

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de filosofía IV



**LOS DIBUJOS DE ÁLVARO SIZA: ANOTACIONES AL
MARGEN**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Nuno Higinio Pereira Teixeira da Cunha

Bajo la dirección del doctor:
Julián Santos Guerrero

Madrid, 2007

ISBN 978-84-669-3112-0

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA IV
(Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento)

Tesis para obtener el título de doctor presentada por Nuno Higinio Pereira Teixeira da Cunha, bajo la dirección de Julián Santos Guerrero (orientador) y Juan Miguel Hernández León (co-orientador)

Los dibujos de Álvaro Siza: *anotaciones al margen*

NUNO HIGINIO PEREIRA TEIXEIRA DA CUNHA



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA IV
(Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento)

2007

Introducción [Introducción]



I – ARTICULACIÓN DEL MARCO

1. Un nombre, una firma: Álvaro Siza

Álvaro Siza Vieira (Matosinhos – Portugal, 1933) es un nombre mayor de la arquitectura contemporánea en Portugal y en el mundo. Sus proyectos – construidos o no – se encuentran diseminados por cuatro continentes (Europa, África, América y Asia).

Estudió en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Oporto entre 1949 y 1955, iniciando de inmediato un período de aprendizaje en el despacho de su maestro Fernando Távora, entre 1955 y 1958. Impartió clases en la Escuela donde estudió. A finales de los años 50 establece su propio estudio profesional en Oporto, ciudad donde, hasta hoy, sigue desarrollando su actividad. Aún estudiante proyecta sus primeros trabajos en su ciudad natal: en 1952 una cocina en la casa de su abuela y entre 1954 y 1957 cuatro casas en la Avenida Don Afonso Henriques (Matosinhos).

El reconocimiento nacional e internacional de la calidad de su trabajo llegará bastante más tarde, a principios de los años 80. Durante esta década recibirá, entre otros, los siguientes premios: medalla de oro de arquitectura de los Colegios de Arquitectos de España, medalla de oro de la Fundación Alvar Aalto y el premio Mies van der Rohe. En 1992 le es atribuido el más prestigiado premio internacional de arquitectura, el Pritzker Prize de la Fundación Hyatt de Chicago.

Entre 1952 (año de su primero proyecto aún como estudiante de arquitectura) y 2006, firmó más de 300 proyectos¹: 223 en Portugal y 86 en el extranjero. España es el país extranjero donde ha proyectado más: 40 proyectos esparcidos un poco por todo el territorio español: Sevilla (2), Madrid (4), Santiago de Compostela (6), Valencia (5), Barcelona (6), Granada, (5), Alicante (2); y apenas un proyecto en Villanueva de Arosa, Málaga, Vigo, Ceuta, Almería, Tarragona, Palma de Mallorca, Huesca, Lérida y Cáceres. Italia (16 proyectos), Alemania (13), Holanda (7) y Francia (5) son otros países donde la marca de su firma está presente. Aún en Europa, y con un proyecto

¹ Los datos que a continuación se presentan han sido recogidos en dos fuentes distintas. Así los que respetan al período entre 1952 y 1998 pueden ser consultados en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, [Álvaro Siza. Tutte le opere, Milán, Electa, 1999] Barcelona, G.G. [traducción de Moisés Puente y Diego Santamarta] 2000, pp. 5-7. Los datos relativos al período 1999-2006 han sido recogidos en el *Archivo Álvaro Siza*, Rua do Aleixo, 53 – 2º, Porto.

apenas, deben anotarse los siguientes países: Austria, Finlandia, Bélgica, Dinamarca, Grecia e Inglaterra.

En América ha proyectado 5 veces: una en Santa Mónica (Estados Unidos), tres en Brasil (Belo Horizonte, Porto Alegre y Congonhas) y una en Argentina (Rosario). En Asia 5 proyectos también: uno en Macao y cuatro en Corea del Sur. Finalmente, en África 3 proyectos: dos en las islas de Cabo Verde y uno en las islas de S. Tomé y Príncipe.

Será curioso anotar también el tipo de proyectos para los que es más solicitado. 47 veces ha proyectado estudios o reformas urbanísticas; casas unifamiliares, 45 proyectos; equipamientos culturales, 33 proyectos; edificios de oficinas, tiendas y comercio, 33 proyectos; reconstrucciones, adaptaciones o remodelaciones, 31 proyectos; viviendas sociales, 30 proyectos. Además de estos y en menor número: equipamientos administrativos y de servicios, 21 proyectos; equipamientos lúdicos y deportivos, 19 proyectos; equipamientos educativos y de enseñanza, 18 proyectos; restaurantes, 10 proyectos; museos, 9 proyectos; equipamientos religiosos, 8 proyectos; equipamientos industriales, 6 proyectos; hoteles, 4 proyectos; equipamientos funerarios, 3 proyectos; escenografías y dibujo de objetos escénicos, 2 proyectos.

Una obra con esta dimensión no cabe en el espacio de una tesis doctoral. Hemos dejado de lado lo esencial del *corpus* de Siza: los edificios construidos y los materiales técnicos, sea de los edificios construidos, sea de los que no han salido de la fase de proyecto): dibujos, plantas, maquetas, fotografías, etc. Nuestra investigación se reducirá a los materiales llamados marginales respecto de la obra: bocetos (la mayoría de los que elegimos no están siquiera relacionados con el proyecto arquitectónico) y textos en general cortos donde Siza piensa la arquitectura, el gesto creativo y tantas otras cosas que, aparentemente, no tienen nada que ver con su oficio de arquitecto. En esta perspectiva nos interesará también, aunque en escala menor, el Álvaro Siza *designer* de muebles y objetos y el Álvaro Siza escultor.

Bastantes materiales de estos que nos interesan, están publicados en libros, revistas, catálogos, etc. Otros (seguramente la mayor parte de los bocetos) permanecen en el dominio privado de su despacho o en el dominio privadísimo de su casa. Los que están archivados hemos podido manejarlos.

2. *Hors d'oeuvre*: primer movimiento

Siza ha firmado un vasto número de proyectos, como hemos señalado. La dimensión de su *corpus*, no siendo propiamente colosal, es imposible de abarcar, de abrazar, de delimitar desde una perspectiva panorámica única y cercana. El que mira el *corpus* panorámicamente no puede concentrarse en la minucia del detalle, en las articulaciones internas, en los recorridos, en las márgenes que encuadran y dividen, en las etapas – en el tiempo que espacia e interrumpe entre una etapa y otra – que preparan y proyectan el proyecto mismo. Además – como quedará subrayado en diversos momentos de la investigación – lo *proprio* de un cuerpo, de un *corpus*, es la expropiación, la propiedad (o lo que solemos significar con este término) que se expone fuera de sí. Más que patrocinar una totalidad o erigirse como la unidad de una convergencia, un cuerpo se presenta como una instancia de transferencia, de dispersión y de frontera.

No es el *corpus* de la obra arquitectónica de Siza lo que queremos interrogar. El objeto de nuestra investigación se dirige a lo que, respecto al *corpus*, permanece de alguna forma como marginal, como preparatorio o como residual, como fuera de la obra. *Hors d'oeuvre*: he ahí una expresión que puede ayudar a encuadrar – con todos los problemas de marco que a continuación plantearemos – lo que efectivamente pretendemos. En arquitectura, *hors d'oeuvre* designa una pieza sobresaliente, separada del cuerpo de una construcción, algo que, por lo menos aparentemente, no es esencial para una lectura correcta del *corpus* arquitectónico. Su carácter accesorio, dispensable, transforma dicha pieza, dicho asunto, en algo extraño, extranjero, exterior a la obra. Ajeno a la condición y naturaleza de la cosa de la que forma parte, no vive, no tiene sentido, sin embargo, independiente y autónomamente respecto de la obra. Está adjudicado a la obra, mantiene con ella una especie de adherencia de la que no puede desplegarse, su existencia está necesariamente *marcada* por la obra. Y no obstante todo lo dicho, se convierte en algo extraño al cuerpo, en un objeto dispensable.

Así es la naturaleza del espacio que pretendemos abordar: ni dentro ni fuera del *corpus* arquitectónico de Álvaro Siza. Los materiales que interrogaremos – textos y bocetos – no serán quizás reconocibles en el resultado final del proyecto, en lo que se da a la representación de un edificio construido. Por ello decidimos hablar de anotaciones. ‘Anotar’ significa, en la acepción usual del término, reconocer un texto principal que regula y encauza un sentido; significa sujetarse a una ley general sobre la cual se añaden disposiciones, aclaraciones, advertencias. Una nota es siempre una cosa

pequeña, modesta e insignificante. Anotar es inscribir sobre algo *ya* dado y presupuesto, algo que funciona como un soporte de autoridad y referencia, como un cuerpo principal que instituye y garantiza una determinada legalidad. La nota *en sí*, por sí sola, (sin la adherencia al cuerpo principal) es una imposibilidad. Anotar es escribir un texto sobre otro texto, no en pie de igualdad, sino según una relación de dependencia y subalternidad. Nota de ‘pie de página’, en general, que toma lugar en la parte inferior del texto dicho principal. Anotación con la mano, con el miembro superior, pero que guarda una relación al miembro inferior, al pie. La mala reputación del pie respecto de la mano – como lo señalaremos en el capítulo II – puede que indique un determinado modo de construir y interpretar los textos de nuestro pensar. El pie va por debajo, camina en contacto con el suelo. El pie subyace. El pie es un *subjectum* que sostiene, por un lado, y lanza hacia delante, por otro lado. Pero como *subjectum*, el pie está sujetado, adherido y subordinado a la autoridad de otro. O de otra, de la mano: sujeción inverosímil por la inversión del género dominante.

Nota de pie de página. Nota, anotación en la extremidad. Entrada por la extremidad inferior. ¿Alcanzaremos la esperanza de mantenernos de pie con tal procedimiento, entrando por la parte más débil del tejido? ¿En qué sentido puede tal procedimiento darnos pie, darnos paso a otros lugares del texto, a lugares eventualmente superiores, a lugares centrales ubicados en la copa o cerca de ella, en una palabra, a los lugares del texto propiamente dicho?

3. Otro nombre, otra firma: Jacques Derrida

Hemos invocado un nombre y convocado una firma: Álvaro Siza. Y el rumbo de la argumentación ya está invocando y convocando otro nombre y otra firma: Jacques Derrida (1930-2004). A pesar de haber compartido buena parte del siglo XX (Derrida nació en 1930 y Siza en 1933), un nombre no implica necesariamente el otro; una firma no inscribe necesariamente la otra. Hasta el momento, que sea de mi conocimiento, nunca los dos nombres y las dos firmas han sido asociados en una investigación académica. Incluso algunos críticos (y el propio Siza) se han desmarcado – como saldrá a la luz durante la investigación – de la arquitectura dicha deconstructiva, si es que existe algo así como una corriente o una tendencia que informa y determina un modo específico de hacer arquitectura. Sin embargo no es eso lo que buscamos: asociar la arquitectura de Siza a dicha corriente. Lo que pretendemos es otra cosa bien diversa:

anotar sobre las márgenes del *corpus* arquitectónico de Siza, y hacerlo despertando las fuerzas que se instalan y juegan ahí en el espacio ambiguo (que no es *propriamente* un espacio) que desplaza continuamente la línea que separa y une el *ergon* y el *párergon*. La deconstrucción no es algo que llega a *posteriori* y se aplica a un texto como método o como herramienta de análisis y comprensión. La deconstrucción es lo que acontece dentro del propio acontecimiento. No está *antes* ni llega *después*. Derrida lo deja claro en un texto dedicado a su amigo Paul de Man:

“La deconstrucción no se puede aplicar, *post facto* y desde el afuera, como un instrumento técnico de la modernidad. Los textos se desconstruyen a sí mismos por sí mismos, basta con recordarlo o con remitirlos a sí mismos”².

La deconstrucción no es un ‘instrumento técnico’ del que podemos echar mano para enfocar un tema o someterlo a un análisis más o menos científico. La deconstrucción siempre está en obra en la historia, en la cultura, en la literatura, en la filosofía, en el arte, en la arquitectura. Más que un tema, la deconstrucción es un *topos*, un ‘tener lugar’³, que sin embargo no puede ser localizado o adjudicado a una determinada situación espacio-temporal. La historia de la deconstrucción es ‘la deconstrucción como historia’⁴.

No haremos incidir un foco sobre los textos de Siza, sobre esos textos que, como una especie de parásitos, se alojan en las márgenes de su *corpus* arquitectural. La deconstrucción no es un foco, una luz de incidencia demarcada y aclaradora, sino más bien un espacio de penumbra (ni luz ni sombra, o una mezcla de luz y de sombra). Lo que haremos, eso sí, es asediar los textos, conmovérselos, dejar que muestren sus articulaciones y desarticulaciones, dejar que se expongan en lo que tienen de exponible, pues somos concientes de que todo texto está marcado por cierta mudez, cierto velo de silencio. La salida hacia un recorrido limpio y definitivo representaría la muerte del propio texto, cualquiera que fuese. Lo que paraliza el texto es justamente lo que engendra, a la vez, una *nuance*, otra posibilidad de lectura, otro desafío para el pensamiento. Lo que paraliza es, a la vez, lo que confunde los límites y las fronteras dentro de un texto o entre textos diferentes. ¿De qué naturaleza son los textos ‘propriamente textuales’ de

² DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man* [Mémoires for Paul de Man, Columbia, 1986] Barcelona, Gedisa [traducción de Carlos Gardini] 1998 [2] p. 128.

³ Cf. -: op. cit., p. 129.

⁴ Cf. Ibidem.

Siza sobre los que anotaremos a lo largo de la presente investigación? ¿Son teoría de la arquitectura? ¿Son literatura? ¿Son simples testimonios o estados de alma respecto un determinado proyecto, o un determinado momento del proyecto?

La dificultad de contestar inequívocamente a estas cuestiones es lo que sigue provocando nuestro pensamiento y alimentando una cadena de hipótesis que se muerden la cola unas a otras: se cruzan, se mezclan, se repiten e incluso se niegan unas a otras. Más allá del cálculo, más allá de una determinada lógica discursiva que exige resultado y consecuencia, la imposibilidad de decidirse por un único hilo argumental es lo que nos inquieta y convoca.

Y sin embargo, a una tesis doctoral se exige que presente resultados, que saque consecuencias e inaugure caminos nuevos. Pero es verdad también que la indecidibilidad no es una mera falta de decisión, sino una apertura al acontecimiento, a la absoluta imprevisibilidad del acontecimiento. No tomaremos decisiones *a priori*, pues tal significaría cerrar la puerta del porvenir. Pero tampoco nos quedaremos rehenes de una pura indecisión incapaz de arriesgar hipótesis de trabajo. Lo que en general ocurre, lo que ocurre en los textos de Siza, está marcado por una oscilación ingobernable que nada ni nadie puede controlar enteramente y de una forma definitiva. Intentaremos acompañar el movimiento oscilatorio, registrar sobre la traza que dibuja borrándose al tiempo, dejando un secreto sellado en el trazo que escribe: escribe ‘en las tinieblas sin saber si forma caracteres’⁵.

4. *Passe-partout*: segundo movimiento

Imaginamos un cuadro colgado en la pared. Puede ser un dibujo de Siza. La figura (un caballo, por ejemplo, de esos caballos que Siza dibuja casi compulsivamente) está dentro, centrada, resguardada por un cristal, un *passe-partout* y un marco. El dibujo, el dibujo propiamente dicho, está encerrado, enclaustrado, aprisionado, enmarcado. Para llegar hasta el dibujo, el dibujo propiamente dicho, para poder llegar a tocarlo en su ‘carne’, habría que vencer la resistencia del marco, del *passe-partout*, del cristal. A pesar de estar expuesto y dado a la mirada, el dibujo, el dibujo propiamente dicho, está resguardado. El *passe* que permite el acceso del dibujo para todos (*partout*), que permite un tránsito, un paso (*pas*) entre el interior y el exterior, es también lo que

⁵ Referencia a DIDEROT: *Lettre à Sophie Volland* [10 de junio de 1759]. Citado por DERRIDA, J.: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 9

niega la libre circulación, que corta e interrumpe. Como diciendo “¡no pasarás!”, ‘¡no irás más allá de lo que puedes ir!’ Permitiendo y convocando al discurso, dando paso al acercamiento del *logos*, se aparta de él, se resguarda por detrás del filtro, se esconde en sus velos. Arrinconado por detrás del marco, del *passe-partout* y del cristal, el dibujo *muestra* su estructura jeroglífica que no cede a la pretensión de sacarle un sentido, un sentido presuntamente ‘verdadero’ y consumidor. Una celosía se interpone generando un tránsito controlado, limitado y recortado. La mirada se interrumpe. Entre la visibilidad y la ceguera. Una visibilidad que ciega, una mirada ciega. Un encuentro de cegueras. Un juego de ciegos: yo miro el dibujo y el dibujo me mira y me concierne. Nos miramos mutuamente sin poder vernos, extraños en un país de extranjeros. El dibujo expone e interpone una celosía que muestra una parte y esconde la otra.

Los dibujos de Siza a los que nos enfrentaremos a lo largo de la investigación, así como sus textos (en general bastante cortos y con la malla de la celosía muy apretada), no pretenden ilustrar una teoría, una idea filosófica, una tendencia estética. Son dibujos que se exponen, que exponen su piel, que se dan a la *expeausition* según el neologismo de Jean-Luc Nancy al que volveremos. El texto de la investigación y los textos de Siza (los textos propiamente dichos y los textos de sus dibujos) se tocan en el límite, se prestan a un cuerpo a cuerpo más que a una relación de complementariedad o de ilustración. Tocándose, se convierten en memoria uno del otro, en huella. Se prometen según una promesa que no puede ser cumplida y consumada jamás. Cada uno de ellos – el texto de la investigación y el texto de Siza – se subyectiliza para ser soporte del otro, para soportar el peso del otro, del cuerpo del otro, para fantasmizarlo, para tragarlo quizás, para inventarlo y reinventarlo. Lo propio de un cuerpo es la porosidad que permite el intercambio, la salida y la entrada, la exposición y el resguardo. El *passe-partout* enmarca y cierra pero, a la vez, puede que franquee el paso, que permita cierto contrabando, la producción de cierto pensamiento.

La problemática del marco es fundamental en Derrida. Kant había determinado como exteriores a la obra propiamente dicha los marcos de los cuadros, las vestimentas de las estatuas y las columnas de los palacios: *parerga*, es decir, cosas que

están fuera o al lado de la obra (*ergon*)⁶. Derrida, por contraste, atribuye al marco un lugar de derecho en la discusión sobre la obra de arte.

“Tal vez esta división del borde sea lo que se escribe y pasa por todas partes (*se passe partout*) en este libro. [Derrida se refiere a *La verdad en pintura*. Algunas páginas adelante se explicita lo que pretende conmovier con la problemática del marco. Se trata de ‘girar alrededor de la obra de arte’, de frecuentar sus entornos. Y sigue:] cuadro, título, firma, museo, archivo, reproducción, discurso, mercado, en fin: por todas partes donde se legisla sobre *el derecho a la pintura* marcando el límite, con un trazo de oposición que se quiere indivisible”⁷.

La complejidad del fenómeno ‘arte’ hoy día ha desplazado muchas fronteras y derribado muchos cánones. ‘Girar alrededor de la obra de arte’ significa también cuestionar las fronteras y cuestionar *en* las fronteras. Es justamente lo que pretendemos cuando nos proponemos anotar y reflexionar sobre los materiales que parecen ser marginales respecto del *corpus* arquitectónico de Siza: bocetos preparatorios, dibujos de viaje, autorretratos, esculturas, textos, etc. ¿Cómo se ve la obra desde ahí, desde esos espacios marginales? (Tal no significa que el ‘ahí’ de la obra y el ‘ahí’ de las márgenes forman dos dominios autónomos, sino que ver desde un ‘ahí’ o desde otro cambia la perspectiva; y cambiando la perspectiva, cambia la cuestión y el modo de presentar la cuestión) ¿Qué tráfico se establece entre el *corpus* propiamente dicho y sus alrededores? ¿Cuál es el poder de la ‘firma’ de un arquitecto mayor como Álvaro Siza? ¿En qué medida el ‘mercado’ es el que determina encargos, estrategias constructivas, opciones formales? ¿De qué modo se construye (y destruye) el ‘archivo’ del arquitecto y de qué males padece? ¿Será posible establecer un ‘discurso’ que reúna en un abrigo de sentido la totalidad de la obra de Siza y sostenga una línea de continuidad entre las varias etapas de su recorrido artístico?

No vamos a contestar a todas estas cuestiones, pues en ellas se concentra buena parte de la problemática del arte contemporáneo. Lo que haremos es ‘girar alrededor’ de algunas de ellas, negociando permanentemente espacios textuales que puedan implementar el cruce de ideas y la apertura de promesas. Espacios textuales que puedan patrocinar el intercambio que las fronteras permiten. No pretendemos, por lo

⁶ Cf. KANT, I.: *Crítica del Juicio* [Critik der Urtheilskraft, 1790] Madrid, Espasa Calpe [traducción de Manuel García Morente] 2001 [9] § 14 de la Analítica del juicio estético, p. 160.

⁷ DERRIDA, J.: ‘Passe-partout’, en *La verdad en pintura* [La vérité en peinture, Paris, Flammarion, 1978] Barcelona, Paidós [traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino] 2001, pp. 21 y 24.

tanto, partir de materiales marginales al *corpus* de Siza para llegar al centro, al propio *corpus*. No pretendemos atravesar el marco, ignorarlo o desplazarlo. Lo que intentaremos es negociar con el marco, negociar *en* el marco, sondear las líneas de fuerza que se cruzan ahí. Algunas veces podrá parecer que estamos más cerca del arquitecto; otras veces que recorreremos el trazo del dibujante; otras aún que tratamos con el escritor de textos. No es posible escapar a esta sensación permanente de ambigüedad: el que decide instalarse en espacios fronterizos, se ve expuesto inevitablemente a la contaminación e, incluso, a la pérdida de una cierta identidad.

La expectativa de nuestra investigación es poder asediar esa zona de intercambio, anotar sobre la margen estrecha de lo que suele designarse *hors d'oeuvre*, preescrutar las articulaciones que permiten los movimientos de translación, patrocinar cierto comercio de ideas, inventar otras formas de interpelar al otro, lo otro de los textos: del texto de la investigación y de los textos de Siza. Soy consciente de que los movimientos que acontecen ahí en el borde son movimientos de fuga, movimientos que cruzan los espacios ajenos y cuestionan la lógica de la propiedad. Movimientos que en definitiva no pueden ser controlados por un discurso del sentido, si entendemos por ‘sentido’ la finalización de una idea o el desenlace lógico de un razonamiento.

5. ‘Entre la orla visible y el fantasma central’

La pregunta será planteada, replanteada, repetida un sin número de veces: ¿qué es un trazo?, ¿qué traza el trazo?

El lugar del trazo no es propiamente un lugar. El trazo se sitúa ‘*entre* la orla visible y el fantasma central’⁸. Situar ‘entre’ es situarse fuera de toda lógica de propiedad. Es no tener *propiamente* lugar.

“Un trazo nunca aparece, nunca por sí mismo, dado que marca la diferencia entre las formas o los contenidos del aparecer. Un trazo nunca aparece, nunca por sí mismo, nunca por primera vez. Comienza por retirarse”⁹.

⁸ Cf. -: op. cit., p. 25.

⁹ Ibidem.

El trazo es el que ‘marca la diferencia’, abre un espacio para la diferencia. Y no obstante la nobleza de su tarea, ‘nunca aparece’, ‘nunca por sí mismo’. Si no aparece ‘por sí mismo’ aparece por el otro, en el otro. Aparece como otro, como el otro de sí. El trazo se retira abriendo lugar para el otro. El otro no aparecería como otro si el trazo no se retirase. El trazo se anula en el otro: el trazo se retira (la ambivalencia de esta retirada – el trazo como *retrait*, retirada y retrazo – será objeto de cuidada reflexión) *en* la llegada del otro, del que llega imprevistamente. En su retirada, se retrasa, vuelve a trazar, a dejar la traza de su trayectoria: como un rastro de humo condenado a la disipación.

Aparentemente, según esta ‘lógica’ (una lógica habitada en el centro por un fantasma, razón por la cual la entrecomillamos), la huella de las cosas marginales de Siza que nos proponemos interpretar, polinizan ‘la obra’ propiamente dicha, se insinúan en ella, se intrometen; y como huella que son, marcan y se retiran, se borran. Digo ‘aparentemente’ porque, dicho de esta forma, quedaría la idea de un movimiento único y unidireccional. No es así, sin embargo. El movimiento que articula la negociación es un movimiento doble, difuso, con más de una cabeza: un movimiento de fuga que, en su huida, se redobla y retrae, se da a los espacios que cruza y se auto-absorbe, se auto-anula. Hay huella de los ‘materiales marginales’ de Siza en su arquitectura, pero hay también huella de su arquitectura en los materiales marginales. Las fronteras divisorias que separan una cosa y otra (si las hay) no lo son, en el sentido de instituir un ‘sentido’, no dividen propiamente, sino que más bien *marcan*, señalan el paso entre los espacios textuales.

No existe una llave maestra, una llave universal (un *passé-partout*, pues la expresión francesa tiene también esta significación) que asegure una entrada franca (o las condiciones de posibilidad para tal) en todos los textos. No existe un ‘viático’, un ‘organon’, un ‘canon’, un ‘pase trascendental’, según los términos de Derrida¹⁰. Si hay acontecimiento textual, no hay llave universal, no hay ‘entradas’ a las que pueda servir una misma llave. Por ello decíamos inicialmente que la confrontación textual acontece en el límite: siempre y necesariamente en el límite, en la piel. Nancy – cuyos textos *tocaremos* en varios lugares de la investigación, sobre todo cuando hablemos del tema del cuerpo – afirma tajantemente que si hay una operación en la cual se

¹⁰ Cf. *ibidem*.

está tocando el límite (y nada más que el límite puede ser tocado), esa es la escritura. Afirma Nancy:

“Escribir: tocar el extremo. ¿Cómo entonces tocar el cuerpo, en lugar de significarlo o de hacerlo significar? (...) Pero lo que hay que decir es que eso – tocar el cuerpo, tocarlo, *tocar* en fin – ocurre todo el tiempo en la escritura. Puede que eso no ocurra exactamente *en* la escritura, si ésta tiene un ‘dentro’. Pero a orillas, al límite, en la punta, en el extremo de escritura, *no ocurre sino eso*. Ahora bien, la escritura tiene su lugar sobre el límite. (...) Escribir toca el cuerpo, por esencia”¹¹.

La oposición bifaz a la que nos acostumbramos también respecto a los textos (*inter / extra*; núcleo / superficie; centro / margen, etc.) nos ha hecho olvidar que toda operación de escritura ocurre en las orillas, en el límite, en la punta, en el extremo. No hay nada más superficial que la escritura. No hay escrita ‘dentro’, ‘interior’, ‘nuclear’. La escritura es superficial en su esencia. Por eso toca el cuerpo, se tocan *en* el límite, en la superficie.

Puede que la admiración que Siza confiesa por los escritores (y entre ellos los poetas) tenga que ver con este abismo de la orilla *en* el que el escritor siempre arriesga, siempre *se* arriesga. Se arriesga sin nadie que pueda echarle una mano, se arriesga en la más extrema soledad. Escribe Siza:

“Algumas vezes sinto necessidade de escrever – escrevo. (...) Sempre para mim o exemplo, ao pensar Arquitectura, veio dos escritores, e deles os Poetas, artífices competentíssimos do registo e do sonho, habitantes da solidão”¹².

La escritura expone al que escribe y expone a lo escrito. Los expone y los acusa: quizás sin defensa posible. Una vez puesto a circular en la rueda de la lectura, el texto no puede volver hacia atrás, retirarse, excusarse, lavarse las manos. Se queda solo en medio del

¹¹ NANCY, J-L.: *Corpus* [Corpus, París, Métailié, 2000] Madrid, Arena [traducción de Patricio Bulnes] 2003, p. 12.

¹² SIZA, A.: ‘O exemplo do escritor’ [1997] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] Matosinhos, CGAC y Electa, 1995, p. 57 “Algumas veces siento necesidad de escribir – escribo. (...) Siempre para mí el ejemplo, cuando pienso Arquitectura, ha venido de los escritores, y entre ellos los Poetas, artífices competentíssimos del registro y del sueño, habitantes de la soledad”.

Respecto las citas de los textos de Siza, nuestro procedimiento será este: en el cuerpo dicho principal del texto, la transcripción será hecha en portugués, su lengua original. En el cuerpo dicho secundario, a pie de página, presentaremos siempre la traducción al castellano.

círculo, escudado en sus filtros y sus velos, es verdad, pero dando la faz y la espalda a los que intentan analizar, interpretar, disecar su posible ‘significado’.

Cuando piensa arquitectura, Siza enmarca su pensamiento. Lo enmarca de una forma ejemplar, a través de un ejemplo, el ejemplo de los escritores. Todo ejemplo enmarca, traza líneas que se cruzan en determinados puntos. Siza construye sus propios marcos ejemplares y desplaza las líneas.

En otro texto, Álvaro Siza describe una visita al estudio del pintor Ralph Fleck, en Friburgo. Nada más entrar, su mirada se concentró en una mesa con fotografías y unas cintas estrechas de papel gris con rectángulos recortados como si fueran ventanas.

“Soube depois – sigue Siza – o uso de ambas: aquelas janelas percorrem ao acaso a superfície das fotografias, seleccionando imagens, fragmentos. A pintura nasce como descoberta em suspensão de viagem, como revelação, singularidade absoluta, escondida a outros olhos. Em outra dimensão, transfigurada, essa singularidade invade-os”¹³.

‘Descubierta en suspensión’, es decir sin un apoyo firme que pueda garantizar seguridad. El desplazamiento del marco, de la ventana que recorre las fotografías, representa una búsqueda, un *ejemplo*, un cruce de trazos que promete la invención en la pintura de Ralph Fleck. La ‘singularidad’ tiene su oportunidad en el cruce, en el lugar indecible que es un cruce.

El pensamiento de la deconstrucción se arriesga en el cruce, *ahí* donde falta la seguridad de orientación y sentido. Decidirse por una u otra dirección representa infinitamente más que una mera opción estratégica o de simple oportunidad. Las líneas divisorias y orientadoras (que configuran el marco y que siempre hay necesidad de trazar) no rodean a penas un objeto, un tema, una idea, sino que invaden el objeto, el tema o la idea. Invaden, confunden, contaminan, (se) desapropian. Como lo subraya David Wills,

¹³ SIZA, A.: ‘Pessoas sob um céu azul imaginado’ [2000] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*; “El uso de ambas [fotografías y ventanas] lo supe más tarde: aquellas ventanas recorren al azar la superficie de las fotografías, seleccionando imágenes, fragmentos. La pintura nace como descubierta en suspensión de viaje, como revelación, singularidad absoluta, escondida a otros ojos. En otra dimensión, transfigurada, esa singularidad los invade”.

“... la idea de la radical heterogeneidad es el primer principio de la relación de Derrida con el objeto de arte (...). Él ve una pintura no como rodeada sino ‘invadida’ por el discurso y la escritura; y, recíprocamente, una escritura, cualquier escritura, constituida por los dos sentidos de lo gráfico, el semántico-sintáctico y el figurativo”¹⁴.

‘Invasión’, contrabando en la frontera que establece y regula el marco y el *passerpartout*. Toda relación (no solamente, por tanto, la relación al objeto estético) está marcada por lo *hetero*, lo *alter*, lo otro, lo de otro género (*genos*), de otra naturaleza, de otra región, de otro idioma, etc., etc.

6. *Páreigon*: tercer movimiento

Sin ser propiamente una llave-maestra, la palabra que ahora invocamos es una palabra llave. Palabra arcaica, extranjera, extraña: *páreigon*. Hace tiempo que el entramado argumental la está requiriendo. Hace tiempo que el burbuje del texto la anuncia como anticipando su llegada inminente. Tras un tiempo de sobrevuelo, de cálculo de acercamiento, aparece ahora. Llega quizás para alinear las ideas, para marcarlas y enmarcarlas, para acotarlas en sus lindes propios. En su fragilidad, en su lucha desesperada para evitar la ‘invasión’ (como acabamos de señalar), no abandonará jamás la investigación a fin de vigilar el ‘tema’ e intentar mantenerlo en sus cauces. Se mantendrá vigilante y despierta por lo tanto.

Páreigon: palabra llave, pero lejos de ser una llave maestra. Bien al contrario: lo que está mentado en ella denota una marginalidad y un desajuste que no pueden faltar en una llave maestra. Sin embargo, el *páreigon* mantiene cierta analogía con la llave, la idea de llave: la apertura y el cierre, el interior y el exterior. En el arte, como en tantas otras cosas, suele distinguirse un ‘sentido interior’ escondido bajo los velos de una multiplicidad de variaciones externas, bajo el llamado aspecto formal de la obra. En esta lógica, sondeando y penetrando (hasta cierto punto) estas capas exteriores (todas exteriores respecto al núcleo), sería posible ‘ver’ el interior, captar el *verdadero* sentido de la obra. Tal sentido aparecería después explicitado, reunido y reproducido bajo la autoridad de la palabra y la organización de un discurso. La subordinación de

¹⁴ WILLS, D.: ‘Derrida y la estética’, en COHEN, T. [coordinador]: *Jacques Derrida y las humanidades* [jacques derrida and the humanities. a critical reader, Londres, Cambridge University Press, 2001] Buenos Aires, Siglo XXI [traducción de Ariel Dillon] 2005, p. 155.

las artes a la palabra, al poema, a lo dicho, al habla, es una tendencia en la que no pocos autores han invertido sus demandas y pesquisas. El caso de Heidegger nos interesará más que todos: por el diálogo frecuente que Derrida mantiene con él y por haber desarrollado un pensamiento sobre la obra de arte que ha influido poderosamente en la reflexión estética contemporánea. Por estas razones, Heidegger nunca estará muy lejos de nuestra investigación, aún cuando no lo estemos citando explícitamente. Si es verdad que Derrida, en la opinión de algunos pensadores, es el mejor continuador de Heidegger ('crítico y heterodoxo: si no, no sería el mejor'¹⁵), entonces no será fácil conseguir cierto equilibrio argumental sin mantenernos en vela respecto a sus textos más importantes, sobre todo los posteriores a *El origen de la obra de arte* (1935/36).

El adentro y el afuera del objeto artístico exige una reflexión sobre el límite, la frontera que separa, el marco que marca la diferencia entre una cosa y otra. La problemática del marco (todo marco es problemático por la inestabilidad que necesariamente instituye sobre la línea o las líneas de separación) siempre está subyacente en el pensamiento de la deconstrucción. Su estatuto es casi paradigmático en Derrida. La marca del marco asume incluso un privilegio gráfico en el *Párragon* de Derrida: el texto está enmarcado, interrumpido y enmarcado, por semicorchetes que juegan, quizás, el papel de gestores y negociadores del espacio. En otros textos, Derrida echa mano de otros tipos de recursos gráficos para enfatizar esta negociación: un texto encasillado dentro de otro, un texto al lado de otro, un texto por encima (o por debajo) de otro, la simulación de diálogos, variación del cuerpo de letra, etc. Los espacios textuales son espacios negociables (incluso para la mirada) que pueden patrocinar, por su propia disposición gráfica, la reflexión sobre los límites y las ambigüedades de todo texto en general. Los textos, o los fragmentos de textos, se miden, se tocan, se repelen, se invaden unos a otros en su corporeidad gráfica.

Este recurso me ha parecido particularmente interesante para encuadrar la reflexión sobre los dibujos de Siza. La incisión del trazo (que trazándose se

¹⁵ Esta es la opinión de Félix Duque expresada al final de un texto titulado *La verdad puesta en obra*. Se transcribe todo el párrafo donde está sacada la afirmación de arriba: "Algo queda, definitivo. Algo que ha sido puesto de relieve por el mejor continuador de Heidegger (crítico y heterodoxo: si no, no sería el mejor): Jacques Derrida, cuya sombra de *tierra* – ahora ya, para siempre, fantasmática – no ha dejado en ningún momento de revolotear por encima de estas páginas". DUQUE, F.: 'Introducción. La verdad puesta en obra', en VV.AA.: *Heidegger y el arte de verdad*, Pamplona, Universidad de Navarra [Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza] 2005, p. 52.

retira, como lo señalamos anteriormente) abre espacio a un cuerpo gráfico que se mide y se relaciona con otros cuerpos gráficos. Las ‘figuras’ resultantes de la retirada del trazo, en general, no están enteramente cerradas en los dibujos de Siza: en su recorrido, el trazo se niega en ciertos momentos, se esconde o se retira intempestivamente. En muchas situaciones la figura no queda completa, no cierra una totalidad, lo que, una vez más, nos llama la atención sobre el problema de las márgenes, del límite entre el fondo y la figura, de la naturaleza huidiza y voluble del trazo. El acto de medición que opera en el dibujo nunca permite una correspondencia de medida, una aprensión exacta, una representación ‘fiel’. Hay una fotografía de Siza que presentamos como un icono de su esfuerzo de confrontación (figura 1). Es una fotografía que introduce gráficamente nuestro autor. Quedaba aún presentarlo en persona: está ahí dentro de uno de los edificios por él proyectados y delante de uno de sus dibujos. Tienen sensiblemente la misma estatura, Siza y la figura del dibujo. Parecen el doble uno de otro. Uno mima el otro. Se trata de una buena imagen para hablar de la relación entre el dibujante y el dibujo; entre el artista y la obra de arte. El dibujante se hace cargo del dibujo, pero el dibujo también vela al dibujante. Uno y otro están en frente del espejo, se miden sin coincidencia posible, se reclaman, se complementan y probablemente se niegan. Siza firma sus dibujos, sus textos, sus proyectos, sus esculturas, pero sus dibujos, sus textos, sus proyectos y sus esculturas le firman a él también. Están unidos, los dos, por un idioma, un *ductus* que orienta el trazado, el trazo, el modo de articular la boca en el habla. El trazo porta y obedece a un idioma singular, a un modo de expresarse, a una singularidad gráfica propia e inimitable. Como una firma. Firmado bajo la autoridad de un código lingüístico e idiomático. La firma de Siza – con toda la carga que porta el término ‘firma’ en Derrida y que se aclarará en diversos lugares de nuestro texto – sin duda que fija una propiedad, una identidad, una serie de derechos (no estamos hablando estrictamente de la firma como el nombre de Siza inscripto por su propia mano, sino en el sentido amplio que tiene en Derrida y que será aclarado a lo largo del presente trabajo), pero, al mismo tiempo, permite y patrocina desvíos, articulaciones deficientes, equívocos varios. Porque la posibilidad de descarriamiento es lo propio del idioma y del trazo. El trazo idiomático de Siza genera sus propios límites e impone una ley orientadora; genera una economía, la alimenta e incentiva, pero la paraliza también, la conduce en contra sus propios muros, sus propios límites. El trazo idiomático es un *párergon* que posibilita la apertura de un ámbito textual, que orienta y regula los movimientos dentro del campo. Pero siempre se trata de un campo delimitado que, en razón de ello y para no quedarse rehén de la pará-



Figura 1: Álvaro Siza en el Pabellón de Portugal para la Expo 98 - Lisboa, s.f., fotografía de Roberto Collovà. Archivo Álvaro Siza.

lisis que le impone su límite, tiene que desbordarse, cruzar las líneas del marco, transgredir las leyes del idioma.

II – ARTICULACIÓN DEL TRÍPTICO

1. Tríptico: una escena de la escritura

La investigación está formada por tres partes, tres capítulos. No ha sido una opción previa y consciente, pero tampoco habrá sido un mero azar. ¿Por qué tres partes y no dos, o cuatro o cinco? No puedo saberlo en rigor. Quizás una llamada del subconsciente a la seguridad, a la necesidad de jugar por lo seguro, apoyado en tres piernas como un trípode, expuesto en la simetría de un tríptico.

La verdad es que han resultado tres capítulos. Ahora hay que intentar ver cómo se articulan entre sí, como juegan unos con otros. Se exige una justificación para el tríptico. Antes de entrar en el lugar donde se expone y se da a la lectura, se aconseja un momento de pausa en el atrio, en *el foyer*, el lugar de la distribución de caminos y el lugar del fuego. La prueba de fuego empieza en un espacio intermedio: ya estamos dentro de la problemática de la investigación, del marco que delimita las cuestiones que nos proponemos enfrentar. Ya presentamos los personajes principales que componen la figuración del tríptico. Ya estamos dentro, por tanto, pero no estamos todavía en la sala de la exposición. De inmediato se impone articular un recorrido de acercamiento para, a continuación, liberar la mirada ante el objeto propiamente dicho.

La cuestión del tríptico es compleja. ¿Qué es un tríptico? ¿Cómo juegan en él la unidad de la obra y la triplicidad de su presentación? ¿'Cuántos' caben en verdad en la figuración del tríptico? La cuestión del tríptico es múltiple.

En su acepción moderna y corriente, el tríptico es una obra (de pintura, escultura o dibujo) compuesta por tres partes: una parte central, y normalmente fija, y dos partes laterales, y normalmente móviles. Preferimos sin embargo detenernos en otra acepción más antigua. El tríptico era en la Antigüedad un código hecho de tres placas enceradas sobre las cuales se escribía (o dibujaba) con un estilete. El tríptico está originariamente (si podemos decirlo así) ligado a la escritura: un soporte para escribir. Escribir con un *estilete*, escribir con *estilo*, escribir en un idioma determinado. El tríptico, en su triplicidad, se da a la lectura. Soporta el escrito y lo expone. La gramatología derridiana, como ciencia de la escritura, desarticula de alguna forma la construcción metafísica de la escritura como una mera técnica suplementaria de la significación, un

pharmakon (es decir, un indecible entre remedio y veneno) de la memoria, tal como está presentada por Platón en el *Fedro*¹⁶. Por estar desligada del padre (la voz) y del origen (el pensamiento) la escritura sería un medio de comunicación secundario, defectuoso y bastardo... y peligroso.

El tríptico soporta la escritura y la escritura soporta esta carga suplementaria que le ha impuesto nuestra tradición. Doble peso sobre el cuerpo del soporte. Sobre este cuerpo pesado, secundarizado, herido, intentaremos inscribir las marcas de una interpretación, una lectura de algunos materiales (quizás) marginales de Álvaro Siza. Nuestro trabajo consistirá en dinamizar esta piel: recorrer sus venas, sus poros, sus arrugas. Y hacerlo dinámicamente, es decir, promoviendo y alimentando una interacción entre las fuerzas interpretativas y las fuerzas que están *ahí* y que generan la propia interpretación. Conscientes, por lo tanto, de que no se trata de materiales inertes, sin vida y sin capacidad de resistencia. Un soporte – un *subjectile*, como prefiere llamarle Derrida en un texto (*Forcener le subjectile*) que va a ocuparnos en el capítulo II – resiste, ofrece su cuerpo al cuerpo invasor. Un soporte no es una superficie sumisa a la representación, a la escritura. El tríptico que elegimos (o nos ha elegido) como recurso formal de la investigación no dejará de plantearnos problemas a la hora de articular sus partes.

¿Por qué tres partes? ¿Qué extraño destino suele estar asociado al tercero? ¿Por qué razón parece estar asignada al tercero una tarea singular, perturbadora, en el juego de los números?

La construcción del pensamiento metafísico en Occidente se ha hecho preferentemente con la base de los dualismos, quedando el *tercero excluido* de una lógica que intentaba asentar sus dos pies en terreno firme. Por su carácter perturbador del equilibrio binario, el tercero es de alguna forma el que sobra, el suplementario, el que introduce un elemento de desarreglo del sistema.

¹⁶ Platón relata la ofrenda de la invención del alfabeto que hace Theuth al rey Thamus y la condena, por la voz de Sócrates, de la escritura. Theuth acompaña la ofrenda al rey con estas palabras: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como *un fármakon de la memoria* [subrayo] y de la sabiduría” [274e]. Un poco más adelante afirma Sócrates: “... con que alguna vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, *necesitan siempre la ayuda del padre* [subrayo], ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas” [275e]. Cf. PLATÓN, ‘Fedro’; en *Diálogos* [vol. III] Madrid, Gredos [traducción de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo] 1986, pp. 403 y 406.

Lo que hace la deconstrucción es *incluir* el tercero en su reflexión porque, además, el tercero es el *testis*, el que está en un acontecimiento o asiste a él como tercero, como testigo. El *testis* se presenta como testigo e incluso a veces compromete y arriesga su vida y su palabra con su testimonio – el *mártys*. Tocaremos tangencialmente la cuestión del tercero y de la justicia. Tangencialmente porque se trata de un asunto que está fuera de nuestra esfera de investigación. Sin embargo, el hecho de intrometerse esta entre el artista y su obra le obliga a dar testimonio, a ser un *testis*, un testigo de un acontecimiento. Dar testimonio implica una dinámica, un comportamiento, un compromiso, la producción de algo, una cierta *poética*. Queda saber si dicho testimonio hará o no justicia a la obra de Siza.

Más allá del par, por tanto. La deconstrucción se interesa por lo que ocurre en el ‘entre’ de los dualismos clásicos. De ahí su gusto por la entrada oblicua en los problemas, por lo que se aloja en los dobleces, los pliegues, o en los surcos de los problemas. Lo que solemos llamar ‘realidad’ no es de lectura sencilla, clara y unívoca: entre el ‘sí’ y el ‘no’ hay el ‘peligroso quizás’, como ya afirmaba Nietzsche. Entre la afirmación y la negación, hay la suspensión del juicio, las nieblas del silencio, el derecho de no contestar. En el medio de todo lo que en general ocurre existe una reserva, un interdicto (¡no pasarás!), un espacio de secreto que, por una parte, paraliza el discurso, y por otra parte, es su condición de posibilidad. Tal reserva no es en consecuencia un impedimento para emitir un juicio, arriesgar una interpretación. Al revés: apunta y exige una responsabilidad incalculable, infinita. Es justamente lo que nos proponemos respecto del objeto de nuestra investigación: interrogar, conmover, sondear, articular y desarticular, apuntar el discurso hacia otro cabo.

2. Tríptico: de la relación entre las partes

Lo propio de las partes de un tríptico es la relación. De una forma u de otra, las partes del tríptico se están destinadas, comparten un determinado campo, se mueven por efecto de algún tipo de bisagra.

‘La mirada’, ‘la representación’ y ‘la hospitalidad’: ¿cómo juegan, dentro del tríptico, cada uno de los paneles? ¿Existirá una relación secuencial, una lectura narrativa que empieza en el primero y termina en el tercero? Y el segundo, el cuadro central: ¿por el hecho de ser el central y el más largo, impondrá una autoridad interpretativa respecto de los otros dos?

Para intentar comprender el modo de articulación de las piezas en un tríptico, invocamos un texto de G. Deleuze. Más precisamente la parte de ese texto en la que Deleuze se pregunta: ‘Nota: ¿qué es un tríptico?’¹⁷ Se trata de una ‘nota’, es decir, una cierta interrupción de la línea discursiva para aclarar un término en sí mismo complejo. Su complejidad es la complejidad del marco. De hecho, cada uno de los cuadros de un tríptico (en)cierra su propia figuración, sus propios motivos. Y puede que no exista relación lógica y narrativa entre ellos. No tiene que existir necesariamente un progreso de la narración, un incremento de la historia (si la hay) desde el primero hasta el tercero. Y no obstante esto, cada pieza del tríptico no forma un cuadro independiente que pueda subsistir por sí solo. Si fuera así, ¿por qué entonces reunir tres cuadros y unirlos? La ley y el orden del tríptico imponen sin duda una determinada lógica (aunque sea una ‘lógica de la sensación’) y una determinada distribución.

Deleuze analiza los trípticos de Francis Bacon y su hipótesis sobre ellos está marcada por esa particularidad. Pero puede que tal singularidad de los trípticos de Bacon y de la hipótesis de Deleuze sobre los trípticos de Bacon, aporte algo relevante al caso que nos atañe. Puede que tal hipótesis (la naturaleza subyacente del término ‘hipótesis’ lo autorizará), justamente porque está ‘por debajo’, nos traiga a la luz algo que no habíamos advertido. Deleuze comienza por cuestionar su hipótesis bajo la forma interrogativa:

“¿hay un orden en los trípticos, y ese orden consiste en distribuir tres ritmos fundamentales, de los cuales uno sería como el testigo o la medida de los otros dos?”¹⁸.

Deleuze termina contestando afirmativamente a la pregunta. En efecto, en los trípticos de Bacon es posible identificar tres ritmos o tres Figuras rítmicas; uno de los ritmos asume el papel de ritmo-testigo en la medida en que circula en el cuadro como una especie de compás rítmico dominante; la articulación entre el ritmo activo y el ritmo pasivo en el cuadro está potenciada por la distribución tripartida. Estas son las tres leyes del tríptico en Francis Bacon, según Deleuze¹⁹. Tales leyes no tienen, evidentemente, que ver con una fórmula consciente aplicada por el pintor. Y sin embargo, según Deleuze, obedecen a una lógica:

¹⁷ Cf. DELEUZE, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación* [Francis Bacon. *Logique de la sensation*, París, Editions du Seuil, 2002] Madrid, Arena [traducción de Isidro Herrera] 2005 [2] pp. 79-88.

¹⁸ -: Op. cit., p. 79.

¹⁹ Cf. -: op. cit. p. 86.

“... forman parte de esta lógica irracional, o de esta lógica de la sensación que constituye la pintura. No son ni sencillas ni voluntarias. No se confunden con un orden de sucesión de izquierda a derecha. No asignan al centro un papel unívoco”²⁰.

Los movimientos, fuerzas y figuras que se cruzan en el tríptico de nuestra investigación tal vez puedan compartir, en una perspectiva estrictamente formal, alguna de esta tensión. Por supuesto que ‘el dibujo’ asume un papel rítmico obvio. El dibujo está en los tres paneles del tríptico y, como tal, asume el papel de marco: enmarca el tríptico en cuanto tríptico (el tríptico es tríptico por la presencia tripartida del dibujo) y asociándose a otros temas (‘mirada’, ‘representación’, ‘hospitalidad’) se diferencia. En esta apertura que interrumpe y diferencia halla su oportunidad, su espacio oportuno, cada una de las partes del tríptico. La reunión que converge en el tríptico está separada, interrumpida, aplazada. Reunión que separa.

¿Cómo se da a leer el tríptico? ¿Por dónde entrar en la lectura? Nosotros estamos acostumbrados a entrar en el texto desde el principio hacia el fin, de la izquierda hacia la derecha y desde arriba hacia abajo. Pero puede que el tríptico aconseje una lectura diferente. Por lo menos hay que admitir la hipótesis de otra posibilidad de lectura diferente de esa. De hecho – y tal como acontece en los trípticos de Bacon, según Deleuze – la organización del tríptico requiere más una lectura circular que lineal²¹. Asumiendo una organización circular de lectura, no existirá un lugar específico que imponga una entrada. Se podrá entrar en cualquier punto del círculo para coger el movimiento giratorio. Sobre la cuestión del orden, afirma Derrida:

“Un objeto de arte espacial, comúnmente llamado plástico, no prescribe necesariamente un orden de lectura. Puedo desplazarme delante de él, comenzar por lo alto o por lo bajo, a veces dar vueltas en torno de él. Esta posibilidad tiene sin duda un límite ideal. Digamos por el momento que la estructura de este límite permite un juego más grande que en el caso de los objetos de arte temporales (discursivos o no), salvo si cierta fragmentación, una puesta en escena espacial precisamente (una partición efectiva o virtual), permite comenzar en varios lugares, hacer variar el sentido o la velocidad”²².

²⁰ Ibidem.

²¹ Cf. -: op. cit., p. 77.

²² DERRIDA, J.: ‘Páregon’, en *La verdad en pintura*, ed. cit., p. 61.

El *ordo exponendi* no está construido a partir de una fundamentación teórica sobre la cual, en un segundo momento, se buscaría una aplicación al *caso concreto* de los dibujos o textos de Siza. La fundamentación teórica y ‘el caso concreto’ se articulan y enfrentan dentro del mismo espacio físico y argumental. Sus cuerpos son promiscuos: se insinúan, se desean, se tocan y se miden permanentemente. Se tocan (cuando tocan, pero siempre en la piel) y se niegan a veces. Están gobernados por un cierto *ordo inve-niendi*, es decir, por una búsqueda mutua, en la que se inventan y se revelan sin poseerse nunca.

En principio se puede empezar la lectura de la investigación por el tercer capítulo, pasar al primero y luego al segundo; o empezar por el segundo, pasar al primero y luego al último; y así sucesivamente. Por cuestiones de hábito y de organización metodológica, será normal seguir una lectura secuencial del primero capítulo hasta el tercero. ¿Y por qué? Únicamente porque hay términos relevantes de la deconstrucción que, en la medida en que aparecen, son explicitados en el texto llamado principal o en nota de pie de página. De este modo, si empezamos por la lectura del último capítulo y se utiliza ahí los términos ‘espaciamiento’ o ‘casi-trascendental’, por ejemplo, no hay aclaración suplementaria, pues se da por sentado que ya son del dominio del lector porque han sido aclarados la primera vez que han sido utilizados en el capítulo inicial.

Cada capítulo sin embargo funciona con cierta autonomía respecto de los restantes. El segundo capítulo – ‘Dibujo y representación’ – ha sido el primero en ser redactado; luego el primero y después el tercero. Los temas recurrentes de la deconstrucción siempre regresan, se cruzan, se repiten de otra forma, se formalizan en otros términos. De ahí el *estilo* redundante (el modo como el *estilete* rompe sobre el soporte) y las series sucesivas de olas que rompen y reaparecen una vez y otra vez. ‘Repetir nunca es repetir’: el título del primero apartado de *Imaginar a evidência*, de Siza²³, expresa bien aquello que la deconstrucción derridiana llama la condición iterable de todo lenguaje. Una significación puede ser transportada y reiterada de un lugar a otro, de un tiempo a otro. Pero este mecanismo de transporte introduce una diferencia: no existe jamás una sustitución completa del discurso por la presencia completa de la cosa. ‘Repetir nunca es repetir’, es decir, lo que es dicho aquí y ahora en este paso de la introduc-

²³ Cf. SIZA, A.: *Imaginar a evidência* [Immaginare l’evidenza, Roma- Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1998] Lisboa, Edições 70 [traducción de Soares da Costa] 2000, pp. 15-82.

ción, no será lo mismo, aunque utilizando las mismísimas palabras, si es repetido en otro contexto dentro de otra parte del trabajo.

Por otro lado, la experiencia de la deconstrucción asume un modo muy peculiar de relacionarse con los conceptos, de excederse en la búsqueda de una mejor comprensión de lo que transportan los conceptos. Decir algo aparentemente sencillo requiere un esfuerzo del concepto, un ‘éxtasis’ del concepto, una profusión de conceptos. No se trata de un mero ejercicio de retórica, sino de un ‘amor’ que la deconstrucción consagra a la búsqueda del límite, y también del límite del concepto. Afirma Derrida al respecto en conversación con Élisabeth Roudinesco:

“Esta ‘manera’ de hacer va bien con una deconstrucción que se agarra, se hace agarrar y se deja agarrar en lo que comprende y toma en cuenta, al tiempo que se prenda de ello. Conciérne a los límites del concepto. En latín o en francés así como en alemán, el concepto (*Begriff*) nombra el gesto de una agarrada, es una incautación. La deconstrucción es considerada hiperconceptual y ciertamente lo es; en efecto, hace un gran consumo de los conceptos que produce así como de los que hereda, pero sólo hasta el punto en que cierta escritura pensante excede la agarrada o el dominio conceptual. Entonces intenta pensar el límite del concepto, hasta padece la experiencia de este exceso, amorosamente se deja exceder. Es como un éxtasis del concepto: se lo goza hasta el desborde”²⁴.

La deconstrucción ‘hace un gran consumo de los conceptos’, los coge para sí, se hace cargo de ellos (de los que ha inventado *para sí* misma y de los heredados), los lanza hacia la comprensión de las cosas, los desplaza, los pasa por el fuego, los prueba en el fuego, y los desborda.

La tarea de nuestra investigación es anotar: anotar sobre los márgenes del *corpus* de Siza. Reconocemos la presencia de marcos: el tríptico como marco general y el marco de cada una de sus partes. Pero somos concientes de su porosidad. La presión que sobre ellos se ejerce – ya sea desde afuera, ya desde adentro – termina por fomentar y promover el contacto, el desvío, la seducción; termina por romper la seguridad de una frontera que constantemente se ve invadida y cruzada desde una orilla y desde la otra. La anotación, ella misma, representa ya una forma de presión sobre el marco

²⁴ DERRIDA, J.: y ROUDINESCO, É.: *Y mañana qué...* [De quoi demain..., París, Librairie Arthème Fayard et Éditions Galilée, 2001] Buenos Aires, FCE de Argentina [traducción de Victor Goldstein] 2003, p. 13.

en el sentido de que interrumpe la división entre el dentro y el afuera. Desplaza la centralidad del texto y mancha su pureza. No hablamos apenas en términos semánticos, sino también en términos del efecto visual que sobrecarga el cuerpo del texto. La nota llega a *posteriori* como elemento suplementario. Y si es verdad que, en principio, contribuye para su clarificación, lo perturba también. Además, la nota²⁵ provoca un efecto de inflación sobre el texto, desequilibra su economía, tiende a saturar su capacidad de absorción. Asimismo, la nota ‘se hace notar’, requiere la atención del lector, lo deja dividido y le acusa, en cierta forma: como si emitiera una ‘nota de culpa’ intimando al lector a dirigirse hacia sí (hacia la nota) bajo cierto constreñimiento.

3. Los límites de la representación

El capítulo que procura articular ‘dibujo y representación’ es el más largo y con mayor número de figuras. Su centralidad – para todos los efectos está entre el primero y el tercero y es considerablemente más largo – será estratégico, por decirlo así. La cuestión que se plantea ahora es: ¿en qué sentido su estatuto de panel central condiciona la lectura y se plantea como faro orientador para los restantes dos capítulos?

Vayamos despacio: si el blanco de la investigación es el dibujo y los textos de Siza al respecto, parece natural que el tema de la representación ocupe una posición de privilegio. El tema de la representación y el término ‘representación’ siempre han jugado un papel central en el pensamiento sobre el arte. Haremos referencia sobre todo a su interpretación en la época Moderna. Partiendo del texto de Heidegger *La época de la imagen del mundo*, llegaremos a confrontarlo con las aportaciones de Derrida en *Envíos*, empezando por subrayar la diferencia capital que es atribuida al término ‘envío’ en uno y otro. Para Heidegger el destino del ser obedece a un ordenamiento epocal. Los diferentes períodos históricos (griego, medieval, moderno...) asumen una relación particular al ser, pero el ‘envío’ a través de las diferentes épocas se clausura en el período de la representación con el advenimiento de la época Moderna. La representación afirma el poder de un sujeto que dispone delante de sí imágenes, derivados o sustitutos de las cosas, con las cuales puede elaborar simulacros de la realidad en la ausencia de las cosas mismas.

²⁵ En portugués ‘nota’ significa también ‘billete’, papel-moneda destinado a la transacción monetaria.

Derrida toma el término ‘envío’ en otro sentido (o ausencia de él). Mientras que Heidegger parte de una unidad originaria y orienta la historia del ser hacia la unidad de un destino, Derrida cuestiona ese arco de unidad que reúne origen y destino. El origen (si lo hay, como a su tiempo reflexionaremos) no es uno sino múltiple, no es íntegro sino fracturado. La operación de envío comporta una dispersión o ‘diseminación’ (como prefiere Derrida) de sentido (si lo hay), una incertidumbre radical respecto a la llegada. La pérdida, el desvío, el retraso, el diferimiento, son posibilidades que marcan la operación de envío cualquiera que sea.

La relación entre el dibujo y el dibujante y el estatuto del motivo dibujado, son temas sobre los que reflexionaremos a partir de la llamada y la reproducción gráfica de algunos dibujos de Siza y de sus textos. Más que divagar sobre la conexión o correspondencia entre lo que está representado en el dibujo y su referente en la ‘realidad’, nos ocuparemos del modo como se puede hablar de esa conexión. Cuestión de lenguaje, sin duda, pero más allá de ella, una vez que hay un espacio de reserva en todo dibujo que el lenguaje no puede alcanzar. Los límites de la representación son también los límites del lenguaje. Reconocer los límites y empujar las cuestiones hasta ahí es la posibilidad que atisba la deconstrucción. No se trata de negar o rechazar la representación (y tampoco de engendrar una especie de camino directo – sin delegación – hacia lo concreto), sino pensar las limitaciones, los límites y *en* los límites. Y *ahí* pensar que la relación entre original y copia, entre presencia y representación, está perturbada. El ojo que mira *ahí* en el límite y desde el límite, está entreverado, no puede ver claro. ¿Y por qué? Porque la distinción entre real y fantasmático está también desestabilizada. ‘Entre la orla visible y el fantasma central’, decíamos hace poco. Lo que *efectivamente* vale la pena discutir es el espacio (que en verdad no lo es) que queda entre el marco (‘la orla visible’) y el dibujo propiamente dicho, la figura, *eso* que está enmarcado en el centro (‘el fantasma central’). La deconstrucción está asediada (*hantée*) por los fantasmas. Siza también habla de ellos. Soplaremos sobre los velos (no podemos hacer muchos más que eso) para que se asombren mutuamente y asombren nuestras divagaciones. Uno de los términos griegos para ‘aparición’ o ‘aparencia’ era *phantasma* que comparte su raíz (*phan*) con ‘fantasía’ y ‘fenómeno’. Derrida parte de aquí para asediar las palabras, los conceptos, las ideas, los sistemas que nos acostumbramos a dar como adquiridos e

incuestionables: su ‘análisis espectral’²⁶ (expresión que utiliza respecto los ‘zapatos reales’ y los ‘zapatos en pintura’ en el contexto de la polémica entre Heidegger y Schapiro sobre un ‘famoso cuadro’ de Van Gogh; un texto que nos ocupará con algún detalle) suelta los fantasmas y los hace revolotear dentro y fuera del marco, por encima y por debajo; en el *ergon* y en el *párergon*; en lo que tiene lugar y en lo carente de lugar, es decir, en el ‘entre’ de los lugares.

Proyectaremos varias escenas de fantasmas. Por entre los fantasmas del cuerpo y el cuerpo de los fantasmas (que quizás no tienen) apuntaremos a ‘otro cabo’ en la esperanza de alcanzar *otra* mirada sobre el cuerpo y la corporeidad. Con Jean-Luc Nancy (una voz, *otra* voz, de la deconstrucción) intentaremos tocar los cuerpos *en el lugar* donde *verdaderamente* (y únicamente) pueden ser tocados: en el límite, en la piel. *Ahí* donde se dan a la *expeausition*, los cuerpos articulan y promueven juegos de transferencia. Más que instancias de unidad, identidad y propiedad, los cuerpos exponen la fractura, la multiplicidad, la expropiación.

El cuerpo nos interesa en este contexto, no por razones antropológicas, sino por el tema de la representación y del dibujo. Hablaremos del ‘cuerpo presente’, del cuerpo de manifestación, del cuerpo fenoménico, y del cuerpo impresentable, que resiste y cierra el paso a la videncia y a la evidencia. El trazo en el dibujo nos transporta hacia el límite del cuerpo de la figura. En ese sentido y en esa presentación extrema, nos ayuda a enmarcar los límites y los velos de la corporeidad. Expropiado de sus atributos clásicos, expone sus debilidades, las cicatrices de su largo recorrido a lo largo de nuestra tradición de pensamiento. Cuerpo herido, y quizás *en* herida aún y siempre, el dibujo nos habla de una torsión, de una rotación de sentido, de una translación interminable y necesaria. Más que una herida: un síncope. Un síncope que paraliza el movimiento general para luego reinventarlo. Seguiremos la órbita que traza el trazo en el dibujo: siempre rodando, siempre rodeando, siempre mordiendo la cola del círculo, pensando que es la cabeza lo que mordemos.

Estamos dentro del marco del tríptico, del marco que enmarca otros tres marcos. Dentro de cada uno de estos, otros marcos que enmarcan, interrumpen, multiplican y retrazan. Marcos dentro de marcos: como la memoria, como *en* la memo-

²⁶ Cf. DERRIDA, J.: ‘Restituciones’, en *La verdad en pintura*, ed. cit., p. 391.

ria. De alguna forma, el dibujo dibuja la memoria: memoria fracturada, expropiada (como el cuerpo), memoria del otro (del otro de nosotros mismos). La memoria, como el tiempo, está fuera de quicio, descoyuntada. Porque vive del otro, se puede decir que es un parásito que vive y sobrevive alojado fuera de sí. Injertada. Se mueve de huella en huella: su soporte de supervivencia es también su amenaza de borradura.

El dibujo dibuja la memoria, decíamos. Pero la memoria no es suficiente. No basta con recordar la seña, es necesario tener la sutileza fonética para pronunciarla. Diremos que Siza es un dibujante experimentado que sabe pronunciar correctamente el *schibboleth*. Ese es tal vez el secreto que le permite dibujar bien y ser reconocido cuando se cruza con los centinelas, es decir, con las instancias críticas y sus sofisticadas (a veces demasiado ingeniosas) maquinarias para control de las fronteras.

La singularidad del trazo de Siza, el timbre idiomático de su trazo, incorpora ‘un navío de memorias’, en una expresión feliz por sí firmada. El dibujo se alimenta del otro, de lo otro, de un sinnúmero de otros que rellenan, recorren y amenazan de naufragio el navío de memorias. El encuentro del azar y de la oportunidad, el espaciamiento que libera la singularidad del dibujo de Siza, acontece *ahí* donde el trazo, para inventar el dibujo, se borra, se enajena y se extingue.

Los últimos dos apartados, aunque enmarcados de forma diferente (‘dibujos de viaje’ y ‘los autorretratos de Siza’) asumen un carácter más marcadamente autobiográfico. Nos encontramos más de cerca con el dibujante y escritor Siza fuera de su despacho, de su trabajo, de sus circuitos cotidianos. Lo encontramos en viaje con amigos o auto-dibujándose en la soledad de su casa o de una habitación de hotel. Analizaremos párrafo por párrafo, casi palabra por palabra, un texto suyo titulado (como el apartado) ‘dibujos de viaje’. Es un texto que nos permitirá reflexionar sobre pruebas de fuego, fantasmas (otra vez el fantasma que regresa – *révenant*), *políticas de la amistad*, ángeles, cenizas, etc.

Ya se trate del trazo más liberto y displicente, aparentemente menos comprometido, de un dibujo en la Piazza Navona, ya se trate del trazo más tenso y aparentemente más comprometido de un autorretrato, lo que sigue ocupando nuestra investigación es la cuestión de la verdad. La verdad y el arte. *La verdad en pintura*, la verdad *en* dibujo, la verdad *en* literatura. El tema de la representación está íntimamente conectado con el tema de la verdad. La pregunta fundamental puede ser formulada de muchas maneras, pero siempre termina en saber en qué medida los objetos del arte pue-

den o no medirse con la verdad. ¿Los dibujos de Siza son ‘verdaderos’? ¿Qué tipo de verdad está por detrás de una escena dibujada o de un autorretrato?

El ‘análisis espectral’ que propone Derrida se demarca, por un lado, de un modelo de verdad como adecuación y, por otro lado, de un concepto de verdad como manifestación y desvelamiento al modo de Heidegger. Pero no es solamente el problema de la relación entre el objeto y su representación que distingue y singulariza la reflexión de Derrida. Éste articula los elementos de otra forma y disloca el propio punto de articulación. Sobre todo en *Restituciones*, y en las palabras de Marian Hobson, Derrida

“Despliega un ‘análisis espectral’ no inclinándose sobre la distinción entre pintado y real, sino planteando la pregunta de cómo se adhiere una obra de arte, o bien al contrario, cómo se separa un tanto de sí misma, se disemina”²⁷.

El valor de verdad no estará pues en unir un determinado objeto representado con su referente ‘real’, o en unir la manifestación con lo manifestado, sino en una separación, una fractura que disemina y *se* disemina en una multiplicidad de envíos sin reunión posible. El ‘destino errante’ de la obra de arte no solamente difiere infinita y testarudamente la revelación de ‘un sentido’ sino que lo disemina, lo multiplica y lo acrecienta, volviendo imposible un discurso gobernado y conciliador. La verdad que se despliega de este destino diseminado, si aún podemos seguir llamándole ‘verdad’ (o diciendo lo mismo con la expresión típica de Derrida: ‘si la hay’), será una verdad poliédrica, una ‘verdad facetada’, en la opinión de Hobson que volvemos a citar:

“Derrida inserta en su comentario la cuestión del lenguaje de una manera en que Heidegger no lo hace, por mucho que su obra hable de lenguaje. Es como si Derrida estuviese sugiriendo una posibilidad de verdad en pintura que no es representación, pero tampoco presentación. No tenemos una mera copia, pero tampoco es pura *parousía*, presencia o acontecimiento. En lugar de ello, una *verdad facetada* [subrayo] que tiene que ver con cómo situamos el interior o exterior del cuadro, con nuestro hablar sobre él”²⁸.

En vez de utilizar los términos más o menos canónicos (como ‘decir’, ‘mostrar’, ‘revelar’, ‘representar’, etc.) para hablar de la obra de arte, Derrida desplaza la propia termi-

²⁷ HOBSON, M.: ‘Derrida y la representación’, en COHEN, T.: *Jacques Derrida y las humanidades*, ed. cit., p. 190.

²⁸ -: Op. cit., p. 191.

nología lingüística, prefiriendo otros términos: ‘diseminación’, ‘huella’, ‘marco’, ‘frontera’, ‘margen’, etc. En lo que está enmarcado, hay algo que falta. No se trata de una imperfección formal, un defecto artístico. Se trata de una falla que desequilibra, empuja, interrumpe, invita. Lejos de la descripción de la obra de arte como lo perfecto, o lo pleno, o lo inspirado, o lo que ‘instituye un mundo’ (como en Heidegger), Derrida atribuye a una falta interna, a una carencia y un desajuste estructurales, la oportunidad de la obra de arte. No se trata ya, por tanto, de una cuestión de presentación, representación o revelación, sino de un desplazamiento de los puntos a partir de los cuales se (des)articula el propio discurso sobre el arte.

En el apartado sobre los autorretratos de Siza se trata un poco de esta posibilidad del arte. El autorretrato se presenta como un motivo privilegiado para poner de manifiesto lo que terminamos de decir sobre la reflexión de Derrida a cerca del tema de la representación. Entre el retrato y el retratista se da una desarticulación de fondo, una no coincidencia insalvable. En efecto, la mecánica del autorretrato introduce la alteridad en el corazón del *autos*; desplaza el *autos* (es decir, la presunta identidad de uno mismo) para abrir hueco a la mirada del otro. El autorretrato enajena lo propio en la mirada del otro. El efecto de duelo resultante de esta mecánica (el autorretratado es un muerto), la persecución interminable de una presunta identidad, expone el desajuste estructural de todas las formas de expresión artística y nos empuja hasta los límites de la representación.

4. La ceguera de la mirada

Derrida no tiene una teoría de la mirada. Tampoco lo que pretendemos es sistematizar un conjunto de reglas que orienten y determinen un modo peculiar de mirar el arte. Tampoco pretendemos indagar sobre el comportamiento de la mirada de Siza en el acto de dibujar.

Para una mejor comprensión de la mirada preferimos – y pensamos con ello interpretar bien los textos de Derrida al respecto – relacionar mirada y ceguera. Pretendemos tratar el tema del dibujo y elegimos como guía una afirmación de Derrida en *Mémoires d’aveugle*: ‘todo dibujo es un dibujo de ciego’. La composición argumental (y rítmica) del capítulo es bastante dependiente de esta afirmación, aunque la reflexión explícita sobre la relación entre mirada y ceguera aparezca sólo en el último apartado. Por otro lado, mantenemos en abierto el cuadro y la escena de la representa-

ción. En efecto, para un esquema representativo del tipo sujeto/objeto, la visión resulta un sentido privilegiado. Discutiremos a su tiempo sobre si tendrá o no *sentido* el privilegio de un *sentido* respecto de los otros.

Estamos en el tríptico, no hay que olvidarlo, y el cuadro central requiere y enmarca la mirada. El ‘fantasma central’, aunque no lo queramos o no seamos concientes de ello, sigue asediando y condicionando la mirada y el modo de mirar. Nada demasiado sorprendente para el estilo deconstructivo, pues la ‘lógica espectral’ es una lógica que revolotea alrededor de la deconstrucción. Y el espectro se relaciona con la mirada, pues existe cierta visibilidad en el fantasma.

“Un espectro – afirma Derrida en un diálogo con Bernard Stiegler – es a la vez visible e invisible, a la vez fenoménico y no fenoménico: una traza que marca de antemano el presente de su ausencia”²⁹.

Si los espectros fuesen objetos pasivos de la mirada y a disposición de la mirada, que ella pudiera gobernar y asimilar como en un proceso digestivo, no ocurriría nada de muy especial. La complicación surge – y tal complicación se revelará decisiva para la cuestión de la mirada – cuando tomamos conciencia de que

“... allí donde están los espectros, somos mirados, nos sentimos o creemos mirados. Esta disimetría lo complica todo. La ley, la conminación, la orden, lo performativo se imponen sobre lo teórico, lo constatativo, el saber, el cálculo y lo programable”³⁰.

El problema es la disimetría: los espectros miran sin reciprocidad. El espectro tiene un derecho absoluto de mirada: está siempre antes de mí y me mira sin poder ser mirado a los ojos. Solamente él tiene ese derecho. Mi mirada no es autónoma. Miramos en la heteronomía.

A la hora de reflexionar sobre ‘derecho de miradas’, la anterioridad de la mirada del espectro, de lo otro en su radical alteridad, se revela determinante. Tal equivale a decir que tal vez la mirada obedezca a una ley, pero una ley muy peculiar: la ley de la celosía, del entrecortado, de la interrupción. Y el dibujo – de él queremos tratar

²⁹ DERRIDA, J. y STIEGLER, B.: ‘Espectrografías’, en *Ecografías de la televisión* [Échographies de la télévision, París, Galilée / Institut National de l’Audiovisuel, 1996] Buenos Aires, Eudeba [traducción de M. Horacio Pons] 1998, p. 147.

³⁰ -: Op. cit., pp. 152-153.

– quizás tenga también su ley propia e interna que obliga a un acercamiento sesgado, diagonal, oblicuo. En *Droit de regards* Derrida utiliza la imagen del juego de damas. Nosotros intentamos seguir el recorrido de cada una de las piezas sobre el tablero. Un campo entrecortado entre el blanco y el negro, un campo enmarcado por una rígida división del espacio y unas leyes rigurosas de circulación.

Dentro del marco general del tríptico la malla se aprieta cada vez más. Se multiplican los marcos. El ojo parpadea. Aprovechamos ese movimiento inquietante y persistente del ojo para volver otra vez sobre la representación. Visitaremos de paso los ‘últimos hombres’ de Nietzsche (que afirman haber inventado la felicidad, y cuando lo afirman parpadean). La intermitencia de los ojos entre lo abierto y lo cerrado representa un movimiento desesperado de pérdida de control sobre las cosas. Ese dominio tiránico tiene un nombre para Nietzsche: se llama ‘representación’. Los ‘últimos hombre’ han vivido demasiado tiempo, pero su dominio se encamina hacia el final. No es por el parpadeo propiamente dicho que su dominio está a punto de terminar. El parpadeo es un síntoma, una especie de señal de la incapacidad de un sujeto para dominar y abocar sus objetos.

Siza tiene un problema de ojos: por un desgaste de los músculos que permiten el movimiento de abrir y cerrar de los párpados, se cierran, dando la impresión que siempre está durmiendo. Derrida ha tenido un problema al revés: sus ojos se mantenían abiertos, negándose a cerrar. El parpadeo se vuelve difícil en una y otra situación. Aprovecharemos este hecho – a partir de un texto de Siza donde expone su mal de ojos (que seguramente no es un ‘mal de ojo’) – para enfatizar la importancia de la discontinuidad, de la interrupción, entre el ojo y el motivo en la operación del dibujo. Interrumpido e interrumpiendo, el ojo enmarca y es enmarcado. El ojo genera su propio espaciamento en el abrir y cerrar. El dibujo se alimenta también de este movimiento que permite, por un lado, mantener cierto dominio sobre el motivo, y por otro lado, impide una absorción representativa. Las transferencias que ocurren en el dibujo, por una oscilación permanente de las márgenes – como acontece en todo cuerpo en general – promueven una contaminación que mancha cualquier pretensión de pureza representativa. No existe reproducción ‘tal cual’: en ningún caso, en ninguna arte. Aun en la fotocopidora técnicamente más sofisticada la copia no coincide exactamente con el original. Pero tampoco este es una cuestión demasiado relevante para Derrida. La diferencia entre el original y la copia en buena verdad no se plantea porque no hay un original puro y absoluto, suelto y suspenso en un ‘en sí’ sin dependencia contaminadora de otro o de

otros. Lo que verdaderamente interesa es el modo como acontecen y se articulan las cosas y las relaciones entre las cosas.

La mirada juega su oportunidad sobre el tablero de damas: entre blanco y negro. Nadie puede prever los movimientos de las piezas (porque el movimiento de las piezas de un jugador es dependiente del movimiento del otro, del que ocupa la otra margen del tablero) y el desenlace de la partida. La mirada se arriesga y el dibujo es quizás un riesgo mayor. La mirada nunca apoya los dos pies a la vez porque se ve obligada a romper entre salto y salto. El espaciamiento de las cosas genera una cadena interminable de interrupciones y resaltos. La reflexión que hacemos sobre la invención en el ámbito de la mirada tiene que ver con esta forma de avanzar en la ausencia de un suelo firme y continuo.

La mirada, en su modo saltadizo de relacionarse con los lugares y las cosas, es aliada habitual del dibujo. Tal vez por ello los dos – mirada y dibujo – comparten un cierto modo de urgencia (urgencia de acompañar el ritmo de lo que pasa y que pasa sin poder jamás ser acompañado) y el riesgo real de colapsar. La mirada inventiva es la que coopera con el dibujo en el salto abismal hacia la imprevisibilidad de la llegada de lo otro: eso (*ça*) que no puede siquiera ser designado porque no tiene una identidad ni un cuerpo de significación que pueda rellenar un concepto. La mirada inventiva no puede en absoluto prever, anticipar, desviar, evitar la llegada de eso (*ça*) que es lo más extraño de los extranjeros. Puede sin embargo sospechar. Puede mantenerse en vela: velar los velos y presentir y anotar su agitación.

Todo dibujo es un dibujo de ciego, decíamos. La ceguera no es aquí lo contrario de la visión. La ceguera es para Derrida una forma de designar la interrupción de todos los sentidos (y no solamente del sentido de la vista) y del *sentido* en general. La retórica de la ceguera señala un no-saber que se abre dentro del espacio del saber. No es por tanto una ignorancia (un no-saber por ignorancia) sino la condición misma del saber y su límite. Saber que no se sabe o saberse ciego representa ya una forma de conocimiento, o mejor dicho, una posibilidad *para* el conocimiento. Dicha ceguera no es una mera falta de la *lucis* del conocimiento. Es algo que afecta implícitamente a toda escritura y, por ende, al dibujo. Lo que Derrida afirma del autorretrato creo puede afirmarse del dibujo en general:

“Un dibujo de *ciego* es un dibujo *de* ciego. Doble genitivo. No hay aquí tautología alguna sino una fatalidad del autorretrato”³¹.

Una fatalidad, un no poder ser de otro modo. El órgano instrumental del dibujo (por norma la mano, pero también el pie o la boca) es ciego. La punta del lápiz que rotura a través del soporte del dibujo es ciega. El dibujo en sí mismo (lo que resulta del acto de dibujar) es ciego. La fuente de la vista, la pupila, que articula este juego de cegueras, es también ciega. Y el ojo mismo, el órgano doble de la vista, sin la contribución de la luz, sin el estímulo exterior de la luz, es ciego igualmente.

El dibujo consiste en ‘llamar a la luz’ y el dibujante gobierna (en lo que hay de gobernable en una ceguera) este juego estructural de cegueras. Asediado y encandilado por la luz – por ‘la locura de luz’, como diremos con M. Blanchot – el dibujante pone en marcha la ceguera estructural del dibujo. El dibujante se retrae ante el fulgor de la luz. El dibujante es un *re-tractus*: se aparta, da un paso hacia atrás movido por una especie de *scrupulus*. Su retraimiento significa, por un lado, la incapacidad de enfrentarse a la luz y, por otro lado, la imposibilidad de obedecer al *datum*, de absorber fielmente, por representación y en la representación, el motivo. Entre el acercamiento y el retraimiento, entre lo fenoménico y lo no fenoménico, entre lo visible y lo no visible (no significando esto que lo visible y lo invisible sean dos extremos antonómicos ubicados en lugares opuestos de la ‘realidad’, sino que lo invisible es un salto diferencial que acontece *dentro* de la visibilidad misma y la desordena), el dibujo opera como un puente y un abismo. Ciego por la luz, el dibujante anota sobre lo que no viene a la luz, sobre lo que no comparece ni se identifica. El espacio donde apoya los pies y la mirada es un espacio que él no puede dominar ni gobernar: el dibujante se mueve entre un puente y un abismo. En esa situación inestable lo visitaremos en el capítulo I.

5. La hospitalidad sin límites

Un concepto clásico de hospitalidad no tendría, en principio, sentido en una investigación que está conformada y delimitada por el ámbito de lo estético y de la creación artística. La hospitalidad sería asunto de lo ético, de lo político o de lo religioso, pero no de lo estético. La primera cuestión que debemos enfrentar es esta:

³¹ DERRIDA, J.: *Mémoires d’aveugle...*, ed. cit, p. 10. Sigo aquí la traducción propuesta para este paso por SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 57.

¿con qué legitimidad desplazamos los marcos que delimitan los territorios del saber? ¿El pensamiento de la deconstrucción autorizará un tal desplazamiento? Y haciéndolo – con autorización y legitimidad o abusivamente – ¿podrá ‘lo estético’ soportar la intromisión de una categoría que parece serle extraña?

No hay duda de que el tema de hospitalidad es un asunto actual: los fenómenos de la inmigración, la globalización, el desplazamiento, en algunos casos masivo de las poblaciones, como es el caso de los refugiados, exigen y reclaman una ética y una política de la hospitalidad. El mundo se ha vuelto un espacio de circulación permanente de personas y bienes; las fronteras geográficas han perdido en muchos casos una rigidez legal que dificultaba o impedía el paso de un país a otro; los Estados – por naturaleza reguladores de las fronteras – han perdido de alguna forma ese estatuto por fuerza de la presión ejercida por los grupos económicos dominantes.

La hospitalidad está al día más que nunca: dar la bienvenida al extranjero que llega, prepararle acogida, disponer de dispositivos legales que puedan regular los flujos de entrada, repatriar o por lo menos controlar los ilegales. Todos estos fenómenos reclaman una palabra de la hospitalidad que, en su alta autoridad, debe matizar la legislación para equilibrar el *deber* de acogida con el cierre de las fronteras en nombre de la seguridad y la identidad dicha nacional. Por ello los políticos la invocan (la hospitalidad) como un designio del que depende en buena parte la imagen exterior del país. La hospitalidad se juega pues, y se decide políticamente, en el espacio estrecho que separa el deber de acogida y el deber de preservar la identidad nacional.

¿Por qué esta referencia a una hospitalidad que no tiene nada que ver, por lo menos en apariencia, con lo que nos atañe en la presente investigación?

En primero lugar para poner de manifiesto que la hospitalidad que nos interesa está más allá (o más acá) de este concepto estricto y meramente estratégico de un punto de vista ético-político. La hospitalidad que nos interesa y que puede, tal vez, darnos paso al terreno de lo estético es una hospitalidad que no se circunscribe ni agota en una política, una ética, una ley, un tema, un concepto. La hospitalidad del derecho y de las leyes no siéndole extraña, se mantiene heterogénea respecto a esta hospitalidad absoluta e incondicional. Tal no significa que es una pura trascendencia, una categoría ideal que regula, garantiza y posibilita las formas concretas de la hospitalidad. No. La hospitalidad sin límites de la que habla Derrida es lo *concretissimum* por excelencia: ya está operando en todo discurso y en toda frontera donde se da o se niega la autorización de paso

al extranjero que llega. Porque es infinita, sin límites, la hospitalidad – esta hospitalidad – no admite ningún tipo de marco. Y si, por razones de ordenamiento teórico, la enmarcamos, ella constantemente desborda los marcos: la encontramos dentro y fuera de lo ético, dentro y fuera de lo político, dentro y fuera de lo jurídico, dentro e fuera de lo estético. Dentro y fuera. El lugar de la hospitalidad absoluta es dentro y fuera. Como lo afirma Hent de Vries:

“Aquí se toma la noción de hospitalidad (...) como una categoría más allá de todas las categorías, que no sólo se resiste a ser definida en términos políticos y jurídicos comunes, sino que, debido a que es *sui generis*, debe sustraerse por principio de cualquier determinación conceptual”³².

Es decir que tal hospitalidad no tiene un *topos* determinado donde pueda ser identificada, y tampoco obedece a una demanda de sistematicidad. Está dentro y fuera de las coordenadas que le asignan un espacio propio en una región determinada del saber. Está más allá de toda idea o discurso sobre lo que solemos designar con el término ‘hospitalidad’. Su estatuto cuasitrascendental (concepto importante en Derrida que aclararemos a su tiempo) la pone al abrigo de toda particularización empírica, pero, al mismo tiempo (y porque no puede sobrevivir sin traducirse en leyes concretas que cierran su pretensión de universalidad) termina traicionándose a si misma. Se queda por eso ‘atrapada en una aporética familiar’, en la expresión de Hent de Vries que volvemos a citar:

“La hospitalidad, considerada en su sentido enfático, absoluto o todo abarcador, está atrapada en una aporética familiar: en lugar de darse en un simple todo o nada, es todo y nada; debe dividirse a fin de permanecer entera (o saludable); debe olvidársela y deshacerse de ella a fin de que se la recuerde y se viva en conformidad con ella”³³.

‘Atrapada’ en una aporía, no significa impedida de preparar y ‘forzar’ una decisión. Como lo señalaremos a lo largo del capítulo sobre la hospitalidad, lo aporético en la medida en que se carga de lo indecible, no significa una pura incapacidad de avanzar, un quietismo que impide cualquier movimiento, sino que opera justamente como condición para poder tomar una decisión. Sin indecidibilidad no hay decisión.

³² DE VRIES, H.: ‘Derrida y la ética: pensamiento hospitalario’, en COHEN, T. [coord.]: *Jacques Derrida y las humanidades*, ed. cit., p. 243.

³³ -: Op. cit., p. 244.

Creo estar justificada, por lo menos en primera instancia (una vez que en segunda instancia, es decir en el capítulo III sobre la hospitalidad, volveremos, por lo menos implícitamente, sobre la cuestión de la legitimidad) no solamente la legitimidad sino también la oportunidad de llamar la hospitalidad para el espacio de reflexión sobre el dibujo.

La hospitalidad es hospitalidad al porvenir, a lo que viene sin hacerse anunciar o esperar: que viene porque viene, de modo imprevisto y heterogéneo respecto a las estructuras de acogida, las expectativas, el deseo, etc. De ahí la relación íntima entre el (por)venir y la invención: venida del porvenir, del evento, del advenimiento, de la aventura. El porvenir (*l'avenir*) desafía la invención, la acogida del otro, porque lo que viene, lo que siempre está *a venir* y *por venir*, supone que algo o alguien comparezca, venga, y venga siempre por primera vez. La invención supone una primera vez, una vez sin ejemplo. El acontecimiento (*l'événement*) se da en la eclosión de lo que viene y del porvenir (*l'avenir*). El acontecimiento tal vez siempre está aconteciendo, generando de ese modo una inestabilidad esencial, una oscilación espacio-temporal infinita e ingobernable. La deconstrucción (si existe tal cosa), más que suministrar un conjunto de procedimientos o métodos de lectura e interpretación (que en buena verdad no puede suministrar), expone su fuerza y su deseo a una experiencia imposible, a una experiencia de *lo imposible*.

Lo que buscaremos en el capítulo sobre la hospitalidad es desplazar el dibujo hacia la órbita de esta experiencia de lo imposible. Lo que buscaremos es *tocar* el límite de esa experiencia de dislocación. Los dibujos de Siza representan algo en el sentido que entre ellos y la realidad representada existe sin duda una relación de semejanza. La cosa dibujada (y toda cosa en general) reclama un compromiso de sentido, exige un 'hacerse cargo' que el dibujo no desprecia. Pero en esa demanda de sentido y de lectura lo que verdaderamente se compromete y se opera es una tensión hacia otro. Otro que no es una réplica representativa de un motivo, sino algo que permanece heterogéneo en absoluto respecto él.

También el dibujo está enmarcado por una carga representativa que tiende a ofuscar su relación al otro, a una alteridad radical que un mecanismo meramente representativo no está disponible para comprender. Lo problemático de la lectura que intentamos poner en marcha está justamente en hallar los puntos de apoyo para una

nueva articulación, y necesariamente una nueva *economía* del dibujo. El *oikos* del dibujo (su casa conceptual por decirlo así) se resiste a disolverse y se defiende en su interior (en el interior de la casa) de lo que pueda, desde afuera, desde el exterior, amenazar su integridad y su configuración supuestamente propia. La deconstrucción, en su operar desestabilizador, provoca la oscilación del significado por la presión que ejerce desde los márgenes. Como lo afirma David Wills,

“Ha de esperarse que el significado devenga en incierto en los *márgenes* o en aquellas áreas de articulación donde un campo busca delinear y definirse respecto de otro, contribuyendo a menudo a análisis más productivos. Estos mecanismos de agitación son especialmente explícitos en los soportes de las representaciones visuales...”³⁴.

Operando de esta forma, lo que buscamos en efecto es llegar a ‘un análisis más productivo’. ‘Más productivo’ no en un sentido de generar y acumular más ganancias, sino en el sentido de permitir que el dibujo, la operación del dibujo, se exponga de un modo más amplio, más allá de los márgenes que tradicionalmente le están asignados. Por otro lado, dicha productividad no alcanza, quizás, una mayor aclaración del tema. Lo que acontecerá es más bien una mayor problematización. El problema, la palabra ‘problema’, ocupará también espacio dentro del marco (de los marcos: ¿cuántos marcos?, que hemos perdido la cuenta) de nuestra reflexión, y se medirá con otra palabra, ‘esta palabra fatigada de la filosofía y de la lógica’³⁵, la palabra ‘aporía’. La mayor productividad que buscamos podrá provocar una saturación del mercado y una desestabilización en las leyes apretadas de la economía de lo propio. Podrá incluso parasitar los mecanismos lógicos que exigen claridad y distinción en el discurso. Casi seguramente que trillaremos caminos de los cuales no saldremos jamás. Y sin embargo, puede que, procediendo de este modo, podamos llevar el dibujo hacia un espacio de experiencia donde, por un exceso de marcación, ya nada puede ser enmarcado: la experiencia de lo imposible. ¿Sobreviviremos?

³⁴ WILLS, D.: ‘Glosario’, en COHEN, T. [coord.]: *Jacques Derrida y las humanidades*, ed, cit., pp. 400-401.

³⁵ Cf. DERRIDA, J.: *Aporías. Morir – esperarse (en) ‘los límites de la verdad’* [Apories. Mourir – s’attendre aux ‘limites de la vérité’, París, Galilée, 1996] Barcelona, Paidós [traducción de Cristina de Peretti] 1998, p. 31. Los dos textos reunidos aquí corresponden a una conferencia pronunciada por Derrida el 15 de julio de 1992 en Cerisy-la-Salle. Se publicaron el año siguiente (1993) en un volumen con las actas del encuentro. El presente texto ha sido ligeramente modificado respecto al publicado en 1993.

Sin número: [INTRODUCCIÓN, otra vez]

Enmarcamos en la introducción, la palabra ‘introducción’. La ponemos entre paréntesis como para enseñar a la mirada su carácter suplementario. Como un ‘se ruega insertar’ de esos que normalmente acompañan (separados, suplementarios, un cuerpo injertado en otro cuerpo) los libros de Derrida. Anotamos sobre la representación gráfica de un abismo en el borde del cual intentaremos mantenernos en pie. El marco que separa es también lo que torna posible la relación, lo que abre espacio para una negociación arduamente disputada. Negociación *con* el abismo, *en* el borde del abismo. ¿Sobreviviremos?

El dibujo, como el lenguaje y el significado, opera una ruptura y expone las líneas de fractura: un abismo de cara a otro abismo. Quizás para enfatizar esa línea de corte, Derrida busca en sus textos una serie de efectos visuales, una sintaxis visual que se plantea como un desafío para la propia semántica. Su escritura pictórica, o casi-pictórica, se comportará como una bisagra: mientras mantiene juntas y operacionales las articulaciones (de un argumento, de un discurso, de un sistema), pone de manifiesto sus debilidades y los peligros de disgregación. Asimismo, la bisagra, es una cosa modesta en la arquitectura (de una casa, de un texto, de un argumento, de un sistema): permaneciendo escondida, se revela como elemento fundamental para la circulación entre el afuera y el dentro y para la propia circulación interna. Hay un peligro adicional: la mano que trabaja demasiado cerca de la bisagra, corre el riesgo de ser aplastada por ella. ¿Sobreviviremos?



capítulo I **Dibujo y mirada**
CAPÍTULO I

1. 'DERECHO DE MIRADAS'

Afirmar la existencia de un 'derecho de miradas' implica la admisión de una ley (natural o positiva) que determina, regula y circunscribe el acto de mirar. Implica la admisión de unas reglas y de una ordenación preestablecida a las que debe obedecer la mirada. ¿Cómo puede la mirada sujetarse a un tal ordenamiento si, aparentemente, para mirar basta con abrir los ojos? ¿Cómo puede un acto tan sencillo y natural como parece ser la mirada venir determinado por una ley que la antecede y está por encima suyo? Y, si es así, ¿quién ha puesto la ley a la que debe obedecer la mirada? ¿En qué sentido, pues, debemos tomar el 'derecho de miradas'?

Una primera entrada a la aclaración de estas cuestiones puede acontecer a través de la distinción previa entre 'ver' y 'mirar'. En efecto, 'ver' y 'mirar' no son lo mismo: ni en el lenguaje corriente, ni en el lenguaje de la filosofía. 'Ver' remite a la vista, al órgano sensorial que corresponde al ojo. 'Mirar' implica algo más que una mera relación óptica y perceptiva con el mundo³⁶. El 'mirar' exige el ir más allá de sí, desalojarse, salir fuera, implicarse, velar y cuidar de lo mirado. Pero no se trata de una salida activa *versus* un objeto estático, que está ahí pasivamente. En la mirada está implícita una relación, una operación de correspondencia. Uno mira y es mirado a la vez. Y esto no solamente en el sentido de un ponerse en frente de otro ente que comparte la misma facultad de mirar, sea un ente animal racional o un ente animal irracional. El

³⁶ Heidegger y Jean-Luc Nancy, dos de los autores que invocaremos en varios momentos de la presente investigación, nos ayudan a comprender la diferencia entre 'ver' y 'mirar'. Heidegger, en el contexto de la dilucidación del término *aletheia*, afirma en una de las lecciones de su curso sobre Parménides (1942-1943): "Mirar es un acto del ver. El ver es una capacidad del ojo" (p. 186). Para que el ojo humano llegue a ser lo que es, es necesario que pueda ver. Y para que tal sea posible el ente debe iluminarse ante él. Dentro de la luz que ilumina el ente, hay una mirada, una 'mirada apareciente'. Dentro del ente brilla la mirada del ser. Ver la mirada que sale al encuentro, en griego *thean-óran*, es la teoría. Entre los griegos, la teoría expresa "... una relación que el hombre no produce, sino más bien una relación en la cual el ser mismo pone primero al hombre" (p. 190). El 'ver' encerrado en sí mismo, en el órgano del ojo, nada puede decirnos sobre nuestro entorno si no entra en relación con la iluminación del ente. 'Mirar' significa relacionarse, salir al encuentro de lo que ya está iluminado y puesto por adelantado. Cf. HEIDEGGER, M.: *Parménides* [Gesamtausgabe, Bd. 54. Parmenides, Frankfurt, 1982] Madrid, Akal [traducción de Carlos Masmela] 2005.

Nancy, en *Le regard du portrait*, se detiene también en la distinción entre 'ver' y 'mirar'. Ahí afirma Nancy, en traducción de mi responsabilidad: "Ver se conforma al dominio de los objetos. Mirar porta el sujeto más allá de sí. 'Mirar' (*regarder*) tiene que ver en primer lugar con *warden* o *warten*, vigilar, tener en cuidado y prestar cuidado. Hacerse cargo. Mirando yo vigilo e yo (me) guardo: yo estoy en la relación al mundo, no en relación a un objeto. Y es de este modo que yo 'soy': en el ver, yo veo por razones ópticas; en la mirada, yo estoy metido en el juego. Yo no puedo mirar sin que *ello me concierne* (*ça me regarde*)". Y en nota Nancy explicita la expresión subrayada en el texto principal: 'Ello se vuelve hacia mi, ello me mira con atención (*ça me dévisage*) y me concierne, tiene que ver conmigo (*c'est mon affaire*)". Cf. NANCY, J-L.: *Le regard du portrait*, París, Galilée, 2000, pp. 74-75.

ça me dévisage (ello me mira) de Nancy³⁷ quiere decir no solamente que ‘ello’ me mira con máxima atención, me observa, me vigila, me mira de hito en hito, sino también que ‘ello’, lo indeterminado, *es* todo lo que se enfrenta con la mirada (por tanto, ni solamente este o aquel, sino todo lo que en general *es*).

¿Un árbol me mira? ¿Una casa me mira? ¿Una roca me mira? Evidentemente que los árboles, las casas, las rocas, etc., no están dotados de un órgano visual llamado ojo, y sin embargo puede que miren, por lo menos si aceptamos el término ‘mirar’ en el sentido que estamos manejando³⁸. Mirar no significa simplemente ver. Pertenece al ámbito de la relación. Mirar no es ver meros objetos. Es estar en el mundo, ser parte del mundo, hacerse cargo del mundo, con toda complejidad que el concepto de ‘mundo’ comporta y a lo que intentaremos acercarnos en diversos momentos de la investigación. La idea de que la mirada recoge imágenes del mundo, las traslada al interior de los seres vivientes, y de un modo especial a un determinado ser viviente llamado hombre, que las trasformaría en conocimiento, en representación de la realidad del mundo, es una idea que, de partida, hay que abandonar. No existe en la mirada nada de semejante a un proceso fotográfico de captación y copia de la realidad. La cámara fotográfica capta la absoluta imposibilidad: congela, por decirlo de algún modo, un determinado instante y, congelándole, hiere de muerte la esencia misma de las cosas: su no detenerse, su permanente devenir.

‘Derecho de miradas’: volvemos al título del apartado. Se trata de un título de Jacques Derrida en el que propone una lectura sobre un conjunto de fotografías de Marie-Françoise Plissart³⁹. Estamos por tanto delante de un texto muy circunstanciado: desde luego sobre fotografía; después sobre una determinada técnica fotográfica: en blanco y negro; para la sesión fotográfica ha sido creado un escenario *artificial*, por decirlo así; finalmente se trata de fotografías en que los motivos fotografiados

³⁷ Cf. Nota anterior.

³⁸ Es curioso referir aquí al respecto el testimonio de Paul Klee transcrito por Merleau-Ponty: “En una floresta, he sentido varias veces que no era yo quien miraba la floresta. Sentí, en ciertos días, que eran los árboles quienes me miraban, quienes me hablaban... Yo estaba ahí, escuchando...”. Citado por MERLEAU-PONTY, M.: *L’œil et l’esprit* [1964] París, Gallimard, 2003, p. 31.

Y el propio Siza afirma en un texto de 1988 sobre ‘Museos’: “... Museos que recogen lo que ha estado en palacios, o iglesias, o cabañas, o sótanos, cubierto de gloria o de polvo, doblado bajo el colchón de un catre, y *ahora silenciosamente me observa* [el subrayado es mío], bajo una luz indiferente a lo que se mueve en demasía”. SIZA, A.: ‘Museus’ [1988] en MURO C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, Barcelona, Ediciones UPC, 1994, p. 75.

³⁹ DERRIDA, J. y PLISSART, M-F.: *Droit de regards*, París, Editions de Minuit, 1985.

son mujeres (de ahí la cuestión del *género*, de la diferencia sexual) enfatizada por Derrida desde el inicio hasta el final del texto) y mujeres desnudas.

Lo que pretendemos en este apartado es una mirada (imposible) de la ley, la ley que, quizás, gobierna en la mirada. Intentaremos rodear dos afirmaciones, rodar sobre ellas: 1. La mirada tal vez obedezca efectivamente a una ley: la ley de la celosía, de la interrupción; 2. El dibujo mismo tiene también, tal vez, su ley, una ley interna por decirlo así: el acercamiento al dibujo no puede hacerse en línea recta, sino de una forma sesgada, diagonal, oblicua. A tal lectura sin embargo le está autorizada la reversibilidad.

Terminamos de afirmar que la mirada no tiene nada de semejante con un proceso fotográfico. Por otro lado, el tema de nuestra investigación es el dibujo y lo que escribe Álvaro Siza sobre el asunto. El dibujo se aleja también de la fotografía, pues le falta el carácter instantáneo y técnico (o por lo menos más marcadamente técnico, dado el recurso a un aparato técnico muy complejo) del proceso fotográfico. ¿Cómo entonces – puede preguntarse – demandar este título para un ámbito donde parece no haber? ¿Cómo elegir como cabeza del apartado (un título siempre se presenta como una cabeza que se *precipita*, que va por delante del asunto) un título que parece estar en desencuentro con el *corpus* del texto?

Es verdad que un título condiciona, pero a la vez puede instituir una promesa⁴⁰. No teniendo propiamente significado (‘derecho de miradas’ no constituye una oración), siendo por tanto una especie de ‘parásito literario’, puede que produzca ‘efectos políticos’ en el sentido de cambiar las convenciones y, por su ironía misma, legitime un ‘nuevo derecho’. Todas las frases inscritas bajo este título, encabezadas por él, abren de alguna forma una fundamentación (‘violenta’, según Derrida) de su propio derecho, por su relación ‘con un contexto siempre abierto que siempre le promete más significado’. El

⁴⁰ Derrida afirma: ‘un título es siempre una promesa’. Lo hace comentando un título concreto de Austin (‘el significado de una palabra’) y su tesis según la cual ‘propiamente hablando, únicamente tiene significado una *oración*’. En este contexto, sigue Derrida: “Aquí el título no constituye una ‘oración’. Por ende no tiene ‘significado’. Representa una ‘promesa’ en un enunciado que ‘propiamente hablando’ no tiene ‘significado’. Este título es pues peligroso, especialmente para la comunidad de los filósofos; sólo tiene un ‘significado’ impropio y figural. ¿No es este título un parásito literario que, sin prometer nada filosófico, en última instancia, anuncia que oiremos por un par de horas cierto número de ‘oraciones’ en las cuales, mediante juegos con viejos y nuevos filosofemas, la frase, la locución ‘el significado de una palabra’ se pronunciará con mayor número de variaciones, con o sin comillas, bastardillas o guiones, con o sin *significado*? Pero esta ficción literaria, si de veras lo es, no obstante buscaría (y hasta cierto punto, con éxito) producir efectos políticos y cambiar las convenciones, legitimar o deslegitimar, constituir, a través de su ironía misma, un nuevo derecho”. DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 121.

plus de significado que comporta todo título, termina contaminando todo el *corpus* del texto:

“Sus oraciones semejan esas palabras que nunca tienen suficiente significado [porque ningún contexto es saturable] o que – como un título – tienen demasiado”⁴¹.

Consecuentemente, el ‘derecho de miradas’ puede incorporar (de una forma probablemente ‘violenta’) una promesa. El ‘derecho de miradas’ tiene el derecho de prometer: porque el derecho legitima, por un lado, y porque su potencial significativo no se agota en ningún contexto, por otro.

1.1. Un rodeo por la fotografía

¿Qué *escribe* Siza sobre la *inscripción* del dibujo? ¿Qué ve Siza en la mirada que dibuja? ¿Podremos hablar de un dibujo de la mirada?

Antes de enfrentarnos directamente a estas interrogaciones relacionadas con el dibujo (si es que puede hablarse de un ‘enfrentamiento directo’, cuestión a la que pronto volveremos), nos vemos obligados a dar un rodeo sobre el tema de la fotografía. Por dos razones por lo menos: primero porque Siza ha escrito varios textos sobre fotografía; segundo, porque entre la fotografía y el dibujo tal vez exista un punto de contacto, un punto de articulación del discurso, una prótesis en la mirada. Por otro lado, para un arquitecto, tanto la fotografía, como el dibujo, son herramientas importantes al servicio del proyecto. Siza prefiere utilizar el dibujo, y en efecto lo utiliza más. Prefiere dibujar porque el dibujo ‘fija mucho más que sacar una foto’. Sobre todo porque no se puede proyectar con la fotografía. Ésta solo capta lo acabado y el arquitecto, por definición, trabaja con lo que está en proyecto. El dibujo acompañará mejor, por lo tanto, el desarrollar

⁴¹ -: Op. cit., p. 122.

Aún sobre el tema del título, merece la pena transcribir lo que dice Derrida al respecto en la *Doble sesión*: “... el título que, como la cabeza, el capital, lo sentencioso, habla con la frente alta, habla demasiado alto, a la vez porque alza la voz, ensordece el texto consiguiente, y porque ocupa la parte superior de la página, convirtiéndose así la parte superior en el centro eminente, el comienzo, la orden, el jefe, el arconte” (pp. 268-269). Pero un poco adelante, Derrida subraya también lo que hay (puede haber) de positivo en un título: “La titulación, pues, no asigna la capital de una escritura, asegura su suspenso; y el contorno, el borde, el encuadramiento. Da un primer pliegue y dibuja alrededor del texto una especie de blancura matricial (...) Mallarmé prescribe, pues, el imponer silencio al título, pero también el extraer de él como de un blanco germinal o seminal” (pp. 270-271). Cf. DERRIDA, J.: ‘La doble sesión’ [1970] en *La diseminación* [La dissemination, París, Seuil, 1972] Madrid, Fundamentos [traducción de José Martín Arancibia] 1975. El tema de la blancura y del blanco, como espaciamento de la escritura, volverá a la escena de la investigación más adelante.

de la idea que va surgiendo para un determinado proyecto. A ello se añade que Siza, como él mismo reconoce, no tiene la más mínima habilidad para lidiar con aparatos de cierta complejidad como es una máquina fotográfica⁴².

En el primer texto (por el orden cronológico, 12 de marzo de 1995)⁴³, Siza presenta las razones por las que, a su juicio, las fotografías en una exposición, deben ser colocadas sobre mesas y no colgadas en las paredes o en expositores. No vamos a detenernos por mucho tiempo en el texto (cosa que haremos con otros, que por su importancia para la investigación, recorreremos párrafo por párrafo) sino que subrayamos dos o tres afirmaciones. Primera afirmación relevante que intenta justificar la colocación de las fotografías expuestas sobre mesas y no en las paredes:

“Porque não há paredes no mundo para suporte de tanta vontade de captar o instante, retirando-o do efémero sem destruir o espanto”⁴⁴.

He aquí una definición posible de fotografía: ‘ganas de captar el instante, sacándole de lo efímero sin destruir su asombro’. Pero lo que nos atañe no es propiamente la definición en sí, sino la cercanía a otra que se refiere justamente al dibujo. Afirma Siza en un texto al que volveremos en el capítulo II:

“Cada desenho está destinado a captar, com o máximo rigor, um momento concreto de uma imagem fugidia...”⁴⁵.

El verbo ‘captar’ está en los dos textos; el ‘instante’ del primero se corresponde con ‘un momento concreto’ del segundo; lo ‘efímero’ del primero puede relacionarse con la ‘imagen huidiza’ del segundo; y la intensidad del momento de captación se expresa en el primer texto con ‘las ganas’ y en el segundo con el ‘máximo rigor’. Aparentemente el proceso fotográfico se equipara al proceso del dibujo: los dos tienen como blanco ‘captar’ el ‘instante’, el ‘momento’ de lo que pasa de una forma ‘huidiza’. Siza estará hablando del llamado dibujo a la vista, que tiene como motivo un referente *real*, la cosa

⁴² Cf. SIZA, A.: en CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, Porto, Campo das Letras, 2005, p. 56.

⁴³ SIZA, A.: ‘Mesas. Razões para expor a Coleção Nacional de Fotografia sobre mesas’ [1995] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, Milán, Skira, 1997. El texto se refiere a la Exposición de la Colección Nacional de Fotografía que se ha celebrado en el Museo de Serralves (Porto), cuyo proyecto de arquitectura lleva la firma del mismo Siza.

⁴⁴ -: Op. cit. “Porque no hay paredes en el mundo para soporte de tantas ganas de captar el instante, sacándole de lo efímero sin destruir su asombro”.

⁴⁵ SIZA, A.: ‘A maior parte’ [1979] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza: obras e projectos* [catálogo] ed. cit., p. 59. “Cada dibujo está destinado a captar, con máximo rigor, un momento concreto de una imagen huidiza...”.

que se presenta ahí delante del dibujante. La comparación entre dibujo y fotografía solo tomará sentido en este caso.

Derrida compara, desde el punto de vista de la dependencia del referente, la fotografía con las otras artes y con la pintura en particular. Dice:

“De todas las artes, la fotografía me parece no obstante la única que no puede suspender su dependencia explícita de la mirada del referente visible. En última instancia, sea cual fuere la ingeniosidad perversa de un montaje, ella no podría producir o domesticar su referente. Ella debe suponerlo dado, cautivo de lo que capta en su aparato. Ella debe asir (*prendre*) y el derecho de mirar viene a ser finalmente el orden del referente: lo mirado”⁴⁶.

Respecto a la pintura en particular, Derrida subraya a continuación el hecho de poder simular la realidad sin haberla visto. Lo mismo puede acontecer con el dibujo. Hay situaciones en las que Siza no tiene un referente disponible ante la mirada. A lo mejor estará en la memoria. O quizás también en la imaginación, cuando por ejemplo dibuja edificios que no existen todavía en la *realidad* porque están solamente en proyecto. En la pintura y en el dibujo a la vista el derecho de mirada está dado por el referente. Éste es el legislador, el que dicta la ley sobre la producción de la imagen. Al revés, en las otras artes (incluso en el dibujo que no es a la vista) el derecho de mirada está puesto por (y en) otras instancias: por la memoria, por la imaginación, por la invención, etc. Lo que significa que aquí los factores dichos *subjetivos* son los que asumen el papel de legislador.

Lo que estamos diciendo no significa que exista una coincidencia perfecta entre lo que miran los ojos y lo que aparece del otro lado de la cámara y, después, en el revelado fotográfico. Siempre hay distancia e interrupción entre el motivo fotográfico y el ojo porque entre uno y otro se intromete un aparato técnico: la máquina fotográfica con su compleja composición de lentes, filtros, espejos, etc. Y lo mismo acontece con el dibujo, también él mediado por suplementos técnicos: el papel, el lápiz, las gafas (que Siza no puede dejar de usar). El derecho de mirada está dado también desde una instancia técnica. Siza parece guardar conciencia de ello cuando afirma en el texto sobre la exposición de la Colección Nacional de Fotografía:

⁴⁶ DERRIDA, J.: *Droit de regards*, ed. cit., p. XXXIV. “De tous les arts, la photographie me semble pourtant le seul à ne pouvoir suspendre sa dépendance explicite au regard du référent visible. En dernière instance, quelle que soit l’ingéniosité perverse d’un montage, elle ne saurait produire ou domestiquer son référent. Elle doit le supposer donné, captive de ce qu’elle capte dans son appareil. Elle doit ‘prendre’ et le droit de regard revient finalement à l’ordre du référent : au regardé”.

“A fotografia (...) revela o que os olhos não vêem sem a mágica concentração da câmara...”⁴⁷.

El efecto de la *revelación*, revela lo que los ojos no han podido ver, revela *otra cosa* que está en la realidad y que, por los poderes ‘mágicos’ de la cámara, sale a la luz, a la manifestación.

En otros textos – 3 de ellos sobre el fotógrafo (y arquitecto) italiano Gabriele Basílico – Siza vuelve a hablar de la ‘cámara mágica’ y *des yeux qui ne voient pas*, en una cita de Le Corbusier, repetida en dos de los textos. He ahí algunas de las afirmaciones de Siza:

“E ela aí está (para os olhos que a saibam captar) silenciosa e habitada pela ausência, como nos ensina a câmara mágica de Basílico”⁴⁸.

“Por trás, ou dentro dos nossos olhos, há sempre a lente, ou melhor, os olhos de Basílico e as mãos e a mente. A imagem não acaba dentro do livro. Foge da página, atraída pelo olhar”⁴⁹.

“[Basílico] é um arquitecto de visão para lá do pessimismo. Sabe ver melhor – ensinar a ver. Os seus instrumentos são a sombra e a luz”⁵⁰.

Siza sugiere otro derecho de mirada: aquel que viene dado por la autoridad del que sabe ver y que sabe enseñar a ver. ¿Qué significa saber ver y saber enseñar a ver? Es verdad que muchas veces los ojos no ven, o ven sin poder mirar, y tiene todo sentido hablar de un aprendizaje. ¿Consistirá tal autoridad en saber seleccionar los motivos fotográficos, o pictóricos, o del dibujo, y transfigurarlos por el genio artístico? ¿Qué tipo de ‘magia’ existe por detrás de la cámara fotográfica? ¿Y en qué acrecienta a la mirada (dicha natural) y a su posible autoridad ese aparato técnico con poder de transfiguración? ¿Qué hace que la imagen ‘no quepa dentro del libro’ y huya ‘atraída por la mirada’?

⁴⁷ SIZA, A.: ‘Mesas...’, en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit. “La fotografía (...) revela lo que los ojos no ven sin la mágica concentración de la cámara...”

⁴⁸ SIZA, A.: ‘Basílico’ [1996] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*. “Y ella ahí está (para los ojos que sepan captarla) silenciosa y habitada por la ausencia, como nos enseña la cámara mágica de Basílico”.

⁴⁹ SIZA, A.: ‘Basílico’ [1999] en BASILICO, G.: *Arquitettura em Portugal: um roteiro fotográfico*, Porto, Dafne, 2006. “Por detrás, o dentro de nuestros ojos, está siempre la lente, mejor dicho, los ojos de Basílico y las manos y la mente. La imagen no acaba dentro del libro. Huye de la página, atraída por la mirada”.

⁵⁰ *Ibidem*. “[Basílico] es un arquitecto de visión más allá del pesimismo. Sabe ver mejor – enseñar a ver. Sus instrumentos son la sombra y la luz”.

El encuentro de la imagen con la mirada no es un encuentro pacífico y lineal: se da en la tensión, el conflicto, el desencaje y la tortuosidad. Tal movimiento de tensión (la imagen se expande, quiere salir de sí; la mirada, por su poder de atracción, completa el movimiento) genera un mecanismo de seducción, de cruce y mezcla de fuerzas. La interposición técnica (en la fotografía, en el dibujo, en lo que sea) provoca un diferimiento, por lo que nunca hay una simultaneidad en el ‘presente viviente’, en la expresión de Derrida⁵¹. El efecto mágico y de transfiguración será provocado, no tanto por el elemento técnico en sí, sino por la ‘diferancia’ del llamado ‘tiempo real’.

“Lo que se llama tiempo real es simplemente una ‘diferancia’ extremadamente reducida, pero no hay tiempo puramente real porque la temporalización misma se estructura a partir de un juego de retención o protención, y por consiguiente de trazas: lo real, ya es memoria, anticipación, es decir, juego de trazas. El efecto de tiempo real es en sí mismo un efecto particular de ‘diferancia’”⁵².

Si la ‘diferancia’ acontece *ya* en el tiempo viviente dicho real, acontecerá más *marcadamente* (con más *marcas*, trazas o huellas) en los procesos en los que hay una intromisión técnica propiamente dicha. En el dibujo (por más rápido que sea) el tiempo de transmisión es muchísimo más diferido que en la fotografía u otro medio cualquiera de reproducción de imágenes, como es la reproducción por fotocopia o por vía electrónica. El dibujo incorporará por ello más huellas, más marcas de la temporalización: el ‘juego de retención o protención’ del que habla Derrida será más rico en el sentido en que amplía el espacio de la memoria. En esta perspectiva, el potencial narrativo en el dibujo será mayor que en la fotografía porque retiene más huellas y tiene mayor capacidad de protención en el tiempo. La capacidad de ‘captar’ la realidad huidiza en la fotografía y en el dibujo será necesariamente diferente, a pesar de que Siza utiliza la misma terminología para la una y el otro. La magia de la fotografía residirá en el hecho de crear una ilusión de simultaneidad y simetría con la realidad que, no siendo *real* como hemos visto, provoca ‘efectos de realidad’ *espectaculares*. El dibujo, a su vez, pudiendo mantener no obstante una relación más o menos obvia a un referente *real*, lo transgrede, lo transforma más visiblemente, generando menos ‘efectos de realidad’⁵³. Tales ‘efectos de

⁵¹ Cf. DERRIDA, J. y STIEGLER, B.: ‘Espectografías’, en *Ecografías de la televisión*, ed. cit., p. 160.

⁵² -: Op. cit., pp. 160-161.

⁵³ En el mismo texto que estamos citando, dice Derrida: “... el tiempo puramente real no existe, no existe en estado pleno y puro. Es con esta condición que se comprenderé en qué sentido sólo la técnica puede

realidad' son, en consecuencia, más espectaculares donde la técnica es más sofisticada. Son más espectaculares en la fotografía que en el dibujo, en el cine que en la fotografía, etc.

De ahí la fascinación que la fotografía ha ejercido sobre las otras artes de 'representación de lo real'. Se puede decir que la magia de la técnica fotográfica (y de la técnica en general) ha originado una autoridad, una legalidad, un derecho sobre la mirada. Siza es consciente de ello cuando afirma:

“A fotografia fascinou os Impressionistas, lançando-os na tarefa impossível de captar o instante; fascinou os Cubistas, levando-os, para sobreviver, a mudar o modo de representação da realidade, dela sobrepondo ou justapondo os incontáveis planos. A fotografia passou a conduzir – mesmo se por contraste – a procura de representação da realidade e, por isso, a sua transformação”⁵⁴.

Entre el abanico de *derechos* impuestos a la mirada – por la memoria, por la imaginación, por la invención, etc. – los que le vienen impuestos por la técnica son, quizás, los que pueden producir efectos de transformación más *espectaculares*, cambiando de una forma profunda nuestro modo de relación al mundo y a las cosas del mundo.

Estamos hablando de 'derecho de miradas' y aún no nos interrogamos de una forma abierta sobre qué o quién fundamenta ese derecho. Y, probablemente más determinante aún, si existe de hecho algo así como una ley de la mirada. Es sobre lo que intentaremos reflexionar a continuación.

1.2. ¿Hay una ley de la mirada?

En principio, esta debería ser la cuestión introductoria de un apartado que trata sobre un 'derecho de miradas'. Sin embargo preferimos hacer un rodeo inicial sobre asuntos aparentemente marginales al tema (en particular la fotografía) para, a partir de ahora – con algunos bordes trazados – ver mejor el cuerpo del problema que

operar el 'efecto' de tiempo real. No se hablará de tiempo real de otra manera. No se habla de tiempo real donde uno tiene impresión de que no hay instrumentos técnicos". -: op. cit., p. 161.

⁵⁴ SIZA, A.: 'Gabriele Basílico' [1997] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit. "La fotografía ha fascinado a los Impresionistas, lanzándolos a la tarea imposible de captar el instante; ha fascinado a los Cubistas, llevándolos, para sobrevivir, a cambiar el modo de representación de la realidad, sobreponiendo o yuxtaponiendo en ella los incontables planos. La fotografía ha pasado a conducir – aunque por contraste – la búsqueda de la representación de la realidad y, por ello, su transformación".

nos atañe. Es decir, ver mejor la intrincada red de relaciones que se juegan entre la mirada y el dibujo, y averiguar hasta qué punto ese juego obedece a reglas.

El dibujo en la medida en que se da a ver, se da al reconocimiento, es un lugar de relación, seducción y secreto. Para mejor visualizar este juego de seducción, que siempre implica un avance calculado, Derrida utiliza la imagen de una partida de damas, disputada en silencio. Sobre un tablero claro-oscuro (blanco y negro), las piezas avanzan oblicuamente. Avanzan, no de una forma continua, sino de forma discontinua, obedeciendo necesariamente a la interrupción que implica la frontera entre cada una de las casillas del tablero. Como en el dibujo: la mirada se interrumpe, se divide entre el motivo y el lápiz que avanza sobre el papel, arriesgando así su hipótesis en el tablero. Existe por tanto una regla que determina y regula el avance de unas piezas sobre las otras. Quiere esto decir que no hay una regla, un derecho, sin interdictos y prohibiciones. Aquel que observa (en el acto de dibujar o cuando mira un dibujo de otro) obedece a una ley:

“Tú eres libre pero hay reglas, hay una ley que asigna el derecho de mirada, tú debes *observer* esas reglas que a su vez te vigilan”⁵⁵.

Derrida *marca* la palabra ‘observar’. Lo hará para ponernos en vela sobre uno de los sentidos menos comunes del término. ‘Observar’ puede significar también la conformación a una regla, la obediencia a una ley, un reglamento. El que mira se impone un voto, un juramento, una observancia. El que mira se hace cargo (*mise en demeure*) de algo o alguien. Tal implica jugar en silencio, avanzar o esperar en silencio, *observando* todas las posibilidades de combinación y movimiento. Delante del tablero hay otro jugador, otro que interviene en la operación. La presencia del otro en la mirada no acontece solamente en la partida de damas, en la mirada del dibujo o de otra forma de arte. Acontece siempre que uno mira. En *Espectografías* Derrida no puede ser más claro al respecto:

“Lo que aquí llamo mirada, la mirada del otro, no es simplemente otra máquina para percibir imágenes, es otro mundo, otra fuente de fenomenalidad, otro punto cero del aparecer”⁵⁶.

⁵⁵ DERRIDA, J.: *Droit de regards*, ed. cit., p. II. “Tu es libre mais il y a des règles, il y a la loi qui assigne le droit de regard, tu dois *observer* ces règles qui a leur tour te surveillent”.

⁵⁶ -: ‘Espectografías’, en op. cit., p. 153.

El ‘efecto de realidad’ es un ‘efecto de visera’, un juego desigual. La mirada se transforma entonces en un lugar de cruce sin correspondencia, es decir, donde no hay mirada cara a cara. En el mismo texto, unas páginas antes, dice Derrida:

“Estamos ‘ante la ley’, sin simetría posible, sin reciprocidad, allí donde el otro no nos mira a nosotros, a nosotros que lo observamos (como se observa y respeta la ley), sin poder siquiera cruzarnos con su mirada. De allí la disimetría, y por consiguiente la figura heteronómica de la ley. Lo totalmente otro (...) me mira, y me mira dirigiéndose a mí pero sin responderme...”⁵⁷.

Se ve mejor ahora la importancia del silencio de la que hablamos hace poco: el silencio que abre hueco al otro, a la mirada del otro, a la interpelación e interpretación del otro. El que está acostumbrado al dibujo, presente este movimiento y la necesidad de observancia del silencio. El que acostumbró la mirada – y la educó, porque se aprende a mirar – a la presencia del otro, de lo totalmente otro, que está ante sí, sabe tornar verdaderamente *real* la realidad. Mejor dicho, eso que llamamos ‘realidad’, pensando que con tal designación garantizamos un semillero inagotable y disponible de motivos y seguridades.

“La palabra ‘real’ (...) significa la irreductible singularidad del otro en tanto abre un mundo...”⁵⁸.

‘La irreductible singularidad del otro’, eso es lo ‘real’. Lo otro que no puede ser tomado, capturado, encasillado, aprisionado por la mirada, por el dibujo, por la fotografía, por lo que sea. La realidad que me mira por debajo de su visera y que, de esa forma, llena de espectros toda posibilidad de relación. La única forma de no desesperar – lo sugiere Siza – es aprender a reconocer y respetar su silencio. Siza habla de la ciudad, de su ciudad de Matosinhos, que a pesar de todas las transformaciones que le han impuesto, mantiene su belleza que, no obstante, hay que esforzarse por descubrir. Dice:

“É necessário viver dentro da beleza, reconhecê-la, para não desesperar. E ela aí está (para os olhos que a saibam captar) silenciosa e

⁵⁷ -: Op. cit., p. 151.

⁵⁸ -: Op. cit., p. 153.

habitada pela ausência, como nos ensina a câmara mágica de Basílico”⁵⁹.

También la tardanza en el silencio obedece a una ley y se inscribe en el tiempo regalado o reglado por ella. Los dibujos de Siza respiran a compás con la mirada. Como ha notado Josep Quetglas⁶⁰, sus dibujos, por más densos que sean, nunca ocultan el papel. El soporte del dibujo no es anulado por el dibujo. Las asimetrías en la disposición del dibujo sobre el blanco del papel, dejando enormes zonas abiertas – como para recordarnos la asimetría con lo ‘totalmente otro’ que es la realidad – generan un espacio de respiración para la mirada. Véase el caso del dibujo de la figura 2 sobre las pirámides de Gizé en Egipto. La superficie del papel permanece *casi* virgen, como si los pocos trazos que componen la figura no hicieran más que subrayar su presencia, la presencia del blanco, del silencio en el que aparece y permanece lo ‘totalmente otro’. Se trata de un lugar de gran densidad temporal. Las pirámides, su envolvente y sus fantasmas – en ellas habitan los muertos – no pueden más que ser apuntadas, tocadas por el lápiz con un respecto sagrado. Derrida hace notar que las palabras espectro (*spectre*) y respeto (*respect*), y así también la palabra cetro (*sceptre*), forman un anagrama. El respeto es debido al *otro*, al que aparece sin aparecer, al que se da en una especie de visibilidad nocturna, que es *casi* visible y *casi* invisible, que juega *entre* la visibilidad y la invisibilidad. Ese es el espectro, el que exige respeto porque su autoridad es incondicionada e incuestionable. Ese es el que

“...ordena el deber sin deber, sin deuda, incluso más allá del imperativo categórico”⁶¹.

El dibujo de Siza de las pirámides es un dibujo *entre* espectros, un acercamiento respetuoso a la morada de los muertos. La pirámide, por configurar quizás un modo típico del

⁵⁹ SIZA, A.: ‘Basílico’ [1996] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*. “Es necesario vivir dentro de la belleza, reconocerla, para no desesperarse. Y ella ahí está (para los ojos que sepan captarla) silenciosa y habitada por la ausencia, como nos enseña la cámara mágica de Basílico”. El texto se refiere a una exposición fotográfica de Gabriele Basílico sobre la ciudad de Matosinhos.

⁶⁰ Cf. QUETGLAS, J.: *Respiración de la mirada*, en www.arch-mag.com/quet/02s.html, 23.04.2002. En este artículo, Quetglas intenta demostrar que existe en la arquitectura y en los dibujos de Siza un compás, una articulación de su trabajo con la mirada, con los ritmos propios de la mirada. Retenemos algunas de sus afirmaciones: “Siza siente el espacio como una presión contra los pulmones, a la que debe responder tanteando con los ojos la salida, doblando y empujando muros, en el apremio ansioso por sacar los ojos a respirar” (p. 2). Y un poco adelante: “La mirada de Siza como una especie de respiración, como si los ojos fuesen la salida de los pulmones, verdadero órgano constructor del espacio, en nuestro cuerpo, impulsaran con la mirada el espacio al exterior, como si el espacio exterior fuera el producto de la respiración de nuestra mirada” (p. 5).

⁶¹ DERRIDA, J.: ‘Espectrogrías’, en op. cit., p. 154.

185
7/84

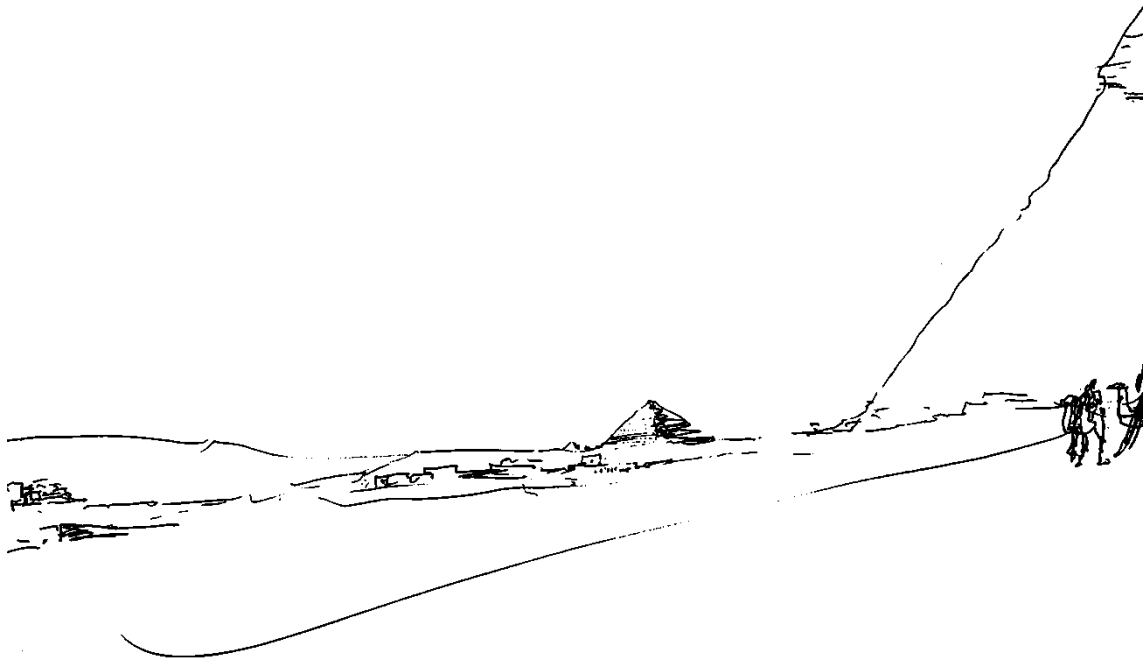


Figura 2: 'Gizé', 1984 [cuaderno 185] en VV.AA: Álvaro Siza. *Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 114.

pensar de nuestra tradición metafísica y religiosa, es un símbolo⁶² que hay que mirar desde lejos y al que acercarse con cierto escrúpulo⁶³. Los dibujos de Siza, dejan un espacio que, si pudiéramos hablar de esta manera, sería abierto, intocado, blanco, indemne. Los ‘efectos de realidad’ ahí reconocibles crean un escenario mínimo para una escena de espectros.

El dibujante se hace cargo (*mise en demeure*) de la morada (*demeure*) del silencio. El tiempo de espera, que bate a compás con la ‘respiración de la mirada’, no es un tiempo desmedido, sino que es un tiempo que requiere cierta medida, un tiempo ritmado, que no puede desbordarse, un tiempo dramático. El tiempo de espera del dibujo es un tiempo regalado por una ley. ¿Qué puede significar pues regalar o ‘dar el tiempo’? Derrida contesta en otro texto que se titula justamente de esa forma⁶⁴. Y tal como Derrida debemos preguntar de entrada: ¿qué tiene que *ver* el tiempo con la mirada, si justamente el tiempo es lo que no da a ver nada y que sustrae todo lo que podía dar a ver? ¿Qué hacer con esta ‘parálisis aporética’ que es el don? ¿Qué hacer con estas palabras ‘don’ y ‘tiempo’? ¿Qué hacer con el ‘dar el tiempo’, esta locución idiomática que *parece* alojar un simulacro y significar tan sólo dar ‘otra cosa’ en vez del tiempo: dar la presencia, la ayuda, la palabra? Porque, verdaderamente,

⁶² De alguna forma, Derrida asocia la erección de la pirámide con el falogocentrismo. Y en un texto de introducción a la semiología de Hegel, reflexiona sobre cómo ha podido la pirámide llegar a ser un signo del propio signo. No podemos profundizar el asunto por no ser fundamental para la investigación que estamos iniciando. No obstante, en nota de pie de página dibujamos una minúscula pirámide del texto de Derrida sobre la presencia de este signo importante en la semiología de Hegel: “El signo, monumento de la vida en la muerte, monumento de la muerte en la vida, la sepultura de una expiración o el cuerpo propio embalsamado, la altitud que conserva en su profundidad la hegemonía del alma y que resiste a la duración, el texto duro de piedras cubiertas de inscripciones, es la *pirámide*”. DERRIDA, J.: ‘El pozo y la pirámide’ [1968] en *Márgenes de la filosofía* [Marges de la philosophie, París, 1972] Madrid, Cátedra [traducción de Carmen González Marín] 2003 [4] p. 118.

⁶³ El término ‘escrúpulo’ asume cierta importancia en el tema de la religión en Derrida. En consonancia con los estudios de Benveniste, Derrida llama la atención para el hecho de que *religio est* significar ‘tener escrúpulo’. *Scrupulus* en latín es un diminutivo de *scrupus* (piedra puntiaguda, roca...) y significa por tanto piedra pequeña puntiaguda, guijarro, etc. La religión tiene que ver, por tanto, más con una vacilación que cuestiona el avance, con un *scrupulus* que impide, que con un sentimiento que dirige una acción o que incita a la práctica del culto. ‘Escrúpulo’ gira, por tanto, en la misma órbita de: vacilación, retraimiento, indecisión, pudor, respeto, orden para parar delante de lo que debe seguir siendo sagrado, santo, indemne, inmune, puro, sin contaminación. Cf. ‘Foi et savoir’, en DERRIDA, J. y VATTIMO, G.: *La religion*, París, Seuil, 1996, p. 44.

⁶⁴ DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa* [Donner le temps I. La fausse monnaie, París, Galilée, 1991] Barcelona, Paidós [traducción de Cristina de Peretti] 1995.

“Si hay algo que en ningún caso se puede dar, este algo es el tiempo, puesto que no es nada y puesto que, en cualquier caso, no pertenece propiamente a nadie”⁶⁵.

El don en sí (si lo hay) y el don del tiempo es la más absoluta imposibilidad: nadie puede dar lo que no tiene, lo que no es *propiamente* suyo, lo que se escapa sin cualquier posibilidad de aprisionamiento o detenimiento.

Decíamos que el tiempo de espera del dibujo es un tiempo regalado por la ley. ¿Cómo mantener la afirmación sin caer en el círculo vicioso de la deuda? Decimos: ‘regalado por ley’, y seguimos preguntando: ¿qué ley? ¿Puede dar esa ley (lo que sea: seguridad, propiedad, derechos, orientación, etc.) sin exigir de vuelta el reconocimiento, el respeto, el cumplimiento de lo que preceptúa? Y si es de este modo, el modelo de relación que instituye la ley es un negocio, un intercambio de regalías, pero nunca un don. Si algo existe a lo que podamos llamar ‘don’, entonces eso a lo que llamamos ‘don’

“... no puede tener lugar entre unos sujetos que intercambian objetos, cosas o símbolos. La cuestión del don debería buscar, pues, su lugar antes de cualquier relación con el sujeto, antes de cualquier relación consigo mismo del sujeto, ya sea este consciente o inconsciente”⁶⁶.

El don es justamente lo que rompe el círculo, el *autos* del sujeto. El mecanismo que engendra la relación sujeto/objeto anula el don, lo encierra en un círculo del cual no puede liberarse. El don debe buscar *su* lugar *antes* de cualquier relación del sujeto consigo mismo o con un objeto determinado. Y sin embargo, tenemos las palabras: ¿qué hacer con ellas, una vez que parecen estar fuera de control, pues no significan ya nada de *propio*? Si el ‘dar’ no es dar verdaderamente; si el ‘dar el tiempo’ no es dar el tiempo, sino otra cosa, ¿cómo mantenerlas con un mínimo de crédito? Esto es lo que *da* que pensar. Asunto de (im)propiedad, pues. Y el dibujo, que no camina lejos de las palabras e incluso comparte con ellas un origen (si lo hay), puede ayudarnos a dar un rodeo más dentro del círculo sin salida posible. Estamos en el corazón de la imposibilidad más insalvable. Nos movemos, pues, dentro (o por debajo) de hipótesis, sin esperanza de llegar a la formulación de ninguna tesis. Por ejemplo: el hacerse cargo (*mise en demeure*) del dibujo es el que *da* el tiempo. Haciéndose cargo, el dibujante se demora (da *su* tiempo) en la respuesta a una intimación (*sommaton*) que le impone el tiempo mismo.

⁶⁵ -: Op. cit., p. 36.

⁶⁶ -: Op. cit., p. 32.

El derecho de mirada parece obedecer, por tanto, a una ley que intima al silencio. Un orden contradictorio, sin embargo, ese que nos obliga a enfrentar la mirada del dibujo, pues impone el silencio pero, a la vez, nos intima a *decir alguna cosa* ante su mudez (del dibujo) y de las otras artes sin voz (la pintura, la arquitectura, la escultura, la propia música). El requerimiento de la palabra se pone en marcha por exigencia de la mirada misma (y del tiempo de la mirada). La relación entre la mirada y el dibujo debe ser buscada, como lo afirmamos ya, más allá de un mero mecanismo perceptivo de aprehensión. Y ese ‘más allá’ es el que puede abrir una brecha en el círculo, hacer una incisión, llevar a cabo una ‘inclusión abisal’⁶⁷, en la expresión de Derrida, que abre espacio al injerto del discurso, de la lectura. En una palabra, abre espacio a *esas cosas* que son las palabras. La ley de la mirada (que *da* el tiempo) impone entonces sus preceptos: en vez del puro espectáculo, el dibujo se entrega a un lector, a un intérprete; en lugar del mero voyeurismo, instituye una exégesis. El dibujo impone un orden y un contrato de estricta observancia. Derrida compara esa especie de lazo a una comunidad religiosa donde cada uno de sus elementos se auto impone un voto⁶⁸. El derecho de mirada permite un número infinito de interpretaciones y narraciones. Pero hay una regla, un derecho que regula la relación al dibujo: como en una partida de damas, existe un sin número de combinaciones posibles, pero siempre en obediencia a una regla que instituye el juego mismo.

¿Quién instituye la ley de la mirada? ¿Quién la mantiene y con qué autoridad? ¿El autor? ¿El receptor? ¿El crítico? ¿Y qué tipo de relación existe entre los diversos actores en escena? ¿Cómo alinear una genealogía, un encadenamiento de delegaciones que justifique y erija un ‘derecho de miradas’?

La cuestión del derecho de mirada se inscribe, en primera instancia, en el ámbito de los derechos legales que circunscribe y ordena la esfera de lo público y de lo privado. Los dibujos de Siza que no están al servicio del proyecto de arquitectura, y corresponden a momentos privados con familiares o amigos, configuran, en principio, un derecho de mirada diferente. Cuando se trata de su exposición pública o venta, obedecen a las normas que regulan los derechos de autor y de propiedad y de los que les están afectados: derechos de exposición, de reproducción, etc. El desarrollo histórico de los derechos de autor ha generado leyes que restringen la mirada. Si quiero ver (adquirir el derecho de mirar) un conjunto de dibujos de Siza expuestos en un museo, debo comprar un billete

⁶⁷ -: *Droit de regards*, ed. cit., p. V.

⁶⁸ Cf. *ibidem*.

de ingreso y someterme a las normas impuestas por este tipo de eventos: debo adquirir el derecho de mirada. Este es un derecho externo, institucional. Pero hay otro tipo de derecho del cual estábamos hablando anteriormente: el derecho interno, por decirlo de algún modo, que impone la obra misma. ¿Puedo mirar una obra de arte de cualquier manera? ¿Me asiste el derecho de ‘atropellarla’ con mi mirada sin tener que rendir cuentas de nada y a nadie?

Regresamos a la partida de damas. La estrategia de avance en diagonal impone sus reglas: no se puede ‘comer’ la pieza del adversario de manera arbitraria. La aceptación rigurosa de las normas del juego lleva Derrida a cualificar esta operación de la mirada como ‘una partida implacable’ y ‘la dulzura encarnizada de una chicane’⁶⁹. Tal significa que la mirada (el derecho de mirada) no confiere a nadie (incluso a los expertos más iluminados en la cuestión del arte) poderes absolutos: entre el dibujo y el observador (como también entre el dibujante y la cosa dibujada) se interpone un *scrupulum*, o como prefiere Derrida un ‘efecto celosía’⁷⁰. Es verdad que cada observador (como el jugador de damas) tiene su estrategia. Cada mirada, dentro del derecho, tiene su forma peculiar de avanzar y planificar cada jugada. La libertad de juego es amplia. La mirada puede avanzar sobre el tablero del dibujo organizando el espacio, creando un ritmo, inventando narrativas, pero siempre obedeciendo a la ley inexorable de la discontinuidad y de la interrupción. Interrupción entre casa y casa, entre blanco y negro, entre línea y figura, entre el dibujo y el fuera del dibujo, entre la obra (*ergon*) y el fuera de obra (*parergon*). Como en el acto mismo de dibujar, la mirada se interrumpe también en el observador ante el dibujo, como si este hecho de la interrupción fuera una ley que nos mira y no admite reciprocidad. Una ley que nos observa y nos sujeta sin que nosotros podamos cruzar con ella nuestra propia mirada.

Parece existir un derecho de mirada que se halla en el propio dibujo, en la propia obra en cuanto obra. Eso es lo que Derrida designa como ‘un libro sin

⁶⁹ Cf. -: op. cit., p. IX.

⁷⁰ El dibujo, al dibujarse, construye su propia celosía. Guarda celosamente su secreto y se expone a la mirada en una multiplicidad ingobernable de aperturas. Lo que viene a decirnos que su visibilidad permanece, en cierta medida, ciega. Lo que decimos del trazo del dibujo se puede decir de igual modo de las palabras: “Nunca olvidéis que las palabras son también trazos, dicho de otro modo, rayas a través de las cuales ver sin ver nada, celosías, es decir, eso sin lo cual una casa nunca tendría lugar (no sería ni dibujada, ni construida, ni habitada), la casa sigue siendo un dispositivo de celosías o de ‘blinds’ (ventanas, puertas, cerradura, entreaperturas, y el tejado también es una de ellas). (...) la raya es una ranura”. DERRIDA, J. y HENICH, M.: *Mille e tre, cinq. Lignéés*, Burdeos, William Blake & Co. Édit., 1996, § 878. Utilizo aquí la traducción propuesta por SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, p. 96, nota 144. En la misma nota, Julián Santos recuerda las diversas significaciones del término inglés *blind* utilizado por Derrida: ciego; hecho a ciegas; oculto, secreto; oscuro, tenebroso; pantalla, mampara, celosía, persiana; disfraz, pretexto, subterfugio; anteojeras (de caballo).

palabras'⁷¹, la apertura de un espacio con muchas trayectorias posibles y, en este sentido, sin sentido o de sentido reversible. Derrida utiliza el término 'palíndromo'⁷²: que puede ser leído de la izquierda hacia la derecha o viceversa. Es decir, que está marcado por un efecto de reversibilidad y cambio posible de dirección.

1.3. Aprender a mirar

En varios de sus escritos Siza insiste en la necesidad de aprender a ver bien. La mirada es la que va por delante para descubrir las singularidades más cotidianas⁷³; "si no se mira bien, no se piensa bien"⁷⁴ (una frase importante a la que volveremos); "aprender a *ver* es fundamental para un arquitecto"⁷⁵; "hay un silencio visual que es muy importante"⁷⁶; "todos copiamos cosas; vivemos del ver"⁷⁷, etc.

"Es necesario saber mirar", afirma de igual modo Derrida⁷⁸. Saber mirar significará en primer lugar no obturar la posibilidad de llegada al dibujo de un *otro* no previsto. Imprevisto, pero que está allá guardado, habitante suspendido en el secreto. Mirar (*regarder*) es una operación del guardián, del que guarda, que *vuelve a guardar* lo que previamente ya estaba guardado en el propio dibujo. La mirada guarda como en una copia de seguridad, pero este guardar no es el consignar en un archivo, sino el 'hacerse cargo' de un secreto.

Sin embargo, la mirada no agota, no agotará nunca, el potencial significativo del dibujo y de la obra de arte en general. Por ello, saber mirar es también organizar el duelo, interiorizar lo *otro* que no está, que no comparece ante la mirada (o que *ya* no está, o que *nunca* estuvo, o que *jamás* estará). Cuando decimos 'interiorizar lo otro', lo hacemos sin pretensión narcisista, pues lo otro nunca puede ser asimilado en la operación digestiva de la mirada. La mirada no se dirige simplemente 'al otro', sino a lo otro del otro, a lo inabordable del otro, a eso que, sin rostro posible, constituye la más rigurosa alteridad. De ahí que no sea representable ni designable. Esto significa que la mirada no puede transformar lo otro en 'cosa nuestra', imagen disponible para disimular

⁷¹ Cf. DERRIDA, J.: *Droit de regards*, ed. cit., p. XI.

⁷² Ibidem.

⁷³ SIZA, A.: 'António Vasconcelos' [2004] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*.

⁷⁴ SIZA, A.: 'Álvaro Siza, el alma de la casa' [entrevista con ALAMEDA, S.] en *El País Semanal*, n° 1366 [1 de diciembre de 2002] Madrid, p. 20.

⁷⁵ SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 139.

⁷⁶ SIZA, A.: en CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed. cit., p. 69.

⁷⁷ -: Op. cit., p. 160.

⁷⁸ DERRIDA, J.: *Droit de regards*, ed. cit., p. XII. "..." il faut savoir regarder..."

su radical ausencia y alteridad. ¿Pero el duelo no consiste en la interiorización del otro, en garantizarle su supervivencia dentro de nosotros? De algún modo, sí, pero ese sería el ‘duelo posible’. Derrida, sin embargo habla de *otro* tipo de duelo, de un ‘duelo imposible’. Lo plantea en clave interrogativa al inicio de *Memorias para Paul de Man*:

“¿Qué es un duelo imposible? ¿Qué nos cuenta este duelo imposible sobre una esencia de la memoria? Y en lo concerniente al otro en nosotros, aun en esta ‘distante premonición del otro’, ¿dónde está la traición más injusta? ¿Es la más angustiante, o aun la más fatídica infidelidad, la de un *duelo posible* que interiorizaría en nosotros la imagen, ídolo o ideal del otro que está muerto y vive sólo en nosotros? ¿O acaso es la de ese duelo imposible, el cual, dejando al otro su alteridad, respetando así su infinito distanciamiento, rehúsa tomar o es incapaz de tomar al otro dentro de uno mismo, como en la tumba o la bóveda de un narcisismo?”⁷⁹.

¿Cómo deci(di)r la aporía? ¿Cómo interiorizar al otro en su ‘infinito distanciamiento’? ‘Duelo imposible’, por tanto, pero duelo aun así; es decir, huella del otro, de la ausencia del otro, del otro que tal vez no esté bien muerto; tal vez (sobre) viva en su fantasma. El ‘error en los ojos’⁸⁰ del que habla Siza tal vez tenga que ver con esta imposibilidad de coincidencia. Aprender a mirar empieza por la confesión de una imposibilidad: la imposibilidad de tragar al otro (al muerto) respetando su absoluta e íntegra alteridad. Aprender a mirar el dibujo (y toda obra de arte dicha visual) significa aceptar el otro que está *ahí* alojado, en su distancia inalcanzable y resistente a toda y a cualquier ‘solución final’, a toda y a cualquier interpretación con intención consumadora. El otro que se da al *espectáculo*⁸¹ (a la mirada, consecuentemente) en el dibujo – ese que nos mira y perturba, espectraliza, porque se nos da bajo el ‘efecto visera’ – se da en un juego de espejos, en una falsa apariencia, en la disimulación, en la absoluta incompletitud de la huella.

⁷⁹ -: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 21.

⁸⁰ Cf. SIZA, A.: ‘Gabriele Basílico’ [1997] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.

⁸¹ El campo semántico de *spec-*, el antepositivo de ‘espectáculo’ es inmensamente variado y puede significar por ejemplo, en la variante *species, ei*: aspecto, apariencia, forma, figura, vista, imagen, fantasma; pero también, en la variante *speculo, avi...*: mirar repetidas veces, observar, contemplar atentamente, fijar los ojos en...; en la variante *perspicuus, a, um*: transparente, diáfano, que permite ver a través de...; y aun, en otras variantes que se relacionan a miradas de diversos puntos de vista, como: *specula, ae*: lugar de observación, lugar elevado, torre (y el verbo correspondiente *specular, aris*: estar de centinela, de atalaya, observar desde un lugar alto, acechar, espiar); mirar al interior, en la variante *introspecto, as*; mirar hacia atrás, en la variante *respicio, is*; mirar hacia delante, en la variante *prospecto, as*; mirar desde abajo hacia arriba, en la variante *suspecto, as*; mirar a través, en la variante *perspicio, is*; Finalmente otras variantes tal vez más obvias como: *speculun, i* (espejo) y *specimen, inis* (marca, indicio, modelo); etc. Cf. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003.

Aprender a mirar significa aun ser consciente del ‘reparto (*partage*) del territorio’⁸² con derechos recíprocos. El dibujante o el observador del dibujo no puede apropiarse de su objeto (por el poder de la percepción) imponiéndole su propia ley. Toda imagen desarrolla un poder, ‘un poder implícito’⁸³, dice Derrida, que es generado por la tensión de fuerzas que nacen de ella (de la imagen), se alojan en ella y en ella se encuentran atrincheradas. Aprender a mirar es admitir que en todo derecho de mirada (si lo hay) hay fronteras, líneas de demarcación, marcas, hitos, límites, bordes. Y por ello la posibilidad permanente de un falso movimiento, de pisar la raya, de invadir lo propio (si lo hay) del otro. La verdad es que no existe ningún derecho de mirada total e indiscriminada. Todo lo contrario de un *panoptikon*⁸⁴. Todo lo contrario de un control absoluto sobre el motivo, la figuración, como si de una totalidad tragable por la mirada se tratara.

En una partida de damas – regresamos a la partida de damas, para otra *partida* de la mirada – el juego puede decidirse en el límite: ese límite donde el otro se *da* en la retirada. Hay momentos en que las piezas sobre el tablero están equilibradas, sin posibilidad de decisión de la partida a favor de uno o del otro. En ese límite solamente un golpe de vista (*coup d’oeil*) que adivina o perturba el movimiento del adversario puede decidir el partido. Pero la verdad es que nunca se decide, sino que se interrumpe: interrumpe la interrupción misma que es la *partida* de damas. Partida hacia la casilla de partida, hacia otra partida. Partida hacia *otra* experiencia del dibujo. La mirada siempre está de partida, siempre está abandonando lugares familiares. Mirada enlutada, por tanto: quizás la muerte en la mirada.

1.4. La muerte en la mirada

De entrada una afirmación aparentemente desconcertante:

“La mirada que hay ‘en nosotros’, no es nuestra, al contrario de las imágenes que podrían parecer serlo”⁸⁵.

⁸² Cf. DERRIDA, J.: *Le droit de regards*, ed. cit., p. XV.

⁸³ Cf. *Ibidem*.

⁸⁴ Cf. op. cit., p. XXIII.

⁸⁵ BRAULT, P-A. y NAAS, M.: ‘Introducción’ a DERRIDA, J.: *Cada vez única, el fin del mundo* [Chaque fois unique, la fin du monde, París, Galilée, 2003] Valencia, Pre-textos [traducción de Manuel Arranz] 2005, p. 32.

Y también una afirmación de Siza que puede ayudarnos en la reflexión sobre el aparente desconcierto de la afirmación de entrada:

“Esse Matosinhos [la ciudad natal de Siza, cercana a Oporto] desapareceu, transformado por si próprio e também, para mim, pelos meus olhos”⁸⁶.

¿Qué poder tiene la mirada – que no es ‘nuestra’ – de transformar las cosas, una ciudad, lo que sea, haciendo ‘desaparecer’ lo que antes estaba ahí, cómo si fuera la mirada de un mago?

Lo que hay de entusiasmante en la deconstrucción, a mi juicio, es la insistencia en girar alrededor del círculo aporético de las cuestiones, sin jamás abandonarlas, nunca entregándose: ni a la derrota definitiva, ni a las victorias previsibles y anticipadas. Como el ratón adiestrado que gira en la rueda, la deconstrucción hace girar el pensamiento alrededor de sí mismo, a sabiendas de que pocas posibilidades hay de romper el cristal donde está encerrada la rueda. ¿Cómo puede haber muerte en la mirada, si es justo en los ojos donde la vida se enciende? ¿Por qué hacer afirmaciones con pretensión de sentido, si todo está *out of joint*⁸⁷, si una especie de abalo sísmico ha conmovido los fundamentos de todo discurso y por tanto no existe heterogeneidad posible de los textos?

Estamos reflexionando sobre la muerte que, quizás, comienza en los ojos; y del duelo de la mirada que llora la ausencia, la desaparición, la partida incesante de las imágenes. Duelo imposible, como ya hemos dicho antes, y además incesante, infinito, sin fin. Aparentemente, el duelo es lo que sobreviene a la muerte, es la inscripción de la inmortalidad del otro dentro de nosotros mismos. Decimos ‘aparentemente’, porque según Derrida, el duelo comienza antes de la muerte, comienza antes de la partida del muerto, antes de que la tumba lo transforme en un ausente-presente, en un *monumento* más grande que nuestra propia interioridad.

“Tener un amigo, mirarle, seguirle con la mirada, admirarle como amigo, consiste en saber de una manera intensa, y afligida por ade-

⁸⁶ SIZA, A.: ‘Basílico’ [1996] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*. “Ese Matosinhos ha desaparecido, transformado por sí mismo y también, para mí, por mis ojos”

⁸⁷ Frase de Hamlet sobre el tiempo (*the time is out of joint*), que Derrida usa en diversos de sus escritos, sobre todo en *Espectros de Marx*, y a la que volveremos detenidamente en el segundo capítulo, por lo que, por ahora, lo dejamos así.

lantado, siempre insistente, y cada vez más presente, que uno de los dos fatalmente verá morir al otro”⁸⁸.

Seguir a un amigo con la mirada, significa llevar su muerte (o la mía) en los ojos, arrastrarla como una ‘fatalidad’, como una piedra (funeraria) aplastando los ojos, dirigiéndolos hacia abajo, hacia la tumba: por anticipado, antes de que ocurra la muerte misma, la muerte en persona. El mundo queda ‘suspendido’, afirma Derrida un par de líneas más adelante, y el amigo superviviente sigue a su amigo muerto con la mirada (sin verle) viendo únicamente su imagen engrandecida, más grande que la interioridad misma de cada uno. La muerte de un amigo, o de una ciudad (la ciudad de Siza), se anticipa en los ojos, se transforma en los ojos que la miran y se enlutan en la perspectiva de su muerte programada, previsible, inevitable. El tiempo de la amistad o de la admiración (por lo que sea: por un amigo, por una ciudad, por un dibujo, por una obra de arte, etc.) está marcado *ya*, desde el inicio, por el duelo, por la desaparición, por la muerte. Por ello ‘la mirada que hay en nosotros no es nuestra’: es una mirada del otro, que porta lo otro, que lo trasporta hacia la muerte. El tiempo de la amistad, de la presencia *efectiva* al otro (a todo lo que es ‘otro’, a lo *real* mismo, por lo tanto) es *ya* un tiempo de duelo:

“Hemos visto cómo, para Derrida, el duelo que sigue a la muerte se prepara y se anticipa mucho antes de la muerte, y como esta anticipación constituye el tiempo mismo de la amistad”⁸⁹.

Si el duelo ‘prepara y anticipa’, si está ya operando antes de la muerte, entonces obedece a una estrategia, un arte para dirigir esta operación de dislocación y desencaje. El duelo exige una política: política del duelo. El modo de dirigir el duelo no tiene solución por el mero recurso a una técnica (médica, psicológica, psicoanalítica, religiosa u otra) que enseña a lidiar con una situación de muerte o tragedia en un momento dado. En verdad el duelo no tiene solución porque se confunde con la vida y con la muerte, se confunde con los ‘efectos de realidad’, se confunde con ‘todo lo que hay’. El duelo tiene que ver con la organización del espacio vital de cada uno. Como dice Derrida en *Aporías*:

⁸⁸ DERRIDA, J.: ‘El sabor de las lágrimas’ [1993] en *Cada vez única, el fin del mundo*, ed. cit., p. 121. En el párrafo inmediatamente anterior (que es el primero del texto de Derrida sobre la muerte de Jean-Marie Benoist) se dice: “Tener un amigo: conservarlo. Seguirle con la mirada. Cuando él ya no está aquí, seguir viéndole y esforzarse en buscarle, escucharle o leerle, cuando uno sabe que no le verá más, eso es llorar”.

⁸⁹ BRAULT, P-A. y NAAS, M.: ‘Introducción’ a DERRIDA, J.: *Cada vez única, el fin del mundo*, ed. cit. p. 49.

“No hay política – diremos de forma económica, elíptica y, por consiguiente dogmática – sin organización del espacio y del tiempo del duelo, sin topolitología de la sepultura, sin relación anamnésica y temática con el espíritu como (re)aparecido, sin hospitalidad abierta al huésped como *ghost* al que nosotros mantenemos como rehén tanto como él nos mantiene a nosotros en calidad de tales”⁹⁰.

La piedra (*lithos*) de la sepultura es el lugar (*topos*) de la inscripción del discurso de la amistad. Si con la amistad empieza el duelo, todo el recorrido de la relación amigable es un camino hacia la sepultura. Lo que decimos – que dice Derrida – no es sólo una imagen (un derivado, un suplemento, un desvío trópico, una metáfora, etc.) de la muerte de un amigo, de un familiar, o de un ente querido y muy cercano. Es la política del duelo y de la amistad. Una y otra (política del duelo y política de la amistad) son correlativas: no hay amistad sin duelo ni duelo sin amistad. No hay espaciamiento de las relaciones de amistad sin la interrupción, sin la intromisión de la celosía que corta la mirada plena, la contemplación sin reflexiones, difracciones, sombras, espectros. La ‘relación anamnésica y temática con el espíritu como espectro’ es la línea tortuosa y rota sobre la cual corre y se alimenta la relación de amistad entre dos. Siempre, por tanto, bajo el asedio de un tercero, de un espectro, de un otro incontrolable, imprevisible, y que, sin embargo es un huésped, alguien que habita *tu* casa y *te* retiene.

Hay ‘efectos de realidad’ en los ojos de Siza. La muerte ‘en persona’ está *ya* en sus ojos: literalmente la muerte, la muerte de los músculos que permiten a los párpados parpadear. Los párpados de Siza se caen, no obedecen al comando del centro nervioso del que dependen: están debilitados, casi muertos, y por eso no obedecen. El muerto no obedece a nadie, no puede obedecer. Su distancia es infinita. Como los fantasmas. Y sin embargo se acercan, regresan, juegan un juego cuyas reglas (si las hay) nadie puede conocer y controlar. Siza parece estar dormido cuando los párpados se caen, parece anticipar ese momento sin metafísica en el que morirá *verdaderamente*. Y está *ya* construyendo el monumento funerario de su muerte, la inscripción en tablillas de la ley de la muerte *propia*. Póngase atención al texto que sigue, firmado por sí, por su mano:

⁹⁰ DERRIDA, J.: *Aporías...*, ed. cit., p. 103.

“Constantemente me acompanham os olhos e a coluna vertebral. São inimigos inevitavelmente fiéis. Sendo parte do meu corpo, não devo renegá-los. Procuro compreender, peço explicações. O fisioterapeuta pressiona as fibras dos músculos, trabalha-os como quem dedilha as cordas duma guitarra. Por vezes a dor é violenta. Oculto-a, quanto possível, para ninguém diga que odeio o meu corpo crucificado. Um nervo liberto da tirania do cérebro, a heroica revolta (imagino eu), ordena o aperto das pálpebras. Faz-me crer na beleza que nos rodeia, ainda que feio – por não o ver? Na escuridão mais aprecio a luz do fim do dia. A luz colorida e mutante. Reaparece a noite, porta de sonhos e de recordações dos dias doirados, quando não doíam as costas nem os olhos. Sorrio no dentro que me resta, incapaz de mover-me e de comunicar”⁹¹

La muerte está en los ojos, siempre llega por los ojos. Llega como efecto de una rebelión, según Siza: ‘un nervio que se libera de la tiranía del cerebro’ y ‘ordena el cerrarse de los párpados’. La decadencia que se acerca en los ojos, que acecha en los ojos como metonimia de la degeneración general del cuerpo – este caminar en los bordes de la ceguera – puede sin embargo significar ‘un incremento de fuerza vital’, una dislocación de los sentidos en el *sentido* de una sensibilidad más apurada respecto a los matices cambiantes de la realidad. Nietzsche, que vivió una experiencia de casi ceguera, afirma que la psicología de ‘mirar por detrás de la esquina’ se refinó en su espíritu tras dicha experiencia. La decadencia en los ojos, le ha hecho ver mejor la verdadera *décadence* y le ha dado manos para ‘dar la vuelta a las perspectivas’⁹².

La enfermedad que padece Siza (no solamente el problema de los párpados, sino también de la columna, que lleva y garantiza el cuerpo erecto) le hace tener la experiencia de la ‘oscuridad’, de la ‘noche’ y de los ‘sueños’, es decir, de la ausencia de luz, de la ceguera. De alguna forma, Siza lleva dentro de sí la experiencia de la ceguera, un tema importantísimo para el dibujo, como veremos a su tiempo. Los párpados se caen y la columna vertebral tiene dificultad ya en soportar el peso del cuer-

⁹¹ SIZA, A.: ‘Constantemente me acompanham’ [Inédito, 2004] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*. “Constantemente me acompañan los ojos y la columna vertebral. Son enemigos inevitablemente fieles. Siendo parte de mi cuerpo, no debo renegar de ellos. Intento comprender, pido explicaciones. El fisioterapeuta presiona las fibras de los músculos, los trabaja como el que tañe las cuerdas de una guitarra. A veces el dolor es violento. Lo oculto todo lo posible, para que nadie pueda decir que odio mi cuerpo crucificado. Un nervio liberado de la tiranía del cerebro, la heroica revuelta (imagino yo), ordena el cierre de los párpados. Me hace creer en la belleza que nos rodea, aunque feo – ¿por no verlo? En la oscuridad aprecio mejor la luz del fin del día. La luz coloreada y cambiante. Reaparece la noche, puerta de sueños y de recuerdos de los días dorados, cuando no me dolían la espalda ni los ojos. Sonríe en el adentro que me queda, incapaz de moverme y de comunicar”.

⁹² Cf. NIETZSCHE, F.: *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* [Ecce homo. Wie man wird, was man ist, 1888] Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2002 [3ª reimpresión en ‘Biblioteca de autor’] pp. 26-26 [nº1 de *Por qué soy yo tan sabio*]

po. Siza es consciente del significado de la debilitación de su cuerpo (un cuerpo ‘crucificado’), sabe que la rebelión de algunos de sus órganos no es más que el anuncio de la llegada de un huésped que está antes de él (Siza), que le precede y le sobrevivirá: la muerte. Lo sabe pero no se desespera: ‘sonrió en el adentro que me queda’.

La muerte empieza y se consume en los ojos. Empieza, no como una confrontación directa, sino como un modo de esquivarse, de aplazar la muerte. Como en el episodio de Perseo que, tras haber cortado la cabeza de Medusa, escapa a la mirada de las otras Gorgonas (Euríale y Esteno) gracias a su casco de invisibilidad, que le permitía evitar el cruce de su mirada con la mirada de ellas (y la consecuente transformación en piedra, es decir, la muerte). La mirada en la que comienza la muerte es pues una mirada de ardid, sesgada, no directa, sino indirecta y oblicua:

“Es en cada caso la astucia de una mirada oblicua o indirecta. Ella consiste en esquivar, más que en afrontar, la muerte que viene por los ojos”⁹³.

Pero la muerte se consume también en los ojos. Baja a través de ellos: los ojos inmóviles, abiertos, pero que no ven, no llaman, no inscriben ni permiten que se inscriban las marcas del paso de la vida. Otro tiene que llegar desde fuera para cerrarlos, correr las celosías de los ojos para consumir, documentar y testimoniar la muerte. La muerte archivada por otro, por el otro. Archivada pero no cerrada. La muerte sigue. Sigue en el otro, en lo otro. Sigue en el duelo, en la interiorización del otro, en la interioridad infranqueable del otro.

⁹³ DERRIDA, J.: *Mémoires d’aveugle...*, ed. cit., p. 88. ‘‘C’est chaque fois la ruse d’un regard oblique ou indirect. Elle consiste à esquiver plutôt qu’à affronter la mort qui vient par les yeux’’.

2. HIMEN Y ALETHEIA

Elegimos dos términos típicos de dos pensamientos filosóficos distintos, que no obstante se tocan, para seguir con nuestra reflexión que intenta relacionar la mirada y el dibujo. Heidegger y Derrida se tocan. No sé si alguna vez se han tocado personalmente, a través de las manos o de la mirada, por ejemplo. ‘Se tocan’ en el *corpus* del pensamiento sin duda alguna: se encuentran en muchos momentos, se cruzan, se respetan, se desmienten, se separan drásticamente.

¿Qué relación puede haber entre la mirada y la verdad, en el sentido muy particular que Heidegger atribuye al término *aletheia*? Sabemos de la desconfianza clásica de la filosofía respecto a la mirada (que engaña) y a los otros sentidos en general. ¿Qué factor de corrección (si lo hay) puede venir en auxilio de la mirada para que pueda estar al servicio de la verdad, en vez de desviarnos de ella? La íntima relación del término *aletheia* con la muerte y el olvido por un lado, y con la presencia y la manifestación, por otro, ¿qué puede decirnos sobre la retórica de la mirada que estamos desarrollando?

Y el ‘himen’, ¿qué tiene que ver el himen con la mirada, tan alejados como están desde el punto de vista estrictamente corporal y orgánico? La verdad y el himen son del género femenino: ¿será que la cuestión del *género* no es una simple coincidencia lingüística, sino que puede aportar algo a lo que nos atañe? Además de esta simple coincidencia de *género* (quizás no despreciable), parece no existir nada más que acerque, hasta el cruce de la relación, las dos realidades. Sin embargo se puede seguir preguntando: ¿qué verdad (en el sentido de *aletheia*) hay en el himen? ¿Y qué himen puede haber en la verdad? Y finalmente, ¿qué puede aportar todo esto a los textos y dibujos de Siza y a su posible relación a la mirada?

2.1. La *aletheia* heideggeriana

Si hay un concepto que ha ocupado el pensamiento de Heidegger (que le ha dado que pensar), ese es indudablemente el de ‘*aletheia*’.

La traducción de *aletheia* por verdad, a sabiendas que ésta se ha transformado progresivamente en nuestra tradición en *adequatio* entre el pensamiento y la cosa pensada – una propiedad, por lo tanto, de los enunciados – ha dejado en el olvido su primordial rela-

ción con la *physis*, con las cosas mismas de la naturaleza en su manifestarse. En un comentario al fragmento 16 de Heráclito, Heidegger en su permanente atención a lo que se nos da y se nos esconde en las palabras, tira por el camino del origen del término *aletheia*.⁹⁴ Dicho fragmento reza así, en la traducción de Heidegger: “¿Cómo puede uno albergarse ante algo que nunca zozobra?”⁹⁵ A título de cotejo, y para una mejor comprensión, transcribimos otra traducción posible del mismo fragmento: “A lo que nunca llega a su ocaso, ¿cómo podría uno ocultársele?”⁹⁶

Las sucesivas interpretaciones del fragmento – Platón, Aristóteles, Clemente de Alejandría, Hegel, Nietzsche... – lo mantienen sin embargo en una región oscura jamás dilucidada hasta su completitud, como si una reserva de sentido viniera a dar razón a la designación de Heráclito, desde siempre, como ‘el oscuro’. Lo que equivale a decir que hay un camino de desdoblamiento todavía no recorrido enteramente. Cada nuevo intérprete deberá ser conciente de que ese camino jamás podrá ser llevado hasta un final, pues aquello a lo que llamamos “la doctrina objetivamente correcta de Heráclito”⁹⁷ es algo que permanecerá inalcanzable. Sin embargo una aproximación al modo de pensar griego y a la lengua griega le da a Heidegger la esperanza de abrir un ámbito de despliegue en el inagotable campo de sentido de la sentencia.

“*Lantháno* – yo permanezco oculto – no menciona una forma de conducta cualquiera del hombre, entre muchas otras, sino que nombra el rasgo fundamental de toda conducta en relación con lo presente y lo ausente, si no incluso el rasgo fundamental de la presencia y de la ausencia mismos.”⁹⁸

Por lo que, presenciar o ausentarse, desocultarse u ocultarse, se co-pertenecen. ¿En qué sentido esto es así? La llave de la cuestión está en percibir lo que entiende Heráclito por la expresión ‘lo que nunca zozobra’, o en la traducción alternativa, ‘lo que nunca llega a su ocaso’. Zozobrar es precisamente llegar a su ocaso, entrar en el ocultamiento. Cuando se acerca la noche, el sol zozobra, entra en su ocaso, se sumerge en el mar, se oculta y oculta las cosas dejándolas en la oscuridad. Aquello que nunca zozobra es algo diferente del sol que todos los días tiene su ocaso, y habrá que buscarlo en una región

⁹⁴ HEIDEGGER, M.: ‘Aletheia’ [1954] en *Conferencias y artículos* [Vorträge und Aufsätze, Pfullingen, 1954] Barcelona, Ediciones del Serbal [traducción de Eustaquio Barjau] 2001 [2] pp. 191-208.

⁹⁵ -: Op. cit., p. 193.

⁹⁶ HERÁCLITO: Fragmento 81(16), en *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, Alianza [traducción de Alberto Bernabé Pajares] 2001 [2] p. 138.

⁹⁷ HEIDEGGER, M.: *Aletheia*, en op. cit., p. 194.

⁹⁸ -: Op. cit., p. 196.

opuesta al ocultar. Aquello que nunca zozobra es lo que no se sumerge, que nunca se aleja del círculo visual. “Lo que nunca zozobra: lo que está emergiendo siempre”⁹⁹, una especie de sol que nace eternamente sin conocer ocaso. Ahora bien, lo que siempre está emergiendo es para Heráclito la *physis* y según esta relación “el decir de la sentencia se mueve en la región del salir de lo oculto y no en la del ocultar.”¹⁰⁰ Este emerger no es algo puntual, algo que ocurre en un momento dado y no ocurre en el momento siguiente; no es algo que va a tomar su acontecer de otro fuera de sí. Este acontecer es algo que acontece como propiedad esencial de la propia *physis*, o para decirlo en la expresión típica de Heidegger que ‘acaece propiamente’.¹⁰¹ La traducción más correcta del término *physis*, por estar más cercano al modo de pensar y hablar griegos sería, según Heidegger, ‘emergimiento’.¹⁰²

Cuando Heráclito se refiere a ‘lo que nunca zozobra’ está pensando en algo que nunca entra en el ocultamiento, en algo cuya salida de lo oculto es permanente, en el sentido de que dura desde siempre. Pero debemos percatarnos que el salir de lo oculto es correlativo al ocultarse; es decir: nada puede salir de lo oculto sin que le sea *propio* el ocultarse. De este modo,

⁹⁹ -: Op. cit., p. 198.

¹⁰⁰ -: Op. cit., p. 199.

¹⁰¹ Esta expresión intenta traducir lo intraducible del *Ereignis* heideggeriano. *Ereignis* es un término demasiado complejo para poder ser aclarado en una nota de pie de página. Sin embargo lo hacemos como el soporte introductorio a su utilización en algún momento futuro de la investigación. ‘Ereignis’ no es un término redondo y encerrado en la perfección de una significación establecida y acabada: ni hoy día, pasados más de 30 años sobre la muerte de Heidegger, ni en el camino que ha recorrido su pensar. En una conferencia de 1959, *El camino al habla*, Heidegger advierte, en nota, que el término por sí utilizado desde mediados de la década de treinta, no sólo no contiene una significación precisa, sino que es con frecuencia mal interpretado, confundiéndose con un mero modo de pensar el ‘ser’. El *Ereignis* no piensa el ‘ser’. El ‘ser’ es el que se deja pensar a partir del *Ereignis*. Cf. HEIDEGGER, M.: ‘El camino al habla’ [1959] en *De camino al habla* [Unterwegs zur Sprache, Pfullingen, 1959] Barcelona, Ediciones del Serbal [traducción de Ives Zimmermann] 2002 [3] p. 193, nota 2.

Ángel Currás atribuye al término *Ereignis* un estatuto de ‘casi-trascendentalidad’ (una expresión que él mismo no usa, pero que comporta los rasgos esenciales que le atribuye Derrida, como lo veremos a su tiempo): “*Ereignis* [...] rigurosamente trascendental, pero como condición de posibilidad y riesgo de imposibilidad conjuntamente [...] rigurosamente inmanente que ad-propia Ser y Pensar en la conjunción de lo necesario y de lo imposible: origen siempre diferido, no-origen...”. CURRÁS RÁBADE, A.: *Heidegger: el arduo sosiego del exilio*, en *Anales del Seminario de Metafísica* [XII, 1977] Madrid, UCM – Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, p. 94.

‘Asir con la mirada’: un puente posible para el tema de la relación entre dibujo y mirada y una posibilidad para acercarnos a la absoluta indecidibilidad del *Ereignis*. Hay algo en efecto que se apropia con la mirada, algo que se torna visible para el hombre. Pero el acontecimiento no es lo que ocurre a alguien preexistente al acontecimiento. El *Ereignis* es el acontecimiento mismo que todo enlaza en su fluir que acontece o en su acontecer que fluye. El ‘algo que ocurre’ no podemos distanciarlo del ocurrido; no se puede hablar del acontecimiento sin hablar del acontecido. El *acaecimiento apropiador* acaece en una ambigüedad esencial. El venir a la propiedad, a la mirada, no significa tomar posesión, sino que es un venir a la relación. La correspondencia entre el hombre y la verdad en el *Ereignis* nos dice que los dos – el hombre y la verdad – no pueden ser el uno sin el otro: ambos están en el origen, mas no son el origen.

¹⁰² Cf. HEIDEGGER, M.: ‘Aletheia’, en op. cit., p. 200.

“desocultación y ocultación no son dos sucesos distintos puesto uno al lado del otro, sino Uno y lo Mismo.”¹⁰³

Así cobra sentido otra sentencia de Heráclito citada anteriormente (fragmento 123) que afirma que ‘a la esencia de las cosas le gusta esconderse’. No es posible pensar el ocultamiento sin su contrario porque una cosa que permaneciera oculta sin la propiedad de manifestarse, tampoco podría ser pensada. Lo que está escondido bajo la tierra, apartado de nuestra mirada, está oculto porque precisamente puede desocultarse, aunque para ello deba ocurrir una fisura causada, por ejemplo, por un terremoto, exponiéndolo así a la apertura de la mirada. Lo que permanece en este momento escondido a la investigación espacial pertenece a la región de lo oculto precisamente porque existe la posibilidad de ser retirado de su ocultamiento por la ciencia espacial. La superficie lunar sólo ha permanecido oculta hasta al momento en el que el hombre ha inscrito allí las marcas de sus pies y la fotografió, transformándola en una imagen familiar.

Heidegger recurre a otro fragmento de Heráclito para profundizar el sentido de la *physis* como ‘lo que vive continuamente’. El fragmento afirma:

“Este orden del mundo, el mismo para todos, no lo hizo Dios ni hombre alguno, sino que fue siempre, es y será; fuego siempre vivo, prendido según medidas y apagado según medidas.”¹⁰⁴

La *physis* es ‘lo que vive continuamente’, es ‘un fuego siempre vivo’. El fuego es una palabra clave en Heráclito que nombra aquello que no ha sido engendrado por ningún dios u hombre. El fuego está antes de los dioses y de los hombres y dura en “el eterno incendio del mundo.”¹⁰⁵ Incendio, bien entendido, no en el sentido de la combustión que es propia de algunos elementos, sino en un sentido ontológico explicitado por Heidegger:

“...el no entrar nunca en el ocultamiento es el permanente emerger desde el ocultarse. De este modo, sin llama, brilla y medita el fuego del mundo.”¹⁰⁶

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ HERÁCLITO: Fragmento 51 (30), en op. cit., p. 135.

¹⁰⁵ HEIDEGGER, M.: ‘Aletheia’, en op. cit., p. 203.

¹⁰⁶ -: Op. cit., p. 204.

Divinos y mortales están dotados de luz. El ‘despejamiento’ que ‘acaece propiamente’ los alberga, y en ese albergar *desalbergado* (en el sentido de que siempre están dentro de la luz y del eterno fuego del mundo), conserva y transmite el estado de duración que les es propio. En una palabra: la mirada es la que mantiene a los entes ahí delante encendidos en la duración y, sin embargo, los resguarda en su irreductible extrañeza de *ser*:

“... lo dorado del brillar inaparente del despojamiento no se deja coger porque no es nada que pueda cogerse sino que es el puro acaecer de modo propio.”¹⁰⁷

Heidegger utiliza el término ‘inaparente’, lo que quiere decir que el modo de darse las cosas no es algo segundo, derivado de algo primero y fundamentante a la manera platónica. No. Es algo que se da propiamente: en sí mismo, por sí mismo y a partir de sí mismo.

La cercanía entre *physis* y *aletheia* nos remite al ámbito de la manifestación de las cosas mismas y desfundamenta, de algún modo, el concepto de verdad como *adequatio*. La verdad, en la cuna de su origen, no depende de la concordancia entre un enunciado y la cosa enunciada, sino que es el emergimiento de las cosas: los griegos le han llamado *physis*. Por eso nos interesa sobremanera el bucear de Heidegger en la profundidad originaria y escondida del término *aletheia*: su fisonomía visual (igual que la de *physis*) incrementa todavía más nuestro preguntar sobre la mirada y su significado.

2.2. El ‘himen’ derridiano y su posible relación a la mirada

¿Por qué este rodeo relativamente largo por el tema de la *aletheia* en Heidegger? Porque, según Derrida, ‘no hay *aletheia*...’¹⁰⁸. Y para que podamos acercarnos a la comprensión de la sentencia de Derrida, había que hacer un rodeo sobre ese término griego que tanto ha marcado el pensamiento de Heidegger. ¿Qué podrá significar, pues, esta sentencia cortante de Derrida? ¿Cómo entenderla en el marco del diálogo frecuente de Derrida con Heidegger, y qué plusvalía puede aportar a la cuestión del dibujo y de la mirada? Es sobre lo que vamos intentar reflexionar a continuación.

Empezamos por extender un poco la afirmación de Derrida para ver el contexto en que aparece:

¹⁰⁷ -: Op. cit., p. 208.

¹⁰⁸ DERRIDA, J.: ‘La doble sesión’, en op. cit., p. 391.

“El velo blanco que pasa entre los blancos, el espaciamiento que asegura la separación y el contacto, permite, sin duda, ver los blancos, los determina. No podría, pues, alzarse más que cegándonos a muerte, es decir, cerrándose o reventándose. Pero a la inversa, si no se alzase, si el himen permaneciese sellado, el ojo ya no abriría más. El himen no es, pues, la verdad de desvelamiento. *No hay aletheia, sólo un abrir y cerrar del himen* [subrayo yo]. Una caída ritmada. Una cadencia *inclinada* [subraya Derrida]”¹⁰⁹.

Un ‘velo blanco que pasa entre los blancos’. ¿De qué ‘blancos’ se trata? ¿Y cuál es ‘el velo blanco que pasa entre los blancos’?

Lo que Derrida llama ‘la intervención regulada del blanco’¹¹⁰ en la escritura es lo que da la ley del espaciamiento, del ritmo y de la cadencia del texto. El blanco en el texto (re)marca la virginidad (término nuclear para entender el tema del himen) de la página en blanco, antes de cualquier inscripción. Pero antes de estos blancos (el blanco de la página y los blancos del espaciamiento) *está* otro blanco: ‘las pruebas nupciales de la Idea’¹¹¹. El lenguaje platónico que usa Mallarmé debe ser tomado con cierta precaución, pues no se trata aquí de afirmar la existencia de una idea pura y previa al mundo de la representación. No hay una matriz previa o un sistema de la verdad basado en la semejanza o la adecuación. La expresión aún metafísica de Mallarmé intenta traducir lo que *no está* todavía presente, que todavía *no es real*. Las ‘pruebas nupciales de la idea’ se relacionan al himen y no a una esencia pura desligada de la materialidad de la idea. Lo que pretende Mallarmé, en la interpretación de Derrida, es inventar un espacio escénico, un espaciamiento que no ilustra nada (o que *ilustra la nada*), que tampoco se pone como condición trascendental de posibilidad. Lo que pretende Mallarmé es pensar el espaciamiento de la escritura:

“ese ‘acontecimiento’, himen, crimen, suicidio, espasmo (de risa o de gozo) en que nada ocurre, en que el simulacro es una trasgresión y la trasgresión un simulacro...”¹¹².

A lo mejor, lo que produce el simulacro son ‘efectos de realidad’, diferencias sin referente, sin vinculación a cualquier unidad primera, original, matricial. Como un espejo

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ -: Op. cit., p. 270.

¹¹¹ MALLARMÉ, S.: Citado en Ibidem.

¹¹² DERRIDA, J.: ‘La doble sesión’, en op. cit., p. 315.

que reflejara una imagen sin referente, sin nada de semejante a una *realidad* que estuviera por delante de sí. Como si fuera

“...un fantasma que no es el fantasma de ninguna carne, errante, sin pasado, sin muerte, sin nacimiento ni presencia”¹¹³.

Una cierta locura sobre la cual no se puede decidir nada, porque el lenguaje mismo (y el lenguaje de la metafísica) llega demasiado tarde. Siempre hay un salto abismal que se repite y que, sin embargo de caer siempre en la representación de la cosa como idea, aterriza inevitablemente fuera de la coincidencia con lo que simula, o de un *blanco* previamente marcado. Desplazamiento, no coincidencia, desencaje radical: he ahí el espaciamiento donde *tiene lugar* el juego múltiple de una escena que no representa nada fuera de si misma.

Derrida afirma que tal escenificación se opera bajo el respaldo de algún ‘tejido’, es decir, de un fondo que no se distingue de la forma, pero que únicamente distinguimos de la forma por una necesidad meramente lingüística:

“Los blancos se aplican siempre, directamente o no, a algún tejido”¹¹⁴.

El ‘tejido’ sobre el cual se aplican todos los blancos, incluso el blanco de la página, es el ‘fondo’ común que gobierna la *idea* de blancura. El fondo y la forma a la vez. Solo así se puede comprender lo que afirma Derrida a continuación:

“Esos velos, telas, páginas son a la vez el fondo y la forma, el fondo y la figura, pasando alternativamente uno a otro...”¹¹⁵.

El ‘velo que pasa entre los blancos’ es el espaciamiento que permite y promueve simultáneamente el contacto y la separación. Por la inscripción del texto, el blanco se ennegrece. No todo el blanco (tampoco la blancura misma, si hay algo así), sino una porción de blanco: aquella que recibe las marcas del texto y, de esa forma, se ‘de-talla’, desbaratando la posibilidad de un sentido unitario e idéntico a sí mismo.

¹¹³ -: Op. cit., p. 312.

¹¹⁴ -: Op. cit., p. 390.

¹¹⁵ -: Op. cit., p. 391.

Creo que ahora se comprende mejor la afirmación cortante de Derrida: ‘no hay *aletheia*...’. No hay regreso a la casa de la diosa Aletheia¹¹⁶. No hay revelación de la verdad porque no hay viaje posible a la casa de la diosa, es decir, no hay regreso posible del pensamiento hacia el inicio, el origen. Lo ‘repentino del inicio inicial’¹¹⁷, como lo caracteriza Heidegger, es la visión de ‘la mirada habitable del despejar dentro de la oscuridad’¹¹⁸. La Historia de Occidente (‘tierra de la tarde’, recuerda Heidegger), encaminada desde el inicio por el pensar a este regreso a la ‘mirada habitable’ de la diosa, está destinada a reunirse en la región de la casa de la diosa Aletheia. Un regreso feliz conducido por la veneración del pensar. El cierre del círculo.

Quizás podamos establecer un paralelo entre la diosa Aletheia y el Mimo que domina la reflexión de Derrida (a partir de Mallarmé) en *La doble sesión*. Veamos: Parmédides es un emisario de la diosa. Ella revela lo que merece ser pensado (la verdad misma) y el pensador presta su voz para guardar y, a la postre, desvelar el secreto. El pensador es un representante, se limita a reproducir y tornar presente algo que no le pertenece, sino que es de la diosa, o que es *la* diosa.

El Mimo, al revés, no recibe un mandato de nadie, no representa nadie, no imita a nadie, no se conforma u obedece a un referente anterior.

“El mimo produce, es decir, hace aparecer en la presencia, manifiesta el sentido mismo de lo que presentemente escribe: de lo que lleva a cabo. Da a percibir la cosa en persona, en su rostro”¹¹⁹.

Tal procedimiento del mimo, sigue Derrida, nos remonta a un sentido más originario que la *aletheia*, como si algo o alguien estuviera *antes* de la diosa; y como si, *antes* de ese anterior a la diosa, estuviera a su vez un referente y ordenante más anterior; y así sucesivamente hasta el infinito.

La operación del Mimo – que no puede entenderse simplemente dentro de un sistema de la verdad, ya sea como adecuación, ya como desvelamiento – es un ‘espasmo supremo’ y, en cuanto tal, puede ser dicha por una palabra que *confunde*: himen. El himen es una

¹¹⁶ La diosa Aletheia, según el texto de Parménides que nos ha llegado, saluda al pensador (el propio Parménides) que llega a su casa (de la diosa) y le revela lo que debe ser pensado en el futuro. Dice el texto de Parménides en la traducción de Heidegger: “Y la diosa me acogió con delicado afecto. Puso mi mano derecha en su mano; en seguida tomó la palabra, dirigiéndose a mí del siguiente modo: ‘!Oh, hombre compañero de inmortales aurigas, que al galope de tus corceles te conducen a nuestra casa!...’”. Cf. HEIDEGGER, M.: *Parménides*, ed. cit., p. 9.

¹¹⁷ -: Op. cit., p. 209.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ DERRIDA, J.: ‘La doble sesión’, en op. cit., p. 311.

membrana que obstruye parcialmente la vagina de las vírgenes. Y una membrana es un tejido delgado, frágil y flexible. El himen es el que permite una fusión, el rompimiento de una diferencia. Permite

“... la consumación del matrimonio, la identificación de los dos, la confusión entre los dos. *Entre* dos, ya no hay diferencia, sino identidad (...) ... ya no hay diferencia textual entre la imagen y la cosa, el significante vacío y el significado pleno, lo imitante y lo imitado, etc.”¹²⁰.

Si el himen ilustra la supresión de las diferencias entre una realidad verdadera y una realidad simulada, entre un mundo ‘por detrás’ (o por encima) y un mundo fenoménico, entonces solo quedan huellas sin ordenación posible a partir de un presente, de un centro referencial dado por un tiempo presente. Solo queda la ficción. El himen guardaba todos los pares de distinción posibles, soportaba la serie de contrarios sobre los cuales asentaba un determinado pensamiento de la verdad. Violada esa membrana separadora y guardiana, roto el himen, se vuelve posible la entrada en el ‘antro’ que, según Littré, como lo subraya Derrida, puede significar entre otras cosas: ‘caverna, gruta natural, profunda y oscura’¹²¹. Lo que desbarata el *entre* (una clavija sintáctica de significación incompleta) del himen es la seguridad de un dominio, de un discurso, de un modo de pensar la verdad. El descenso al antro, a la *caverna* (con toda la profundidad que adquirió este término en nuestro modo de pensar) desata las armaduras metafísicas y conduce el pensamiento hacia el espaciamiento sin espacio definido, cuyo estatuto es únicamente el *entre* (entreacto, entretiempos...).

El pliegue del texto no es ya sobre una superficie blanca, virgen, sino sobre la doblez del himen: repliegue, por lo tanto. El himen, por sí solo, no tiene sentido propio. Porque es un *entre*, es un ente sin significación plena. Un añadido sobre otro añadido, o un injerto sobre otro injerto, sin jamás encontrar un tejido original. Y esto es lo que siempre desafiará la crítica,

“... este efecto de doble suplementariedad, siempre una réplica de más, un repliegue o una representación de más, es decir, también de menos”¹²².

¹²⁰ -: Op. cit., p. 317.

¹²¹ -: Cf. op. cit., p. 321.

¹²² -: Op. cit., p. 356.

Todo texto obedece a una ‘estructura diferencial-suplementaria’¹²³ sobre un tejido hiperplegado (saturado de pliegues), sin costura sencilla alguna en el origen. Tal viene a significar que el efecto de propiedad queda radicalmente dislocado, por lo que la relación al texto no puede más que ser sesgada, y de él no podemos atisbar más que su silueta.

“El suplemento se marca producido por el trabajo textual, que cae fuera del texto, como un objeto independiente, sin otro origen que él mismo, huella vuelta a convertirse en presencia...”¹²⁴.

El (re)pliegue se inscribe en el límite que le es dado por su *ser marca*, marca que se marcha para volver a (re)plegarse en otro lugar, en otro espaciamiento permitido por el casi-nada del himen.

Concluyendo: ¿qué puede acrecentar la reflexión sobre la *aletheia* y el himen sobre la cuestión de la mirada y del dibujo? ¿Qué marcas imprime la mirada sobre el trabajo textual del dibujo? ¿Puede el dibujo prometer una ‘mirada habitable’ (el tema de la habitación nos ocupará el tercer capítulo), un regreso a la casa de la diosa? ¿O, en la perspectiva derridiana, no alcanza más que a permitir una mirada sesgada, oblicua sobre una multiplicidad de pliegues sin punta o costura rectora?

La mirada parece no permitir ningún tipo de apropiación, aunque fuera por vía indirecta, por delegación de la diosa, sino que se limita a inscribir marca sobre marca. La diosa que da la iluminación y garantiza su buen destino, no puede *en verdad*, garantizar que el hilo que conduce la energía, encienda y mantenga incandescente el filamento dentro de la lámpara. A cada paso el filamento se rompe y adviene la oscuridad. La diosa no puede garantizar una travesía sin mácula, sin ruptura, sin incidente, sin contaminación. La lámpara de la mirada se rompe, se arregla con el recurso a cirugías, prótesis, etc., se cierra por cansancio de los músculos (como acontece con Siza), se sustituye, o simplemente rehúsa iluminar y viene la ceguera.

Hay una palabra del Zaratustra que quizás pueda ayudarnos a enmarcar el camino hacia otro modo de iluminación. Para la travesía, Nietzsche, habla de un parpadeo. ¿Por qué el parpadeo, la incapacidad de portar y soportar la luz sin interrupción a lo largo del camino de regreso (si es que lo hay)?

¹²³ -: Cf. op. cit., p. 380, 393, 404, etc.

¹²⁴ -: Op. cit., p. 388.

2.3. El parpadeo

“‘Nosotros hemos inventado la felicidad’ – dicen los últimos hombres, y parpadean”¹²⁵.

¿Por qué parpadean los ojos del ‘último hombre’? ¿Quién es el ‘último hombre’, y por qué es el ‘último’? Antes de estas cuestiones, planteamos otra todavía previa y más sencilla: ¿qué es parpadear? ¿Por qué parpadean los ojos?

El parpadeo es la interrupción permanente en los ojos, por la imposibilidad orgánica de que se mantengan siempre abiertos o siempre cerrados. El parpadeo es una intermitencia entre lo abierto y lo cerrado, entre la visión y la ceguera. Los párpados son una membrana (como el himen), un tejido frágil, una protección demasiado vulnerable para la monstruosidad que es el acto de ver, el acto de mover los labios que son los párpados y abrirse el mundo ahí delante. Lo mismo que decía Derrida sobre el himen se puede decir, de algún modo de los párpados: no hay desvelamiento total, no hay cerradura total. No hay dos campos extremados que juegan su poder de influencia alternadamente, que buscan un equilibrio por compromiso o estrategia. Sólo hay márgenes, márgenes que se tocan sin asimilación ni rechazo. Se tocan en el límite, que es la única vía posible para el ‘tocar’, como veremos en el capítulo II.

Si el ‘último hombre’ es último, tal significa que está a punto de llegar a una meta, un final. A pesar de acercarse a su fin, el ‘último hombre’ ha vivido demasiado tiempo, es ‘el que más tiempo vive’¹²⁶. Ha vivido demasiado tiempo buscándose un dominio de los entes, de lo que en general *es*. Y tal dominio se ha ejercido a través de un modo peculiar de relación a las cosas del mundo: la representación.

“El último hombre – afirma Heidegger – la modalidad definitiva del hombre anterior, se produce a sí mismo y en general produce todo lo que es mediante una manera peculiar del representar”¹²⁷.

¹²⁵ NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie* [Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, 1883] Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2002 [5ª reimpresión en bolsillo] Prólogo, nº 5, pp. 41-42.

¹²⁶ -: Op. cit., p. 41.

¹²⁷ HEIDEGGER, M.: *¿Qué significa pensar?* (1951-1952) [Was heibt denken?, Tübingen, 1997] Madrid, Trotta [traducción de Raúl Gabás] 2005, p. 49.

Cuando Zaratustra decide bajar de la montaña, donde se mantuvo durante diez años en su *caverna* (subrayo el término para marcar su connotación platónica), se dirige al pueblo, que se llena de risas, para hablarle de ‘lo más despreciable’, es decir del ‘último hombre’¹²⁸. Y ¿por qué es despreciable el último hombre? Es despreciable porque se acerca su fin, no tiene futuro: está condenado a ser superado. La forma de representación en la que se mueve, está a punto de desintegrarse. Su caminar ha dejado de ser un caminar seguro sobre el suelo que se ha construido. Lo que está por delante de sí lo inquieta, lo hace temblar y sus ojos parpadean. Está llegando el superhombre: el *rayo* que va a hender el cielo de una a otra extremidad, el *mar* que va a sumergir ‘la sucia corriente que es el hombre’¹²⁹. El parpadeo, como lo señala Heidegger, se relaciona con los destellos intermitentes, con el brillo, con la apariencia. Parpadeando, el ‘último hombre’ empieza a dudar sobre la validez de lo que él mismo ha producido en su sistema de representaciones. Empieza a no ver claro, la mirada tiembla. De ahí quizás la insistencia de Zaratustra en el ‘!mirad!’, repetido como un refrán. El parpadeo es, en la interpretación de Heidegger, una consecuencia del representar que ha dominado a lo largo del largo camino del ‘último hombre’. El parpadear le impide ver más allá de sí y del modo de representar que se ha creado. La condición intermedia del Zaratustra (‘soy todavía algo intermedio entre un necio y un cadáver’¹³⁰) apunta a un cambio de dirección:

“Yo quiero enseñar a los hombres el sentido de su ser: ese sentido es el superhombre, el rayo que brota de la oscura nube que es el hombre”¹³¹.

¿Qué puede decirnos este juego de ojos que es el parpadeo sobre el dibujo? ¿Cómo podemos, a partir de ello, relanzar el tema de la mirada en su relación con el dibujo y los textos de Siza?

¹²⁸ Cf. NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra...*, ed. cit., p. 40 [nº 5 del prólogo]. El ‘último hombre’ es el último en la escala humana, como está explicitado en *Por qué soy yo un destino* de *Ecce homo*: “En este sentido Zaratustra llama a los buenos unas veces ‘los últimos hombres’ y otras el ‘comienzo del final’; sobre todo, los considera como *la especie más nociva de hombre*, porque imponen su existencia tanto a costa de la *verdad* como a costa del *futuro*”. Cf. NIETZSCHE, F.: *Ecce homo...*, ed. cit., p. 139 [nº 4 de *Por qué soy yo un destino*]

¹²⁹ -: *Así habló Zaratustra...*, ed. cit., p. 37 [nº 3 del prólogo]. Se acrecientan algunos pasos del mismo nº 3 del prólogo del Zaratustra para ilustrar lo que vimos afirmando: “Yo os enseño el superhombre. El hombre es algo que debe ser superado” (p. 36); “Mirad, yo os enseño el superhombre: él es el mar, en él puede sumergirse vuestro gran desprecio” (p. 37); “Mirad, yo os enseño el superhombre: él es el rayo, ¡él es esa demencia!” (p. 38).

¹³⁰ -: Op. cit., p. 44 [nº 7 del prólogo].

¹³¹ Ibidem.

Los ojos de Siza se niegan a colaborar – como lo hemos visto en el texto transcrito hace unas páginas – se niegan a parpadear *normalmente*, y se cierran sin que el cerebro haya dado una orden en ese sentido. Un episodio al revés ha ocurrido con Derrida cuando un virus le ha provocado una parálisis facial y la imposibilidad de cerrar el ojo izquierdo¹³². Lo que viene a decirnos que el movimiento más o menos controlado del abrir y cerrar los ojos es fundamental para nuestra relación visual con el mundo. No hay continuidad absoluta e interrumpida (en la luz o en la oscuridad) entre nuestros ojos y los motivos perceptivos que tienen como blanco. Lo que hay es ‘un abrir y cerrar de ojos’, un instante, un casi nada temporal, que interrumpe, cortocircuita la relación. Todos nosotros somos ciegos, porque de tantos en tantos segundos los párpados reciben orden para cortar el hilo secreto, el filamento que nos enciende la pantalla del mundo.

El dibujo (como todo acontecimiento en general) acontece, pues, en ‘un abrir y cerrar de ojos’, en una sucesión de golpes (como el estilete, el lápiz, el bolígrafo que golpea el papel) que tienen lugar *entre* la luz y la oscuridad. Una cierta violencia está en el origen del dibujo.

“... el golpe juega (...) sobre las dos caras de la operación global que llamamos escritura: sobre una cara material, pues la expresión (...) se suma a toda la serie de golpes precedentes, diseminados en otros textos, produciendo ese efecto de vértigo debido al replanteamiento del concepto por el juego inestable e iterativo de las formas... (...). Pero el ‘golpe’ juega también sobre la cara abstracta, exterior del texto. En este caso el golpe (...) es también la ‘punta’ – que nos remite, en su recorrido, una elipse que gira incesantemente sobre su trazado, a la otra cara de la operación, la cara material”¹³³.

El dibujo, porque es también una operación de la escritura, comparte esta doble cara que experimenta el vértigo ante el juego iterativo de las formas, por un lado, y el giro incesante (no menos vertiginoso) sobre su propio trazado, por otro lado. El vértigo es asunto de los ojos, el vértigo está en los ojos. Ante el vértigo, los ojos de retraen, se cierran o se vuelven hacia otro lado. Dan la espalda a un abismo para encarar otro abismo: el texto del dibujo se ve, ‘en un abrir y cerrar de ojos’ rodeado y enredado por una multiplicidad

¹³² Cf. DERRIDA, J.: ‘Circonfesión’ [nº 18] en BENNINGTON, G. y DERRIDA, J.: *Jacques Derrida* [París, Seuil, 1991] Madrid, Cátedra [traducción de María Luisa Rodríguez Tapia] 1994, p. 112. “... como ese rostro que, desde hace tres días (28-6-89), se paraliza en una mueca horrible, el gesto de mi lucidez, el ojo izquierdo abierto y fijo bajo el efecto de un virus...”.

¹³³ AGOSTI, S.: ‘Golpe tras golpe’, Prefacio a DERRIDA, J.: *Espolones. Los estilos de Nietzsche* [Épérons. Les styles de Nietzsche, París, Flammarion, 1978] Valencia, Pre-textos [traducción de M. Arranz Lázaro] 1981, pp. 11-12.

de otros textos, otros tejidos, otros golpes, otras marcas. El dibujante es, en cierta forma, tal como el ‘ultimo hombre’, el hombre de la representación, ‘una cuerda tendida sobre el abismo’¹³⁴. Una cuerda entre dos abismos, una cuerda que, ‘en un abrir y cerrar de ojos’ puede romperse. Siza es consciente de la posibilidad real de caída en el abismo, o de naufragio, para usar su metáfora:

“Uma espécie de barco ao sabor das ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga”¹³⁵.

Decir que ‘no siempre naufraga’ es admitir que muchas veces naufraga, no resiste al acoso de las olas, de los vientos, de la tempestad que empuja hacia el abismo. Y no naufraga ‘inexplicablemente’. Es decir, en principio debería naufragar porque el dibujo (en este texto Siza habla del dibujo para la arquitectura), a pesar de instituirse como un puente tendido hacia el proyecto (hacia el abismo del proyecto), está marcado por la interrupción, ya en la mirada, el bamboleo, la vacilación, la dificultad de mantenerse erecto sobre la cuerda. En otro lugar afirma Siza:

“As ideias vêm-me imateriais, linhas sobre um papel branco; e quando quero fixá-las tenho dúvidas, escapam, esperam distantes”¹³⁶.

Lo que viene al papel blanco, lo que verdaderamente se esfuerza por mantenerse sobre la cuerda tendida, son ‘las ideas inmateriales’, blancas también, sin adherencia suficiente como para fijarse, producir ‘efectos de realidad’, crear una apertura para el paso del proyecto. El proyecto que, a su vez, es otra cuerda tendida sobre aquello que en sí mismo no tiene consistencia para garantizar la seguridad de la travesía. La naturaleza movidiza (‘se escapan’) y huidiza (‘esperan lejos’) de las ideas, no permite al dibujo apresarlas y mantenerlas bajo vigilancia, bajo una ley a la que se sometan. Los ojos parpadean ante las dudas, las cesuras, ante la más absoluta rebeldía de las ideas. Incompletitud, finitud, huida sin regreso, pérdida sin recuperación. En la mirada, en el acontecimiento mismo del mirar, empieza la muerte y se pone en marcha la operación de un

¹³⁴ NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra...*, ed. cit., p. 38 [nº 4 del prólogo].

¹³⁵ SIZA, A.: ‘Oito pontos’ [1983] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, Barcelona, UPC, 1994, p. 28. “Una especie de barco al sabor de la olas que inexplicablemente no siempre naufraga”. Por ahora nos quedamos con esta cita aislada. En el segundo capítulo volveremos sobre el texto en su totalidad y obviamente sobre esta cita.

¹³⁶ SIZA, A.: ‘Materiais’ [1988] en op. cit., p. 47. “Las ideas me llegan inmateriales, líneas sobre un papel blanco; y cuando quiero fijarlas tengo dudas, se escapan, esperan lejos”.

duelo interminable. Y el dibujo, como un ciego, intenta detener la imagen, monumentalizarla, erigir un coloso, un sustituto para el muerto.

‘No hay *aletheia*, sino un abrir y cerrar del himen’, decía Derrida. No hay, en consecuencia, lo abierto ni lo cerrado, sino el abrir y el cerrar. Es decir, *lo que hay* es el acontecimiento infinitivo de lo que es permitido o impedido de pasar a través del casi nada del himen, de esa membrana fragilísima que cuestiona y puede paralizar los aparentemente bien trabados sistemas de la verdad, ya sea como adecuación, ya como desvelamiento. Un velo (el himen) que, para decir *verdad*, nada esconde y nada desvenda, sino que se abre y se cierra: en la locura de cada instante, ‘en un abrir y cerrar de ojos’.

Heidegger afirma, y con ello casi concluimos,

“... *aletheia* es la mirada del ser en lo abierto que es despejado por él mismo y como sí mismo, lo abierto para lo desoculto de todo aparecer”¹³⁷.

Puede sin embargo que ‘lo abierto’ sea un *agujero negro*; puede que ‘lo desoculto de todo aparecer’ esté cercado por una *mancha ciega* que convierta en simulación, en suplemento, todo desvelar y todo venir a la luz. Puede que ‘la mirada del ser’ absorba y sea absorbida por esa mancha. Puede que el árbol del ojo¹³⁸, en el blandir de sus ramas, desestabilice incluso su propia sombra. Y porque puede que todo esto acontezca ‘en un abrir y cerrar de ojos’, en un parpadeo infinito de la mirada, terminamos dejando una pregunta de Derrida en suspenso; suspendida como una cuerda sobre el abismo:

“¿Y cómo puede uno permanecer invisible a sí mismo en tanto que vidente, teniendo por completo el saber absoluto de tal límite, de este borde o este cerco que rodea el ver? ¿O si lo prefieren, de este agujero negro en el centro de la visión? ¿Cómo apropiarse del saber absoluto de una mancha ciega (*punctum caecum*)?”¹³⁹.

¹³⁷ HEIDEGGER, M.: *Parménides*, ed. cit., p. 208.

¹³⁸ Derrida ve en la ‘Y’ griega que está en la apertura de la palabra *yeux* (‘la más extraña de las letras francesas’) un árbol: “por la horquilla de sus ramas y la encrucijada de su trazado”. Cf. DERRIDA, J. y FATHY, S.: *Rodar las palabras. Al borde de un filme* [Tourner les mots. Au bord d’un film, París, Galilée, 2000] Madrid, Arena [traducción de Antonio Tudela] 2004, p. 113.

¹³⁹ -: op. cit., p. 76.

3. ¿EL PRIVILEGIO DE UN SENTIDO, TENDRÍA SENTIDO?

¿En nuestra relación con el mundo, en qué *sentido* puede un determinado sentido asumir un papel privilegiado? ¿Se puede hablar del privilegio de alguno de los sentidos canónicos (la vista u otro, por ejemplo el tacto, pues parece existir una sobreposición de estos dos respecto a los restantes)? Y preguntando aún más radicalmente: ¿será legítimo plantear tales cuestiones, partiendo de una presunta pureza de los sentidos unos respecto los otros, como si no hubiera contacto, interferencia y contaminación entre ellos; como sí cada uno de los sentidos constituyera una *unidad de sentido* con pretensión de dominio sobre los restantes?

En la lectura que intentaremos hacer de estas cuestiones, nos guiará sobre todo el trabajo de Derrida sobre Jean-Luc Nancy y la cuestión del tocar y del tacto¹⁴⁰. El tacto y la visión son los dos sentidos que, a lo largo de nuestra tradición de pensamiento, han sido enfocados de modos diversos, pero siempre con privilegio respecto los restantes.

Porque el tema es muy importante en el pensamiento de Nancy – y además nos ocupará también en el capítulo sobre *dibujo y representación* – nos parece oportuno iniciar este apartado con una aclaración sobre lo que Nancy llama la *ecotecnia* de los cuerpos. Por otro lado, el paso de la vista al tacto o del tacto a la vista – si es que hay paso posible – tiene importancia para la cuestión que terminamos de plantear: ¿hay algo que legitime un privilegio de la mirada o del tacto respecto a los otros sentidos?

3.1. La creación y la *techné* de los cuerpos

De un modo distinto de Derrida, que nunca utiliza la palabra ‘creación’, Nancy la utiliza, desmarcándose no obstante de las adherencias ontoteológicas que ha acumulado en las doctrinas judeo-cristianas. Nancy admite un cierto origen trascendente a lo creado. Trascendencia que, no obstante, no forma un par dialéctico con la inmanencia. La inmanencia misma está roturada, se rotura permanentemente, por la venida incesante de los cuerpos. Roturándose, la inmanencia se expone fuera de sí, en un ‘más allá’ que no puede ser comprendido por una oposición conceptual de tipo sen-

¹⁴⁰ DERRIDA, J.: *Le roucher, Jean-Luc Nancy*, París, Galilée, 2000.

sible/inteligible, sino que corresponde a una operación *dentro* del propio cuerpo, *dentro* del mundo de los cuerpos. La trascendencia que admite Nancy se da siempre *en* el cuerpo y no presupone ni requiere una instancia ‘más allá’ de él, a no ser esa que resulta de la exposición y desplazamiento que inscribe y genera un efecto de opacidad que, resistiendo a la traducción a través de un sentido o de un ‘querer decir’, lo vuelve irrepresentable. La trascendencia sería ese efecto de irrepresentabilidad, de opacidad, que constituye el ser cuerpo de los cuerpos.

Entre el agente creador y el mundo creado se da, por tanto, un corte, una interrupción, un golpe incurable, un salto insalvable. Lo que fascina a Nancy, y lo que intenta deconstruir, es justamente el *momento* del corte, el corte mismo, la distancia y la separación que genera el corte. Ese momento de parpadeo absoluto (para retomar el término de Nietzsche) en que la mirada no puede más que quedarse paralizada, fuera de la posibilidad de aprensión y juicio. Lo que llega a la mirada es *ya* un momento *posterior*, un *efecto* del corte, el mundo de los cuerpos *ya* multiplicados, diferenciados, diferidos. La temporalidad del ‘ya’, del ‘momento’, de la ‘anterioridad’, no significa que existe (ha existido) un acto creador único y originario. Tampoco el ‘efecto’ de que hablamos puede configurar un mecanismo de tipo causal. Lo que pone en juego Nancy en su concepto de creación es un acontecimiento que se repite indefinidamente, que no termina nunca de finalizarse y que nos es reductible a una simple lógica del dato. La creación continua (en el sentido de nunca estar finalizada), pulsante, es la que abre cada lucha, cada diferencia, cada interrupción, cada espaciamiento que da lugar a los cuerpos, a la venida de los cuerpos, a su reproducción y multiplicación sin fin. El ámbito de la mirada se abre, se posibilita, porque, en su venida permanente, los cuerpos se interrumpen, abren un espacio, una heterogeneidad infinitamente fracturada, partida, repartida e ingobernable. La mirada no puede gobernar la creación del mundo, ese movimiento de expansión que, según Nancy, es el ritmo mismo de las cosas. Un ritmo marcado por una permanente explosión: sin orden, sin programa y sin concierto. Un ritmo ‘falo y áfalo, céfalo y acéfalo’¹⁴¹; es decir, sin una consecuencia, un fin necesarios; y sin un *logos* director igualmente determinado por una necesidad.

¹⁴¹ NANCY, J-L.: *Corpus*, ed. cit., p. 69. Se transcribe el período inicial del apartado titulado *Téchne de los cuerpos* de donde está tomada la cita. Además de contextualizarla, ayuda también a comprender lo que hasta aquí ha sido expuesto respecto el pensamiento de Nancy: “No cuerpos producidos por la auto-producción del espíritu y su reproducción – que por lo demás sólo puede producir un cuerpo, una sola imagen visible de lo invisible (de ahí que el cuerpo de la mujer sea sospechoso de estar mal engendrado, defectuoso para Aristóteles, marcado por una llaga impura para los cristianos). Sí, en cambio, un cuerpo que se da multiplicado, multisexuado, multfigurado, multizonal, *falo y áfalo, céfalo y acéfalo* [subrayo

En su venida, los cuerpos (los cuerpos siempre están *viniendo*) se dan al mundo, se dan como mundo, son dados por el mundo. *Producen* mundo y son *producidos* por el mundo, porque

“La ‘creación’ es la *téchne* de los cuerpos”. Y sigue Nancy: “Nuestro mundo es el mundo de la ‘técnica’, el mundo del cual el cosmos, la naturaleza, los dioses, el sistema completo en su juntura íntima, se expone como ‘técnica’: mundo de una *ecotecnia*”¹⁴².

La cuestión de la mirada se presenta, consecuentemente, como una cuestión técnica: ni estrictamente natural, ni estrictamente artificial, la mirada discierne la singularidad plural de los cuerpos:

“Una mirada así [sobre el mundo de los cuerpos] discierne que cada uno sólo es un ejemplar sustituible en la multitud ininterrumpida y que el mismo cada uno es ejemplar de la creación que, cada vez, es un cuerpo”¹⁴³.

La sustitución y la reemplazabilidad son características de los cuerpos, según Nancy. La comunicabilidad en el mundo de los cuerpos es posible porque todo cuerpo está fuera de sí, se expone fuera: los cuerpos son su ex-posición. No existe unidad del *oikos* sino ecotecnia de los cuerpos. Fractura infinitamente repetida y multiplicada sobre la infinitud del borde, del límite, que traza la línea de fractura. Esa infinitud del borde es la que expone, por otro lado, la absoluta singularidad de los cuerpos.

La mirada discerniente que crea el dibujo es una *mirada creadora*¹⁴⁴, es decir, una mirada que se entromete entre la masa de los cuerpos, generando un nuevo espaciamento, un nuevo *aquí* para un nuevo cuerpo que es el dibujo mismo. La naturaleza (*physis*) es la casa, la habitación (*oikos*) de los cuerpos, pero *ya* y siempre trastocada por el elemento técnico, y por lo tanto, herida de impropiedad, o expropiación. Los cuerpos *ecotécnicos* son cuerpos ‘conectados’, ‘ecografiados’, ‘radiografía-

yo], organizado, inorgánico. Cuerpos así *creados*, es decir, *viniendo* y cuya venida espacia cada vez el *aquí*, el *ahí* [subrayados de Nancy]”.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ -: Op. cit., p. 72.

¹⁴⁴ Título de un texto de LEYRA, A.M.: *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*, Barcelona, Península, 1993. La propuesta de Ana María Leyra en este texto es estudiar el papel de la mirada en la creación artística. Le interesa la mirada del ojo crítico, como está dicho en el prólogo: “El ojo que sospecha, investiga y pone límites, el ojo crítico implica una doble mirada: sobre las intenciones del creador (...) y sobre la obra misma con el fin de comprobar en qué medida logra expresarlas o las traiciona, y aun más, en qué medida traicionándolas, desbordándolas o sustrayéndose a ellas, la obra alcanza a pesar de todo su grandeza”. Cf. p. 6.

dos’, ‘acolados’, ‘encolados’, ‘entremezclados’, ‘deslizantes’, ‘abiertos’, ‘propagados’, ‘transplantados’, etc.¹⁴⁵.

El trabajo de un arquitecto interfiere *directamente* sobre el mundo de los cuerpos, sobre su modo de espaciarse. Genera nuevos cuerpos, crea (técnicamente) ámbitos, espaciamientos, para que los cuerpos vengan a la visibilidad. La palpitación del mundo se ve alterada en su ritmo, en su intensidad, en su cadencia, por la llegada de los cuerpos que engendra el dibujo del arquitecto. A veces puede ser apenas una operación sencilla y banal de conservación, una intervención sobre la piel, superficial, una pintura, un distender de las arrugas que deja el pasar del tiempo, el espaciamiento mismo del tiempo. Otras veces, puede ser una intervención un poco más profunda: por necesidad de revisar las arterias interiores de una construcción: entramado de cables, tuberías, sistemas vitales de irrigación del cuerpo. Otras aún puede que haya urgencia de una revisión general, de tocar la estructura, la división, o incluso la adaptación a otra finalidad. Puede finalmente haber necesidad de una operación de vida o muerte, algo que hay que hacer *entre* la degradación irrecuperable y el resurgimiento del cuerpo, su supervivencia.

Recuperar o *crear* (para mantener el término de Nancy) de nuevo significa interferir en la palpitación entrecortada de los cuerpos. Significa generar otras imágenes (toda imagen es técnica), alterar la forma de darse de los cuerpos, cambiar su aspecto. El mundo nunca es homogeneizable consigo mismo: siempre se está expulsando, rechazándose, contorsionándose en espasmos, en salidas hacia fuera. Cuando Nancy habla de ‘creación’ no se está tornando inquilino de una teología que exige un origen, un creador. Lo deja claro cuando afirma:

“El mundo *debe* arrojarse fuera in-mundo, *porque su creación sin creador no puede contenerse a sí misma*. Un creador contiene, retiene su creación y se la adjudica. Pero la creación del mundo de los cuerpos no remite a nada ni a nadie”¹⁴⁶.

El espaciamiento de los cuerpos es lo que pone en marcha, y mantiene, la creación incesante (sin principio ni fin) de los cuerpos. Porque no existe una instancia de retención y adjudicación del acontecimiento incesante de la creación, ella vuelve ‘loco’ al pensa-

¹⁴⁵ Cf. NANCY, J.-L.: *Corpus*, ed. cit., pp. 81-82.

¹⁴⁶ -: Op. cit., p. 82. Los subrayados son de Nancy.

miento y se transforma en la experiencia misma de lo ‘imposible’¹⁴⁷. Y, a la vez, difiere permanentemente el sentido, que se espacia en el espaciamiento mismo de los cuerpos, sin fijarse nunca en un cuerpo o en la dirección de un cuerpo concreto. El sentido acompaña el movimiento de los cuerpos y la imposibilidad de identificarlo y retenerlo es la misma de identificar y retener la marcha hacia fuera de sí de un cuerpo. Por ello, Nancy habla de la ‘excreción del sentido’ o del ‘sentido excrito’¹⁴⁸.

¿Lo que busca la mirada? ¿Lo que puede aspirar el dibujo a fijar (si es que intenta fijar algo)? ¿Cómo se articulan mirada y dibujo en esta ‘catástrofe fractal arquitectónica’¹⁴⁹ que es el mundo de los cuerpos? ¿Qué estrategia pueden cavilar a fin de interferir en ella y cambiar su imagen?

Si el mundo de los cuerpos es una ‘catástrofe fractal’, la mirada y el dibujo están afectados necesariamente por la fractalidad catastrófica, por la agitación, el trastorno, su imposible identidad consigo mismas.

Diferente es la perspectiva de lo podríamos llamar, con Heidegger, la metafísica de la representación. Considerando el hombre como un *animal rationale*, que calcula y planifica y se dirige hacia el ente como el objeto de su representación, lo erige en ‘sujeto’, se atribuye a sí mismo una esencia y ve a los entes que están delante de sí como objetos disponibles. Heidegger resume esta forma de relación con el mundo que es típica del *animal rationale* en las siguientes palabras:

“El hombre es el ser viviente que, por vía de la representación, fija los objetos y mira así lo que es objetivo; y al mirarlos los ordena, y en este ordenamiento pone en su sitio lo ordenado como algo dominado, como su posesión”¹⁵⁰.

El problema mayor de la mirada es tal vez la no existencia de lugares vacíos, lugares que pudieran (si los hubiera) anclar una oportunidad de sentido. Las ataduras que sujetan el mundo de los cuerpos son resbaladizas, siempre están cediendo, dando de sí, y no hay un espacio vacío propiamente dicho¹⁵¹ disponible para configurar

¹⁴⁷ Cf. -: Op. cit., p. 83.

¹⁴⁸ Cf. Ibidem.

¹⁴⁹ Cf. Ibidem.

¹⁵⁰ HEIDEGGER, M. : *Parménides*, ed. cit., p. 200.

¹⁵¹ El tema del vacío en la arquitectura y en el arte en general está tratado por Juan Miguel Hernández León en un corto artículo titulado *El vacío como materia*. Ahí se contraponen el concepto de vacío en el

la dislocación. Los cuerpos tienen que detenerse unos a otros, ampararse, completarse, es decir, darse a sí mismos un horizonte de sentido. La mirada puede presentir esta tensión y pasarla, por decirlo de algún modo, al dibujo. Puede incluso comportarse como un imán, un elemento aglutinante que frena, en la medida de lo posible, la tendencia deslizando de los cuerpos. La mirada puede, en efecto, ser himen e imán. Puede ser un casi nada, una membrana frágil, un 'entre' sin suficiencia significativa que, sin embargo, permite y espacia las diferencias de los cuerpos. Pero puede ser también ese poder casi mágico que permite atraer, llamar hacia sí otros cuerpos (determinados cuerpos, no todos los cuerpos) no para apropiárselos, sino para permitirles el tránsito hacia otro lugar, otra configuración, otra relación. Podrá, aun así, ser otro tipo de imán: el que preside, el guía de una comunidad, el que llama, el que detenta la autoridad de la llamada y de la orientación. La mirada puede que mantenga un cierto privilegio en el concierto de los sentidos – esa es una de las líneas orientadoras del presente apartado – y en razón de ello, puede que vaya por delante, que oriente y vigile sobre la creación incesante de los cuerpos.

Pero vuelve la cuestión: ¿qué autoridad puede detener, evitar, atraer, arreglar, una 'catástrofe fractal'? La cuestión no es meramente *técnica*, en el sentido de poder disponer de un conjunto de artefactos¹⁵² o maquinarias producidas para evitar una catástrofe. Pero *es técnica* en el sentido que Nancy atribuye al término: la *téchne* es la repartición y comparecencia de los cuerpos en el mundo. En cuanto tal, no hay técnica fuera del mundo de los cuerpos, no hay algo que pueda ser llamado desde afuera para arreglar un desarreglo *interno*. En definitiva, se podría decir, utilizando una sentencia típica y *lógica* dentro de la estructura argumental de Nancy: no hay técnica. No hay

modo de pensar occidental y oriental. "La noción de *vacío* – tan abstracta en la cultura occidental que necesita utilizar la idea de *espacio* para concederle posibilidades de *forma* – es, al parecer, determinante en el pensamiento y en el arte chinos. Como nos explica François Cheng [*Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993] el vacío, desde la óptica china, no es la categoría de la ausencia, de lo 'vago e indefinible', sino un elemento dinámico y estructurante de la forma". HERNÁNDEZ LEÓN, J. M.: *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*, Madrid, Abada Editores, 2005, p. 51.

¹⁵² Los términos 'artefacto', 'artefectualidad', 'actuvirtualidad', son importantes en Derrida y, de alguna forma, corresponden a lo que Nancy llama la 'ecotecnia' de los cuerpos. En una entrevista de 1993, Derrida explica lo que juegan dichos conceptos: "[...] Esquemáticamente, dos *rasgos* [...] designan lo que constituye la actualidad en general. Podríamos arriesgarnos a darles dos sobrenombres generales: *artefactualidad* y *actuvirtualidad*. El primer rasgo es que la actualidad, precisamente, está *hecha* (...) No está dada sino activamente producida, cribada, investida, performativamente interpretada por numerosos dispositivos *ficticios* o *artificiales*, jerarquizadores y selectivos..." (p. 15) La hechura ficcional de la realidad interesa a la deconstrucción porque esta artefactualidad se deconstruye. Se deconstruye porque es todo lo que ocurre, todo lo que pasa y se da en el acontecimiento: "Todo – sigue Derrida – y aun la violencia, el sufrimiento, y la guerra y la muerte, todo está construido, ficcionalizado, constituido por y con vistas a los dispositivos mediáticos, nada sucede, no hay más que simulacro y embuste" (p. 18). DERRIDA, J.: 'Artefactualidades', en *Ecografías de la televisión*, ed. cit.

técnica (entendida como una *producción* exterior y por encima de la *physis*) porque toda venida de los cuerpos al mundo es *ya* técnica. No hay mirada, no hay dibujo, no hay nada que no sea técnico, que no obedezca a este modo de relación de los cuerpos en el mundo.

Terminamos el rodeo que hicimos sobre la ‘ecotecnia de los cuerpos’ de Nancy y retomamos la problemática de fondo que nos atañe: ¿hay un privilegio de la mirada en nuestra tradición de pensamiento? La retomamos con una frase que Derrida se ha tomado para sí, que le ha llegado imprevistamente. Una frase que no es *suya* y que le ha causado un impacto fuerte, quizás fracturante.

3.2. ‘Cuando nuestros ojos se tocan...’

La frase, por ahora incompleta, ha venido al encuentro de Derrida (como siempre *vienen* los cuerpos, según Nancy). Ha tocado sus ojos sin esperársela, sin haber sido invitada, sin haberla pensado o programado. Llegó como una visitación, sin que ninguna invitación la haya precedido. Una frase sobre un muro. Escrita por otro y dirigida al otro: a Derrida (uno entre una multitud de otros) que ha creído leerla ahí sobre un muro de París, a nosotros que la hemos tomado prestada de Derrida. Esa frase le ha llegado “más joven o más matinal que el día”¹⁵³. La frase completa, escrita sobre un muro de París decía: “¿Cuando nuestros ojos se tocan, es de día o es de noche?”¹⁵⁴.

¿Cómo se tocan los ojos? ¿Dónde se tocan? ¿Se dan al contacto como los labios? ¿Se tocan como una caricia o como un golpe?¹⁵⁵ ¿Y cuándo se tocan los ojos, es día o es noche? Es decir: ¿el encuentro de los ojos se da en la fenomenalidad de la luz (en la visibilidad del día), o nuestros ojos, cuando se tocan, atraen y guardan la noche, portan la muerte (la muerte en la mirada, como ya lo señalamos), portan el es-

¹⁵³ DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 11. ‘Plus jeune ou plus matinale que le jour, elle devra désormais veiller sur le jour’.

¹⁵⁴ Ibidem: “Quand nos yeux se touchent, fait-il jour ou fait-il nuit?”.

¹⁵⁵ El golpe y la caricia son dos modos diferentes de tocarse. Derrida se detiene en su análisis. Aristóteles, afirma Derrida, ha tenido en cuenta la transformación diferencial del tocar según la diversidad de las cosas tangibles. En *De anima* – sigue Derrida – el golpe no es, tal vez, una especie de tocar destructor. Del mismo modo, la caricia no es solamente una especie de tocar bienhechor, benéfico, agradable. El golpe y la caricia se refieren y dirigen más a un ‘quién’ que a un ‘qué’, al prójimo que al otro en general, en cuanto generalidad abstracta. Un tal ‘quién’ viviente no es necesariamente humano y por mayoría de razón un ‘sujeto’ o un ‘yo’. Y, sobre todo, no se dirige más bien a un hombre que a una mujer. La caricia y el golpe, más que dos unidades independientes (e incluso contrarias), constituyen ‘una multiplicidad sin horizonte de unidad totalizable’. Cf. -: Op. cit., p. 84.

pectro de la supervivencia de una mirada respecto a la otra, el inicio de un duelo infinito e imposible?

Sobre las aporías del tacto, que Aristóteles había señalado ya en *De anima* nos ocuparemos largo rato en el segundo capítulo. De momento nos interesa sobre todo la cuestión del día y de la noche: de la visibilidad, de la invisibilidad, de la viciencia, de la ceguera, etc.

La complejidad del sentido del tacto, que no parece guardar relación con ningún órgano en especial, y con todos a la vez, será lo que lleva Nancy (*Le toucher*, de Derrida, sobre Jean-Luc Nancy, está dedicado a la reflexión de Nancy sobre el tacto) a hablar de un *corpus* del tacto:

“Todos los sentidos están incluidos en el *corpus del tacto*, no únicamente el tacto, sino también el ver, el oír, el oler, el gustar”¹⁵⁶.

Más que una identidad asiente en la autonomía y la propiedad, parece haber entre los sentidos una relación de interrupción y contaminación. La propuesta de Nancy presentada en *Une pensée finie*, citado por Derrida, de ‘pasar de la vista al tacto’¹⁵⁷ tiene que ver no solamente con el mencionado *corpus* del tacto, sino más bien con la necesidad de cuestionar un cierto privilegio del tacto y de la mirada en la tradición filosófica de Occidente¹⁵⁸. Cómo se ha llegado a afirmar dicho privilegio, es lo que intentaremos dilucidar a continuación. No lo haremos de una forma exhaustiva, historiográfica, sino que nos limitaremos a señalar algunos momentos que pueden hacer luz sobre dicho privilegio.

La hegemonía de una eidética que reclama un deseo permanente de presencia a la mirada, por la importancia que atribuye a la *figura* y al *aspecto*, tiende a

¹⁵⁶ -: Op. cit., p. 90. “Tous les sens sont inclus dans ce *corpus du tact*, non seulement le toucher, mais aussi le voir, l’entendre, le sentir, le goûter ”.

¹⁵⁷ Cf. -: op. cit., p.115.

¹⁵⁸ Los griegos, que en la interpretación de Heidegger son ‘los únicos custodios del inicio de Occidente’ (p. 190), eran ‘hombres de lo visual’ (p. 186). Tal no significa, según Heidegger, que atribuyeran una prioridad única al ver y al mirar. Atestigua más bien que la experiencia fundamental griega del ser es la *theoría*, es decir, ‘el actuar inicial de la esencia de la *aletheia*’ (p. 190). “El lenguaje de Occidente expresa el inicio, esto es, la esencia todavía oculta de la verdad del ser. La palabra del lenguaje de Occidente preserva la pertenencia de la humanidad occidental a la región de la casa de la diosa *Aletheia*” (p. 210). Cf. HEIDEGGER, M.: *Parménides*, ed. cit.

Heidegger, por tanto, admitiendo un cierto privilegio de la mirada entre los griegos – que considera ‘hombres de lo visual’ – no lo vincula a la tradición que se ha desarrollado en Occidente, y que ha fundamentado la relación al mundo a través de una mirada dominadora de un ser viviente determinado con capacidad de representación: el hombre *animal rationale*.

imponerse desde Platón. Y cuando la visión no puede ir más allá de lo visible, por sus propias limitaciones *naturales*, pero hay que seguir afirmando su privilegio, se da un giro, un desvío metafórico: la vista ve *como si* tocara la cosa misma. Esta visión intuitiva se vuelve *contacto*. Lo óptico se vuelve háptico. Tal modo de comprender las cosas está presente, por ejemplo, en el intuicionismo de Bergson. Más cercano a nosotros, Deleuze y Guattari, atribuyen al ojo una función digital. En consecuencia, un ojo que puede asumir una función que no es propiamente óptica¹⁵⁹.

La sensibilidad de la vista – la particular sensibilidad de la vista respecto de los otros sentidos – y su relación al tacto ha sido señalada por diversos pensadores en diversos momentos de nuestra tradición. Descartes, en la *Dioptrique*, ha afirmado incluso que los ciegos ‘ven con las manos’, por lo que el modelo cartesiano de la visión sería el tacto. Esta es por lo menos la interpretación de Merleau-Ponty¹⁶⁰, que no será enteramente correcta, según Derrida. En efecto, Descartes no propone más que una comparación pedagógica y no propiamente un modelo, como lo hace creer Merleau-Ponty. Descartes no dice que ‘los ciegos ven con las manos’, sino que ‘casi podría decirse que los ciegos ven con las manos, o que su bastón es el órgano de una especie de sexto sentido, que les ha sido dado en falta de la vista’¹⁶¹. Si el tacto es el sentido de la realidad, que nos da la noción de lo real, entonces su papel podría ser el de educador de los restantes sentidos, sobre todo de la vista, que es por excelencia el sentido de la exterioridad, que pone en contacto un sujeto con lo que está ahí en el exterior. Esta condición trascendental del tacto y ejemplar de la mirada configura un sistema metafísico que asienta en la continuidad, la intuición y la indivisibilidad del sujeto con su entorno. Dicha relación estará garantizada por determinadas condiciones más allá de los datos empíricos que, a su vez, son tratados, procesados, ordenados y puestos a disposición por la mirada.

Esta continuidad e indivisibilidad entre el tacto y la vista, aunque haya que socorrerse de la analogía para mantenerlas – los ojos son *como* las manos, o el aire es el elemento intermedio que, tal como el bastón, permite el contacto con las cosas del mundo – es lo que justamente cuestiona Nancy.

“Nancy me parece romper con estas metafísicas haptocéntricas, o por lo menos tomar distancia. Su discurso sobre el tacto no es intuicionista, ni continuista, ni homogeneista, ni indivisibilista. Antes

¹⁵⁹ Cf. DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., pp. 141-143.

¹⁶⁰ Cf. MERLEAU-PONTY, M.: *L'œil et l'esprit*, ed. cit., p. 37.

¹⁶¹ Cf. DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 162, nota 2.

que nada, él hace señal a la partida y a al reparto (*partage*), a la partición, a la discontinuidad, a la cesura: al síncope”¹⁶².

El privilegio de la mirada está íntimamente relacionado con el tacto. Un opticocentrismo implica siempre un haptocentrismo y viceversa, una solución de continuidad del tacto y de la vista entre sí, y de estos con el mundo exterior. La plenitud intuicionista requiere una intuición de las realidades (sensibles o no) de un modo directo, sin rodeos de ninguna clase, inmediato, completo, adecuado, actual, cierto. Tal plenitud se da en la experiencia del ente presente, en la experiencia de la presencia de lo presente. Esta idea de continuidad es la que Nancy intenta conmovir con su discurso del síncope. Un síncope es lo que precisamente viene a interrumpir, a romper un proceso de continuidad por la introducción de una fractura.

La experiencia del tocar(se) acontece necesariamente en un límite. Ahora bien: lo que intenta pensar Nancy es esta cosa sin cosa que es el límite.

“... esta cosa – en las palabras de Derrida – esencialmente abstracta, insensible, invisible, intangible que es un límite”¹⁶³.

‘Cuando nuestros ojos se tocan...’. La pregunta que sigue es determinante para, quizás, acercarse a una posibilidad de comprensión de este toque en los ojos. Cuando tal cosa acontece, ‘cuando nuestros ojos se tocan’, ¿es de día o es de noche? Tocarse en los ojos, es tocarse la imposibilidad misma de pasar el límite. La prueba del límite es la prueba de una total impotencia: el no poder ir más allá, no pasar más allá del límite, de la frontera infranqueable que es un límite. En el límite hay un ‘no pasarás’, una ley (que es el límite mismo) que veda el paso. La noche del tocarse de los ojos puede que sea esta impotencia de romper el límite. Puede que sea la experiencia de enfrentarse a la ley implacable del límite. El día que enciende la mirada puede que se extinga en el límite, que no pueda subsistir a la prueba de la noche. Puede *efectivamente* que nuestros ojos se toquen. Quizás se toquen. Pero cuando se tocan (si es verdad que se tocan *de verdad*), ¿es día o es noche?

¹⁶² -: Op. cit., p. 179. “Avec ces métaphysiques haptocentristes, Nancy me paraît rompre, ou en tout cas prendre ses distances. Son discours sur le toucher n’est pas intuitionniste, ni continuiste, ni homogéniste, ni indivisibiliste. Il rappelle d’abord au partage, à la partition, a la discontinuité, à l’interruption, à la césure : à la syncope”.

¹⁶³ -: Op. cit., p. 115. “... cette chose essentiellement abstraite, insensible, invisible, intangible qu’est une limite”.

La cuestión se abisma ‘cuando nuestros ojos se tocan’. La coincidencia, la plenitud intuitiva, que parece haber en la experiencia del que (se) toca y es tocado a la vez, fracasa ‘cuando nuestros ojos se tocan’. *Entre* las dos miradas se abre un abismo, una interrupción abismal, un parpadeo – para recuperar el modo de mirar del ‘último hombre’ – que no deja espacio para la coincidencia, la afirmación cierta y segura, clara y distinta. Lo único que queda, en suspensión, como el propio pensamiento, es la interrogación: ¿es de día o es de noche?

3.3. Continuidad y discontinuidad

Nuestros ojos siempre se tocan. Se tocan con *lo otro*, con lo que interrumpe la experiencia del ‘yo’ (si hay tal experiencia). Y por ello, más que una cuestión de privilegio de unos sentidos respecto los otros, lo que debe cuestionarse es el problema de la continuidad y de la discontinuidad.

Ese es un fantasma que parece asediar a Siza cuando busca de una forma casi obsesiva encontrar (en sus dibujos, en su arquitectura) soluciones de continuidad. Siza lamenta la pérdida de una ‘imagen de *continuidad* de la naturaleza respecto de las ciudades’¹⁶⁴. ‘Esta idea de *continuidad* se encuentra hoy día en crisis’¹⁶⁵. Respeto de la iglesia de Marco de Canaveses, Siza afirma la necesidad que ha sentido de establecer ‘relaciones de *continuidad* y de tensión entre las varias partes’¹⁶⁶. Sobre la misma obra, justifica la no utilización de vitrales porque, si lo hiciera, ‘eliminaría la *continuidad* y la transparencia’¹⁶⁷. Aún sobre la iglesia confiesa que ha intentado ‘preservar la *continuidad* con la tradición’¹⁶⁸ y que la utilización de azulejos ha tenido la función de ‘solucionar el problema de la *continuidad*, atenuando las rupturas existentes’¹⁶⁹. Hablando de urbanismo, afirma que ‘es indispensable evitar puntos de ruptura en la *continuidad* de la ciudad’¹⁷⁰. Sobre el *design* de objetos, y para evitar la caída en la banalidad, reivindica para los creadores una ‘disponibilidad en la *continuidad*’¹⁷¹.

¹⁶⁴ SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 21. Siempre subrayaré, en cada cita, el término ‘continuidad’ para una mejor comprensión visual del término.

¹⁶⁵ -: Op. cit., p. 34.

¹⁶⁶ -: Op. cit., p. 56.

¹⁶⁷ -: Op. cit., p. 61.

¹⁶⁸ -: Op. cit., p. 63.

¹⁶⁹ -: Op. cit., p. 65.

¹⁷⁰ -: Op. cit., p. 101.

¹⁷¹ -: Op. cit., p. 135.

Podríamos seguir buscando ejemplos de afirmaciones de Siza en las que usa (¿obsesivamente?) los términos continuidad-discontinuidad. La lectura aislada de estas citas (y de todas las otras que podrían encontrarse en sus escritos) parece autorizarnos a hablar de un cierto intuicionismo buscado por Siza en sus dibujos y en su arquitectura. La continuidad parece ser incompatible con rodeos, rupturas, mediaciones, desajustes, incompletitud. Tal no significa, sin embargo, que Siza esté buscando artefactos para camuflar la realidad que, en sí misma, es discontinua y llena de tensiones. Él lo sabe y lo afirma:

“Esta alteridad [entre naturaleza y construcción] es esencial para la concepción del proyecto”¹⁷².

Admitir la alteridad es admitir la discontinuidad, la existencia de fronteras que, quizás, no pueden ser cruzadas. Fronteras que pueden ser tocadas sin *verdaderamente* tocarse. Unas líneas abajo, en el mismo texto y hablando de las piscinas de Leça da Palmeira, Siza señala ‘la presencia de un *límite*’¹⁷³. Y marca la palabra ‘límite’, como para decirnos que es consciente de lo que significa esa palabra y esa realidad. Sobre el proyecto de una casa en Famalicão, afirma la necesidad de ‘una mediación, una transición’¹⁷⁴ entre el dentro y el fuera de la casa. En el mismo texto, volviendo a enfatizar la ‘sensación de continuidad’, dice una cosa aparentemente contradictoria: habla de la necesidad de ‘*pausas*’, y marca también la palabra ‘*pausas*’¹⁷⁵. La contradicción gana volumen si añadimos un par más de afirmaciones. Por ejemplo: el orden que se transparenta en la iglesia de Marco de Canaveses se caracteriza por ‘algunas contradicciones existentes y deseadas’¹⁷⁶. Pero la afirmación más sorprendente, y que ayuda a comprender el problema de la continuidad del que hablamos hace un momento, es ésta: ‘la arquitectura no termina en punto alguno’¹⁷⁷. Si no termina en punto alguno, la arquitectura está en todos lugares, aún en aquellos que parecen nada tener que ver con ella. Por lo tanto, parece ser la arquitectura misma la que garantiza la continuidad buscada por Siza, pues ella está en todos los lugares, no termina en punto alguno. Tal afirmación parece ir al encuentro de la hipótesis nancyniana de la *ecotecnia de los cuerpos*. Es decir, la repartición y compa-

¹⁷² -: Op. cit., p. 21.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ -: Op. cit., p. 45.

¹⁷⁵ Cf. -: Op. cit., p. 47.

¹⁷⁶ -: Op. cit., p. 53.

¹⁷⁷ -: Op. cit., p. 31.

rencia de los cuerpos es *ya* en sí técnica. Hay una cierta arquitectura de los cuerpos. Los cuerpos comparecen bajo la determinación de una ecotecnia, una composición técnica, que, no obstante, la mirada no puede controlar enteramente. No quiere decir que la comparencia de los cuerpos pueda ser condicionada, orientada por el dibujo, y aún menos por un proyecto, una predeterminación. Es verdad que muchos esbozos de Siza intentan justamente prever los efectos de la mirada a partir de una determinada perspectiva o de un determinado posicionamiento axonométrico. Los efectos de una visibilidad condicionada pueden ser logrados por un sin número de estratagemas, de soluciones técnicas, que el dibujo anticipa al proyectista. Tales efectos se refieren tanto a la aproximación al edificio, a través del estudio cuidado de los recorridos, como al interior mismo del edificio. Veamos, a título de ejemplo, el dibujo de la figura 3. Se trata de un esbozo preparatorio para una casa: la casa Vieira de Castro. El edificio a construir se ve desde perspectivas diferentes, según el punto de aproximación. Las líneas se cruzan sobre el papel: cruce de líneas, de datos, de hipótesis (se tratará sin duda de un esbozo muy temprano, cuando todo está aún muy indefinido), cruce de miradas. Siza sabe que no puede controlar todos los factores, que no existe una continuidad pura entre su intuición inicial (si la hay) y el resultado final de su trabajo. Y si algún tipo de intuición existe, ésta viene ya *marcada*, ya contaminada y determinada por la experiencia, por la memoria. Como lo afirma Siza:

“A solução surge hoje como óbvia e inevitável [Siza está hablando de la elección del lugar de implantación de la Casa de Chá de Boa Nova] embora na realidade, *ver primeiro seja intuição difícil, só possível com a ajuda de uma grande experiência*”¹⁷⁸.

En buen rigor, una ‘intuición difícil’ ya no será una intuición, porque la dificultad denuncia un esfuerzo de búsqueda que niega la inmediatez que exige el acto intuitivo. A lo mejor, el clic intuitivo, cuando tiene lugar y si tiene lugar, está marcado por una retaguardia de experiencia acumulada (una ‘gran experiencia’) que legitima el poner en causa la existencia de la intuición pura: directa, inmediata, adecuada, completa. Lo que acontecerá eventualmente es un momento de ruptura en la continuidad de una experiencia profesional que colapsa, sufre un síncope, en un momento dado. Un síncope que rompe un tejido consistente, pero que por un factor (tal vez azaroso), no puede expli-

¹⁷⁸ Ibidem. “La solución surge hoy como obvia e inevitable, aunque en realidad, *ver primero es una intuición difícil, sólo posible con la ayuda de una gran experiencia*”. El subrayado es de Siza.



Figura 3: s.t., casa Viera de Castro (1984-1994) en Archivo Álvaro Siza, A4.1, gaveta 5.

carse, e impulsa a una decisión inesperada, sorprendente, con una apariencia de inmediatez que efectivamente no comporta. La apariencia de simplicidad y facilidad que parece desplegarse de una obra de arte¹⁷⁹, residirá en ese momento de excepción que marca el acontecimiento artístico. Un tejido frágil se rompe de un modo esperado, previsible, inevitable. No así con un tejido consistente (cuya consistencia le ha sido otorgada por la experiencia, la pesquisa, la investigación, la búsqueda, etc.). Cuando la ruptura surge, algo de inesperado acontece, un acontecimiento singular tiene lugar. El tiempo de la interrogación, de la búsqueda de una solución, que antecede el acontecimiento singular, el tiempo embarazado que culmina en el nacimiento de la obra, se da bajo la forma de una decisión. La continuidad de la que habla Siza, tal vez tenga que ver con una cierta constancia del proceso de búsqueda que los momentos de ruptura apenas enfatizan. Lo mismo acontece en el espaciamiento de los cuerpos: para que la mirada puede establecer relaciones de continuidad entre uno y otro, tiene que existir un punto de discontinuidad, un momento de interrupción, un límite. Decir que ‘la arquitectura no termina en punto alguno’ significa asumir que siempre existe una posibilidad de insertar una prótesis en el cuerpo ya de por sí protésico de la naturaleza. El problema estará en el modo de implantación de la prótesis que puede o no ser adecuado, que puede o no ser aceptado por el organismo (una prótesis siempre puede ser rechazada).

El espacio donde tiene lugar el acontecimiento singular del dibujo, el espacio donde se inscribe *su* sentido (si tal cosa existe), no es un espacio homogéneo, unívoco y virgen, sino aquello a lo que Nancy llama una ‘red de confines’¹⁸⁰. Esa ‘red de confines’ que podemos ver en el bosquejo de Siza: una malla de trazos que busca identificar puntos de apoyo, zonas de cruce que puedan dar paso a una hipótesis, que puedan sustentarla o poner en evidencia su insustentabilidad. Con un mínimo de trazos, vacilantes y confusos, el dibujo comporta un exceso: exceso de materia visual que la mirada en el límite y del límite (de la multiplicidad de límites) intenta exponer al análisis. Tocar el terreno con el trazo – cuando el trazo y las líneas de fuerza del terreno se cruzan – es tocar la finitud misma de lo que hay, de lo que se da a la hipótesis de crea-

¹⁷⁹ Es curiosa al respecto una frase de Siza sobre el valor de un dibujo de Picasso: “Picasso ha vendido por una fortuna – se dice – un dibujo hecho en segundos. El comprador ansioso pagó pero no se ha resistido a interrogar: ¿tanto por tan poco esfuerzo? Picasso calmamente le ha explicado (¿habrá sido así?) que aquel dibujo rápido, espontáneo y bello era el resultado de años y años de trabajo”. SIZA, A.: ‘Picasso vendeu’ [2005] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*.

¹⁸⁰ NANCY, J.-L.: *El sentido del mundo* [Le sens du monde, París, Galilée, 1993] Buenos Aires, La Marca [traducción de Jorge Manuel Casas] 2003, p. 68.

ción (para seguir usando el término de Nancy, ya que Derrida utilizaría otro – invención, por ejemplo – como lo veremos a su tiempo), intervención, cambio o prótesis.

¿Por qué esta complejidad de trazos? ¿Por qué la multiplicidad de caminos, que pueden incluso oscurecer la identificación y el paso por el camino cierto? Justamente por las limitaciones de la mirada. Consideremos un párrafo de Nancy extraído de *El sentido del mundo*:

“No ocupamos el punto de origen de una perspectiva, ni el punto dominante de una axonometría, pero tocamos por todos lados, nuestra mirada toca sus límites por todos lados, es decir, a la vez, indistinta e indecidiblemente, toca a la finitud expuesta del universo y a la infinita intangibilidad del borde externo del límite”¹⁸¹.

‘Nuestra mirada toca sus límites por todos lados’, toca ‘indecidiblemente’ – como el croquis de Siza – rodea las cosas a fin de buscar un espacio de decisión, de intervención sobre el terreno. Los límites de la mirada son los límites que hay por todos lados, que nos hacen hilos de una red, más que sujetos tejedores. Siza es consciente de que, cuando dibuja, cuando busca una solución para corresponder a un encargo, se encuentra expuesto y preso en la red. En un texto suyo titulado *O procedimento inicial* (el procedimiento inicial), tras hablar de las tensiones contradictorias que se debaten en la realidad, de las superposiciones que el dibujante está *condenado* a hacer, afirma:

“Creio que nesta rede tão complexa de factos e de ‘desígnios’ se encontra, como numa matriz, *quase tudo* o que determina o ‘deseenho’”¹⁸².

No está todo en la red. Está *casi todo*. Y Siza lo pone en *itálico*. Existe una parte, un casi nada, que la mirada descubre y determina. De esa pequeña parte dependerá la idea de continuidad de que Siza habla tantas veces. En otro texto, Siza replantea la cuestión de una forma similar:

[El arquitecto] “... considera que não se projecta somando bocados de informação, e que esta serve, se aplicada a uma ideia, para a corrigir e definir. E que a ideia está no ‘sítio’, mais do que na cabeça

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² SIZA, A.: ‘O procedimento inicial’ [1978] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 13. “Creo que en esta red tan compleja de hechos y de ‘designios’ se halla, como en una matriz, *casi todo* lo que determina el ‘dibujo’”

de cada um, para quem souber ver, e por isso pode e deve surgir ao primeiro olhar; outros olhares dele e de outros se irão sobrepondo, e o que nasce simples e linear se vai tornando complexo e próximo do real – verdadeiramente simples”¹⁸³.

La red de relaciones que entrama el dibujo (volvemos sobre el croquis de la figura 2) refleja por eso la inseguridad del trazo, su falta de dirección, la multiplicidad de posibilidades que encierra y potencia, la vacilación en la que se instala, desinstalando la información dispersa, las ideas *a priori*, quizás incluso las intuiciones inmediatas. El lápiz sobrevuela sin aterrizar, sin poder comprometerse con lo inmediato, lo obvio aparente de una cualquier *tesis*. Y al volar, reduce su horizonte a lo *hipo-tético*. La búsqueda de las líneas de fuerza que están en el ‘sitio’ será justamente lo que el trazo vacilante e inicial intenta despertar, transportándolas hacia un espacio de reflexión, de continuidad con la sencillez (lo ‘verdaderamente sencillo’) de la realidad misma.

3.4. ¿Hacia dónde se orienta la mirada?

Fijemos con claridad nuestra situación antes de proseguir la reflexión. Comenzamos preguntando si hay privilegio de un sentido respecto los otros y si las analogías con las que algunos pensadores suelen relacionar el tacto y la mirada pueden mantener de pie la idea de un *corpus* (que Nancy designa como *corpus* del tacto) que organiza y regula nuestro estar en el mundo, nuestro relacionarse en una compleja red de dependencias, y donde es difícil destacar alguno de los sentidos en particular. En una palabra, preguntamos sobre la viabilidad de una interpretación tácilista de la mirada. Preguntamos, asimismo, sobre el modo cómo la escritura de Siza (gráfica y verbal) configura tal relación en su búsqueda de continuidad entre lo natural y lo edificado.

Ahora queremos avanzar un paso más. Y nos fijamos por un momento en un dibujo de Siza (figura 4). Se trata de una página de su cuaderno en la que está proyectando una casa en Bélgica, la casa Van Middeltem-Dupont. De entre los diversos cuerpos que se espacian en la página del dibujo, nos detenemos en las figuras del caballo y del caballero. Hay dos: una dominante que corona la composición; y otra dis-

¹⁸³ SIZA, A.: ‘Um arquiteto foi chamado’ [1979] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 17. [El arquitecto] “... considera que no se proyecta sumando trozos de información, y que ésta sirve, aplicada a una idea, para corregirla y definirla. Y que la idea está en el ‘sitio’, más que en la cabeza de cada uno, para quien sepa verla, y por ello puede y debe surgir en una primera mirada; otras miradas de él y de otros se irán sobreponiendo, y lo que nace sencillo y lineal se va volviendo complejo y cercano a lo real – verdaderamente sencillo”.



Figura 4: s.t., casa van Middeltem-Dupont (1995) en Archivo Álvaro Siza, archivo C.

creta que recorre un camino que liga los diferentes elementos de la casa en proyecto. La figura dominante – precisamente porque domina – es la primera que reclama nuestra mirada. Nuestras miradas se encuentran y se interrogan. El caballero es el que domina el caballo, que le orienta y dirige según una relación de cooperación y confianza entre hombre y animal, pero también según un modo técnico que resulta de una serie de instrumentos que se utilizan en el arte de cabalgar, y de un aprendizaje (necesariamente técnico también) que permite que los dos – caballo y caballero – cooperen según un pacto de líneas aparentemente sencillas.

La inclusión de elementos aparentemente extraños al proyecto en el que está trabajando, es lo que puede manifestarse como relevante en este dibujo. ¿Qué tiene que ver el caballo y el jinete con la articulación de un programa de arquitectura, con la distribución de áreas y volúmenes, de recorridos, patios y jardines? Probablemente quien le ha encargado la obra es aficionado a los caballos, se dedica a la práctica de la equitación. Podría ser una hipótesis consistente. Se podrá incluso plantear una explicación más sencilla: Siza, porque siempre está dibujando y porque los motivos del dibujo se vuelven, a veces, difíciles de controlar y fijar, dibujó caballos y caballeros como podría haber dibujado un rostro, una mano, un árbol, un ángel... El motivo, la introspección del estado psicológico de Siza, no nos interesa en lo más mínimo. Nos interesa únicamente la venida al dibujo de un cuerpo tal vez extraño, tal vez inesperado. Un cuerpo o el enlace de dos cuerpos (del caballo y del jinete), que se tocan, se implican, se condicionan entre sí y que se tocan, e implican con los restantes cuerpos de la composición..

Este cuerpo probablemente no ha sido invitado por Siza. Y sin embargo ha llegado, ha venido en el trazo de su dibujo a compartir un territorio extranjero, un territorio que no es *suyo*, que no le pertenece, respecto el cual no puede reivindicar un derecho de propiedad y permanencia. El espacio de la hoja estaba destinado a acoger los bosquejos preparatorios para el proyecto de la casa del señor Van Middeltem ¿Cómo han llegado a entrometerse el caballo y el caballero? ¿Cómo han podido romper la relación de continuidad entre los elementos de la casa? ¿Cómo han podido romper el límite de la cerca e invadir la propiedad ajena?

A pesar de ser extraño, es hacia donde la mirada se orienta. A pesar de ser secundario respecto al *motivo*, es hacia donde miramos, más que hacia los volúmenes de la casa. Incluso si el dibujo fuera *enseñado* a un colaborador o delineante de

Siza (eventualmente implicado en el proyecto en cuestión), probablemente su mirada sería atraída también (a pesar del árbol al centro, y de la casa dentro de la copa) hacia la figura dominante, aunque su interés *real*, sea interpretar y desarrollar lo referente a la futura construcción. En la operación que pone en marcha el dibujo, la mirada no obedece siempre y miméticamente a una legalidad obvia o predefinida, sino que ‘toca sus límites por todos lados’, como decía Nancy. Pues lo que tiene *de propio* un límite es la impropiedad, la imposibilidad de establecer un espacio territorial de acción y determinación. Los registros de la mirada no se encuentran necesariamente en una relación de continuidad y adecuación con lo que está por delante de los ojos. La dirección de los ojos puede que sea una dirección diferente de la dirección de la mirada: los ojos ven una cosa, incluso la fijan, pero la mirada está orientada hacia otro *motivo*, otra dirección, otro blanco. Como lo sintetiza Julián Santos, tratando de la imagen y escritura en el pintor Solana:

“La mirada es una mano. Esto quiere decir que tiene un poder constituyente. No cumple la función de recibir o de copiar inocuamente el mundo de los hechos; la mirada coge, selecciona e interpreta. No hay que confundir ver con mirar, el ojo con la mirada. Detrás de la mirada hay una intencionalidad, toda una moción interpretativa que viene a elaborar un mundo”¹⁸⁴.

No vamos a detenernos en la primera afirmación de la cita – ‘la mirada es una mano’ – cuya connotación tactilista de la mirada justamente estamos cuestionando: si admitimos un *corpus* de los sentidos es difícil seguir sustentando un privilegio óptico-hapticocéntrico. Lo que aquí nos interesa de momento es la ‘moción interpretativa’ que concierne a la mirada. La moción implica un movimiento, un desplazamiento, una agitación, quizás un temblor de tierra. La mirada que siempre se está desplazando, que no puede fijar (y que cuando intenta *fijar* ‘parpadea’), trasfiere a la ‘moción interpretativa’ su propio movimiento. La moción interpretativa de la mirada desapropia, sale hacia fuera, desaloja, se da al otro, se expone ante lo otro. Y por ello, la idea de que los ojos son los canales a través de los cuales el mundo y las imágenes del mundo son vertidas hacia dentro de los seres vivientes poseedores de ese órgano, queda hipotecada. Más aún cuando ese ser viviente es capaz de interpretar, imprimiendo un movimiento más al movimiento *natural* del ojo: el movimiento que exige la ‘moción interpretativa’. Redobla-

¹⁸⁴ SANTOS GUERRERO, J.: *La pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2005, p. 108.

miento de movimientos, movimiento doble, repetición suplementaria y autoconservadora. El ojo y la interpretación de la mirada no corresponden a dos momentos secuenciales en el orden de la relación al mundo. El que mira necesariamente interpreta en un movimiento doble, según una ‘contaminación *différentielle*’, como diría Derrida¹⁸⁵. En el origen siempre hay un redoblamiento paradójico, la repetición es primera porque no existe un origen como tal. No hay un ojo inocente, fundador de la posibilidad de mirar e interpretar el mundo, sobre el cual se desarrolla *a posteriori* la capacidad misma para interpretar. La recepción de una impresión visual nunca es un acto simple e inocente. El niño que termina de entrar en el mundo y abre los ojos no ve *originariamente*, con el ojo inocente. El acontecimiento de su llegada obedece *ya* a una estructura técnica, artefactual, a una carga de información genética, a un suplemento de intervención médico, farmacéutico, ecográfico, etc.

No obstante esta carga originaria, que no obedece a un origen como tal, la mirada, cada mirada, sigue siendo un acontecimiento singular, un redoblamiento más que se repite en su singularidad irreductible. No obstante esta dirección determinada en la mirada, siempre existe la posibilidad de un desvío, de un cambio de ruta. ¿Y por qué? Porque la mirada no tiene identidad consigo misma está gobernada por el otro, por lo otro. El horizonte de expectativa de la mirada está sometido a un límite en permanente desplazamiento, a un juego de límites, a un rodeo sobre la infinitud de límites que son los cuerpos en venida incesante. La mirada no se agota en la cosa mirada ni la agota, porque ésta (la cosa mirada, sea otro viviente o no viviente, sea un ente racional o no) redobla el efecto visual, devuelve la mirada, generando una refracción ingobernable. Regresamos al texto de Julián Santos:

¹⁸⁵ Derrida utiliza la expresión en su diálogo con un texto de W. Benjamín (*Para la crítica de la violencia*, 1921) y en el momento de su reflexión en el que intenta aclarar la indecidibilidad entre la fundación y la conservación de la ley. No hay dos momentos secuenciales (primero la fundación, después la conservación), sino que los *dos* momentos se contaminan mutuamente. Afirma Derrida: “... la iterabilidad inscribe la promesa de mantenimiento en el momento más irruptivo de la fundación. Inscribe así la posibilidad de la repetición en el corazón de lo originario. De golpe, ya no hay fundación pura o posición pura del derecho, y en consecuencia pura violencia fundadora, como tampoco hay violencia puramente conservadora. La posición es ya iterabilidad, llamada a la repetición autoconservadora. La conservación a su vez sigue siendo refundadora para poder conservar aquello que pretende fundar. No hay, pues, oposición rigurosa entre la fundación y la conservación, tan solo lo que yo llamaría (y que Benjamín no nombra) una contaminación diferencial (*différentielle*) entre las dos, con todas las paradojas que eso puede inducir. (...) La deconstrucción es también el pensamiento *de* esa contaminación diferencial, y el pensamiento atrapado en la necesidad de esa contaminación”. DERRIDA, J.: *Fuerza de ley. El ‘fundamento místico de la autoridad’* [Force de loi. Le ‘Fondement mystique de l’authorité’, París, Galilée, 1994] Madrid, Tecnos [traducción de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez] 1997, p. 98.

“Ser mirado es ponerse de alguna manera a disposición de otro, ser desappropriado de sí, ser presa del otro sin quererlo, incluso sin saberlo, reducido a una exterioridad de sí que uno puede reapropiarse”¹⁸⁶.

Mirar es ser mirado, ser implicado, arrastrado hacia un campo que no es mío, que no puedo controlar porque no es propiedad del ‘yo’, porque está en un límite que me escapa y desmiente la presunta egoidad interior y pura del ‘yo’.

Incluso, la mirada no es, puede que no sea, enteramente dependiente de la presencia de lo que se presenta ante ella. La mirada ve más (o ve menos) de lo que está presente. Ve de forma *marcada*, artefactualizada, pero no programada. Si hubiera programación no habría *acontecimiento*, en el sentido en el que Derrida toma el término¹⁸⁷. Si la mirada de Siza estuviera programada y determinada únicamente para buscar una solución al programa de la casa Van Middeltem-Dupont, no aparecerían los caballos, no irrumpiría en el dibujo, saltando la cerca, el caballo y el caballero. El cambio súbito de la mirada arrastra consigo, en su movimiento imprevisible, una ‘moción interpretativa’ capaz de convocar la llegada del otro, de lo otro. La mirada no obedece a una unidad y unicidad temática o de sentido, sino que siempre está contaminada por una orientación sin Oriente. Difraccionada, *marcada* por la errância de un destino sin reunión posible. Si en alguna ocasión encuentra *su* destino (y puede que lo encuentre), luego es reenviada hacia otro destino, reencaminada hacia otro horizonte de expectativa, de convocatoria de otro acontecimiento, del acontecimiento del otro.

Siza suele dibujar sobre varios materiales, varios soportes, varios papeles: unos más previsibles y habituales, como su cuaderno, o las plantas técnicas del proyecto; otros menos previsibles. Es el caso de los sobres. Existen numerosos ejemplares en su archivo. Presentamos ahora uno de ellos, por la carga de significación que adquiere en el contexto de la reflexión que estamos desarrollando (figura 5). El sobre no está dirigido a él, sino a su esposa. Se trata, por tanto de otro reenvío. Está remitido por un cine club (el Cine Clube do Porto) y tiene una fecha (20.III.1971), una hora (5 H.),

¹⁸⁶ SANTOS GUERRERO, J.: *La pasión del cuerpo presente...*, ed. cit., p. 108.

¹⁸⁷ “El acontecimiento es otro nombre para lo que, en lo que llega, no se llega a reducir ni a negar (o sólo a negar). Es otro nombre para la experiencia misma que es siempre la experiencia del otro. El acontecimiento no se deja subsumir en ningún otro concepto, ni siquiera el del ser. El ‘hay’ o el ‘que haya algo y no más bien nada’ compete tal vez a la experiencia del acontecimiento más que a un pensamiento del ser. La llegada del acontecimiento es lo que no puede ni debe impedirse nunca, otro nombre del futuro mismo”. DERRIDA, J. y STIEGLER, B.: ‘Artefactualidades’, en *Ecografías de la televisión*, ed. cit., p. 24.

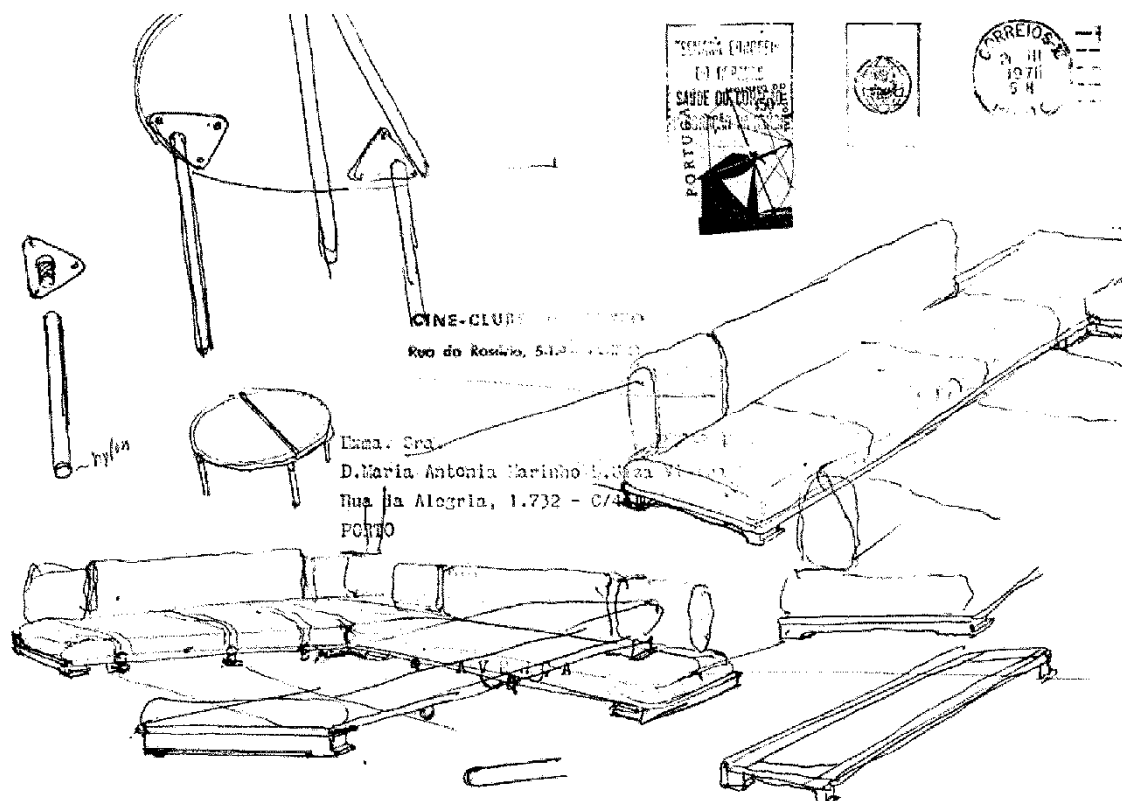


Figura 5: s.t., estudio para muebles de la casa Alves Costa (cerca de 1971) en Archivo Álvaro Siza, A1.3, gaveta 3.

un matasellos de los correos portugueses, un sello de los mismos y un mensaje (Semana Europea del Corazón). Una gran cantidad de información para un simple sobre que, una vez llegado a su destinatario (la esposa de Siza), ha sido reenviado a otro (Siza) que, a su vez, inscribió en su cuerpo los trazos de varios bosquejos para muebles. Un sobre que se fue cargando de información y que llegó a un archivo, el archivo del despacho de Siza. De ahí reenviado para este trabajo de investigación.

Un cuerpo marcado, injertado, tatuado, cicatrizado (como todos los cuerpos) llega a estas páginas fotocopiado, reproducido, multiplicado. Quizás una metáfora del dibujo. O una metáfora de la metáfora. Un sobre con huellas *sobre* huellas. El acontecimiento singular de este dibujo se repite, se acrecienta, se da a la ‘moción interpretativa’: de desvío en desvío, aplazado (y jamás consumado, siempre *por venir*) hacia otro, hacia otra ocasión, otra mirada, obedeciendo a los cambios inesperados que la mirada impone a todo lo que acontece. Arrancado a un archivo, se precipita intempestivamente (quizás proféticamente), sobre la (artef)actualidad de una tesis, también ella desencajada en el tiempo. Eso es la *différance*:

“... la *diferancia* [así traduce el traductor castellano] remite también, y por eso mismo, a lo que viene, lo que llega de manera a la vez inapropiable, inopinada, y por lo tanto urgente, imprevisible: la precipitación misma. (...) El acontecimiento, la singularidad del acontecimiento: ésta es la cosa de la *diferancia*. (...) No habría *diferancia* sin la urgencia, la inminencia, la precipitación, lo ineluctable, la llegada imprevisible del otro en quien recaen la referencia y la deferencia”¹⁸⁸.

El sobre del otro, de una cadena de otros (de la esposa de Siza, de Siza mismo, del archivista, de mí...), tatuado de referencias (un nombre, una fecha, una ciudad, una calle, un número de puerta, un club, un sello postal de un país, los *correios*, los matasellos, bocetos, etc.) él, el sobre, bajo la autoridad de un archivo, es reenviado otra vez (por primera vez) hacia otros destinatarios (los que *ahora* mismo leen *este* texto, *esta* página, *esta* línea, *esta* palabra ‘esta’).

¿Hacia dónde se orienta la mirada? ¿Cómo sobrevive a la fractura del otro en el transcurso de sus múltiples reenvíos? ¿Cómo se ajuste al desajuste perma-

¹⁸⁸ -: Op. cit., p. 23.

nente de esta anacronía? ¿Qué marcas imprime, inscribe, actualiza, difiere *sobre* el sobre que es el dibujo? ¿Y bajo qué autoridad?

Son cuestiones a las que intentaremos enfrentarnos a continuación. Lo haremos describiendo trazos, ensayando rodeos *sobre* tres palabras.

3.5. La mirada que considera, discierne y concierne

La mirada no es solamente un asunto de los ojos. Los ojos son un órgano, forman cierta unidad. La mirada es el cuerpo.

“‘El cuerpo’ es donde se pierde el pie. (...) *Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni ‘el espíritu’ ni ‘el cuerpo’.* Tienen lugar al límite, *en tanto que límite*”¹⁸⁹.

Como la mirada. La mirada, porque es ‘el cuerpo’, es ‘donde se pierde el pie’. Perder el pie es perder la seguridad de un lugar. Podría pensarse que el cuerpo es un lugar de identidad, o de una fractura que se ha seguido a un momento de unidad original. No es así ni para Nancy ni para Derrida. El cuerpo está dislocado y esa dislocación es *anterior* a cualquier origen y a cualquier fractura. El cuerpo, porque es cuerpo, es un tensor, aquello que extiende y que se extiende hacia otro. En la idea de extender está también la de prolongar, ensanchar, retesar, resistir. Como productor (el cuerpo es técnico, artefactual) de tensión, el cuerpo no puede sostenerse y sustentarse en un solo apoyo, en la soledad puntual de su identidad, sino que necesita buscar otro punto de apoyo fuera de sí para anclar la potencialidad de tensión que le es *propia*. Pero no hay punto de apoyo absolutamente seguro y permanente. Cada momento, cada acontecimiento, cada partida exige una reevaluación, una búsqueda de otro apoyo, del apoyo del otro. Porque *lo propio* del cuerpo es la dislocación, el desplazamiento. Y por ello todo cuerpo está en proceso permanente de expropiación, de salida hacia fuera de sí. No es por tanto una instancia de reunión e identidad, sino de tránsito, de transferencia, de multiplicación.

Comenzamos por afirmar que la mirada es ‘el cuerpo’. No estamos privilegiando este sentido respecto de los otros, porque tal afirmación no tendría *sentido*. Lo que decimos de la mirada podrá ser dicho de todos y cada uno de los otros senti-

¹⁸⁹ NANCY, J-L.: *Corpus*, ed. cit., pp. 14.17.

dos. Los sentidos no son ámbitos, líneas, compartimientos de reunión, sino intervalos en los cuales se opera la salida, la transferencia, la fragmentación del cuerpo dicho propio. La hipótesis de Derrida sobre los sentidos propone otra organización (natural y técnica, tanto original como protésica) de lo que solemos llamar la sensibilidad. Es necesario aprender a contar los sentidos de una manera diferente de la que nos ha enseñado nuestra cultura. Más que un *sentido* propio, estricto y circunscrito de cada uno de los cinco sentidos (tantos cuantos los dedos de una mano, una mano humana, por supuesto), habrá que fijarse en los desplazamientos de unos sentidos respecto de los otros; fijarse en las sustituciones trópicas de unos respecto de los otros, como acontece por ejemplo con un ciego cuyo sentido de la vista se *desplaza* hacia una sensibilidad más apurada del tacto. La hipótesis de Derrida nos invita a considerar estas posibilidades protésicas¹⁹⁰.

Por otro lado, afirmar que la mirada es ‘el cuerpo’, no es una metonimia del cuerpo. La mirada es todo el cuerpo, el cuerpo todo que se expropia, que se da al injerto de lo extraño. El cuerpo es la figura protésica (técnica, como diría Nancy; artefactual, como prefiere Derrida) que se lanza en la experiencia del fuera de sí. Ahora bien: la mirada es una de las posibilidades que tenemos para hablar de esta salida hacia el límite que es la experiencia misma, cualquier experiencia. ‘Injertado desde el nacimiento’, el cuerpo porta el otro, la púa del otro:

“No hay cuerpo propio sin ese injerto. ‘Comienza’ con esta prótesis o con este suplemento de origen”¹⁹¹.

‘Perder el pie’ no es un accidente que le ocurre puntualmente al cuerpo o a la mirada. El cuerpo es así: siempre está perdiendo el pie, siempre se está desplazando. Desde siempre, desde su ‘comienzo’ protésico. ¿Cómo y dónde puede la mirada (el cuerpo) hallar un nuevo apoyo para el pie tras cada pérdida del pie? ¿Cómo y dónde reiniciar la experiencia de salida apoyada hacia el otro? ¿Cómo y con qué brújula buscar un punto de orientación para la cadena de desvíos que implica dicha experiencia?

Con el sobre de Siza (que no es suyo) bajo la mirada, intentamos rodear tres palabras, rodar *sobre* ellas en la búsqueda de apoyo para el pie de nuestra argumentación.

¹⁹⁰ Sobre esta (hipo)tesis de Derrida, cf. DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., pp. 230-231.

¹⁹¹ DERRIDA, J.: *Políticas de la amistad seguido de el oído de Heidegger* [Politiques de l’amitié suivi de L’oreille de Heidegger, París, Galilée, 1994] Madrid, Trotta [traducción de Patricio Peñalver y Francisco Vidarte] 1998, pp. 212-213.

3.5.1. Considerar

Consideramos la expansión de la mirada. Consideramos la expansión del trazo en el dibujo. Cuerpos en expansión considerados en su alejamiento de sí, en su extrañeza de sí, atraídos hacia el otro, asediados por lo otro de sí.

Los miramos desde un punto (no hay otra forma de mirar) relativamente elevado: desde un torreón, por ejemplo. Miramos a través de un telescopio. Injertamos el telescopio en el ojo y miramos hacia más arriba, hacia los astros: con atención, minucia y curiosidad. La *consideración* de la mirada sale al encuentro del espacio *sideral*, del espacio otro, del espacio abismal. Un mundo es reenviado a otro mundo. La mirada *considera* (es decir, observa con atención, se fija minuciosamente) el sobre y los datos que hay ahí *sobre* él para poder encaminarlo hacia la morada cierta. ¿Cómo orientarse en el espacio inabarcable, entre la dispersión de los astros? ¿Cómo construir la red postal en un espacio inmenso que absolutamente nos *sobrepasa*? Esa es la tarea de la mirada cuando *considera*, cuando se plantea bajo la influencia (benéfica o maligna) de los astros. Nancy relaciona los astros con los desastres¹⁹², más bien con el desastre del sentido. El sentido que, desamarrado de sus ataduras de la verdad, se vuelve ‘constelación sin nombre y sin función’. La mirada se abisma en la absoluta falta de rutas del sentido. Y su *consideración* de la mirada se estrella sobre una multiplicidad incontrolada e incontrolable de reflejos.

Considerar puede significar también reflexionar sobre una cosa, una posibilidad, un hecho; dejar que esa cosa, posibilidad o hecho se abismen en nosotros, impriman en nosotros las marcas de su flexión, desestabilizando de ese modo el orden, multiplicando el punto, descalzando los asientos de la coincidencia. La mirada cuando *considera* a través del dibujo se ve fantasmaticada, asediada por una multitud de destellos, de reflejos, de desvíos sin orientación. Los ojos puede incluso que pierdan la capacidad de ver lúcidamente, de ver *naturalmente*. La búsqueda de información, que Siza cree poder coger en la mirada, puede que quede bloqueada:

¹⁹² En francés lo relativo a los astros se dice ‘des astres’ y se pronuncia igual que ‘désastres’. “De allí – sigue Nancy – la historia del desastre – del ‘horrible sol negro’ de Hugo al ‘desastre oscuro’ de Mallarmé y a la ‘escritura del desastre’ de Blanchot. (Pero esta historia comenzó en la caverna de Platón). El desastre es el del sentido: desamarrado de los astros, los astros mismos desamarrados de la bóveda, de su claveteado o de su puntuación titilante de verdad(es), el sentido se escapa para hacer sentido a-cósmico, el sentido se hace constelación sin nombre y sin función, desprovisto de toda astrología, al tiempo que dispensa también las marcas de la navegación, enviándolas a los confines”. NANCY, J-L.: *El sentido del mundo*, ed. cit., p. 72.

“A informação é o primeiro passo para o abrir dos olhos que olham mas não vêem – *des yeux qui ne voient pas*, dizia Le Corbusier”¹⁹³.

Ojos que no ven, bloqueados, atrapados en el sinsentido. No hay información que pueda ser procesada porque todo el sistema se ha cortocircuitado. A la mirada del dibujo (y de la obra de arte en general) siempre le puede ocurrir una parálisis, una resistencia al sentido que, no obstante, es el soporte mismo del sentido. ¿Cómo vencer la resistencia del sentido? Ofreciendo el cuerpo – cuerpo contra cuerpo – *exponiendo* el cuerpo, dando el cuerpo como soporte. Considerar puede ser una forma de dar el cuerpo al acontecimiento del dibujo. Considerar significa también interesarse por, tener en cuenta, enmarcar. Hernández León, considerando sobre la relación de Siza con la mirada, utiliza precisamente la palabra ‘enmarcar’ para hablar de la forma como él selecciona sus hipótesis de trabajo dentro del abismo sideral que tantas veces es el contexto.

“La relación de Siza con la mirada es compleja. Esa manera de *enmarcar*, netamente autoritaria, selecciona, y, por tanto, recrea, el propio contexto”¹⁹⁴.

Una de las formas de recrear el contexto, de dar *otro* sentido al contexto, es exponer la mirada, el cuerpo. Y hacerlo a sabiendas de que la lucha cuerpo a cuerpo puede dejar en el *cuerpo propio* marcas, golpes, heridas, esguinces. Aún cuando el cuerpo está entrenado y se expone valientemente, ‘netamente autoritario’, hay que considerar la posibilidad de una dislocación más. Es decir, hay que considerar siempre la posibilidad de un no reconocimiento de la ‘autoridad’ del dibujante (del creador o inventor en general) porque hay una ley que está *antes* de él, que le *precede*: la ley del otro, de lo otro.

En razón de la *precedencia* de la ley del otro, la mirada que considera, debe, finalmente, acercarse al (con)texto con cierto ‘escrúpulo’, en el sentido que esta palabra tiene originariamente y que ya explicitamos antes. Ernout y Meillet llaman la atención sobre que *considerare* significaba originariamente ‘examinar con cuidado y respeto religioso a los astros, según los principios de la astrología’¹⁹⁵. Lo que viene a decirnos que la autoridad de la mirada de Siza, lo será verdaderamente si (si y solo si) es ejercida bajo la ley, los principios que están ya puestos *antes*. No quiere esto decir que

¹⁹³ SIZA, A.: ‘Introdução ao livro *Construir Ideias*’ [1992] de VAZ, M.J. e GOMES, C.: *Construir ideias* [Manual escolar] Lisboa, Texto Editora, 1992. “La información es el primer paso para el abrir de los ojos que miran pero no ven – *des yeux qui ne voient pas* [ojos que no ven] decía Le Corbusier”.

¹⁹⁴ HERNÁNDEZ LEÓN, J.M.: *Conjugar los vacíos...*, ed. cit., p. 81.

¹⁹⁵ Cf. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, ed. cit.

dichos principios no pueden ser cuestionados. Quiere decir que la mirada que considera el dibujo cuando decide, si existe una decisión, lo hace bajo la incertidumbre de un ‘quizás’ que desestabiliza a la vez la autoridad de la ley *precedente* y la autoridad de la mirada del dibujante. Esa es la responsabilidad (infinita) de toda forma de arte.

3.5.2. Discernir

“O que é preciso é abrir os olhos e ver”¹⁹⁶.

Algo aparentemente sencillo es necesario, afirma Siza: abrir los ojos. Pero no solamente abrirlos sino también ver, porque hay ojos que no ven (*des yeux qui ne voient pas*, como le gustaba a Le Corbusier decir y que Siza repite varias veces).

Los ojos que se abren y ven son los que distinguen, diferencian, discriminan con cierta claridad. A la mirada discerniente le está asignada la tarea de cribar con un cedazo, de separar unas cosas de las otras, de anotar lo que pasa y lo que no puede pasar el cedazo. Pero ¿cómo es esto así, si venimos afirmando reiteradamente que el origen está fracturado? ¿Cómo puede la mirada corresponderse con una fractura, hacerse cargo de una fractura, dando una respuesta *adecuada* a lo que se ha interrumpido en su línea de sentido? ¿Cómo ha de discernir la mirada *entre* las dos (o más) partes de una ruptura?

Lo que puede discernir la mirada son las articulaciones de las diferencias espaciadas por la ruptura. El trazo producido por el corte es donde se articula el discernimiento de la mirada. Como en el dibujo: el trazo golpea el soporte, lo rotura, fracciona la superficie que lo recibe; y a la vez espacia las diferencias, abre una posibilidad de articulación, inventa un lugar para la figura.

Hay que dejarlo claro una vez más: el trazo que golpea y origina no es algo derivado. Es el acontecimiento, siempre singular, que inaugura otra instancia de paso, de dislocación. Y que, siendo singular, es repetible, iterativo, protésico (pues puede ser sustituido). En una palabra, técnico, artefactual. La técnica – volvemos constantemente sobre ello – no es algo derivado, algo que sobreviene a lo natural, algo ajeno al acontecimiento que manifiesta el ser, sino el acontecimiento mismo en *su* origen. El pensamiento de la hue-

¹⁹⁶ SIZA, A.: ‘Prefácio *Lisboa da janela dos meus olhos*’ [1997] de BARBOSA, M.: *Lisboa da janela dos meus olhos*, Lisboa, Edições Prates, 1997. “Lo que es preciso es abrir los ojos y ver”.

lla viene a decirnos eso: en todo origen, en todo lo que se origina, hay *ya* construcción técnica.

Para ver, afirmaba Siza, hay que abrir los ojos. Decíamos que el acto sólo aparentemente es sencillo. Ahora se comprenderá mejor por qué esa sencillez es aparente. La huella – y todo acontecimiento, todo dibujo, todo el arte, lo es de la huella – se da a la visibilidad pero siempre se está borrando. No perteneciendo enteramente al ámbito de la fenomenalidad, tampoco es una pura idealidad. Ninguna mirada puede, en consecuencia, manejarla y gobernarla. Ninguno de los sentidos (en ningún *sentido*) puede apropiarse de ella. Siza, no formulando la cuestión en estos términos, parece guardar conciencia de esta imposibilidad. Cuando utiliza el término ‘intersticial’ estará refiriéndose a esta operación que tiene lugar en el lugar de las articulaciones, de las juntas. Respecto el Centro Galego de Arte Contemporáneo, dice:

“O primeiro destes espaços *intersticiais* está colocado *entre* o auditorio e o *átrio* e resulta exterior ao longo de toda altura do edificio”¹⁹⁷.

La articulación de los espacios se hace en los espacios intersticiales. Son estos espacios, que casi no son espacios, que no reivindican ningún tipo de protagonismo en el edificio, los que permiten la articulación, el encuentro de los cuerpos, su espaciamento. En otro lugar escribe Siza, refiriéndose a un barrio por sí proyectado en Évora:

“Outros espaços *intersticiais* foram-se definido no *cruzamento entre* a malha ortogonal dos quarteirões e os percursos pré-existentes (...) Trata-se, uma vez mais, de suportes úteis para o desenho dos espaços públicos”¹⁹⁸.

Los espacios intersticiales se articulan en el cruce, en la fracción del espacio visual que se sustrae a la visión. Dar sentido tendrá *sentido* en el cruce, en el espacio intersticial donde acontece el corte, donde se inyecta y entromete el otro. No según el proceso ava-

¹⁹⁷ SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 73. “El primero de estos espacios *intersticiales* está colocado *entre* el auditorio y el *atrio* y resulta exterior a lo largo de toda altura del edificio”. Subrayo ‘intersticiales’, ‘entre’ y ‘atrio’ por su casi ausencia de valor significativo, y sin embargo, determinantes para una lectura significativa de la obra.

¹⁹⁸ -: Op. cit., p. 121. “Otros espacios *intersticiales* se han definido en el *cruce entre* la malla ortogonal de las manzanas de casas y los recorridos preexistentes (...) Se trata, una vez más, de soportes útiles para el diseño de los espacios públicos”. Subrayo ‘intersticiales’, ‘cruce’ y ‘entre’ por las mismísimas razones.

sallador de una manifestación sin bordes, sino según la estrategia del secreto, que siempre se transmite en el estrecho margen de una lógica intersticial.

Los espacios intersticiales de los que habla Siza acontecen *ahí* donde poca cosa hay que esperar (por lo menos en una retórica de la presencia que exige efectividad, manifestación, realidad) y donde crece el peligro. Ahí donde se da la fractura, es justamente donde las articulaciones tienen su oportunidad, donde la escritura de la diferencia inscribe la huella. Presentamos un dibujo más de Siza (figura 6). No es un dibujo muy importante desde el punto de vista visual. Tampoco respecta a una obra reconocible e identificable de golpe. Pero es un bosquejo que nos enseña la preocupación de Siza por las articulaciones y las juntas entre los diversos elementos de la construcción. El encuentro de los cuerpos en el dibujo, en la construcción, necesita una preparación, el estudio de las zonas de encuentro y articulación. Cuando dos cuerpos se encuentran, siempre hay un impacto, un choque de masas, una transmisión, un intercambio de energía. Despreciar las zonas de impacto, el impacto mismo, es no hacerse cargo de una responsabilidad, es perder el rastro de las líneas de fuerza que ahí se reinician, es no poder discernir la oportunidad de otro reenvío, del reenvío al otro. El acontecimiento de la huella (la huella como acontecimiento) requiere una cadena, a la que se refiere Derrida en *De la gramatología*:

“Origen de la experiencia del espacio y del tiempo, esta escritura de la diferencia, este tejido de la huella, permite articularse a la diferencia entre el espacio y el tiempo, que aparezca como tal en la unidad de una experiencia (...) Esta articulación permite entonces a una cadena gráfica (‘visual’ o ‘táctil’, ‘espacial’) adaptarse, eventualmente de manera lineal, a una cadena hablada (‘fónica’, ‘temporal’). Es preciso partir de la posibilidad primera de esta articulación. La diferencia es la articulación”¹⁹⁹.

3.5.3. Concernir

Concernir comparte su *cerne* (-cern-) con *discernir* y por ello las ideas de rastrear, cribar, hacer pasar por el cedazo, distinguir. Pero también las de evacuación, excreción, deyección, etc. Sin embargo, los prefijos (*dis-* y *con-*) diferencian los dos términos abriendo espacio a ámbitos significativos diferentes e incluso opuestos. Mientras que el ‘discernir’ implica la idea de separación y disyunción, el ‘concernir’ de-

¹⁹⁹ DERRIDA, J.: *De la gramatología* [De la grammatologie, París, Minuit, 1967] Buenos Aires, Siglo XXI [traducción de O. Del Barco y C. Ceretti] 1971, p. 85.

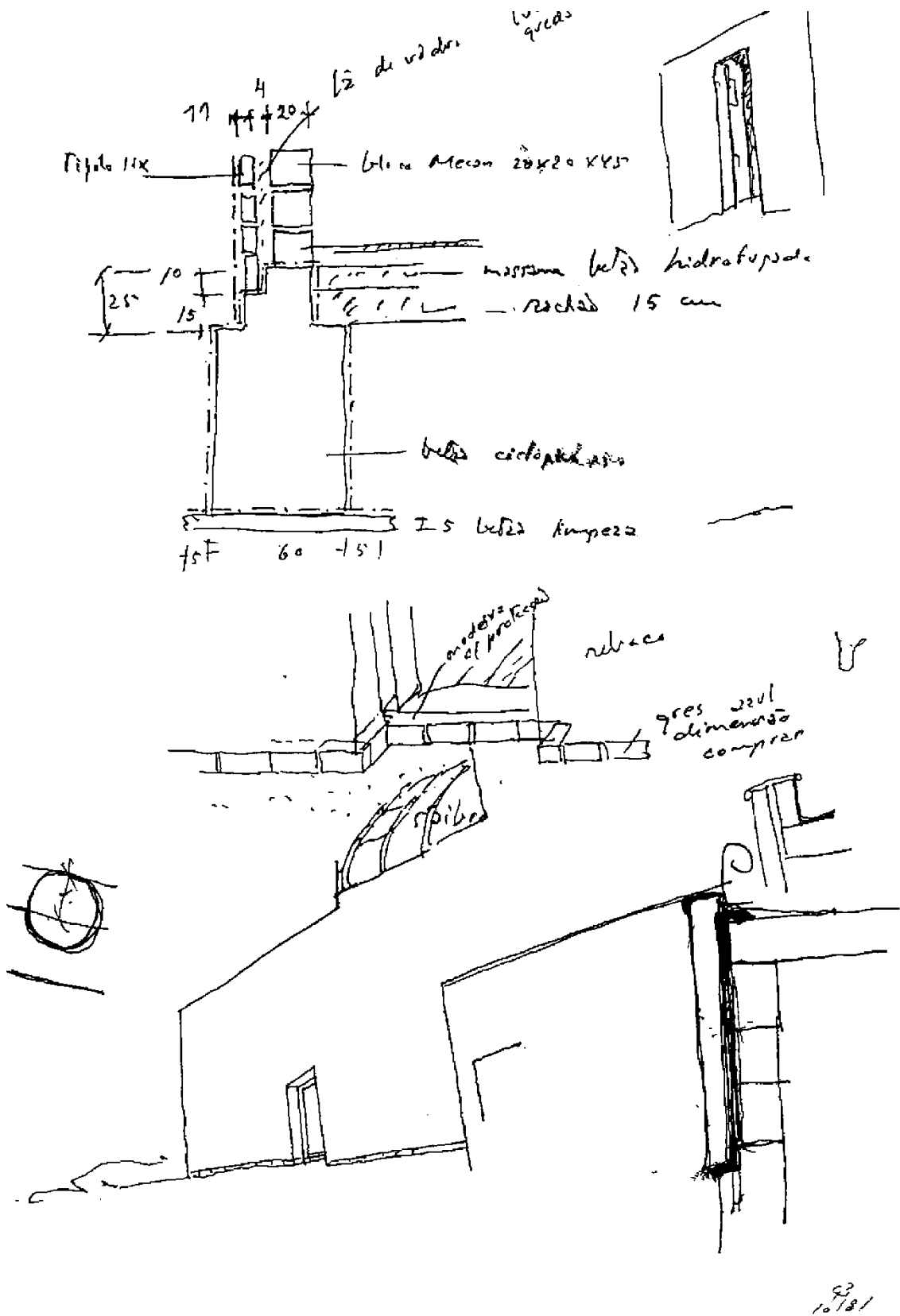


Figura 6: s.t., estudo de pormenor para la casa Avelino Duarte (1980-1984) en Archivo Álvaro Siza, A3.3, gaveta 4-5.

signa compañía, simultaneidad, reunión, intensidad, acabamiento. Lo que concierne es lo que (se) implica, lo que se mete dentro. La mirada que concierne es la mirada que está en una relación, que se mezcla con lo que relaciona, que toca siendo tocada. No, por tanto, una mirada que domina, ordena y coloniza a través de su poder de percepción, sino que se da al contagio, cuya presunta pureza perceptiva se extingue cuando se expone.

La artefactualidad de todo lo que acontece viene a decir que no hay una continuidad *natural*, que todo lo que pasa se interrumpe y se da necesariamente a la relación con otro. El *con-* del concernir que concierne a la mirada, porta, transporta, incorpora esa discontinuidad exigida por el otro, por todo lo que es otro y lo otro. No hay forma de vivir que no implique el otro. Toda vivencia es *convivencia*. El ojo, en la medida en que mira (*regarde*) cobija el otro, lo atrae, se relaciona con él. No lo guarda, sin embargo, como un depósito suyo, como una consigna del otro. Lo guarda *exponiéndolo*, poniendo de manifiesto la discontinuidad necesaria a la relación. Lo que pasa, lo que viene a ser, viene-a-ser-*con*.

El intervalo que *produce* el trazo en el dibujo, y porque de alguna forma inventa un escenario, muestra de una forma privilegiada el modo de aparecer de las cosas. El modo de relación que gobierna en la representación apela, requiere, concierne a una pluralidad de miradas. Y esta pluralidad de miradas no se refiere solamente a una pluralidad de perspectivas, de puntos de vista, sino también a un cruce de miradas, a un encuentro de miradas, que constituyen la energía misma de la relación, y que llaman a la atención sobre diversos actores en la escena. Derrida usa el término ‘concernir’ respecto la mirada en un contexto que puede lanzar alguna luz sobre el escenario que estamos intentando montar. Se trata de una escena de zapatos y de correspondencias. Un par de zapatos debe corresponderse con dos pies (un izquierdo, un derecho), aunque se trate de un cuadro, de una representación pictórica. Una escena de *Restituciones*, pues. Doble restitución además: el par de zapatos debe corresponder a un par de pies, y esos pies a un sujeto portador y usuario de los zapatos. La escena es conocida y sobre ella volveremos más adelante. Por ahora nos interesa solamente lo concerniente a la mirada de la escena. Afirmar Derrida:

“Miren los detalles, la cara lateral interna: parecen dos pies izquierdos. De zapatos diferentes. *Y cuanto más los miro, más me miran (o me conciernen)*, y menos se parecen a un viejo par”²⁰⁰.

Cruce de miradas: ‘cuanto más *los miro*, más *me miran*’. Pero no un cruce neutro de las miradas, sino un cruce intensivo: ‘*cuanto más los miro, más me miran*’. Derrida acrecienta un paréntesis para enfatizar la intensidad: ‘... más me miran (*o me conciernen*)’. Lo que concierne a la mirada entra en escena cuando se intensifica la relación. Yo miro a los zapatos y los zapatos (un par que parece no estar casado) me miran a mí. La paridad está comprometida en todas sus articulaciones: un yo singular se relaciona con un par; el par a su vez tampoco obedece a una correspondencia perfecta, pues parece estar desaparejado. No hay complementariedad posible. La orientación hacia la correspondencia y la identidad está paralizada. Algo paralizó el mecanismo de correspondencias que exige la representación. La adecuación entre el cuadro y el modelo real está rota en sus articulaciones.

Decir que la mirada concierne no significa, por tanto, el ajuste entre un ojo emisor y un ojo receptor, entre un ojo activo y un ojo pasivo, entre un ojo sujeto y un ojo objeto, entre un ojo viviente y un ojo no-viviente. La relación que opera (en) la mirada no admite este tipo de paridad. Afirmar que esto o aquello me concierne, habla más bien de una intensidad relacional que de la adecuación entre un ojo y un blanco. No hay ajuste posible porque así es la *naturaleza* (artefactual) de la mirada: cuando intenta fijar, representar las cosas para sí, parpadea.

²⁰⁰ DERRIDA, J.: ‘Restituciones’, en *La verdad en pintura*, ed. cit., p. 293. Subrayo yo.

4. ‘LA LOCURA DE LA LUZ’

Terminamos de hacer rodeos sobre la hipótesis de un privilegio de un sentido respecto de los otros. Tal vez la cuestión no sea la de un privilegio, de un ascendiente de un sentido determinado. Tal vez lo que esté ahí, en los intersticios de la discusión, sea una locura. Por ello, más importante que quedarse en la discusión de un privilegio (exorbitante o no), es entregarse a la experiencia de un límite y en el límite. Además, toda la experiencia (*en sí*), por el *-peri-* que integra, cuestiona todo acontecimiento en el límite. La cuestión del privilegio, y la consecuente decisión entre uno u otro sentido, no es, afirma Derrida, determinante, ni determinada, ni determinable²⁰¹. Es sobre esa tangencia (necesariamente en el límite) donde jugaremos la experiencia de una locura: entre la vida y la muerte. El *paso* a este límite representa mantenerse en un borde indecible. ¿Sobreviviremos?

4.1. Supervivencias

“Esta corta escena me exaltó hasta el delirio. Sin duda no podía explicármelo completamente y sin embargo estaba seguro, había captado el instante a partir del cual la luz, habiendo tropezado con un acontecimiento verdadero, iba a apresurarse hacia su fin. Ya llega, me dije, el fin viene, algo sucede, el fin comienza. Estaba embargado por la alegría”²⁰².

²⁰¹ Cf. -: *Le toucher...*, ed. cit., p. 231. Como cierre (imposible) de la cuestión, transcribimos un largo párrafo en la misma página al que ya nos referimos antes. Ahí Derrida abre a la vez planteamientos que nos serán muy útiles en la argumentación que sigue. Afirma Derrida: “Estas luchas por la hegemonía o por la igualdad, por la aristocracia de un sentido o la democracia de todos los sentidos, ¿no se volverán en efecto accesorias, por más virulentas y encarnizadas (*acharnées*, subrayado por Derrida) que sean? Ellas no serían posibles, en sus duelos polémicos, a penas en la medida en la que no hay sentido propio, estricto y circunscribible a cada uno de los sentidos, sino solamente desplazamientos y sustituciones trópicas: posibilidades protéticas. Si pudiéramos ponernos de acuerdo sobre un sentido propio, estricto y circunscrito, establezable, insustituible, irreductible a la sustitución protésica, acordaríamos que ningún desacuerdo habría podido nacer y durar, quiere se tratase de ‘paralelismo’ o de ‘privilegio’ ‘exorbitante’. No es que sea necesario partir de una sensibilidad indiferenciada o de un cuerpo sin órganos, sino, al revés, de otra organización – natural y técnica, tanto originaria como protésica – de lo que llamamos la sensibilidad, el ‘cuerpo propio’ o la ‘carne’”. Esta organización *otra* del *corpus* de la sensibilidad es la que intenta Nancy. Como remata Derrida algunas líneas más abajo: “En el fondo es lo que me parece significar Nancy cuando habla también de una *techné* de los cuerpos”.

²⁰² BLANCHOT, M.: *El instante de mi muerte. La locura de la luz* [L’instant de ma mort. La folie du jour, París, Editions Fata Morgana, 1973 y 1994] Madrid, Tecnos [traducción de Alberto Ruiz de Samaniego] 2004 [2] p. 43.

¿Cómo puede alguien embargarse de alegría cuando ‘el fin comienza’? ¿Qué extraña alegría puede sobrevenir cuando la condena de muerte parece convocar únicamente la tristeza, la pérdida, el duelo?

Lo que sobreviene, que viene sobre algo puesto por debajo *ya de antemano*, es lo que sobrevive, lo que vive más allá de un riesgo de muerte inminente. El instante que decide la sobrevivencia es una ‘corta escena’, un *entre* vida y muerte. El instante es lo que no puede ser explicado completamente y que sin embargo aporta cierta seguridad. ‘Sin duda no podía explicármelo completamente y sin embargo estaba seguro’, afirma Blanchot. La seguridad parece advenir del instante, de lo que en sí mismo no aporta seguridad, de lo que huye en una fuga desgobernada. El instante es también lo que insta, que aprieta, que persigue y escapa a la vez; lo que amenaza y es inminente. ¿Cómo puede el instante plantearse como un asidero de seguridad, un ancla de seguridad si, justamente, le falta el fundamento firme de un suelo?

Sea lo que sea el instante – eso que *insta*, que presiona y aprieta en cada *instante* – la verdad es que ningún acontecimiento puede llegar sin él. Y nadie puede testimoniar lo que sea sin la instancia del instante. El espacio del acontecimiento y del testimonio del acontecimiento no es *propiamente* un espacio en la medida en que el instante, en su instancia, sale permanentemente fuera de sí, se transporta hacia otro instante, hacia la iterabilidad de otro instante. Su luz – la luz del instante – se enciende en el mismo momento en el que se apaga, se extingue, se gasta y desgasta en el límite. No llega a haber *propiamente* un desvelamiento, sino un encender y un apagar, un abrir y cerrar del himen – lo recordamos. De esta forma, *casi* podemos decir que el instante es la condición *casi*-trascendental de todo acontecimiento. Por un lado, porque nada acontece sin la instancia (la presión, la sollicitación, la insistencia) del instante y, por otro lado, porque puede que nada acontezca en razón de la misma instancia, puede que la presión no llegue a romper el velo y a reventar.

La estructura *débil* de todo acontecer – más débil quizás que el pensamiento dicho débil²⁰³ – es la que siempre está operando en lo que pasa, en lo que

²⁰³ Referencia a un modo peculiar de pensamiento iniciado por G. Vattimo que quedó conocido por ‘pensamiento débil’ (*pensiero debole*). Tras la crisis y el cuestionamiento de los grandes relatos explicativos de la historia como un todo unido por un hilo indivisible y gobernado por una lógica determinada y subyacente, la Modernidad parece haber hecho en añicos esa idea de totalidad. La afirmación de Nietzsche en *El caso Wagner* – ‘la vida ya no reside en el todo’ – funcionó como una especie de detonador que fragmentó la posibilidad misma de una idea total del mundo y del pensamiento del mundo. “A Vattimo la idea [de que no es posible pensar la historia en términos unitarios] le sirve para sostener que ‘la única visión global de la realidad que nos parece verosímil es una visión que asuma muy profundamente la experiencia de la fragmentación’”. Afirmación de VATTIMO, G. reproducida en CRUZ, M.: *Filosofía contemporánea*.

se presenta en el paso (*pas*), en el mecanismo de inminencia y reenvío que explica (sin explicarlo) lo que sobrevive. Casi se puede decir que la supervivencia es un ‘casi-acontecimiento’, aunque Derrida, que yo sepa, nunca haya utilizado tal expresión. Es decir, la figura del sobreviviente es la de un velo que sufre una presión, una instancia, y que, en un instante último, no llega a romperse. El que ha sobrevivido estuvo a punto de pasarse a la muerte y estuvo a punto de dejarse la vida. Pero *ni* una cosa *ni* otra ha ocurrido: ha quedado suspendido en un instante ni de vida ni muerte. El problema del neologismo ‘casi-acontecimiento’ es que parte de un prejuicio que se deconstruye por sí mismo: que sólo vivir y morir son acontecimientos, que lo que pasa *entre* la vida y la muerte no sería un acontecimiento *propriadamente* dicho. Lo que viene a decirnos la deconstrucción es que *justamente ahí* entre dos, entre todos los dos posibles e imaginarios, entre vida y muerte, *ahí* es el lugar de lo que pasa, el lugar (sin lugar) donde acontece la llegada del que llega sin estar previsto. El *lugar* del sobreviviente es un lugar sin propiedad (ni de la vida, ni de la muerte; o casi de la muerte y aún débilmente de la vida).

El dibujo opera en un espacio de supervivencia. Dicho de esta forma, y así a quema ropa, la afirmación parece demasiado fuerte e indefendible. Pero vamos a detenernos en ella durante unos instantes a ver si su extrañeza se mantiene o sí, al revés, puede asumir alguna familiaridad dentro del marco de reflexión que estamos trazando.

Empezamos por dirigir la mirada hacia *otro* dibujo de Siza (figura 7). Se trata de un ensayo para pensar el área que envuelve un monumento a António Nobre²⁰⁴ en la zona

nea, Madrid, Taurus, 2002, p. 420. La progresiva fragmentación de la noción de ser y de los principios sobre los cuales ha adquirido estabilidad lógica incuestionable, tal como ha sido concebida desde Platón y Aristóteles, se presenta como un desafío para el pensamiento, que debe acogerlo como un destino de nuestra historia – en la línea de lo que ha pensado también Heidegger – e integrarlo en su seno de una forma justa.

Preguntado por Mauricio Ferraris sobre la presunta debilidad del pensamiento de la deconstrucción, Derrida ha contestado: “A este propósito me gustaría retomar lo que usted ha dicho de la deconstrucción como pensamiento más débil aún que el ‘pensamiento débil’. Creo que, en cierto sentido, es verdad. Si ‘débil’ presupone un relativismo liberal, no; pero si define un cierto modo de estar desarmados en la relación con el otro, entonces, sí”. Es decir, si la deconstrucción se hace cargo del otro, de lo que se expone sin posibilidad alguna de apropiación, si se demora ahí en *eso* que está ahí antes de nosotros y sin nosotros, entonces la deconstrucción es un pensamiento más débil aún que el *pensiero debole*. Cf. DERRIDA, J. y FERRARIS, M.: *O gosto do segredo* [El gusto del secreto, Roma-Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1997] Lisboa, Fim de Século [traducción de Miguel Serras Pereira] 2006, p. 84.

²⁰⁴ António Nobre es un poeta portugués (Oporto, 1867-1903). Entre Coimbra (donde estudió Derecho) y París (donde estudió Ciencias Políticas), António Nobre construyó una poesía marcada por la soledad, la tristeza y el dolor. Su obra maestra se titula justamente *Só* (Solo). Aquejado de una grave enfermedad (tuberculosis pulmonar) que le llevará a la muerte bastante joven, Nobre es, por lo menos en la parte final de su vida, un sobreviviente, alguien con quién la muerte ha marcado cita. Las marcas del dolor y de la muerte inminente, le hacen presentarse en sus escritos como un predestinado de las hadas para dar testi-

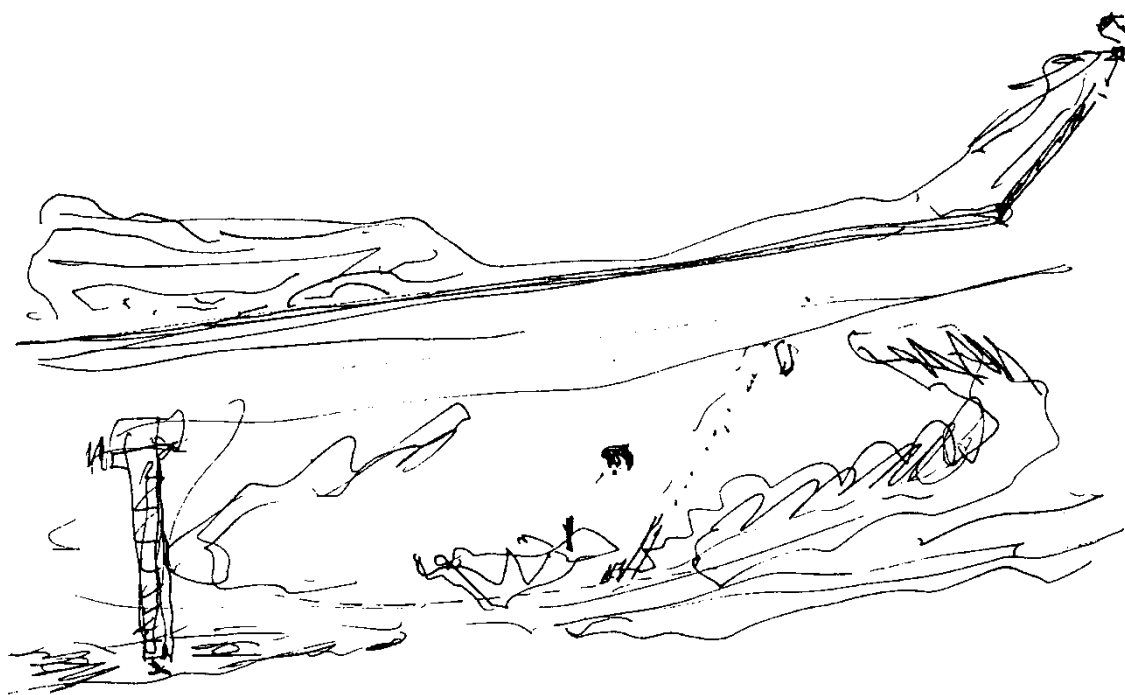


Figura 7: s.t., esbozo prospectivo del área envolvente al monumento del poeta António Nobre – Leça da Palmeira, 1980, en SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 28.

monio de una vida, por lo menos en parte y a pesar de la enfermedad, feliz y realizada: el recuerdo de la infancia, la nostalgia de la comunión con la naturaleza íntegra y amigable. Nobre se presenta como un vidente, un *medium* que ve más allá de las apariencias y lo muestra en su poesía.

circundante del restaurante Boa Nova (Leça da Palmeira). El dibujo recoge las marcas preexistentes: el faro, la escultura evocativa de António Nobre, la acera en la orilla del mar, los senderos entre la maleza, etc.

Para *abordar* el lugar, Siza es consciente que hay un *borde*, hay una infinitud de bordes que están puestos antes y de los que su dibujo se hace cargo. En principio, la respuesta de Siza, está condicionada por la instancia, el aprieto de lo que está ahí antes de él. *Eso* que está ahí y que ha sobrevivido a los cambios, a las intervenciones humanas, al desgaste provocado por los elementos naturales, a la corrosión del mar, etc. Eso que está ahí en el doble borde: en el borde del mar y en el borde de la tierra, en ese estrecho territorio donde tierra y mar son, ellos mismos, sobrevivientes uno respecto del otro. El dibujo – *este* dibujo de Siza – es un transportador de sobrevivientes, un porta-huellas, un nadador-salvador que, rescatando a los que han sobrevivido a un naufragio, arriesga su propia vida, se vuelve, él mismo, un sobreviviente. La cadena de supervivencias se va engrosando a medida que la marca del instante se inscribe en cada acontecimiento, en la singularidad iterativa de cada acontecimiento. El superviviente António Nobre (que a pesar de la muerte, sigue siendo un superviviente de la tuberculosis pulmonar), el superviviente Barata Feyo, autor de la escultura de António Nobre²⁰⁵, el faro que es la erección misma de la supervivencia (porque se yergue en el borde del mar y orienta a los navegantes que son, por definición, sobrevivientes), el superviviente Siza, el superviviente dibujo de Siza en la orilla del mar, etc. Entre vida y muerte, los supervivientes son testigos de un instante singular que se repite en la locura de cada cosa que pasa. Todo acontecimiento está marcado por una locura, un instante de luz que se apresura hacia un fin, como en el relato de Blanchot. Dicho acontecimiento trae ya implícito su fin antes de la llegada. Una locura que disloca el sentido y la finalidad misma de todo fin. ‘El fin comienza’. Comienza en la locura, en la salida hacia fuera de sí, en la salida hacia una responsabilidad. Una locura, por lo tanto, en la que se exige una responsabilidad, una imputabilidad, un hacerse cargo. Derrida explica en qué sentido debemos entender esta locura:

“... esta locura de la que hablamos no tiene en modo alguno el sentido de un desorden de la razón, de una enfermedad o de una extravagancia (...) Esta locura avanza por tanto en este lugar todavía in-

²⁰⁵ Escultor portugués (1899-1990).

decidible donde, como siempre, una responsabilidad debe ser asumida”²⁰⁶.

La sobrevivencia es una locura. Como si hubiera en el acontecimiento, en todo lo que acontece en general, pero que acontece singularmente, una especie de lengua sagrada, una prótesis en la que no debe tocarse, y que, a pesar de ello, demanda una intervención, una ‘actualización’, una artefactualización, *otra* prótesis sobre la prótesis del origen. Como si hubiera en el paso (*pas*) del dibujo y al dibujo un ojo vigilante y monumental – un faro, por ejemplo – que afirma e impone un ‘no pasarás’, que establece una vigilancia sobre un amplio e ingobernable territorio casi-sagrado (como una lengua). Como si ese faro – ese ojo colosal que orienta a los supervivientes – dictara una ley que vigila y preserva el ‘espíritu del lugar’, el espíritu que habita todos los lugares. Ese lugar en el que Siza ha sido llamado a la responsabilidad de intervenir, tiene un faro y tiene un espíritu, el espíritu de los naufragos, el espíritu de António Nobre, el sobreviviente que no ha sobrevivido a la tuberculosis pulmonar. Y que sobrevive en la escultura que está *ahí* en ese lugar, al borde del mar, al borde de la tierra, cerca del faro. Sobrevive como un puro suplemento, un suplemento de la vida que ya no es vida y sin embargo ha suspendido y diferido la muerte.

Siza debe intervenir, debe trazar las líneas de la intervención sin despertar a los muertos que habitan el lugar, sin ‘deformar’ el espíritu que hace de cada lugar un texto casi-sagrado, que se da y se niega, a la vez, a la traducción. Afirma Siza:

“Naquele momento [o instante: se podría decir también, sustituyendo el ‘momento’ por el ‘instante’] começava a tornar-se evidente a necessidade de coordenar as intervenções na zona, *a fim de que esta relação e o carácter do lugar não se perdessem*”.

²⁰⁶ DERRIDA, J.: *Les yeux de la langue*, París, L’Herne, 2005, pp. 80-81. ”... la folie dont nous parlons n’a plus sens d’un désordre de la raison, d’une maladie ou d’une extravagance. (...) Cette ‘folie’ s’avance donc en ce lieu encore indécidible où, comme toujours, une responsabilité doit être prise ”.

En este texto, Derrida comenta una carta, de 26 diciembre de 1926, de Gerschom Scholem a Franz Rosenzweig. En esa carta, Scholem confiesa su angustia sobre el futuro de la lengua sagrada de los hebreos por los efectos de una secularización que la estaba ‘actualizando’ de una forma que podría poner en riesgo su futuro mismo como lengua sagrada. “¿Qué pasa con la ‘actualización’ de la lengua hebrea? – se pregunta Scholem, y sigue – ¿Esta lengua sagrada con que se alimenta a nuestros hijos no constituye un abismo (*Abgrund*) que no dejará de abrirse algún día? [...] ¿No se correrá el riesgo de ver cómo, algún día, la potencia religiosa de ese lenguaje se vuelve violentamente contra quienes lo hablan?”. La carta de Scholem está íntegramente reproducida en *Les yeux de la langue*. Sin embargo, en un escrito anterior, Derrida hace referencia a ella. Es de esa obra anterior, traducida al castellano, de donde saco las citas transcritas. Cf. DERRIDA, J.: *El monolingüismo del otro, o la prótesis del origen* [Le monolingüisme de l’autre, ou la prothèse de l’origine, París, Galilée, 1996] Buenos Aires, Manantial [traducción de Horacio Pons] 1997, pp. 85-86.

Y pocas líneas abajo, refiriéndose a una parcelación que ha sido autorizada en ese lugar: “Deu-se início, tristemente, a um loteamento que *deformou o espírito do lugar*”²⁰⁷.

El dibujo (y la arquitectura) es una forma de acercarse a los lugares sin destruirlos, sin ‘deformar’ el espíritu que habita los lugares. Traducir el ‘espíritu del lugar’ es la tarea del dibujo. Traducirlo para que pueda sobrevivir, pues no hay texto que sobreviva sin traducción²⁰⁸. Y la traducción es una llamada, un ¡ven!: la invitación a un *tener lugar* que no termina nunca de venir y que viene siempre *fuera* (y más allá) del mandato de la invitación misma. El dibujo – un sobreviviente que puede acechar la luz del faro entre las nieblas marítimas – puede que venga a tocar los ojos, puede que venga a encontrar su ocasión, su *chance*, en el ojo de la escena, puede que apacigüe el espíritu de los espectros que gobiernan los lugares, puede que vea la luz del día²⁰⁹ en ese instante en el que se *instala* bajo el contagio de la locura. O *incipit* del dibujo, en la palabra de Siza²¹⁰, se da en el cruce, en el encuentro de huellas y vestigios que injertan un origen (un *incipit*) sobre otro origen ya de sí fracturado, protésico. Sobre el dibujo del barrio de Malagueira, Siza se ha confrontado con ‘numerosos vestigios que atestiguan preexistencias diversas’. Y los enumera uno a uno: ‘una línea de agua, un alcornoque, un estanque, un naranjal, una escuela, dos viejos molinos’²¹¹. Estos vestigios ‘atestiguan’, afirma Siza. Son los sobrevivientes los que pueden dar testigo. ‘El testigo es siempre un sobreviviente’²¹². Sobrevivir para contarlo más duraderamente de lo que *efectivamente* ha acontecido, porque entre el acontecimiento y el relato del acontecimiento hay un desencaje, una no coincidencia. El dibujo – también *ese* dibujo del faro que atestigua sobre el ‘espíritu

²⁰⁷ SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., pp. 27-29. “En aquel momento, comenzaba a tornarse evidente la necesidad de coordinar las intervenciones en la zona, *a fin de no perder esta relación y el carácter del lugar*”. “Se ha dado inicio, tristemente, a una parcelación que *deformó el espíritu del lugar*”. Los subrayados son de mi responsabilidad.

²⁰⁸ “Un texto vive en la medida en la que sobrevive, y solo puede sobrevivir en la medida en que es, *a la vez*, traducible e intraducible (...). Totalmente traducible, desaparece como texto, como escritura, como cuerpo de la lengua. Totalmente intraducible, aún en el interior de lo que creemos ser *una* lengua, muere también. La traducción triunfante no es por tanto ni la vida ni la muerte de un texto, solamente y desde ya su sobrevivencia. Lo mismo puede decirse de lo que yo llamo la escritura, la marca, el trazo, etc. Eso no vive ni muere, eso sobrevive. Y eso ‘comienza’ ya por la sobrevivencia (testamento, iterabilidad, *restante*, cripta, desvío desestructurante por relación a la *rection* o dirección ‘viviente’ de un ‘autor’ que no se alimentaría en los parajes de su texto)”. DERRIDA, J.: ‘Survivre’, en *Parages*, París, Galilée, 1986, pp. 148-149. El texto citado aparece en pie de página, como un *Journal de bord*, acompañando el recorrido del texto dicho principal: un sobreviviente que sobrevive *dentro* de otro sobreviviente.

²⁰⁹ ‘Voir le jour’ (literalmente ‘ver el día’, ‘ver la luz’) puede significar también ‘nacer’. Lo mismo pasa con la expresión antónima: ‘perdre le jour’ (literalmente ‘perder el día’, ‘perder la luz’) significa ‘expirar’, ‘morir’.

²¹⁰ Cf. SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 75.

²¹¹ Cf. -: Op. cit., p. 113.

²¹² Cf. DERRIDA, J.: *O gosto do segredo*, ed. cit. pp. 104-105.

del lugar’ – está herido, herido de muerte. Pero en su debilidad, sobrevive. Portando ya la muerte, porta también su *propia* posibilidad de sobrevivencia. Contaminado por los vestigios preexistentes, radicalmente heterogéneo respecto de ellos, híbrido²¹³ en su falta de identidad, en su exceso (portando *más* de lo que le es *propio*) e impetuosidad, el dibujo en su duración – *este* dibujo de Siza y todo dibujo – desborda a la vez la vida y la muerte. Este modo de durar del dibujo (entre vida y muerte, portando a la vez la vida y la muerte) insta e instiga en cada instante de su duración una lógica de sobrevivencia y de suplemento:

“Este *durar* insiste *sobre* el *sobre* de un sobrevivir que soporta todo el enigma de esta lógica del suplemento. Sobrevivencia y vuelta del más allá (*revenance*). El sobrevivir desborda a la vez el vivir y el morir, supliendo al uno y al otro con un sobresalto y una suspensión, deteniendo a la vez la muerte y la vida...”²¹⁴.

Esa detención-sentencia (*arrêt*) del dibujo es la suspensión de toda exposición, una suspensión (que no es nunca sinónimo de inactividad y aún menos de imbecilidad, deficiencia o enfermedad) que permite que alguna cosa advenga, que algo ocurra. El inacabamiento del dibujo (que es la extenuación del sobreviviente), su estatuto de ‘bosquejo’ o ‘boceto’, es la condición (casi-trascendental) para que algo acontezca, para que el porvenir reconozca el espaciamento de su posibilidad, para que llegue el *otro* en su radical imprevisibilidad e inapropiabilidad.

4.2. Hasta perderse de vista²¹⁵

En algunos momentos de esta reflexión hemos perdido pie, hemos experimentado la sensación de caminar sobre el abismo. En otros momentos, probablemente, hemos perdido de vista el asunto, la línea de argumentación.

²¹³ El término ‘híbrido’ aparece en el título de un apartado de *Imaginar a evidência*: ‘Navegando a través de lo híbrido de las ciudades’. Cf. SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 83 y ss.

²¹⁴ DERRIDA, J.: ‘Survivre’, en op. cit., p. 153. ” Ce *durer* insiste *sur* le *sur* d’un survivre qui supporte toute l’énigme de cette logique du supplément. Survivance et revenance. Le survivre déborde à la fois le vivre et le mourir, les suppléant l’un et l’autre d’un sursaut et d’un sursis, arrêtant la mort et la vie à la fois...”.

²¹⁵ No siendo sintácticamente incorrecta, la frase no constituye en castellano, tanto cuanto he podido saber, una frase hecha, idiomática. En portugués sí. ‘A perder de vista’ es una frase idiomática, *propia* del idioma e intraducible a otro idioma. Se aplica a algo tan grande, tan extenso, que la vista no alcanza a ver su final. Se puede aplicar asimismo, en sentido figurado a un suceso temporal: de una tarea grande, sobre la que no se ve modo de finalizar, se puede igualmente afirmar que es una tarea ‘a perder de vista’.

Cuando el horizonte se aleja demasiado, se pierde de vista. Es decir, cuando falta la referencialidad, la vista se pierde en un exceso, en una amplitud que no puede abarcar. Pero la vista no se pierde solamente cuando el horizonte es un sin fin, llano e indiscernible. A la vista de cualquier texto, la vista siempre se pierde, siempre pierde el pie. Pongamos atención a lo que dice Derrida:

“Cuando, con o sin comillas, un texto cita y recita, cuando él se escribe sobre el borde, vosotros comenzáis, vosotros habéis ya comenzado a perder el pie. Vosotros perdéis de vista la línea de referencia que delimita un texto y su afuera”²¹⁶.

¿Qué se pierde de vista en el texto? ¿En qué medida el perder de vista es consecuencia de la pérdida de pie, una vez que, cuando se pierde pie, se da un deslizamiento hacia el fondo, y no queda más vista que la de la pared de un pozo, o lo sin pared de un abismo? ¿Qué se pierde, *en verdad*, cuando se pierde de vista a un texto (con o sin comillas)? Entre pérdidas y ganancias, ¿cómo hallar el punto de equilibrio (si lo hay) en el balanceo del texto?

La supervivencia del texto (y del dibujo, por supuesto) depende, como lo señalamos antes, de su traducibilidad y de su intraducibilidad. El *corpus* del texto es lo que se da al tránsito y lo que resiste al tránsito, como todo cuerpo en general. Tránsito y resistencia al tránsito no representan dos movimientos separados y alternados o consecutivos: acontecen a la vez.

“Para abordar un texto – sigue Derrida – sería necesario que éste tuviera un borde. La cuestión del texto, la que se elabora y se transforma desde hace una docena de años, no solamente ha tocado el borde (...) en todos esos límites que forman el borde corriente de lo que llamábamos un *texto*, de lo que creíamos poder identificar bajo esta palabra, a saber, el fin y la presunta encantadura de una obra, la unidad de un corpus, el título, las márgenes, las firmas, el fuera de marco referencial, etc.”²¹⁷.

²¹⁶ DERRIDA, J.: ‘Survivre’, en op. cit., p. 126. “Quand, avec ou sans guillemets, un texte cite ou récite, quand il s’écrit sur le bord, vous commencez, vous avez déjà commencé à perdre pied. Vous perdez de vue la ligne de référence qui délimite un texte et son dehors”.

²¹⁷ -: Op. cit., p. 127. “Pour aborder un texte, il faudrait que celui-ci eût un bord. La question du texte, celle qui s’élabore ou se transforme depuis une douzaine d’années, n’a pas seulement touché au bord (...), a toutes ces limites qui forment la bordure courante de ce qu’on appelait un *texte*, de ce qu’on croyait pouvoir identifier sous ce mot, à savoir la fin et l’entame présumée d’une œuvre, l’unité d’un corps, le titre, les marges, les signatures, le hors-cadre référentiel, etc.”.

Un texto presenta siempre una indecidibilidad en cuanto al referente. El referente puede desviarse o volverse opaco indefinidamente: ‘¡escribe con cuidado!’, ¿a quién se dirige?, ¿se dirige *efectivamente* a alguien?, o es sólo un mecanismo autoreferencial del texto? Al igual, muchos mecanismos del dibujo son autoreferenciales, es decir, no tienen otro referente que sí mismo. Nunca se sabe si el dibujante está dibujando *fuera* del dibujo. El límite que acota el trazo en el papel en blanco toca lo indecible: nadie puede decidir dónde está la frontera entre el dibujo y sus afueras.

La cuestión del texto es pues la de la difracción, de la diseminación del texto. La imposibilidad de definir una unidad textual, una separación entre el dentro y el fuera del texto, es lo que trastorna la mirada. Al abordar el texto, la mirada pierde pie, se queda sin seguridad ante la ausencia o la proliferación de fronteras. Por ello, la mirada inscribe rodeos sobre el texto, intenta abrir espacios de circulación. Y lo hace sin jamás estar segura de poder llegar a su objetivo, de tocar el corazón del texto. No le queda más que preguntarse si existe, *efectivamente*, un corazón en el texto, si existe un linde entre el presunto corazón y lo periférico, los bordes del texto.

La escena es cotidiana y siempre reclama mi mirada. Todos los días, durante largos meses, me siento a mi mesa de trabajo para escribir el texto que ahora mismo usted está leyendo. Hay una ventana amplia en frente de la mesa y, más allá de la ventana, una refinería de productos petrolíferos. Tampoco está muy lejos y tampoco es un territorio demasiado amplio el de la refinería. No es, por lo tanto, un territorio que se extiende hasta perderlo de vista. Lo puedo controlar, de cierta forma, con la mirada. De vez en cuando pasa un coche de bomberos y recorre las calles entre los depósitos y las torres de la refinería. Imagino que lo hace de día y de noche, un día tras otro, un año tras otro año. Ese coche es un vigilante del porvenir. Puede que algo acontezca: una fuga de combustible, un foco de incendio, una avería, un imprevisto cualquier que haga peligrar la seguridad de la refinería y de la población que se ha desarrollado a su alrededor. Pero puede que nada de preocupante acontezca, como hasta hoy. Probablemente, en algún momento, la presencia continua, casi ritual, de los bomberos que no cesan de pasar ha evitado un accidente de dimensiones graves. La absoluta ingobernabilidad e imprevisibilidad del porvenir es la que justifica que el coche siga pasando. Su paso, lo puedo controlar con la mirada, por lo menos en los momentos en los que pasa dentro del radio que puede abarcar mi mirada. Pero el porvenir no es pre-visible, no puede ser anticipado y recogido en la mirada de un dios o una providencia. Ante el por-

venir estamos desarmados, pero podemos estar vigilantes: como el coche de prevención que recorre puntualmente las calles de la refinería.

La apertura al porvenir tiene la forma de un acontecimiento y, en cuanto tal, se inscribe en un contexto. Desde esta perspectiva – quien lo afirma es Derrida – ‘no hay sino contexto’²¹⁸. Es decir, lo que llega, llega como un nuevo dato contextual que se injerta en un contexto dado. Regresamos por un momento a los vestigios preexistentes en el terreno donde Siza ha proyectado el barrio de la Malagueira. En el mismo texto ya citado, y un poco adelante, Siza tiene un paso que vuelve a interesarnos:

“As pessoas afastam-se de casa para ir buscar água às fontes, para irem à escola ou a outro bairro: assim com o correr do tempo deixaram no terreno o desenho dos percursos que lhes eram mais convenientes”²¹⁹.

El dibujo de Siza produce un nuevo dibujo sobre un dibujo anterior, ese que ha trazado la gente para ir la fuente a por agua, para ir a la escuela, para ir a otro barrio. Derrida, con otro lenguaje, afirma casi lo mismo que Siza:

“Desde este punto de vista, una obra – pero también una frase o un gesto, un signo o una serie de signos – moldea el contexto reclamando de él un contexto nuevo”²²⁰.

Todo texto exige un ‘con-’, la inclusión del otro, de todos los otros que pueden llegar para moldear un contexto nuevo, un contexto otro. La generación permanente del contexto no es un privilegio del hombre, no es un exclusivo atributo antropológico. Siza, en la parte del texto citado anteriormente, refiere elementos contextuales no antropológicos: la presencia de una línea de agua, un alcornoque, un naranjal, etc. Siempre que se da la relación de una cosa con otra (con lo otro), hay contexto. La inscripción y borradura de la marca, de la huella, es el modo de darse del contexto. No hay contexto sin huella ni huella sin contexto. Y lo que acontece, lo que viene a acontecer, todo lo que tiene la forma de acontecimiento, lo que siempre está abriendo el porvenir, *eso* que aconteciendo singularmente se repite, expone, por un lado, y guarda, por otro. Volvemos al coche de bomberos que pasa puntualmente, ritualmente, por entre los diversos cuerpos

²¹⁸ -: *O gosto do segredo*, ed. cit., p. 35.

²¹⁹ SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., pp. 114-115. “La gente se aleja de la casa para buscar agua en las fuentes, para ir a la escuela o a otro barrio: de este modo, con el correr del tiempo, han dejado en el terreno el dibujo de los recorridos que les eran más convenientes”.

²²⁰ DERRIDA, J.: *O gosto do segredo*, ed. cit., p. 35.

del complejo petrolífero: en el acontecer de su paso, el coche atestigua un no-acontecimiento. El acontecimiento de su paso incorpora un no-acontecimiento. Su paso, el acontecimiento de su paso, viene a decirnos que nada aconteció, que ningún accidente ha tenido lugar hasta hoy.

De modo semejante acontece en el relato corto de Blanchot titulado *El instante de mi muerte*. El joven que, con otras personas de su familia, está a punto de ser fusilado, *ve* el acontecimiento de su muerte inminente al ser interrumpido por un nuevo dato contextual que irrumpe imprevistamente:

“En ese *instante*, brusco retorno al mundo, *estalló* el ruido considerable de una batalla *cercana*”²²¹.

El estallido brusco y cercano que acontece en ese instante provoca un desvío y transforma el acontecimiento en un no-acontecimiento. El teniente que comanda el pelotón de fusilamiento se aleja para ver lo que pasa, para enterarse de ese estallido que ocurrió *fuera*, y un soldado (no alemán, sino ruso) le indica (al joven, a Blanchot) que huya. ¿Qué permanece del cruce de acontecimientos? ¿Qué queda pendiente de la tangencia entre un acontecimiento (el estallido fuera) y un no-acontecimiento (el diferimiento de la muerte)? Blanchot contesta en las últimas líneas del relato:

“Tan sólo permanece el sentimiento de *ligereza* que es la muerte misma o, para decirlo con más precisión, el instante de *mi muerte* [ahora ya sabemos que el joven, el narrador y el autor parecen coincidir] desde entonces siempre *pendiente*”²²².

‘Desde entonces’, desde el momento en el que irrumpió el no-acontecimiento de la muerte, lo que queda pendiente es el instante de la interrupción que se repite en su ‘ligereza’, en su indecidibilidad, en su hibridación: casi presente, casi borrada. La posibilidad de lo imposible es lo que *transporta* el coche de los bomberos y el relato de Blanchot. Y en rigor, no es necesario haberlo experimentado para que la posibilidad de lo imposible sea *efectiva*. Es decir, no es necesario que Blanchot haya estado en la inminencia de ser fusilado para que el carácter paradójico del acontecimiento se opere. No es necesario que yo atestigüe el pasar del coche contra incendios para que acontecimiento y no-acontecimiento se crucen dentro de un contexto dado. Esta estructura del aconte-

²²¹ BLANCHOT, M.: *El instante de mi muerte. La locura de la luz*, ed. cit., p. 20. Subrayo yo.

²²² -: Op. cit., p. 26. Vuelvo a subrayar.

cimiento vale más allá de mi experiencia, de mi vivencia, de mi testimonio. Lo que acontece está ‘pendiente’ de una locura sobre la cual nadie puede decidir: el porvenir.

Estamos hablando del texto. Es verdad que el dibujo tiene una estructura textual, pero no es lo mismo que un texto. Urge, pues, seguir preguntando: y el dibujo, ¿qué pasa con el dibujo? ¿En qué sentido comparte esta estructura del acontecimiento con el texto? ¿Qué acontece cuando el acontecimiento del dibujo se cruza con su no-acontecimiento? ¿Puede la mirada mantener bajo control su *motivo* o siempre lo está perdiendo de vista?

4.2.1. Un detalle

En el horizonte sin horizonte (*a perder de vista*) del acontecimiento, nos detendremos un momento en un detalle, un pormenor. ‘Detalle’ tiene en arquitectura un sentido muy preciso, técnico, que se refiere a la solución constructiva a pequeña escala. Sin embargo, partimos desde más de lejos, desde donde el término señala el meter el cuchillo, el tallar. Siza ha escrito y reescrito (ya llegaremos al detalle de la reescritura) un texto corto que titula: ‘Desenho de pormenor’. Y entre paréntesis añade: ‘detalhe do francês *détail*’²²³.

Los puristas de la lengua (portuguesa) desaconsejan el uso del término ‘detalhe’ por ser un galicismo y por existir correspondientes *puros* que, en principio, traducen lo mismo: pormenor, menudencia, particularidad, minucia²²⁴. Y la verdad es que Siza parece conocer esa exigencia de pureza pues, poniendo el ‘pormenor’ en mayúsculas – DESENHO DE PORMENOR – relega a un lugar aparentemente secundario y escondido por el paréntesis la palabra ‘detalhe’ añadiendo la transcripción del *original* francés: *détail*.

El detalle tiene sus menudencias. Dentro de lo sin importancia, de lo despreciable, sigue existiendo algo más pequeño y despreciable todavía. La deconstrucción, por su gusto de hacer anotaciones dentro (o en el margen) de los discursos logocéntricos, anotaría otra particularidad del significado de menudo, menudencia: las vísceras y algunos órganos de las reses que se matan (en general aves), también se lla-

²²³ SIZA, A.: ‘Desenho de pormenor (detalhe do francês *détail*)’ [1999, corregido en 2002] en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout. Palavras sem importância* [edición bilingüe francés y portugués] Saint-Étienne, Publications de L’Université de Saint-Étienne, 2002.

²²⁴ Cf. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, ed. cit.

man ‘menudos’ o ‘menudillos’. En la menudencia que es una gallina, hay cosas todavía más menudas: pescuezo, alones, patas, intestinos, higadillo, molleja, madrecilla, etc. Y dentro de la menudencia de los menudos, otras menudencias más: higadillo, madrecilla. El ‘pormenor’ no dice lo mismo que el ‘detalle’, a pesar de la impureza de éste último (impureza que no es propiamente un detalle). Detallar transporta el tallar, el cortar, el meter el cuchillo, la navaja, la hoz; el abrir una incisión, en definitiva. El detalle hiere, abre la sangre, asume el perfil de un grito.

El texto de Siza – ese que introduce la cabeza del título en el detalle de un pormenor – es un texto que tiene su dificultad. No es que se extienda hasta perderse de vista, pues es muy corto. El problema es que se pierde la vista en las menudencias que en él se esconden. Mejor dicho: las menudencias, de tan menudas, cansan, obligan a un esfuerzo suplementario de los ojos. Los párpados de Siza se cierran, ya lo sabemos, y las gafas que usa tampoco parecen ser suficientes para evitar el cansancio cuando mira la letra pequeña de los detalles. Pero – y aquí empieza lo abismal de la afirmación primera de Siza en el texto – no son los ojos los únicos que se cansan, pues los pormenores mismos, ellos propiamente, en persona, se cansan. “Los pormenores difíciles *se cansan*”²²⁵, afirma. El círculo vicioso es abierto por el pronombre reflejo (se). Algo que no es *propiamente* un nombre, sino que está en vez de un nombre, que ha recibido un mandato de representación de *otro* que es el propio, ese – el pronombre reflejo de tercera persona (se) – es el que produce un efecto de pliegue, de repliegue sobre el tejido textual. Ese – el pronombre ‘se’ – que las gramáticas definen como un caso *oblicuo*, *átono*, que se emplea en los *dos géneros*, se usa (en el caso vertiente) como *complemento* de un verbo transitivo *indirecto* o *bitransitivo* (el verbo ‘cansar’). Subrayo ‘oblicuo’, ‘átono’, ‘dos géneros’, ‘complemento’, ‘indirecto’ y ‘bitransitivo’. El mecanismo de repliegues que pone en marcha este encadenamiento sin fin de detalles, de desvíos, de fuga de la *norma*, no lo puede soportar la mirada. Tampoco *se* soporta a sí mismo el mecanismo de repliegues que opera en el reflexivo ‘se’. Oblicuidad, atonicidad, complementaridad, bitransitividad, doble género. Un efecto de invaginación acontece dentro (dentro y fuera) del ‘detalle’ – ese morfema que no es mío, no pertenece a mi lengua, el portugués (que además no es en la que escribo), sino que es *originario* de la lengua de Jacques Derrida. Lo reenvío (yo) a Derrida, a su lengua materna, a la pure-

²²⁵ SIZA, A.: ‘Desenho de pormenor...’, en op. cit. El subrayado es mío.

za de su originalidad. ‘Invaginación’, ‘doble invaginación’, ‘invaginación sin fin’. Derrida utiliza las tres expresiones en la misma página (no necesariamente por este orden gradual), en la misma página donde habla de la primera marca, de la marca original, matinal, la *archimarca*. Para afirmar, sin pliegues: ‘esta es la razón por la que no hay primera marca’²²⁶. No hay ‘primera marca’. Lo que hay es la invaginación, es decir,

“... el repliegue interno de la vaina, la reaplicación invertida del borde externo hacia el interior de una forma que el fuera abre ahora una bolsa. Una tal invaginación es posible desde la ‘primera’ marca”²²⁷.

Cada detalle – sigo prefiriendo este término al otro, al ‘pormenor’, en el que brilla la pureza de mi lengua – es parte de otro, de otra parte (en principio) mayor. El corte del detalle (el tallar del detalle) corta sobre otra cosa, sobre un soporte. Corta pero no separa, o no separa necesariamente, porque haciendo parte de otra cosa, hace del otro una parte de sí mismo²²⁸.

‘Se cansan’. ‘Los pormenores (difíciles) se cansan’. En la frase que sigue a esta, Siza vuelve a repetir la afirmación del cansancio de los pormenores, ahora introduciendo un ‘definitivamente’, un refuerzo de intensidad. Afirma:

“Definitivamente cansam-se, enquanto tentam cansar-nos, *na ânsia de escapar*”. Y sigue: “A obra surge e atira-nos à cara o rosto do cansaço. Emudecem, ou *emergem gritando*, desafiando a acalmia dos desejos”²²⁹.

Los pormenores se cansan porque intentan cansarnos a nosotros, se cansan de tanto cansarnos. ¿Y por qué intentan cansarnos (y en ese esfuerzo terminan por quedar cansados, ellos también)?

Siza contesta: porque quieren ‘escapar’, tienen ‘ansia de escapar’. Lo que es *propio* de un pormenor es escapar a la mirada, no ser (a)notado. Entonces se plantea una doble alternativa: o ‘enmudecen’, pierden la capacidad de hacerse notar, pierden la voz (a la

²²⁶ Cf. DERRIDA, J.: ‘Survivre’, en op. cit., p. 143.

²²⁷ Idem. “*L’invagination* est le repliement interne de la gaine, la réapplication inversée du bord externe à l’intérieur d’une forme où le dehors ouvre alors une poche. C’est pourquoi il n’y a pas de ‘première’ trace”.

²²⁸ Cf. -: Op. cit., p. 145.

²²⁹ SIZA, A.: ‘Desenho de pormenor...’, en op. cit. “Definitivamente se cansan, mientras intentan cansarnos, *en el ansia de escapar*. La obra surge y nos lanza a la cara [nos confronta con] el rostro del cansancio. Enmudecen, o *emergen gritando*, desafiando la interrupción de los deseos”. Los subrayados son míos.

deconstrucción le gusta también anotar sobre el fonocentrismo, lo anoto); o, alternativamente, ‘emergen gritando’. Cuando gritan es cuando el detalle sale de la vaina (*ahí* donde *empieza* el repliegue de la invaginación) su hoja afilada, y corta, traza sobre el texto una incisión, soltando la sangre y el grito.

El dibujo busca el pormenor, se extiende en las cercanías del faro (como en el dibujo de la figura 6), se expone a la luz, a la iluminación, a la mirada. Pero, a veces, la mirada pierde de vista el texto del *motivo*, ya sea por un exceso de luz (que ciega), ya por el enmudecimiento del detalle. Pero puede que se suelte el ‘grito’, la incisión cortante del trazo, aunque ese trabajo exija paciencia, estudio, insistencia. En el mismo texto, Siza afirma que en ciertos casos es necesario dibujar, redibujar ‘trescientas’ veces. ¿Y por qué? ¿Por qué la búsqueda hiperbólica de una imagen? Tal vez porque entre una y otra y aún otra posibilidad, no llega (puede que no llegue) la única posibilidad del dibujo y de todo acontecimiento: la posibilidad imposible. Entre un intento y otro, el tiempo impone una borradura, de modo que se van sobreponiendo capas, y el dibujo se transforma en un palimpsesto. Eso que Derrida llama ‘la borradura *como* sobreimpresión’ o la ‘sobreimpresión por borradura’²³⁰. Dicha sobreimpresión no significa necesariamente una saturación del dibujo, sino más bien una reecuación de los presupuestos, de eso que, en cada intento, *ya* está puesto, *ya* está dado. Nunca existe un momento cero del dibujo, un partir (una partida, como en un juego de cartas ya siempre *dadas* de antemano) de la nada. Una partida nunca es una ‘primera’ partida, una partida originaria. Lo que pasa es que el dibujo, en su trayectoria (en la traza que deja el trazo), más que descubrir y registrar hallazgos, anota, (sobre)imprime anotaciones sobre otras anotaciones anteriores. El dibujo recupera, da visibilidad a las tensiones escondidas, retensa los cables que han ablandado la tensión. Cuando se vuelve nuevamente sobre un dibujo, afirma Siza,

“Descobrimos tecidos sofredores, raízes do desenho degradadas. Podemos isolar fragmentos, pois vamos aprendendo de que coisa são fragmento...”²³¹.

²³⁰ DERRIDA, J.: ‘Survivre’, en op. cit., p. 146. ‘L’effacement *comme* surimpression’ y ‘surimpression par effacement’. Según Derrida, este concepto se aplica a todo relato de la historia y a toda historia del relato y, en definitiva, a todo texto. Como se aclara en la misma página, la expresión ‘borradura como sobreimpresión’ es una expresión cercana a otras dos que Derrida suele utilizar: ‘doble invaginación’ y ‘*double bind*’.

²³¹ SIZA, A.: ‘Desenho de pormenor...’, en op. cit. “Descubrimos tejidos sufridores, raíces del dibujo degradadas. Podemos aislar fragmentos, pues vamos aprendiendo de qué cosa son fragmento...”.

Un último detalle del texto de Siza sobre los detalles. El texto está datado en Oporto en febrero de 1999. Pero, entre paréntesis, se anota que ha sido corregido en 12 de julio de 2002. Del texto dicho ‘original’ no ha quedado rastro. La única ‘versión’ que conocemos es la que ha sido ‘corregida’. ¿Qué es una versión? ¿Qué es un título? ¿Qué cuestiones de borde plantean estas preguntas?²³²

La idea de ‘versión’ comporta las de trasiego y traducción. Traducción dentro de la misma lengua, pero sin perder de vista el *détail* de *otra* lengua. No sabemos si dicho *détail* estaba ya en la ‘versión original’. No lo sabemos en absoluto, porque la ‘primera versión’ se ha borrado sin dejar rastro. Tampoco es muy importante establecer conjeturas sobre el contenido de la ‘primera versión’ y sobre lo que ha pasado o no a la ‘segunda’. Lo importante es subrayar la vida inestable, deslizante, de todo texto, la falta de identidad consigo mismo, el permanente reenvío a otros lugares, otras versiones. De un texto siempre se puede esperar otra versión que, asimismo, nunca es la definitiva. Hay una idea de cierta viciosidad en el término ‘versión’. En astronomía, por ejemplo, la ‘versión’ es la revolución en curso de un astro determinado alrededor de su órbita. Dicho astro está en versión permanente. Como el texto. Como el dibujo.

4.3. Invenciones de la mirada

La mirada se interrumpe en la interrupción que resulta del espaciamiento de las cosas, del acontecer de las cosas. Esta es probablemente una de las ideas más presentes en este capítulo que estamos a punto de cerrar. Si hay interrupción, la mirada está obligada a saltar constantemente, a inventar saltos sobre el resalto que diferencia el espacio y difiere lo que ocurre.

Planteamos entonces un último abanico de cuestiones que, por un lado, abren el tema importante de la invención y, por otro lado, extienden un poco más (sin cerrarlas) las cuestiones hasta ahora anotadas y rodeadas. ¿Qué significa inventar? ¿Qué puede aportar al dibujo la reflexión sobre el tema de la invención? ¿Qué estatuto (ya veremos cómo se *tocan* conflictivamente invención y estatuto) atribuir a la invención? ¿Puede la mirada orientar, condicionar, anticipar, comportar, la venida de la in-

²³² Cuestiones que también plantea Derrida respecto las dos ‘versiones’ del relato de Blanchot que presta el título a este apartado, y que ha aparecido *primeramente* en la revista *Empédocle* [2, 1949] con el título *Un récit?*, y *posteriormente* en la editorial Fata Margana [1973] con el título *La folie du jour*. Cf. DERRIDA, J.: ‘Survivre’, en op. cit., pp. 131 ss.

vención, ya sea ésta un evento, un acto, un objeto u otra cosa? ¿Qué relación existe (si existe) entre la invención y el porvenir? Y, más que todo, ¿cómo comprender esa especie de refrán repetido un sin número de veces por Siza, según el cual ‘los arquitectos no inventan nada’?²³³

Decir que ‘los arquitectos no inventan nada’ equivaldrá a decir que los arquitectos no inventan a partir de la nada. La invención sería, según esta lógica, una especie de sucedáneo del poder creador (*ex nihilo*) del Dios cristiano: crear es un atributo de Dios; inventar es una posibilidad derivada, asignada al hombre y negada a los restantes seres creados. De este modo, la invención sería un atributo específico y exclusivo del hombre: ni Dios (creador) ni los otros seres creados pueden inventar. Dios crea, el hombre inventa, los animales y las plantas sirven al creador y al inventor, y las piedras están ahí ejerciendo ‘presión sobre el suelo’²³⁴. Este marco conceptual dejaría las cosas bastante claras: el hombre es el inventor por excelencia, el único que puede, a partir de una estructura dada – el conjunto de todas las cosas creadas – sacar algo nuevo, algo que permanecía escondido en las potencias de la materia o de la imaginación, algo que sin embargo ya estaba ahí en el orden creacional del mundo. La invención sería, en una palabra, una derivación segunda producida a partir de un dato primero y originario.

²³³ La primera vez que Siza afirma que ‘los arquitectos no inventan nada’ habrá sido en 1980: “La arquitectura es un problema creciente de uso y referencia de modelos... Los arquitectos no inventan nada. Trabajan continuamente con modelos que transforman como respuesta a los problemas que se les deparan”. SIZA, A.: *Interview*, Plan Construction (PAN), 11ª sesión, mayo de 1980. Citado por TESTA, P.: *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto, FAUP, 1988, p. 38. En 2001 en entrevista a Valdemar Cruz para el periódico *Expresso*, Siza vuelve a reafirmar la misma idea: “Todos copiamos cosas. Vivimos del ver, del estudio que hacemos de las cosas. Nadie inventa una arquitectura nueva. Lo que hay son transformaciones. Las copias aparentemente obvias son distorsiones”. Citado en CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed. cit., p. 160.

Asimismo la frase es reproducida por William Curtis en dos textos diferentes sobre Siza. Cf. CURTIS, W.: *Álvaro Siza: una arquitectura de bordes*, Madrid, El Croquis, 1994 [nº 68/69, número monográfico sobre Álvaro Siza] p. 39. En otro número igualmente monográfico de la misma revista, el mismo crítico vuelve a citar la afirmación. Cf. CURTIS, W.: *Notas sobre la invención: Álvaro Siza*, Madrid, El Croquis, 1999 [nº 95] p. 25.

²³⁴ La expresión entrecomillada es de Heidegger y reproducimos a continuación el contexto en el que aparece. No es que sea demasiado importante para el tema de la invención, por lo menos *directamente*. Aún así le dedicamos el espacio de una nota en razón de su matiz antropológico que, ese sí, será importante para este apartado. Afirma Heidegger: “La piedra es sin mundo. La piedra se encuentra, por ejemplo, sobre el camino. Nosotros decimos: *la piedra ejerce presión sobre el suelo* [subrayo yo]. Y con ello ‘toca’ la tierra. Pero lo que allí llamamos ‘tocar’ no es de ninguna manera tantear. No es la relación que mantiene una lagartija con una piedra cuando se recuesta sobre ella bajo el sol. *A fortiori* ese contacto de la piedra y del sol no es el tacto que experimentamos *cuando nuestra mano reposa sobre la cabeza de un ser humano* [vuelve a subrayar]. (...) La tierra *no está dada*, ni en cuanto apoyo para la piedra ni en tanto lo que la sostiene – a la piedra. (...) La piedra, en su ser piedra, no tiene absolutamente ningún acceso a alguna otra cosa entre las cuales se presente con vistas de alcanzar y de poseer esta otra cosa en cuanto tal”. HEIDEGGER, M.: *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, París, Gallimard, 1992, p. 293. Citado por NANCY, J.-L.: *El sentido del mundo*, ed. cit., p. 99.

Comenzamos por la escena de Cicerón. El padre (Cicerón) y el hijo. El padre enseñando a su hijo los secretos de la oratoria, de la retórica de la invención oratoria. Una escena ejemplar: padre y hijo. El padre desea que el hijo sea lo más sabio posible, que pueda reflejar en sí la virtud oratoria del progenitor. Y le previene de que, entre las cosas – como entre las palabras – hay que distinguir entre la invención y la disposición. La invención halla las cosas, las saca de su mudez *natural*; la disposición las sitúa en el *concierto* de la creación y les asigna una posición y una utilidad de uso, de usanza, de usucapición, de usufructo.

4.3.1. Una escena de la invención

Comienza otra escena: abrimos un hueco, un espaciamento; proyectamos otra volumetría y sobre otra volumetría. En la (re)presentación de una escena, nadie ve lo mismo, y por ello, en la escena, se juega todo un bagaje interpretativo que el dibujo quizás puede ayudar a potenciar.

Comienza la escena de Cicerón. Comienza la escena de *Psyché*, de Derrida: *invención del otro*²³⁵. Una escena ejemplar de la invención. Asunto de *disposición*: disponemos así las cosas, del padre al hijo, de un arquitecto a otro arquitecto (nadie inventa nada, todo son transformaciones, afirma Siza). Una disposición genealógica, por tanto. De algún modo no es una escena nueva, original, sino un *déjà vu*. No un estreno absoluto, un ‘primera vez’ limpio e incuestionable, sino una escena cargada de viejos fantasmas. Sin embargo, debemos prepararla, la escena. Actores y espectadores deben encontrar sus lugares dispuestos según el orden exigido por la función. Un orden (una ordenanza, una ley) que *precede* la función. Debemos comenzar la escena distinguiendo, disponiendo las cosas en sus debidos lugares, pues una cosa son las ideas y otra la forma. Las ideas llegan ‘inmateriales’, afirma Siza²³⁶. ‘Las líneas sobre el papel blanco’ no pueden alcanzar a darles forma, porque la forma no puede asir enteramente las ideas, porque siempre se están escapando y alejando. Las ideas no son *cosa* que uno pueda controlar, *manipular*, mantener bajo vigilancia de la mirada. Se alejan, hasta perderse de vista, frecuentemente. La imaginación tiene que perseguirlas, volando raso, a

²³⁵ Texto de Derrida sobre el que rodearemos en este apartado. Cf. DERRIDA, J.: ‘Psyché. Invention de l’autre’ [1984] en *Psyché. Invention de l’autre* [I] París, Galilée, 1987-1998, pp. 11-61.

²³⁶ Cf. SIZA, A.: ‘Materiais’ [1988] en MURO, C. [ed.] *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 47. “Las ideas me llegan inmateriales, líneas sobre un papel blanco; y cuando quiero fijarlas tengo dudas, escapan, esperan distantes”.

baja altura²³⁷. La forma es la que es perseguida, la que acepta transformación e invención. Las ideas ‘llegan’. Llegan cuando llegan. No pueden ser inventadas, porque además son universales, no tienen propiedad o patente. Por lo menos así se ha entendido el concepto de ‘derechos de autor’ o de ‘propiedad de invención’ en el dominio de las artes y las letras durante bastante tiempo.

“La invención no puede marcar su originalidad más que en los valores de forma y composición. Las ‘ideas’ pertenecen a todo el mundo. Universales por esencia, no podrían dar lugar a un derecho de propiedad”²³⁸.

El tema no es sencillo – el de la propiedad o no propiedad de las ‘ideas’ – pero tampoco es lo que *directamente* nos atañe. Lo que nos atañe es la mirada *propriadamente* dicha, su salida inventiva hacia el mundo, su manera de volar (raso) sobre las formas para asirlas, dibujarlas, reinventarlas. La opción de entrar en los asuntos de una forma oblicua (¡como si hubiera otra: recta, directa, cara a cara!), siempre nos está obligando a preguntar, a trazar líneas oblicuas sobre la oblicuidad de los temas. Seguimos preguntando, pues: ¿qué inventa la mirada? Qué *cosas* (qué formas, bien entendido, pues las ideas son las que, en esta escena, no pueden ser inventadas) puede inventar la mirada? O, al revés, ¿será la mirada la que es inventada? La invención necesita un espaciamiento y el dibujo descubre un espaciamiento para la invención. ¿Dónde? *Ahí*, en la inestabilidad de los lugares, en su extraña alteridad.

Cuestiones de precedencia, de procedencia, de genealogía: ¿quién inventa a quién? El padre parece estar *antes* que el hijo. Parece, porque, *efectivamente*, ¿cómo puede uno llegar a ser padre sin que *primero* haya generado a su hijo? ¿Quién está antes, el padre o el hijo? Cuestión indecible, parece. Lo que se dice de la genealogía, se puede igualmente decir del género: ¿quién está *antes*, la madre o el padre?

‘La indecidibilidad como aceleración infinita y por tanto insoportable’²³⁹, vuelve imposible a la mirada acompañar dicha aceleración. La mirada no llega a disponer de un tiempo y un espacio de decisión: lo que pasa, pasa demasiado rápido. A la mirada pare-

²³⁷ “Desnudados los objetos, existe la historia de unas pocas formas. La imaginación vuela entre esas formas, a baja altura...”. Cf. SIZA, A.: ‘Sobre a dificuldade de desenhar um móvel’ [1984] en op. cit., p. 37.

²³⁸ DERRIDA, J.: ‘Psyché. Invention de l’autre’, en op.cit., p. 14. ‘L’invention ne peut marquer son originalité que dans les valeurs de forme et de composition. Les ‘idées’, elles, appartiennent à tout le monde. Universelles par essence, elles ne sauraient donner lieu à un droit de propriété’.

²³⁹ -: Op. cit., p. 24. ‘L’indécidabilité comme accélération infinie et donc intenable’. Esta idea la atribuye Derrida a Paul de Man.

ce no quedarle otra alternativa que la de seguir el *rastro*, seguirlo con el vuelo raso de la imaginación. Pero el ‘seguir el rastro’ no tiene nada de pasivo o de paralizante. En efecto, la indecidibilidad no paraliza el proceso, sino que se vuelve un mecanismo de aceleración de la diferencia de la producción o de la invención. La indecidibilidad porta una urgencia y, en consecuencia, el riesgo de colapso. El dibujo de inscribe aquí, en esta demanda de urgencia. Y sobre esta línea de peligro.

4.3.2. Otra escena: ¿estreno absoluto?

En la escena de la invención, ponemos un cartel: ¡estreno absoluto! La invención supone un evento inaugural, un momento sin ejemplo. Una primera presentación pública que ratificará su llegada absolutamente singular e inédita: algo nunca visto *antes*. Sólo a partir de aquí, la invención – así contra-firmada por el público – puede recibir una legitimación, un reconocimiento *manifesto*, un certificado, una patente.

La escena parece ser vieja, vieja como el tema paternal de *otras* escenas de *representación*. Y sin embargo sigue asediándonos, reclamando una reinvencción. Veamos, dice Derrida:

[La invención] “... supone contrato, promesa, compromiso, institución, derecho, legalidad, legitimación. No hay invención natural, y no obstante, la invención supone también originalidad, originariedad, generación, engendramiento, genealogía, valores que asociamos frecuentemente a la genialidad, por tanto a la naturalidad”²⁴⁰.

La llegada a la escena *por primera vez* (que es también la última: ‘la arqueología y la escatología haciéndose señal en la ironía de un *solo* instante’²⁴¹) se inscribe en una estructura de advenimiento: el acercamiento de algo que llega y que, pudiendo ser esperado, siempre sorprende por su llegada, por el *instante* de su llegada. ‘No hay invención natural’, afirma Derrida, lo que viene a decirnos que el hecho de ser esperada, de estar sometida a un *mecanismo* de espera, *ya* representa cierta tecnificación. Pero, más determinante técnicamente (por implicar una ruptura de la naturalidad) es el hecho de ne-

²⁴⁰ -: Op. cit., p. 15. “Cela [la invention] suppose contrat, promesse, engagement, institution, droit, légalité, légitimation. Il n’y a pas d’invention naturelle, et pourtant l’invention suppose aussi originalité, originarité, génération, engendrement, généalogie, valeurs qu’on associe souvent à la génialité, donc à la naturalité”.

²⁴¹ -: Op. cit., p. 16.

cesitar de una norma jurídica, de un código legal para que pueda aparecer como invención *propriadamente* dicha, es decir, reconocida como tal por una contra-firma.

Las cuestiones siempre están volviendo: insistentes, persistentes, *tocando* un cierto modo retórico (y por lo tanto técnico) de preguntar: ¿qué aporta la invención? Más allá de la novedad técnica y de los beneficios que un nuevo aparato o dispositivo pueden introducir en la vida de la gente, ¿qué aporta *realmente* la invención? Más allá del placer y del estímulo de la imaginación, ¿qué aporta la invención tomada ahora en sentido artístico, poético, ficional?

Más allá de todas estas cosas – y manteniendo la *lógica* aporética de la deconstrucción – la invención inventa el otro y siempre es *de* otro, ya que su propiedad no es decidible. El otro en el sentido de *lo otro*, lo que no cabe en ninguna identidad, en ningún concepto, en ninguna taxonomía. Lo otro que es lo *extraño*, lo que está fuera y viene desde fuera, *eso* (*ça*) que siempre está llegando y, sin embargo, no termina nunca de llegar. *Eso* que es lo extranjero, que no pertenece a una familia, una sangre, un dios, una idea, una bandera, una determinación genética. *Eso* que *cae fuera* de los patrones de uso, que no se presenta de forma habitual o reconocible, y que, presentándose y en la medida en que *se* presenta, *se* esquivo. *Eso* que no está ni viene gobernado por una conciencia. *Eso* que no cabe en ninguna subjetividad. *Eso* que escapa al *propio* pensamiento y al pensamiento de lo propio. *Eso* que tan siquiera es designable porque sin identidad tampoco resulta una unidad: otro es otros, los otros, lo que de alteridad tiene cualquier otro. *Eso* que enloquece a la deconstrucción y la arrastra hacia la experiencia más extrema: la experiencia de lo imposible.

“El peligro para una tarea de deconstrucción sería más bien la *posibilidad*, y el volverse un conjunto disponible de procedimientos reglados, de prácticas metódicas, de caminos accesibles. El interés de la deconstrucción, de su fuerza y de su deseo, si los tiene, es una cierta experiencia de lo imposible: es decir (...) *de lo otro*, la experiencia de lo otro como invención de lo imposible, en otros términos como la única invención posible”²⁴².

²⁴² -: Op. cit., pp. 26-27. “Le danger pour une tâche de déconstruction, ce serait plutôt la *possibilité*, et de devenir un ensemble disponible de procédures réglées, de pratiques méthodiques, de chemins accessibles. L’intérêt de la déconstruction, de sa force et de son désir si elle en a, c’est une certaine expérience de l’impossible : c’est-à-dire (...) *de l’autre*, l’expérience de l’autre comme invention de l’impossible, en d’autres termes comme la seule invention possible”.

Invención del otro. La escena de la invención ha sido invadida por una reinversión espectral que ha descontrolado la representación. La mirada de los espectros no se presenta *ella misma*, no se cruza con la mirada de los actores o de los espectadores y, no obstante, es la que impone su ley. La mirada inventiva es la que sabe presentir la llegada del otro, pero que sabe *sospechar* también que no puede, en absoluto, controlarla, desviarla, intimidarla, cruzarse con ella *directamente*. W. Curtis afirma que “para Álvaro Siza no hay un camino recto hacia la invención”²⁴³. Quizás por ello, tiene razón Siza cuando afirma que los arquitectos ‘no inventan nada’. Lo que podrá la mirada, *en efecto*, es desviarse, mirar oblicuamente, asumir la imposibilidad de integrar y absorber el otro: en la arquitectura, en el dibujo, en toda manifestación artística, en lo que sea. El otro es *el* que irrumpe intempestivamente en la escena de la representación y la interrumpe. No se trata de una interrupción ocasional, accidental, que aconteció una vez sin ejemplo. Nadie puede garantizar que no vuelva a ser interrumpida, porque la ley que impone la interrupción es una ley sin correspondencia, sin mimesis, sin simetría de las miradas. La ley de la interrupción (si existe tal cosa) interrumpe siempre, siempre está interrumpiendo, sin pedir autorización, sin presentar un mandato. Sin *programa* y sin *previsión*, llega e interrumpe sin tampoco esperar el momento de cambio de escenario, sin esperar un espacio legalizable por un entre-actos.

4.3.3. Entre-actos

¿Qué acontece en el *entre* de la interrupción?

La mirada se interrumpe entre escena y escena, entre acto y acto. Pero no existe un intervalo propiamente dicho, una suspensión temporal de la función. En la escena de la invención lo que se interrumpe es justamente el estatuto, lo instituido, legitimado, contractualizado. ‘La mirada fresca que acomete cada problema nuevo’²⁴⁴ es una mirada que no estaba prevista, que no repite mecánicamente (aunque toda mirada exija cierta mecánica) una solución, una estrategia, un hallazgo anterior. No repite miméticamente y no obstante transporta algo *ya* dado, iterable. El ojo que se compromete

²⁴³ CURTIS, W.: *Notas sobre la invención...*, en op. cit., p. 25.

²⁴⁴ Con esta expresión caracteriza W. Curtis la mirada de Siza. Para que el ángulo de percepción se dilate un poco, se transcribe toda la cita en su contexto: “Siza insiste siempre en que él acomete cada problema nuevo con una mirada fresca. Pero como todos los artistas, tiene su propio modo de contemplar la realidad y remodelarla según su propio criterio. Evidentemente no se limita a sacar una solución de su repertorio y aplicarla de forma mecánica. Pero sí que recurre a sus anteriores hallazgos, integrándolos a veces en ideas nuevas”. -: Op. cit., p. 24.

te en la invención es – volvemos al texto de Curtis – ‘un ojo que recuerda’²⁴⁵. El ojo que ve lo *ya* visto, no siendo un ojo platónico (que reproduce – imperfectamente – en el mundo sensible lo que puede recordar de la visión inteligible de la realidad), es un ojo que vive de la memoria, del aprendizaje, de la estructura iterable del acontecimiento. En una entrevista a Curtis, Siza alude a una frase del arquitecto finlandés Aulis Blomstedt que solía repetir a sus alumnos: ‘Si desean crear algo nuevo, estudien aquello que es antiguo’²⁴⁶. La repetición de lo ya visto puede aportar algo nuevo (en ello consiste la iterabilidad). Abre una dinámica de ruptura con un orden vigente, con un estatuto, una legalidad. Sin trasgresión del estatuto no hay invención. En el instante en que irrumpe, la invención rompe, genera una fractura, desborda lo instituido. Muy difícilmente un acto inventivo ocurre por un factor meramente azaroso (aunque a veces ocurra). En general, la invención acontece porque existe investigación, búsqueda, estudio.

Volvemos al tema del estatuto para profundizarlo un poco. ¿Qué es un estatuto? Derrida contesta:

[el estatuto] “... designa la estancia o la estación de lo que, dirigiéndose de manera estable, se mantiene de pie, estabiliza o se estabiliza. En este sentido es esencialmente *institucional*”²⁴⁷.

Y a la vez, mientras desarregla un estatuto vigente, puede que inaugure otro orden estatutario. Tras el acto singular de la invención (que tiene lugar por primera y última vez), el objeto de la invención, sea un artefacto o una ficción, se vuelve esencialmente repetible, transmisible, aplicable a la vida, a la palabra, al concepto. Y por tanto, el invento, entrando en la vida, tiene tendencia a estabilizar, mantener cierta erección, instituirse. En una palabra: crear un estatuto.

No siendo un acontecimiento errático que resulta de un golpe de genio de un actor aislado (aunque pueda serlo excepcionalmente), el acto inventivo llega, en principio, sin *previsión*. Por ello, cuando llega la mirada, ya *otro* se anticipó e instaló en el espaciamiento que abre el acontecer de la invención. Siza afirma:

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ BLOMSTEDT, A., citado por SIZA, A. *Una conversación con Álvaro Siza* [entrevista a William Curtis] Madrid, El Croquis, 1999 [nº 95] p. 20.

²⁴⁷ DERRIDA, J.: ‘Psyché. Invention de l’autre’, en op. cit., p. 38. [el estatuto] ‘...il désigne la stance ou la station de ce qui se dressant de façon stable, tient debout, stabilise ou se stabilise. En ce sens il est essentiellement *institutionnel*’.

“Na arquitectura não há revoluções. A arquitectura é uma actividade de evolução e transformação, embora em períodos históricos excepcionais apareçam umas obras... [la frase queda incompleta y el periodista interrumpe y afirma preguntando: ¿qué provocan rupturas? Siza sigue:] Por si só, o desenho não provoca rupturas, reage sim a rupturas históricas”²⁴⁸.

Sin negar la posibilidad de que algo excepcional acontezca en la arquitectura (en momentos ‘excepcionales’: la invención es necesariamente un momento excepcional), Siza parece admitir que *otro* está *antes*: el proceso histórico, el conjunto de condiciones sobre las que trabaja el dibujo. Y éste, el proceso histórico, ya está en sí mismo roturado, fracturado, por lo que el dibujo ‘reacciona’, se injerta en la fractura. Estructuralmente, si en la invención no se repitiera algo ya visto o dado, no habría invento, porque pasaría desapercibido, no sería reconocido. La invención, aunque se trate de una invención excepcional, ya incorpora de algún modo una repetición.

El dibujo ocurre entre-actos. Todo ocurre entre-actos. El entre-actos no corresponde a una suspensión de la acción – lo subrayamos otra vez. La acción no se suspende sino que siempre está suspendida, interrumpida. No hay acción (y por ello invención, mirada, dibujo, lo que sea) *fuera* del espaciamento que abre el acontecer mismo de las cosas. La excepcionalidad de la invención no está tanto en la brusquedad de una intervención inesperada, en un golpe mágico, como en la apertura de un espacio de llegada que, trabajado por el espíritu inventivo, el compromiso, el azar, la suerte, etc., inscribe, traza (como el trazo del dibujo) un lugar para el otro, para *lo otro* que siempre está llegando, que llega a todo momento y en todo momento.

4.3.4. Baja el telón de boca²⁴⁹

Otro corte en la boca de la escena misma. Un corte donde *ya* está *otro* corte, otra apertura: una boca. Otra interrupción: baja el telón y la función parece haber terminado. Una defunción parece irrumpir como un golpe, un golpe de muerte, sustrayendo la escena al ámbito de la mirada. Abogados (quizás incluso: ahogados,

²⁴⁸ SIZA, A.: en CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed. cit., p. 124. “En la arquitectura no hay revoluciones. La arquitectura es una actividad de evolución y transformación, aunque en periodos históricos excepcionales aparezcan unas obras... (...) Por sí sólo, el dibujo no provoca rupturas, sino que reacciona a rupturas históricas”.

²⁴⁹ El telón de fondo de este último su apartado es el texto de SANTOS GUERRERO, J.: ‘Telón de fondo para un imaginario: Heidegger y Derrida’, en VV.AA.: *La Europa de la escritura*, Madrid, Ediciones de la Discreta, 2004, pp. 299-317.

ahorcados, alocados) al espacio de la representación, expuestos y amenazados por la caída del telón, ¿cómo gestionar este juego de velos?; ¿cómo compaginar (hacer coincidir en la misma página) el tiempo de la representación y el llamado tiempo de la vida, de nuestra vida cotidiana?

El teatro nos introduce en una escena de representación. La filosofía ensaya discursos representativos del sentido y de la verdad. Pensar un imaginario que se desarrolla *fuera* de un mecanismo de representación, parece abocado al fracaso. Si lo visible y lo invisible (así como lo real y lo virtual) forman un par (un par de contrarios que puede o no solucionarse dialécticamente) lo que hace el juego de cortinas o velos, no es sino favorecer dicho juego, dividir el escenario para el acontecimiento de la representación. Cuando el telón baja, corta la escena, interrumpe la mirada de la escena y del escenario. La mirada parece, pues, ya no poder reunir en sí y gestionar el tiempo real y el tiempo de la ficción, el tiempo de la presencia *efectiva* y el tiempo de la representación, el tiempo de lo visible y el tiempo de lo invisible. Si la retórica de la imagen no puede escapar al dominio de un *logos* ordenador y unificador, entonces esa imagen no puede más que ‘dejar ver’, no puede más que generar un escenario para una manifestación. El telón es quien permite el desvelamiento y, a la vez, la clausura. Como acontece en Heidegger, el desvelamiento y la ‘retirada del ser’ son aspectos de un mismo movimiento de disimulo, de un mismo juego de perspectivas, donde verdad y error comparten la esencia²⁵⁰. Donde el desvelamiento de la verdad tiene lugar, resulta un escenario, que nunca es ‘un escenario rígido’, y donde el telón no está siempre levantado. El acontecimiento de la verdad (ese desocultamiento permitido por la apertura del telón) sigue aconteciendo en un espacio de representación, donde se reúnen lo ausente con lo presen-

²⁵⁰ Sobre el ‘dejar ver’ de la imagen, afirma Heidegger: “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”. HEIDEGGER, M.: ‘... Poéticamente habita el hombre...’ [1951], en *Conferencias y artículos*, ed. cit., p. 149.

Sobre el ‘juego de lo ente’ y el disimulo al que da origen el juego, afirma Heidegger en un texto bastante anterior: “El encubrimiento como negación no es sólo ni en primer lugar el límite que se le pone cada vez al acontecimiento, sino el inicio del claro de lo descubierto. Pero, al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. Lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta con su velo al otro, que éste oscurece a aquél, que lo poco tapa a lo mucho, que lo singular niega el todo. (...) El encubrimiento puede ser una negación o una mera disimulación. Nunca tenemos la certeza directa de que sea lo uno o lo otro. El encubrimiento se encubre y disimula a sí mismo. esto quiere decir que el lugar abierto en medio de lo ente, el claro, no es nunca un escenario rígido con el telón siempre levantado en el que se escenifique el juego de lo ente. Antes bien, el claro sólo acontece como ese doble encubrimiento. El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento. El desocultamiento (la verdad) no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones”. HEIDEGGER, M.: ‘El origen de la obra de arte’ [1936] en *Caminos de bosque* [Holzwege, Frankfurt, Vittorio Klosterman, 1984] Madrid, Alianza [traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte] 1998 [1ª edición en ‘Ensayo’] pp. 38-39.

te, lo visible con lo invisible. La imagen de lo que aparece y se da a la mirada es justamente el aspecto de lo invisible y de lo ausente. El horizonte de la invisibilidad sólo se traza y enciende en la medida en que lo visible aparece a la luz. Visible e invisible forman un todo esencial reunido bajo la autoridad unificadora de la imagen.

Diferente de ésta, es la perspectiva de Derrida. Lo visible y lo invisible no forman un orden totalizante y totalizable. No existe *propiamente* imagen o imagen en sentido propio o esencial. La imagen incorpora, eso sí, un desajuste que vuelve imposible la apropiación. La imagen, como un cierto ‘cuerpo singular de lo visible’ no es gobernable por un *logos* unificador que recoge y reúne.

“Para ser absolutamente extraña a lo visible e incluso a lo visible en potencia, a la posibilidad de lo visible, esta invisibilidad aún habitaría lo visible, vendría más bien a asediarlo (*hanter*) hasta confundirse con ello para asegurarse así, desde el espectro de esta imposibilidad misma, su fuente más propia. Lo visible *en cuanto tal* sería invisible, no como visibilidad, *fenomenalidad* o *esencia* de lo visible, sino como el cuerpo singular de lo visible mismo...”²⁵¹.

La imagen, en Derrida, porque está herida de una impropiedad radical, no es saturable, no puede reunirse como un todo de sentido. Además, lo visible se encuentra desencajado en sí mismo. En cuanto tal, la imagen, ‘el cuerpo singular de lo visible’, y justamente porque es un cuerpo, se encuentra atravesada, habitada por el paso del otro, asediada por una falta de identidad y de propiedad que obstruye e impide la unidad de perspectiva. La imagen siempre aparece desenfocada, no coincidente consigo misma, en tránsito hacia otro lugar. De aquí resulta, por un lado, una distancia de la vista respecto el ‘cuerpo singular de lo visible’ que vuelve toda visión en tele-visión, una visión artefactualizada, protésica; y, por otro lado, en el vértigo del movimiento que desenfoca, una imagen siempre remite a otra imagen, en una sucesión interminable e indecible de imágenes.

La ceguera – que no es para Derrida el opuesto de la visión – no es una negación de lo visible, sino que señala la insalvable heterogeneidad de lo fenoménico. La ceguera es una forma de designar la interrupción de todos los sentidos (y del sentido) ante la difracción de la luz, ante la fenomenalidad difusa de las cosas.

²⁵¹ DERRIDA, J.: *Mémoires d’aveugle...*, ed. cit., p. 56. Utilizo aquí la traducción que aparece en anejo al texto de SANTOS GUERRERO, J.: ‘Telón de fondo...’, en op. cit.

Lo que opera en la retórica derridiana de la ceguera (que es también una ceguera de la retórica) es tal vez una operación de cataratas²⁵². Las cataratas son un velo que cae y vuelve opaco (total o parcialmente) el cristalino del ojo. Un velo que puede ser removido quirúrgicamente. La posibilidad de la ceguera está en el propio ojo. Por tanto la visión no está a salvo de la ceguera. En la escena de la vista cae el telón, la cortina, el velo, la catarata, e interrumpe la representación, la lógica de la representación, el *logos* que reúne bajo un *sentido* visión y ceguera. La ceguera de la retórica, a la que aludimos arriba, conmueve la lucidez del discurso porque convive con el velo de la catarata que siempre está cayendo, siempre está volviendo imposible la decisión entre visión y ceguera, entre ‘*x* y *no x*’.

Cuando baja el telón, las luces se encienden y *otra* cosa comienza. Los ojos acostumbrados a la oscuridad, reaccionan, parpadean, se cierran incluso. Los ojos, durante un tiempo, no pueden soportar la luz. Un exceso viene a perturbar la visión *normal*, la normal capacidad de los ojos de enfrentar y reflejar la luz.

“Yo la veo, esta luz fuera de la cual no hay nada (...) Me volví loco cuando recibí ese golpe, porque es un infierno. Pero mi locura ha quedado sin testigos...”²⁵³.

Este ver ‘cara a cara la locura de la luz’²⁵⁴, es la visión extrema del día (*jour*). En el extremo del instante, cae el telón y borra la presencia y la representación (‘la luz fuera de la cual no hay nada’), la luz irrumpe y queda la locura ‘sin testigos’. La suspensión de la ley de la mirada (que impone la visión y la ceguera, el saber que no se ve) desarregla la escena, la escena casi extrema de la locura: ‘la ley criticaba vivamente mi conducta’²⁵⁵. La operación de cataratas ha podido remover los velos del cristalino (‘notaba saltar las cicatrices de mi mirada’²⁵⁶), pero la escena apunta ahora a *otro cabo*²⁵⁷: ‘Ah, veo la luz, ah, Dios, etc.’²⁵⁸. La explosión, la expansión violenta y súbita de un cuerpo sólido (‘un

²⁵² La expresión ‘cataratas de la ceguera’ es utilizada por SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, ed. cit., pp. 30-33.

²⁵³ BLANCHOT, M.: *La locura de la luz*, en op. cit., pp. 32-33.

²⁵⁴ -: Op. cit., p. 46.

²⁵⁵ -: Op. cit., p. 57.

²⁵⁶ -: Op. cit., p. 60.

²⁵⁷ Referencia a un título de DERRIDA, J.: *El otro cabo. La democracia, para otro día* [L’autre cap, París, Minuit, 1991] Barcelona, Ediciones del Serbal [traducción de Patricio Pañalver] 1992. Sobre este texto nos detendremos con bastante tiempo en el próximo capítulo.

²⁵⁸ BLANCHOT, M.: *La locura de la luz*, en op. cit., p. 60.

toro reventado'²⁵⁹) y su desintegración en añicos. La liberación de la presión acumulada, el exceso de luz, más allá de lo que los ojos pueden comportar. La caída de la catarata opera una catarata de sentidos, una pluralidad indefinible de lo que se da a los sentidos. Operación de cataratas: operación que desnaturaliza la vista, desplaza y desintegra la propiedad, y enseña la imposibilidad de un acuerdo consigo mismo, ya sea en obediencia a un principio de identidad, de causalidad o de pertenencia.

Llega el otro, reventa lo otro en *la locura de la luz*: la reinención de la invención. La invención no consiste sobre todo en inventar aparatos según una *techné* o inventar fábulas, siguiendo las alas de la imaginación, sino más bien 'inventar el mundo, un mundo nuevo', 'inventar un nuevo deseo'²⁶⁰. Un deseo de invención promete la invención del deseo mismo: deseo de otro hábitat, otro mundo, otro ordenamiento del mundo, otra mirada, otra escena de la representación. Por ello, 'la deconstrucción o es inventiva o no es nada'²⁶¹. Y, siendo inventiva abre el *paso* para que llegue el otro: invención del otro.

“La invención del otro, venida del otro, no se *construye* ciertamente como un genitivo subjetivo, pero tampoco como un genitivo objetivo, incluso si la invención viene del otro. Porque este, desde entonces, ya no es ni sujeto ni objeto, ni un yo, ni una conciencia, ni un inconsciente. Prepararse a esta venida del otro, es lo que podemos llamar la deconstrucción (...) Inventar, sería entonces 'saber' decir 'ven' y responder al 'ven' del otro. ¿Alguna vez sucede esto? De este acontecimiento no estamos nunca seguros”²⁶².

Terminamos con un texto de Siza: largo y compuesto como si fuera una letanía. La enumeración de los infinitos matices cambiantes de la luz, la llamada infinita de la luz (¡ven!), nos abre el paso a *otro* capítulo, a otro escenario para la misma escena: la escena de la representación. ¿Cómo dibujar la luz del escenario, cómo encenderla, cómo describirla?

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Cf. DERRIDA, J.: 'Psyché. Invention de l'autre', en op. cit., pp. 34-35.

²⁶¹ Cf. -: op. cit., p. 35.

²⁶² -: Op. cit., pp. 53-54. "L'invention de l'autre, venue de l'autre, cela ne se *construit* certainement pas comme un génitif subjectif, mais pas davantage comme un génitif objectif, même si l'invention vient de l'autre. Car celui-ci, dès lors, n'est ni sujet ni objet, ni un moi, ni une conscience ni un inconscient. Se préparer à cette venue de l'autre, c'est ce qu'on peut appeler la déconstruction. (...) Inventer, ce serait alors 'savoir' dire 'viens' et répondre au 'viens' de l'autre. Cela arrive-t-il jamais ? De cet événement on n'est jamais sûr".

Siza empieza con un doble ‘no sé escribir’: sobre la luz y bajo la luz. El escribir y la luz se reúnen también en un título de Derrida: *No escribo sin luz artificial*. Siza está acostumbrado a trabajar la luz en la arquitectura. Aparentemente es un tema que domina, sobre el que sabe *escribir*. Y sin embargo no sabe, afirma que no sabe. Por ello se limita a *describir* la luz (que es otra forma de escribir). He aquí su descripción de la luz, que puede que sea una llamada de la luz, una llamada insistente, que se repite en cada línea:

“Não sei escrever sobre a luz
Não sei escrever sob luz
Poderei descrever a luz?

Luz intemporal
Luz em temporal
Luz palavra
Luz captada
Luz aprisionada
Embalsamada
E incansável
Luz eterna
Luz máquina
Motor
Luz indiscreta
Mão na minha testa
Luz berço
Luz inteira
O outro lado de nada
Luz do Sol
Luz da Lua
Luz de Fogo
Luz nas escamas do peixe
Luz nos olhos
Luz roçando os flancos
Revelação de músculos
Luz reflexo de dentes
Luz esvoaçante
Luz sentida como um peso
Luz de dentro
Luz ao fim de Túnel
Luz que mente às vezes
Luz dentro da cratera
Luz raio
Luz faísca
Luz de prata
Luz ónix
Luz cristal
Luz do senso
Luz da mente

Luz imaginada
Luz do Alto
Ferida
Subterrânea
Luz suave
Luz de fonte invisível
Luz mutante
Luz beijo
Luz carícia
Luz rasante
Agonia
Explosiva
Luz vermelha
Lilás
Fria luz da noite
Luz mortal
Inatingível alegria
Luz livre
Luz a não conter
Luz desconcertante calma
Luz que nos rodeia
Luz que nos possui ou não
Criadora
Mágica *luz*
Reflectida e reflexo
Luz seta
Luz objecto de procura
Redentora
Luz ocultadora
Braço da *Luz*
Luz imaterial
Procura
Luz ressuscitada
Luz corpo
Luz esquiva
Rainha das trevas
Luz surpreendente
Luz desenhadora
Luz Mundo
Luz do mundo
Luz dominadora
Luz bastante
Luz bebida
Luz ardente
Luz que proíbe mentir²⁶³.

²⁶³ SIZA, A.: 'Não sei escrever sobre a luz' [Inédito, 2002] Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*. "No sé escribir sobre la *luz* / No sé escribir bajo la *luz* / ¿Podré describir la *luz*? / *Luz* intemporal / *Luz* en temporal / *Luz* palabra / *Luz* captada / *Luz* aprisionada / embalsamada / E incansable / *Luz* eterna / *Luz* máquina / Motor / *Luz* indiscreta / Mano en mi frente / *Luz* cuna / *Luz* entera / Al otro lado de nada / *Luz* del Sol / *Luz* de la Luna / *Luz* de fuego / *Luz* de las escamas del pez / *Luz* en los ojos / *Luz* rozando los flancos

/Revelación de los músculos / Luz reflejo de dientes / Luz en revoloteo / Luz sentida como un peso / Luz de dentro / Luz al fin del Túnel / Luz que miente a veces / Luz dentro de la cratera / Luz rayo / Luz centella / Luz de plata / Luz ónice / Luz cristal / Luz de la sensatez / Luz de la mente / Luz imaginada / Luz de lo Alto / Herida / Subterránea // Luz suave / Luz de fuente invisible / Luz mutante / Luz beso / Luz caricia / Luz rasante / Agonía / Explosiva / Luz roja / Lilas / Fría luz de la noche / Luz mortal / inalcanzable alegría / Luz libre / Luz que no puede contenerse / Luz desconcertante calma / Luz que nos rodea / Luz que nos posee o no / Creadora / Mágica luz / Reflejada y reflejo / Luz saeta / Luz objeto de búsqueda / Redentora / Luz ocultadora / Brazo de la Luz / Luz inmaterial / Búsqueda / Luz resucitada / Luz cuerpo / Luz esquiva / Reina de las tinieblas / Luz sorprendente / Luz dibujante / Luz Mundo / Luz del mundo / Luz dominadora / Luz bastante / Luz bebida / Luz ardiente / Luz que prohíbe mentir”.

El texto está integral corregido por Álvaro Siza está reproducido en los anexos al final de la investigación.



capítulo II

Dibujo y representación

CAPÍTULO II

o Daje
trabajo

1. REPRESENTACIÓN Y ENVÍO

Con la técnica de la *circunctio umbrae* parece haberse iniciado el arte de dibujar: proyección del rostro de una persona sobre una pared haciendo incidir sobre él la luz de una lucerna. Del contorno de la sombra ha nacido el retrato, el dibujo, la pintura, la representación del amante que va a ausentarse. Por lo menos así nos lo cuenta Plinio el Viejo²⁶⁴ en un mito que posteriormente ha sido retomado por Quintiliano, Alberti, Leonardo, Vasari, y seguramente muchos otros. En los surcos de nuestra tradición está inscrita, por tanto, esta relación inicial entre dibujo y representación.

¿De qué tipo es la relación que podemos establecer, si es que podemos, entre dibujo y representación? ¿Y qué hay ahí en el *entre* de los dos? ¿Qué posibilidad tenemos de sondear, de tocar con el *martillo* de Nietzsche, ese intersticio, si es que lo hay? ¿Existirá una copertenencia necesaria entre dibujo y representación? ¿Todo dibujo representa algo y toda representación implica, de algún modo, un dibujo (aunque en un sentido muy amplio) de alguna cosa?

De pronto hay que buscar una aclaración sobre lo que significa ‘representar’ – esa es también una forma de ir dilucidando las preguntas formuladas – e indagar sobre las razones que lo han transformado en un término determinante en la filosofía y en la reflexión estética moderna.

1.1. El tema de la representación y la superación de la ontoteología

Si es verdad que una determinada interpretación epocal de lo ente conlleva un modo típico de ver y cuestionar los fenómenos que ocurren en el mundo – así lo piensa Heidegger²⁶⁵ – entonces el tema de la representación puede decirnos algo sobre la esencia de lo ente y, a la vez, sobre la imagen del mundo que sobre ella se ha

²⁶⁴ PLINIO, *EL VIEJO: Historia Natural*, XXXV, 151: “Utilizando la misma tierra con la que trabajaba, el alfarero Butades de Sición fue el primero que modeló retratos de arcilla, en Corinto, a causa de una hija suya que estaba enamorada de un joven; cuando éste se marchó al extranjero, ella trazó una línea alrededor de la sombra de su rostro proyectada en una pared por la luz de una lucerna y a partir de esa línea, su padre la modeló en arcilla y la puso al fuego para que se endureciera junto con el resto de su cerámica; este retrato se conservó en el Ninfeo hasta que Mumio saqueó Corinto, según dicen”. Recogido en PLINIO: *Textos de historia del arte*, Madrid, A. Machado Libros, 2001 [2] p. 124.

²⁶⁵ El tema está presente en toda la crítica que hace Heidegger a la metafísica occidental. En este momento de la investigación nos atenemos preferentemente al texto ‘La época de la imagen del mundo’, en *Caminos de bosque*, ed. cit., pp. 63-90.

dibujado. Una concepción epocal de lo ente traza en el horizonte del pensar una imagen, un dibujo del mundo. La metafísica, que “lleva a cabo la meditación sobre la esencia de lo ente”²⁶⁶ – con estas palabras inicia Heidegger *La época de la imagen del mundo* (1938) – tiene el poder de generar imágenes, de trazar líneas y establecer horizontes, de iniciar y mantener relaciones entre los entes. En una palabra: la metafísica engendra imágenes del mundo.

Antes de proseguir con el tema de la imagen en el texto señalado de Heidegger, es importante referir que, en otros textos posteriores, sobre todo en *De camino al habla*²⁶⁷, Heidegger trata de la imagen poética de modo diferente. Cuando habla de la imagen poética, Heidegger está manejando un concepto diferente de la imagen-representación. La imagen como representación de una cosa es justamente lo que la imagen poética cuestiona. Cuando el poeta habla de *una tarde de invierno* (Heidegger está dilucidando un poema de G. Trakl así titulado) no pretende describir una tarde de invierno tal como *es* en realidad; no pretende crear, a través del dibujo de la palabra, una representación fiel de una porción (una tarde) estacional del tiempo (el invierno). Lo que habla en la imaginación poética no es el representar sino el nombrar. Y ¿qué es el nombrar? Heidegger contesta en el texto *El habla* (1950):

“El nombrar no distribuye títulos, no emplea palabras, sino que llama las cosas a la palabra. El nombrar invoca”²⁶⁸.

La invocación es una llamada a la presencia, pero una presencia que no significa un tener algo ahí inmediatamente delante de los ojos. La presencia que resulta de la llamada de la invocación poética es “una presencia resguardada en la ausencia”²⁶⁹. La invocación de *Una tarde de invierno* no llama hacia la presencia aquí-ahora la nieve que cae y la campana que suena (*Cuando cae la nieve en la ventana, / Largamente la campana de la tarde resuena...*). La presencia de la nieve y de la campana es una presencia de la invocación. La invocación es una invitación a las cosas (la nieve, la campana) para que se acerquen a una cercanía diferente de la presencia representativa. Su presencia en el poema que nombra es una presencia invocada. La imagen poética no *presenta* las cosas

²⁶⁶ -: Op. cit., p. 63.

²⁶⁷ Los textos reunidos bajo este título han sido publicados por primera vez en 1959. Han sido escritos todos durante la década del 50.

²⁶⁸ HEIDEGGER, M.: ‘El habla’, en *De camino al habla*, ed. cit., p. 15.

²⁶⁹ -: Op. cit., p. 16.

en un modo de duplicación, sino que las encomienda venir en la Diferencia (la mayúscula es de Heidegger). La imagen poética genera una configuración, un contraste, en el espacio de la Diferencia: una medida entre mundo y cosa. La cosa (*Dinge*) en la medida en que se *muestra* como cosa (el traductor español utiliza el término ‘cosear’ para traducir *Dingen*) abre el mundo; el mundo en la medida en que se *muestra* como mundo (el traductor español utiliza el término ‘mundear’) consiente las cosas²⁷⁰. Aparentemente, se trata de una relación entre mundo y cosa que es generada y guardada por el entremedio de la Diferencia. Sin embargo, Heidegger no nos autoriza a utilizar el término ‘relación’:

“La Diferencia no es ni distinción ni relación. La Diferencia es a lo sumo dimensión para mundo y cosa”²⁷¹.

La dimensión – Heidegger lo aclara pocas líneas más adelante – es la que misura mundo y cosa, la que *da* la medida para que una y otro (cosa y mundo) sean llevados a lo que les es propio y *ahí* permanezcan albergados. La esencia del habla consiste en la verdadera invocación: invitación a venir a una intimidad que no anula la Diferencia, sino que justamente la hace aparecer como medida. Heidegger habla de un apaciguamiento:

“La Diferencia apacigua doblemente. Apacigua dejando reposar las cosas a favor del mundo. Y apacigua dejando que el mundo tenga su suficiencia en la cosa”²⁷².

Tal apaciguamiento no se da a la representación en el sentido de volver a tornar presente algo originario. La intimidad del apaciguamiento es la llamada originaria misma. El habla no habita el hombre como si éste fuera su generador y gestor, sino que el hombre es el que habita en el habla. Su tarea (del hombre, y del poeta a lo sumo) es invocar, llamar, para que las cosas se acerquen en el habla.

La imagen poética no representa una visión del mundo dada por el poeta, una especie de inventario de cosas traídas a la presencia por el transporte de la palabra. La imagen poética cambia la imagen corriente y el propio sentido de las cosas y los acontecimientos cotidianos. La imagen poética muestra un camino hacia otro lugar: un lugar de Retrai-

²⁷⁰ Cf. -: op. cit., p. 19.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² -: Op. cit., pp. 21-22.

miento, como es designado por Heidegger en *El habla en el poema* (1953)²⁷³. Lo Retraído es lo que no puede ser cobijado por el pensar representativo, que no puede ser *expresado* por la palabra como si ésta fuera un asidero para sujetar las cosas. No puede ser expresado porque está resguardado, está retirado hacia otro lugar, hacia una madrugada que aún no ha sido desvelada:

“Esta madrugada resguarda la esencia originaria, aún velada, del tiempo. Esta esencia seguirá siendo impenetrable por nuestro pensamiento vigente mientras siga en pie la representación del tiempo que es rectora desde Aristóteles”²⁷⁴.

La imagen poética es la que puede invocar ‘esta madrugada’, no como representación para un sujeto, sino como evocación de la intimidad *entre* el mundo y las cosas.

Cerramos esta especie de paréntesis para marcar la diferencia entre la concepción de ‘imagen’ que está manejando Heidegger en *La época de la imagen del mundo* y en otros textos posteriores, sobre todo en *De camino al habla*. Regresamos al texto de 1938, pues es lo que más nos interesa para el asunto que nos atañe.

En el entrelazado de cuestiones que a sí mismo se exige el pensar meditativo, urge seguir preguntando, a partir de *La época de la imagen del mundo*: ¿qué es una ‘imagen’? ¿Qué es el ‘mundo’ en el contexto de la meditación que iniciamos? ¿Qué se muestra (y se esconde) en la expresión ‘imagen del mundo’? Contestamos persiguiendo el hilo del pensamiento de Heidegger de esos años: “El mundo es *aquí* el nombre que se le da a lo ente en su totalidad”²⁷⁵. Decir ‘mundo’ no abarca solamente el cosmos, la naturaleza, sino también la historia y los fundamentos mismos de la historia. “La palabra ‘imagen’ hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo”²⁷⁶. Lo mismo es decir que, a partir de un *datum* original se ofrece una réplica, una copia, un derivado, una reproducción. “La imagen del mundo sería una especie de cuadro de lo ente en su totalidad”²⁷⁷. Por tanto, lo ente es colocado ante sí mismo y en esa *posición* se muestra y se da a la percepción, se dispone y mantiene para el hombre. Pero lo que es típico de la Edad Moderna no es solamente el hecho de *aparecer* el mundo como una

²⁷³ Cf. -: ‘El habla en el poema’, en *De camino al habla*, ed. cit., p. 40.

²⁷⁴ -: Op.cit., p. 44.

²⁷⁵ -: Op. cit., p. 73. El *aquí* no está subrayado en el texto de Heidegger. Lo hago para tornar claro que el concepto de ‘mundo’ en Heidegger es muy diverso y complejo.

²⁷⁶ -: Op. cit., p. 73.

²⁷⁷ -: Op. cit., p. 73.

imagen diferente de la del mundo Antiguo o Medieval. Lo típico es, según Heidegger, que el mundo Moderno se haya convertido en imagen²⁷⁸. La imagen remite a una delegación que delimita y acuña una lógica representacional. El hombre se representa el mundo, lo convierte en objeto para un sujeto, recoge para dentro de sí eso que está ahí delante:

“Gracias a esto, lo ente llega a la estabilidad como objeto y sólo así recibe el sello del ser”²⁷⁹.

Recibir el sello significa recibir una legalidad, una condición de posibilidad de mantenerse en pie (*Stellen*) y demandar un camino, una destinación. En los apéndices al texto, Heidegger clarifica su pensar y lo radicaliza todavía más afirmando que el re-presentar corresponde a una “objetivación dominadora”²⁸⁰ que resuena y se expande ilimitadamente en el “imperialismo planetario del hombre técnicamente organizado”²⁸¹.

Puede, sin embargo, que Heidegger acierte en el diagnóstico pero falle en la equivalencia directa que establece entre el término latino *representatio* y el alemán *Vorstellung*. Por lo menos es lo que le achaca Derrida desglosando el texto *La época de la imagen del mundo*²⁸². Y no siendo totalmente ilegítima tal equivalencia, necesita por lo menos de alguna aclaración en la medida en que el *re* de representación parece no poder ser enteramente absorbido en el término *Vorstellung*²⁸³. El efecto de

²⁷⁸ Afirmarlo de este modo – el mundo Moderno se ha convertido en una imagen – puede evocar, aun que lejanamente, la conocida sentencia de Nietzsche según la cual el mundo se ha convertido en fábula. Lo anotamos para salvaguardar las diferencias entre la afirmación de los dos pensadores. Así, la concepción de la metafísica occidental como la historia de una representación (el ente en su totalidad representado como en un cuadro) anula, según Heidegger, la posibilidad de manifestación de la entidad de las cosas. Esa manifestación está siendo anulada por una imagen. Dicha neutralización significa que hay algo detrás. Y eso que hay detrás es justamente lo que la imagen obtura, o por lo menos torna opaco. En Nietzsche no ocurre eso: en Nietzsche no hay nada detrás. La fabulación quiere decir justamente que la distinción entre el mundo real y el mundo aparente (como representación del mundo real) corresponde a un invento negativo del nihilismo que ha utilizado esta estrategia para generar algo así como el ser y la historia del ser. Nietzsche se posiciona, se sitúa dentro de esa fábula, pues nadie puede pensar fuera de ella. Si se ha acabado el mundo real, como lo sentencia Nietzsche, ¿qué queda? ¿El mundo aparente? Pues tampoco. Esta es una fábula que la metafísica ha construido y no hay más remedio que fabular. Cf. NIETZSCHE, F.: *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo*, [Götzen.Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt, 1888] Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2004 [4ª reimpresión en ‘Biblioteca de autor’] p. 57-58.

²⁷⁹ HEIDEGGER, M.: ‘La época de la imagen del mundo’, en op. cit., p. 76.

²⁸⁰ -: Op. cit., apéndice 9, p. 86.

²⁸¹ -: Op.cit., apéndice 9, p. 89.

²⁸² Nos referimos al texto ‘Envío’ de DERRIDA, J.: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía* [recoge los textos *Le retrait de la métaphore* y *Envoi* que han sido publicados en *Psyqué*, París, Galilée, 1987] Barcelona, Paidós [traducción de Patricio Peñalver Gómez] 1989, pp. 77-122.

²⁸³ -: Cf. op. cit., p. 91.

esponja, que afecta toda traducción, no permite tampoco aquí una absorción total en el *paso* (el *pas* francés que puede significar ‘paso’ y ser una partícula de negación, negación del paso, con el cual Derrida juega frecuentemente) de un término al otro. La idea de repetición presente en el *re* de representación no está clara en *Vorstellung*. ‘Representar’ no solamente transporta el sentido de venir a la presencia, disponer ante sí (*Vorstellung*), afirmar el poder de un sujeto, sino que también incorpora el sentido de repetición, restitución, el volver (*rendre*) a ocurrir en la ausencia de la cosa.

El mundo se convierte en imagen justamente por la capacidad del espíritu (de un sujeto) de crear sustitutos, dobles de las cosas, y disponer de ellos:

“La representación es ciertamente una imagen o una idea como imagen en y para el sujeto, una afección del sujeto bajo la forma de una relación con el objeto que está en aquél en tanto que copia, cuadro o escena...”²⁸⁴

Esta interpretación Moderna de lo ente se ha alejado del mundo griego, aunque éste se presente como su origen remoto. ¿En qué sentido? Si es verdad que en el pensamiento griego antes de Platón

“... lo ente no accede al ser por el hecho de que el hombre lo haya contemplado primero” sino que “es más bien el hombre el que es contemplado por lo ente”²⁸⁵,

también es verdad que la determinación del ser del ente como *eidos* abre un espacio de condición (lejana) para que en la época Moderna el mundo llegue a ser pensado como representación. No es que el hecho de que Platón haya determinado la entidad de lo ente como *eidos* nos autorice sin más a utilizar el término ‘imagen’ (*Bild*) aplicado al mundo griego. Eso sería imposible, dice Heidegger, porque “el hombre griego *es* en tanto que percibe lo ente”²⁸⁶, y no en tanto que lo refiere a sí mismo, lo sitúa frente a sí, lo toma para sí como imagen disponible y manejable. No obstante eso, el platonismo ha funcionado como envío, como destinación, por lo que la posibilidad de venir el mundo a concebirse como imagen “reinó oculto largo tiempo de modo mediato”²⁸⁷ hasta salir a la luz en la época Moderna.

²⁸⁴ -: Op. cit., p. 95.

²⁸⁵ HEIDEGGER, M.: ‘La época de la imagen del mundo’, en op. cit., p. 74.

²⁸⁶ -: Op. cit., p. 75.

²⁸⁷ -: Op. cit., p. 75.

1.2. Los problemas que suscita la unidad destinal del ser

La concepción epocal inscrita en la destinalidad del ser levanta algunos problemas que Derrida procura identificar. El primero es que, tal concepción, presupone una cierta “indivisibilidad de lo destinal”²⁸⁸. Es basándose en esta indivisibilidad que Heidegger puede identificar épocas. Ahora bien: ¿cómo leer la fractura abierta entre ‘la gran época griega’ y la peligrosa época Moderna de la representación? ¿Cómo compaginarla con la unidad del destinarse que es propia del ser? Es verdad que Heidegger identificó y guardó conciencia de la ruptura, de la disensión en el origen y desde el origen, y la intentó salvar bajo el albergue semántico del *legein*.

“Mi cuestión – se interroga Derrida – es entonces la siguiente (...): allí donde el envío del ser se divide, desafía el *legein*, desbarata su destino, ¿no se hace, por principio, discutible el esquema de lectura heideggeriano, no queda historialmente desconstruido, y desconstruido en la historialidad que sigue implicando ese esquema?”²⁸⁹

La operación de la deconstrucción no depende de una deliberación más o menos explícita y consciente de un sujeto o de contingencias epocales más o menos identificables. La historia misma se deconstruye independientemente de una voluntad, una legalidad o una determinación. Hablar de unidad de destino en la perspectiva de la deconstrucción no tiene otro sentido que un deseo de unidad que reduce u oscurece la partición ya en el origen. Un sentido que, por otra parte, siempre está siendo desconstruido. El sentido para Derrida es un deseo de sentido que oculta la merma, la encentadura, del origen. Si hubiera algo así como un sentido como tal, el devenir estaría impedido, cerrado en sus posibilidades. El sentido es para Derrida un sentido estratégico, un horizonte de deseo. La búsqueda de una temporalidad originaria que, a diferencia del ‘tiempo vulgar’, pudiera anclar y garantizar el sentido del ser, como lo pretende Heidegger ya en *El ser y el tiempo*, sigue siendo metafísica, sigue operando en términos de presencia y ausencia, de original y derivado²⁹⁰. Todo discurso del sentido (sea cual fuere el *sentido* en que lo

²⁸⁸ DERRIDA, J.: ‘Envío’, en op. cit., p. 112.

²⁸⁹ -: Op.cit., p. 113.

²⁹⁰ Según Derrida, oponer al concepto ‘vulgar’ de tiempo *otro* concepto de tiempo (la temporalidad originaria) significa mantenerse dentro de la conceptualidad metafísica. La oposición entre un tiempo originario y un tiempo derivado sigue siendo metafísica. La única salida es ‘cambiar de horizonte’: “Es preciso para exceder la metafísica que se inscriba una marca en el texto metafísico haciendo signo, no hacia otra

tomemos) está ya *marcado* por una precomprensión del ser como presencia. La deconstrucción, porque opera *dentro* de los sistemas, trabaja *ahí* (si es posible establecer ese límite entre el interior y el exterior) donde toda lógica de la presencia empieza a desestabilizarse. Por ello, el sentido mismo se deconstruye. La deconstrucción es lo que ocurre, lo que pasa a todo lo que hay, a lo que se da (*es gibt*): ‘ello se deconstruye’.

“La deconstrucción tiene lugar, es un acontecimiento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto, ni siquiera de la modernidad. *Ello [ça] se deconstruye*. El *ello* no es aquí una cosa impersonal que se contrapondría a alguna subjetividad egológica. *Está en deconstrucción* (Litré decía: ‘deconstruirse... perder su construcción’). Y en el ‘se’ del ‘deconstruirse’, que no es la reflexividad de un yo o de una conciencia, reside todo enigma”²⁹¹.

Que el mundo Moderno haya cristalizado en la figura epocal de la representación no derivará de la estructura ordenadora de la destinación del ser, sino que justamente amenaza la indivisibilidad del ser-en-conjunto y expone su partición, su fractura, su disensión; en una palabra, la palabra de Derrida: su diseminación²⁹². La lectura heideggeriana

presencia o hacia otra forma de la presencia, sino hacia otro texto completamente distinto. Una marca semejante no puede pensarse *more metaphysico*. Ningún filosofema está preparado para dominarla. Y ella (es) aquello mismo que se debe hurtar al dominio. Sólo la presencia se domina”. Ahora bien – sigue Derrida – la marca es justamente lo que se inscribe borrándose, hurtándose a la presencia *efectiva*. La diferencia entre el ser y lo ente (la diferencia ontológica que tratamos ya en otro lugar) “está enterrada hasta tal punto que ya no queda ni rastro”. Dado que no hay marca en *sí misma*, la diferencia nunca ha podido aparecer como tal. Heidegger es consciente de ello, pero no ha podido – según Derrida – “ir más allá del ser y de lo que es”. Tal paso le permitiría descomponer toda teología, toda teleología, toda ontología. Esta diferencia, pensada más allá del ser y de lo ente, más vieja que el ser mismo, se inscribiría “difiriendo(se) sin cesar, (se) marcaría (a sí misma), esta diferencia sería la primera o la última marca si se pudiera todavía hablar aquí de origen o de fin”. Cf. todo el último apartado de ‘Ousia y Gramme (El cierre de la ‘Gramme’ y la marca de la ‘différance’), en DERRIDA, J.: *Márgenes de la filosofía*, ed. cit., pp. 97-102.

²⁹¹ DERRIDA, J.: ‘Carta a un amigo japonés’. Citado por SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, ed. cit., p. 106, nota 158.

²⁹² El término ‘diseminación’ es suficientemente importante en Derrida y merece, por tanto, una aclaración, una nota que *marque* justamente su importancia.

Todo origen (si lo hay) está marcado por una fractura, un corte, un golpe: “el *golpe* parte la simiente al proyectarla. Inscribe la diferencia en la vida (...) no sobreviniendo la multiplicidad numérica como una amenaza de muerte a un germen anteriormente uno consigo mismo. Abre, por el contrario, camino a ‘la’ simiente que no (se) produce pues, no se adelanta más que en el plural. Singular plural que ningún origen singular habrá precedido jamás. Germinación, diseminación. No hay primera inseminación. La simiente es primero dispersada. La inseminación ‘primera’ es diseminación. Huella, injerto cuyo rastro se pierde”. No hay completitud en ninguna cosa. La condición de posibilidad (y a la vez de imposibilidad) de toda operación es la inscripción de una diferencia (de diferencias, en plural) en el origen. La causa, afirma Derrida, es radicalmente eso: una diferencia. La diseminación es la palabra de Derrida para el ‘conjunto de una dispersión’, en definitiva, para ‘enjambre’. Cf. DERRIDA, J.: *La diseminación*, ed. cit., pp. 453-454.

La generación ya siempre está dividida en el origen. La inseminación proyectante y múltiple no tiene vuelta atrás, vuelta al padre. La diseminación aloja, por un lado, la inseminación (la introducción de la

de la historia de la metafísica occidental dentro de un marco de unidad ordenado según épocas que obedecerían a un sentido (destino) tutor, choca con su propio diagnóstico: el ya citado ‘imperialismo planetario del hombre técnicamente organizado’ parece no guardar ya nada suficientemente consistente de la unidad de envío originaria. Es cierto que “donde está el peligro, crece también lo que salva”, según los versos de Hölderlin que Heidegger glosa en *La pregunta por la técnica*²⁹³. Pero no podemos dejar de pensar que la salvación (“ir a buscar algo y conducirlo a su esencia”²⁹⁴) estará seriamente comprometida, tantas son las difracciones de sentido, ya en el origen, y a lo largo del camino. Mejor sería, afirma Derrida, pensar no una sola encrucijada, un solo lugar de encuentro y cruce, sino pensar una diferencia no repatriable,

“... una diferencia como envío que *no sería* uno, *ni un envío en sí*. Sino envíos de lo otro, de los otros. Invenciones de lo otro”²⁹⁵.

El envío destinal del ser, tal como lo piensa Heidegger, y como hemos ya subrayado, parece implicar una integridad que, de hecho, no es fácil de comprender y admitir. En todo envío hay siempre algo que no llega (o puede no llegar) a su destino. Hay algo que se desgarrar, que no acontece, que no aparece. Toda operación de envío está íntimamente desencajada, des-ajustada, porque – *Hamlet* lo sabía – el tiempo está desquiciado (*the time is out of joint*). No hay regreso posible a la patria originaria. Heidegger no ha podido ver que el ser es rehén en su propia casa: la *casa del ser* (el lenguaje) está asediada (*hanté*) por un fantasma, por miles de fantasmas. El mismo Heidegger puede que haya quedado rehén de una especie de imposición lógica exigida por la unidad del envío. Un destino nunca puede estar seguro de juntarse, de identificar e identificarse con todo lo que arrastra en sí, detrás de sí (y quizás delante de sí). El tema del envío, tal como lo piensa Derrida, está más allá de la clausura de la representación en cuanto remate totalizador de una época. El envío no totaliza, parte; no unifica, difracciona:

“Esta divisibilidad o esta *différance* es la condición para que haya envío, eventualmente un envío del ser, una dispensación o un don del ser y del tiempo, del presente y de la representación. Estas remisiones de huellas o estas huellas de remisiones no tienen la es-

simiente en todo modo de acontecimiento) y, por otro lado, la imposibilidad de regreso a algo así como un origen uno, único e indivisible.

²⁹³ HEIDEGGER, M.: ‘La pregunta por la técnica’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit., pp. 9-32.

²⁹⁴ -: Op. cit., p. 26.

²⁹⁵ DERRIDA, J.: ‘Envío’, en op. cit., p. 114. Los subrayados son de Derrida.

estructura de representantes o de representaciones (...) estas huellas de *différance* no son condiciones originarias y trascendentales a partir de las cuales la filosofía pretende tradicionalmente derivar unos efectos, unas sub-determinaciones o unas épocas (...) No se podrá periodizar o hacer seguir a partir de esas remisiones alguna época de la representación”²⁹⁶.

Tras la desteologización de la filosofía²⁹⁷ (y de la cultura en general), y de la consecuente conmoción de la lógica representacional del mundo, el pensar filosófico se ha encontrado con un problema fundamental: el problema del origen. El ‘se da el Ser’ (y *se da* como destino, según Heidegger) está en sí mismo descoyuntado, interrumpido en el origen, descarriado en la multiplicidad, diferenciado y diferido. Pensarlo en términos de destino puede ser interpretado, de algún modo, como una inversión de la lectura: leer la aventura del ser a partir del fin, de la frente hacia atrás. La unidad (apenas vislumbrada en el origen como un relámpago o un rayo, como le gusta a Heidegger decir retomando la imagen de Heráclito) queda aplazada para el final. Lo que levantaría una cuestión insoluble: ¿qué (o quién) garantizaría ese vínculo de unidad, superada la época de la representación? ¿Sería el ‘pensar meditativo’ (contrapuesto al ‘pensar calculador’ propio de la época de la imagen del mundo) capaz de soportar el peso de esa tarea hercúlea? ¿El abrazo inicial entre ser y pensar sería suficiente para preservar y, a la postre,

²⁹⁶ -: Op. cit., pp. 120-121. El término ‘différance’ que aparece en esta investigación por primera vez, es importante en el pensamiento de Derrida. Lo ha estrenado en una conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968: ‘Hablaré, pues, de una letra’, así empieza dicha conferencia. La letra de la que habla Derrida es la *a* de la *différance*. No se trata de un concepto filosófico, por lo menos en el sentido clásico de concepto. La *différance* es de alguna forma un anti-concepto. Se trata más bien de una forma de nombrar algo que ocurre en todo acontecer y resulta no analizable, no decidible, no apropiable. La *différance* nombra un proceso y no una cosa. Y como proceso en permanente operación, la *différance* asume un aspecto dinámico: siempre está en vías de establecerse y nunca está establecida. Se trata de una palabra asediada por la escritura (la *a* desestabilizadora) y que porta en sí marcas diversas: diferencia, diferendo, diferir...

En términos muy generales, en la *différance* operan dos contextos diferentes: un contexto espacial y un contexto temporal. La espacialidad de la *différance* aloja en sí la idea de la disimilitud: nada es idéntico a sí mismo. Las cosas son lo que son en sus diferencias, en sus contrastes, en el desencaje provocado por la interrupción generadora del espaciamento. La temporalidad de la *différance* remite a un diferimiento: lo que ocurre no está (y jamás estará) completo. Todo está en proceso de invención y nada está consumado. En la operación del diferimiento siempre hay algo que no viene, que no llega, que no se vuelve presente.

²⁹⁷ Desde que la naturaleza ontoteológica de la metafísica se ha tornado cuestionable, a la filosofía compete pensar el ser más acá de una *Causa sui*: una causa primera, máxima, última, en la que reposa la plenitud del ser. “A este Dios [el Dios de la filosofía, afirma Heidegger] el hombre no puede rezarle ni hacerle sacrificios. Ante la *Causa sui* el hombre no puede caer temeroso de rodillas, así como tampoco puede tocar instrumentos ni bailar ante este Dios. En consecuencia, tal vez el pensar sin Dios, que se ve obligado a abandonar al Dios de la filosofía, al Dios *Causa sui*, se encuentre más próximo al Dios divino. Pero esto sólo quiere decir aquí que tiene más libertad de lo que la onto-teo-lógica querría admitir”. HEIDEGGER, M.: ‘La constitución onto-teo-lógica de la metafísica’, en *Identidad y diferencia* [Identität und Differenz, Verlag Günther Neske, 1957] Barcelona, Anthropos [traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte] 1988, p. 153.

viabilizar, esa especie de escatología ontológica que el destino del ser abriga y transporta en sí?²⁹⁸

1.3. De camino al dibujo

El dibujo es lo que nos atañe en este capítulo: el dibujo tal como podemos abordarlo a partir de los textos que Siza ha escrito y donde habla de él. El diálogo entre Heidegger y Derrida sobre el tema de la representación se constituirá como una especie de pauta sobre la cual enmarcaremos nuestra reflexión. En algunos momentos, Heidegger podrá parecer alejado de la discusión, pues la matriz investigadora de la deconstrucción nos parece más adecuada a nuestra intención. No obstante, su pensamiento siempre re-aparecerá como algo necesario para enriquecer la reflexión y, en ciertos momentos, determinante.

Lo iremos desbrozando a lo largo del recorrido. Los recorridos son importantes en la arquitectura. Y en el dibujo. El rastro, la traza (el trazo) es lo que se borra, lo que se retira (*re-trait*). Seguir la huella, las huellas: he ahí la única (in)seguridad de un camino siempre asediado por los fantasmas: representación, imagen, envío, destino. Y todos los otros que, sin avisar, irán a salirnos al paso (*pas*).

De alguna forma, lo que antecede puede tomarse como un exordio, si tomamos el término latino *exordior* en un sentido algo marginal (no habitualmente patente): ‘comenzar a urdir’, a ‘(en)tramar algo’. Lo que nos atañe es el dibujo y su posible relación a lo problemático de la representación, de la imagen, del envío, del destino. Necesitamos todavía de una aclaración adicional (adición antes de la *adition* final, la *cuenta* problemática de la investigación...). Un exordio injertado en otro exordio. Estamos tratando (trazando) (d)el dibujo de un arquitecto – Álvaro Siza: ¿qué queremos decir cuando decimos ‘dibujo’? Alguna vez diremos también ‘diseño’ como equivalente de ‘dibujo’ y, en arquitectura, ‘diseño’ adquirió una significación técnica específica, por decirlo así.

²⁹⁸ La expresión ‘escatología ontológica’ puede sonar demasiado fuerte. Sin embargo si la cotejamos con lo que afirma Heidegger en sus lecciones sobre *¿Qué significa pensar?*, no resulta tan descabellado así: “En tal caso la expresión indicada [‘crece el desierto’] se incluiría junto con las palabras de Nietzsche en el cauce de un destino al que, según parece, *ha de ser enviada nuestra tierra en conjunto* y hasta en sus ángulos más escondidos”. HEIDEGGER, M.: *¿Qué significa pensar?*, ed. cit., p. 93. El subrayado es mío. Pero en ‘La sentencia de Anaximandro’, Heidegger lo asume de una forma aún más explícita: “La historia del ser se reúne en esta despedida. La reunión en esa despedida, como reunión (*logos*) de lo extremo (*escaton*) de su anterior esencia, es la escatología del ser. El propio ser, en su condición destinal, es escatológico en sí mismo”. -: ‘La sentencia de Anaximandro’, en *Caminos de bosque*, ed. cit., p. 243.

“El diseño [en arquitectura] se puede definir como un característico proceso de creación de formas, en una sucesión de etapas claramente establecida y diferenciada. Lo que le distingue de cualquier otro campo creativo es precisamente esa cadena procesal en la que prácticamente ninguna etapa emerge como ‘autora’ directa ni siquiera especialmente determinante del producto”²⁹⁹.

Por lo tanto, cuando utilicemos el término ‘diseño’, no lo haremos como refiriéndose al *corpus* técnico de un proyecto – la ‘cadena procesal’ de la que habla Bohigas – sino al proceso de búsqueda que antecede, acompaña y, a veces, sobrepasa el proyecto y su ejecución (o no). Puede, por otro lado, que usemos también ‘bosquejo’, ‘boceto’, ‘esbozo’, ‘croquis’, ‘*esquisse*’ (o *esquisso*, en portugués). En todos estos casos – a no ser que algo contrario sea dicho – hablamos siempre de la misma realidad que todavía está por pensar. Estamos en camino al modo de operar *proprio* del dibujo, a su singularidad.

Nos acercamos al dibujo. En el camino aprenderemos a buscar, pues toda búsqueda que nos adjudica en lo buscado, es un aprendizaje. Estamos en camino. En camino hacia aquello que siempre se sustrae: el dibujo, lo que se borra en su trazarse. Lo haremos cuestionando lo más evidente, que en virtud de su evidencia, se nos oculta a lo inmediato de la mirada. Los conceptos de imagen que maneja Heidegger, a los que aludimos anteriormente, los mantendremos en el horizonte de la investigación. Sin embargo, en este momento, nos interesa más lo que puede aportarnos Derrida al respecto. Lo obvio del dibujo es el trazo. Todo dibujo es un trazo. “*Qu’est-ce qu’un trait?*” (...) “*Que trace un trait? Qui?*”³⁰⁰ Queremos llegar a los dibujos de Siza describiendo círculos, trazando líneas: sobre los textos de Siza, sobre los trazos de Siza: un injerto gráfico y textual. No es el centro lo que buscamos (si es que lo hay): buscamos los recorridos, el acercarse desde una cierta lejanía. El dibujo tiene su mudez (igual que su ceguera, como lo pensaremos a su debido momento). Hay una irreductibilidad en el dibujo: nos da muy poco y eso poco que da debe ser conquistado. El dibujo resiste al discurso: al de Siza sobre sus propios dibujos y al nuestro sobre los dibujos de Siza.

²⁹⁹ BOHIGAS, O.: *Proceso y erótica del diseño*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978 [2] p. 266. Al producto del diseño en este sentido – sigue Bohigas – se puede llamar también ‘artefacto’, una terminología habitual en S. A. Gregory, por ejemplo. En todo caso, no debe confundirse el uso de este mismo término en otras disciplinas, como en la investigación biológica. “‘Artefacto’ es, pues, un producto del trabajo humano, el resultado material de la proyectación, todo lo que ha sido proyectado y fabricado”. Op. cit., p. 266. En un sentido muy cercano, utiliza Heidegger el término ‘utensilio’: “algo que es creado por la mano del hombre” para su uso y que se encuentra a medias entre la cosa y la obra de arte. Cf. HEIDEGGER, M.: ‘El origen de la obra de arte’, en *Caminos de bosque*, ed. cit., p. 20.

³⁰⁰ DERRIDA, J. y HENICH, M.: *Mille e tre, cinq. Lignéés*, ed. cit., nº 862.

Como ciertas aves (en general de rapiña) nos acercamos desde lo alto; como en ciertos edificios entramos por el atajo (lateral, ortogonal, de alguna forma, marginal) de los recorridos. Guardamos conciencia del riesgo: el de dejar escapar la presa, el de jamás entrar en el edificio. Trazar es arriesgar³⁰¹.

1.4. El transporte de la metáfora

“Como un piloto en su navío (...) He levantado anclas y voy a la deriva”³⁰².

No hay cómo evitar la metáfora porque siempre estamos en ella: “habitamos en la metáfora”³⁰³. Somos llevados por ella hacia alta mar. Ninguna voluntad o (in)decisión puede evitar el desvío, el sobresalto, el deslizamiento. Deslizamos como la mano sobre la hoja en blanco (tal vez sin blanco), dividiendo las aguas, dejando un surco, un trazo, una frontera efímera. *Riscar* es arriesgar:

“Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico. Uma espécie de barco ao sabor das ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem também). Não exponho excessivamente as tábuas dos nossos barcos, pelo menos em alto mar. Por demais têm sido partidas. Estudo correntes, redemoinhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar. Posso ser visto só, passeando no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá, o capitão é um fantasma. Não me atrevo a pôr a mão ao leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros”³⁰⁴.

³⁰¹ En portugués, un dibujo, un *esquisso* (sobre todo en arquitectura) puede decirse con la palabra ‘risco’ que, a su vez, significa también ‘riesgo’. *Risco*: trazar (riscar) y arriesgar (arriscar).

³⁰² DERRIDA, J.: ‘La retirada de la metáfora’, en *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, ed. cit., p. 36.

³⁰³ -: Op. cit., p. 35.

³⁰⁴ SIZA, A.: ‘Oito pontos’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 28. “Me dicen (algunos amigos) que no tengo teoría de soporte ni método. Que nada de lo que hago apunta caminos. Que no es pedagógico. Una especie de barco al sabor de las olas que inexplicablemente ni siempre naufraga (me lo dicen también). No expongo excesivamente las tablas de nuestros barcos, por lo menos en alto mar. Demasiadas veces se han roto. Estudio corrientes, remolinos, busco enseadas antes de (ar)riscar [es decir, antes de trazar y arriesgar]. Me pueden ver solo, paseando en la cubierta del barco. Pero toda tripulación y todos aparatos están allí, el capitán es un fantasma. No tengo el atrevimiento de poner la mano en el timón mirando a penas la estrella polar. Y no apunto un camino claro. Los caminos no son claros”.

Tiene mucho que decir el texto de Siza: ‘da que pensar’, como diría Heidegger. A él volveremos en otros momentos: por la falta de claridad de los caminos, por los fantasmas.

El navío sigue en alto mar: se retira (*re-trait*) en cada momento de un lugar a otro lugar, ahí donde todos los lugares parecen ser el mismo lugar. Pero deja un rastro, un trazo, un *risco*, un riesgo. Como acontece con la metáfora: se retira de la escena (‘mundial’, adjetiva Derrida), no porque se haya cansado o ya no sea necesaria, sino porque se ha desbordado, ha sobrepasado sus límites. Hay sin embargo algo que se queda: un re-trazo (*re-trait*) en el trazo (*trait*). Se retira la metáfora de la escena. Pero siempre vuelve, como el fantasma (el *revenant*), como

“... un personaje o un actor aparentemente cansado, desgastado (...) como si quisiera reconstruirse una juventud o prestarse a reinventarse, como el mismo o como otro”³⁰⁵.

“O projecto está para o arquitecto como o personagem de um romance está para o autor: ultrapasso-o constantemente. É preciso não o perder. O desenho persegue-o”³⁰⁶.

Juego de personajes en la escena, en el texto (la novela), en el dibujo. ¿Representaciones? Tal vez más bien invenciones, re-invenciones ‘como el mismo o como otro’. La metáfora está ahí: en la traducción y en la transferencia. Para captar y transferir información, energía, fuerzas. Más allá de la discusión sobre el poder metafórico de los textos de Heidegger, más allá de sus tesis (o ausencia de ellas) sobre la metáfora.

El dibujo está en la escena, juega ahí su destinación centrífuga, su saltarse fuera. El dibujo está marcado por una aparente contradicción interna: a la vez que crea sus límites, sus contornos, sus bordes, los desborda. Decimos ‘aparente’ porque esa es la naturaleza misma del borde: ser *desbordado*. Sin borde no hay *desbordamiento*. El proyecto es el por-venir, el que siempre va por delante, el que siempre se escapa del cálculo consumado, del control del autor (como el personaje de una novela). El destino del dibujo es ‘pasarse de las rayas’, perseguirlo, salir de sí, desbordar sus límites, para no perder de vista el proyecto: el diseño persigue el proyecto. El hacerse camino del dibujo *incorpora* en sí – no para apropiárselo sino para disponerse como instancia de transferencias

³⁰⁵ DERRIDA, J.: ‘La retirada de la metáfora’, en op. cit., p. 38.

³⁰⁶ SIZA, A.: ‘Construir’, en MURO, C.: [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 23. “El proyecto está para el arquitecto como el personaje de una novela para el autor: siempre le está ultrapasando. Es necesario no perderlo. El dibujo lo persigue”.

múltiples, como acontece en el *cuerpo* – el carácter movedizo de *lo que hay*. Siza conoce esa debilidad, esa imposibilidad sintética del dibujo:

“Seria belo fixar as sínteses que se adivinham ou supõem, universalizar as surpresas de luz que o sol do Sul concede. Mas tal não concede o desenho, naturalmente, não lhe sendo possível senão agir nas margens do que se move”³⁰⁷.

Proyecto y dibujo están en camino, aunque uno (el proyecto) va por delante del otro (el dibujo). Uno y otro, por tanto, se encuentran inmersos en una especie de corriente que no es fácil determinar y gobernar a partir de un centro. Por ello Siza habla de una acción en ‘las márgenes de lo que se mueve’.

Siempre vuelve la cuestión de la representación: ¿cómo puede el dibujo representar lo movedizo? ¿Cómo puede asirlo, ya que se mueve en las orillas de lo que se mueve?

El lenguaje (*la casa del ser*, según Heidegger) está asombrada, asediada por el fantasma de la ‘representación’. Nos lleva hacia donde no queremos (el capitán del navío es un fantasma, decía Siza). Hay otro que habla en nosotros, el ventrilocuo. Decimos ‘representación’ por la voz de otro.

Este decir por la voz de otro presupone una cierta economía del decir, una vez que implica no solamente la obediencia a una legalidad (*nomos*), sino también la casa, la propiedad, lo *propio* del decir (*oikos*). Decir por la voz de otro (todos decimos – lo que sea – por la voz de otro) conlleva una idea de intercambio, de circularidad, de negociación, de retorno. Decir ‘representación’ es circular dentro del círculo y, por consiguiente, regresar incesantemente a lugares inevitables. Y sin embargo debemos ‘rendir cuentas’³⁰⁸ del decir de otro (del *otro* que habla en nosotros). Aunque hablemos en las márgenes de la representación (si eso es posible), como el dibujo habla (se mueve) en las márgenes de lo que se mueve, debemos ‘rendir cuentas’ de ello, de esa marginalidad. Tal vez estemos enmarañados en una estructura aporética, tocando los bordes de una posibilidad

³⁰⁷ -: Op.cit., p. 65. “Sería bello fijar las síntesis que uno puede adivinar o suponer, universalizar las sorpresas de la luz que el sol del sur concede. Pero tal no concede el dibujo, naturalmente, no siendo posible más que agir en las márgenes de lo que se mueve”.

³⁰⁸ Sobre la *cuestión económica* (que Derrida maneja en el contexto del don) y la necesidad de ‘rendir cuentas’ (a la ciencia, a la razón, a la filosofía, a la economía del sentido) sobre la ley que obliga a hacerlo, aun cuando se trata de algo que viene marcado por una estructura aporética, sobre todo ello cf. todo el capítulo primero (*El tiempo del rey*) de DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa* [Donner le temps. I. La fausse monnaie, París, Galilée, 1991] Barcelona, Paidós [traducción de Cristina de Peretti] 1995, pp. 11-40. Cf. en especial las pp. 16 y 39.

imposible. Y sin embargo debemos ‘rendir cuentas’. La deconstrucción se hace cargo de estos desvíos que ocurren *dentro* de la literalidad misma de lo que decimos. Hacerse cargo es cruzar las fronteras (nadie puede hacerse cargo de lo que sea sin dar un *paso* hacia *otro* lugar). Cruzarse, por ejemplo, con lo que ha dicho Heidegger al respecto. Y sobre lo que ha dicho Nietzsche por la voz de Heidegger. En el lenguaje de la representación hablan ‘dos mil años’ (a lo mejor no sabemos cuantos miles de años hablan en ella). Hablan voces en dispersión, voces que siempre son de otro.

Heidegger parece ser conciente de ello cuando afirma que ‘todavía no somos capaces de pensar’³⁰⁹ porque nuestro pensar

“... se expresa en un lenguaje en el que hablan dos mil años de tradición de la metafísica occidental, en un lenguaje (...) afilado, allanado, gastado y sin fondo”³¹⁰.

Este lenguaje que hablamos es todavía el lenguaje del ‘último hombre’, el hombre que, según Nietzsche, va a ser superado por el ‘superhombre’. El ‘último hombre’ es, en su esencia, según Nietzsche, el ‘animal no fijado’, es decir, el animal que representa, el hombre de la transición que todo lo empequeñece, el hombre que ha ‘inventado la felicidad’. El último hombre es el hombre que habla el lenguaje de la representación y para quien el lenguaje mismo *es* representación³¹¹.

¿Qué puede re-presentar el dibujo, aunque sea un dibujo a la vista, una *mímesis* de un paisaje, una persona o un objeto? No re-presenta nada, sino que remite a una determinada realidad del mundo: envía, inventa. El trazo del dibujo *incorpora* huellas (huellas de huellas), las contamina, y les da paso (*pas*) a otros, a una multiplicidad de otros. Hace estallar la tensión latente en lo que deviene, y sigue su camino. Las fuerzas inscritas en la Voluntad de Poder, diría Nietzsche, no tienen un *en sí*, sino que se afirman en una tensión que crea relaciones no sujetas a ningún tipo de legalidad. Y, si hay una ley, esa ley es generada por las fuerzas mismas. La vida, *lo que hay*, se afirma en este proceso vital, fracturado, partido en las diferencias: no puede resolverse en otra

³⁰⁹ Ver las lecciones impartidas por Heidegger en 1951-1952 reunidas en HEIDEGGER, M.: *¿Qué significa pensar?*, ed. cit. Asimismo se puede ver también la conferencia ‘¿Qué quiere decir pensar?’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit., pp. 95-105.

³¹⁰ -: *¿Qué significa pensar?*, ed. cit. p. 101.

³¹¹ -: Cf. op. cit., Lección VI, pp. 44-50. Las referencias a Nietzsche que ahí hace Heidegger, se pueden encontrar en el prólogo a NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra...*, ed. cit. Cf. todo el prólogo, de un modo especial los números 3-5, pp. 36-42.

hipotética vida, primigenia o posterior. El filósofo-artista es el que se entrega enteramente, en este proceso expansivo, al *amor fati*, el amor por lo necesario, por lo trágico: el que *quiere lo que hay* y se sumerge en la eternidad de cada instante del fluir de las cosas para llevarlas a un fuera de sí. Reconociendo esta calidad palpitante de las cosas, su naturaleza huidiza, de alguna forma, Siza afirma la imposibilidad de asirla, de representarla para sí, de enclaustrarla en el dibujo:

“Cada desenho está destinado a captar, com o máximo rigor, um momento concreto de uma imagem fugidia com todos os matizes e na medida em que possa reconhecer esta qualidade passageira da realidade, o desenho sairá mais ou menos claro, mais vulnerável quanto mais exacto for”³¹².

Siza está refiriéndose a los dibujos de búsqueda para los proyectos de arquitectura, donde la realidad es todavía más esquiva, pues es una realidad por-venir. Sin embargo, lo mismo puede decirse de sus otros dibujos: los que dibuja en viaje y los que dibuja por dibujar. En todos ellos hay una *incorporación*, un darse el cuerpo (y no solamente la mano) a la operación de transferencia que implica nuestro contacto con lo que solemos llamar ‘mundo’. El ‘mundo’ es lo huidizo, lo que no puede aprisionarse en una representación. El dibujo será tanto más ‘exacto’ cuanto más pueda captar esa vulnerabilidad, esa ‘inocencia’ de *lo que hay*, de lo que deviene.

³¹² SIZA, A.: ‘A maior parte’, en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza: obras e projetos* [catálogo] ed. cit., p. 59. “Cada dibujo está destinado a captar, con máximo rigor, un momento concreto de una imagen huidiza con todos sus matices. En la medida en que pueda reconocer esta calidad transitoria de la realidad, el dibujo será más o menos claro; cuanto más vulnerable, más exacto”.

2. ¿QUÉ INCORPORA EL DIBUJO?

Siempre manteniendo el ‘asunto’ (eso que ‘da que pensar’, según Heidegger) de la representación como telón de fondo, intentamos otro paso (hacia delante o hacia atrás, no lo sabemos), profundizando lo ya aflorado en la parte final del apartado anterior: ¿cómo *se da* el cuerpo en el dibujo? Decimos dibujo, pero podemos decir también ‘texto’, pues queremos llegar a los dibujos de Siza siguiendo las huellas de sus propios textos. ¿Qué intercambios acontecen en el cuerpo a cuerpo del dibujo? ¿Podemos decir de un dibujo (o de una obra de arte, en general) que es un cuerpo? Si podemos, ¿en qué sentido? ¿Qué es un cuerpo?

En los diversos textos en los que escribe sobre el dibujo y en algunas entrevistas en las que es preguntado sobre ello, Siza siempre habla de sus bocetos como un instrumento de trabajo y una forma de comunicación con sus colaboradores y otros agentes de una obra. Estamos tratando de una forma específica del dibujo: el dibujo de búsqueda con vista a la elaboración de un proyecto. Los otros tipos de dibujo – sobre todo los *esquissos* de viaje, los autorretratos... – los interrogaremos en otro lugar.

“Como instrumento de trabalho [los bosquejos] ajudam a estabelecer uma permanente relação dialéctica entre intuição e averiguação rigorosa, num processo progressivo de completa compreensão e visualização”³¹³.

Hay un dibujo paradigmático en el que Siza se representa a sí mismo mirando el terreno donde va a construir (figura 8). Se encuentra de espaldas y delante de sí se abre el perfil de la ciudad de Évora y el terreno vacío donde nacerá el barrio de Malagueira. En una mano, la izquierda, la hoja en blanco (de su cuaderno negro³¹⁴, seguramente) y en el otra

³¹³ -: ‘O procedimento inicial’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 13. “Como instrumento de trabalho [los bocetos] ayudan a establecer una permanente relación dialéctica entre intuición y averiguación rigurosa, según un proceso progresivo de completa comprensión y visualización”.

En diversos otros lugares, Siza subraya el carácter instrumental de este tipo de bocetos. Por ejemplo, cuando afirma la importancia del primero boceto que hace en la primera visita a un lugar de construcción. Cf. -: ‘Oito pontos’, en op.cit., p. 27; cuando reconoce la necesidad de ‘saturar el dibujo de íntima seguridad, serenidad...’. Cf. -: ‘Sobre a dificuldade de desenhar um móvel’, en op. cit., p. 37; cuando confiesa que ‘los primeros dibujos ayudan a desencadenar una serie de reflexiones’. Cf. -: ‘Fragmentos de una experiência’ [entrevista a CASTANHEIRA, C.; LLANO, P.; REI, F.; SEARA, S.] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e proyectos* [catálogo] ed. cit., p. 47; cuando, finalmente, afirmando el carácter liberador del dibujo, le asigna sin embargo el papel de ‘instrumento de estudio, de pesquisa, de comunicación... Citado por CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed. cit., p. 16.

³¹⁴ Referencia al tipo de cuaderno que Siza siempre ha utilizado y sigue utilizando: de tapa negra.



Figura 8: 'Évora', 1978: perspectiva de las murallas de Évora vistas desde el terreno donde ha sido implantado el barrio de Malagueira. En MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 71.

el lápiz. El dibujante, el dibujado, los suplementos técnicos del dibujo, el lugar, la firma y la fecha: todos en el mismo dibujo³¹⁵. De este dibujo hay una leyenda firmada por el mismo Siza:

“O desenho representa o arquiteto encarregado de projectar um terreno contíguo à muralha de Évora. Observa e regista o perfil cristalino da cidade. Provavelmente reflecte sobre o que irá sobrepôr a esse perfil, como irá sulcar o solo das ruas, canalizações, energia”³¹⁶.

Se podría decir que el cuerpo a cuerpo del arquitecto con el objeto de su trabajo (el terreno) está mediado por el dibujo y el texto (la leyenda) en la medida en que éstos se valoran como instrumento de trabajo. Sin embargo, además de simplista, dicha interpretación puede que no haga justicia al dibujo. Puede también que, diciendo sin más 'cuerpo a cuerpo', nos dejemos involucrar en una relación sujeto (Siza, el dibujante)-objeto (terreno y perfil de Évora, lo dibujado), olvidando *otros* cuerpos en juego (el dibujo mismo, la hoja en blanco, el lápiz...). Para aclararlo, seguimos interrogando el dibujo en nuestra tarea de ubicarlo en el complejo proceso creativo de Siza. ¿Qué queremos decir cuando terminamos de afirmar que una interpretación instrumental del dibujo no le hace justicia, aunque Siza lo afirme?

Queremos decir esencialmente que el hecho de concebir el dibujo como una representación de algo corresponde a una dimensión previa determinada por un modo típico de pensar y decir las cosas y nuestra relación con ellas: el modo metafísico. Como afirma Heidegger “la representación del ente es en sí misma metafísica”³¹⁷. En este sentido debemos entender su afirmación insistente según la cual 'todavía no sabemos pensar' porque pensamos metafísicamente. Por eso, hay que pensar desde más lejos, desde lo más profundo (que es el ámbito propio del pensamiento): más que interrogar el ente 'dibujo' en su connotación representacional, debemos interrogar, con Derrida, el dibujar mismo, la acción del dibujar con anterioridad a su aspecto de representación.

³¹⁵ En el lado izquierdo de Siza hay un elemento vertical sobre el cual *parece* apoyarse el codo. *Puede que sea* un bastón: bastón de ciego. Dejamos para otro momento lo problemático de la relación entre el dibujo y la ceguera. Por ahora queda solamente apuntado, insinuado.

³¹⁶ -: 'Évora' [1990] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 69. “El dibujo representa el arquitecto encargado de proyectar en un terreno contíguo a la muralla de Évora. Observa y registra el perfil cristalino de la ciudad. Probablemente reflexiona respecto lo que irá sobreponer a ese perfil, como irá surcar el suelo de las calles, canalizaciones, energía”.

³¹⁷ HEIDEGGER, M. : *Qué significa pensar?*, ed. cit., p. 108.

“En la descendencia gráfica, del libro al dibujo, se trata menos de decir *lo que es tal como es*, de describir o de constatar lo que se ve (percepción o visión) que de *observar* la ley más allá de la vista, de ordenar la verdad a la deuda, de dar gracias a la vez al don y a la falta...”³¹⁸.

En el orden del dibujar parece existir un más allá de la fidelidad representativa, una ley – afirma Derrida – que legitima un *antes de...*, una anterioridad no necesariamente temporal, desde la cual el dibujar del dibujo se *da* y acontece. La búsqueda de la legalidad del dibujo no es fácil, por su misma complejidad y articulación internas, sin duda. Pero tal vez también porque lo que más aparece es sin embargo lo más difícil de ver. Aristóteles tomó conciencia de esta dificultad y quizás para mejor acercarse a su tematización la metaforizó:

“En efecto, como los ojos del murciélago respecto de la luz del día, así se comporta el entendimiento de nuestra alma respecto de las cosas que, por naturaleza, son las más evidentes de todas”³¹⁹.

Siza lo sabe también, pues habla de la necesidad de enseñar a ver una ciudad justamente porque

“... muitas vezes há coisas belíssimas que passam despercebidas. São de tal modo um hábito de vivência que passam despercebidas”³²⁰.

Nos acostumbramos a *ver* el dibujo como una representación y pasamos por encima la ley misma que rige en él, que está *antes* de todo mecanismo de representación y a la vez más patente. Lo más obvio del dibujo y lo que menos se ve es el trazo. Retomamos la cuestión ya referida y formulada por Derrida en el apartado anterior: '*Qu'est-ce qu'un trait? (...) Que trace un trait? Qui?*'

³¹⁸ DERRIDA, J.: *Mémoires d'aveugle...*, ed. cit., p. 35. La traducción es de mi responsabilidad. En el original de Derrida se afirma: 'Dans la descendance graphique, du livre au dessin, il s'agit moins de dire *ce qui est tel qu'il est*, de décrire ou de constater ce que l'on voit (perception ou vision) que d'*observer* la loi au-delà de la vue, d'ordonner la vérité à la dette, de rendre grâce à la fois au don et au manque...'

³¹⁹ ARISTÓTELES, *Metafísica*, Libro II, cap. Primero, 993b, 5-10, Madrid, Gredos [traducción de Tomás Calvo Martínez] 1998, p. 122.

³²⁰ SIZA, A.: en CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed. cit., p. 50. “... muchas veces hay cosas bellísimas que pasan desapercibidas. Son de tal forma un hábito de vivencia que pasan desapercibidas”.

2.1. El trazarse del trazo

Detengámonos un momento *sobre* el trazo, *sobre* esa frontera sin lugar y sin propiedad: sobre el trazarse del trazo. En el trazo algo se inaugura, algo comienza, no en el sentido de un comienzo creador *ex-nihilo*, sino en el sentido de una donación, de un trayecto que se presenta (se presenta porque se *da*, antes de toda representación) y se intromete, se *invagina*, tal vez mejor dicho, para usar un término típico de Derrida, en el acto de trazar. Algo se da (*es gibt*), por tanto, en el trayecto inaugural del trazo: la *trace*, la huella, la intromisión del otro. El trazo se encadena en la *trace* del otro y se constituye a si mismo como *trace* también: huella de otro y huella para el otro. Por eso “el trazado del dibujo no se ve”³²¹, se borra en el límite. El apuntar del lápiz sobre el papel no es sino el correr de un punto ciego. Pero el asunto de la ceguera y su relación al dibujo será desarrollado más adelante. Instituyendo el límite (delimitando) entre el dentro y el fuera de la figura, el trazo se extenua, se extingue en el borde.

“Este límite no es jamás alcanzado presentemente sino más bien el dibujo siempre hace señal hacia esta inaccesibilidad, hacia el seno donde no aparece más que el contorno del trazo, lo que él espacia delimitando y que por tanto no es pertenencia suya”³²².

Le trait se re-trait, como lo subrayamos ya, para que el dibujo se de a la mirada, se inscriba en el ámbito de la visibilidad. El trazo *se da* al cuerpo del otro (del dibujo), se *incorpora*, se injerta en él: huella sobre huella.

Es verdad que en los dibujos de Siza no hay, en general, color, sombreados, sobre posición de trazos (como en Giacometti, por ejemplo). Son dibujos rápidos, mínimos, donde por tanto el trazo único parece resistir a la retirada. Sin embargo lo que se da es siempre la figura en la operatividad de sus fuerzas internas: el movimiento (figura 9), la ironía (figura 10), la sensualidad y el erotismo (figura 11), la fragmentación de los cuerpos en sus partes (figura 12); una cena familiar (figura 13), la proyección de la forma del edificio por-venir (figura 14).

³²¹ DERRIDA, J.: *Mémoires d'aveugle...*, ed. cit., p. 58: 'Un tracé ne se voit pas'.

³²² Ibidem. 'Cette limite n'est jamais présentement atteinte mais le dessin toujours fait signe vers cette inaccessibleité, vers le seuil où n'apparaît que l'entour du trait, ce qu'il espace en délimitant et qui donc ne lui appartient pas'.



Figura 9: 'Cavalinho de aluguer', 2003: ilustración para un libro de poesía infantil. En HIGINO, N.: *Todos os cavalos e mais sete*, Marco de Canaveses, Cenateca, 2003, p. 21

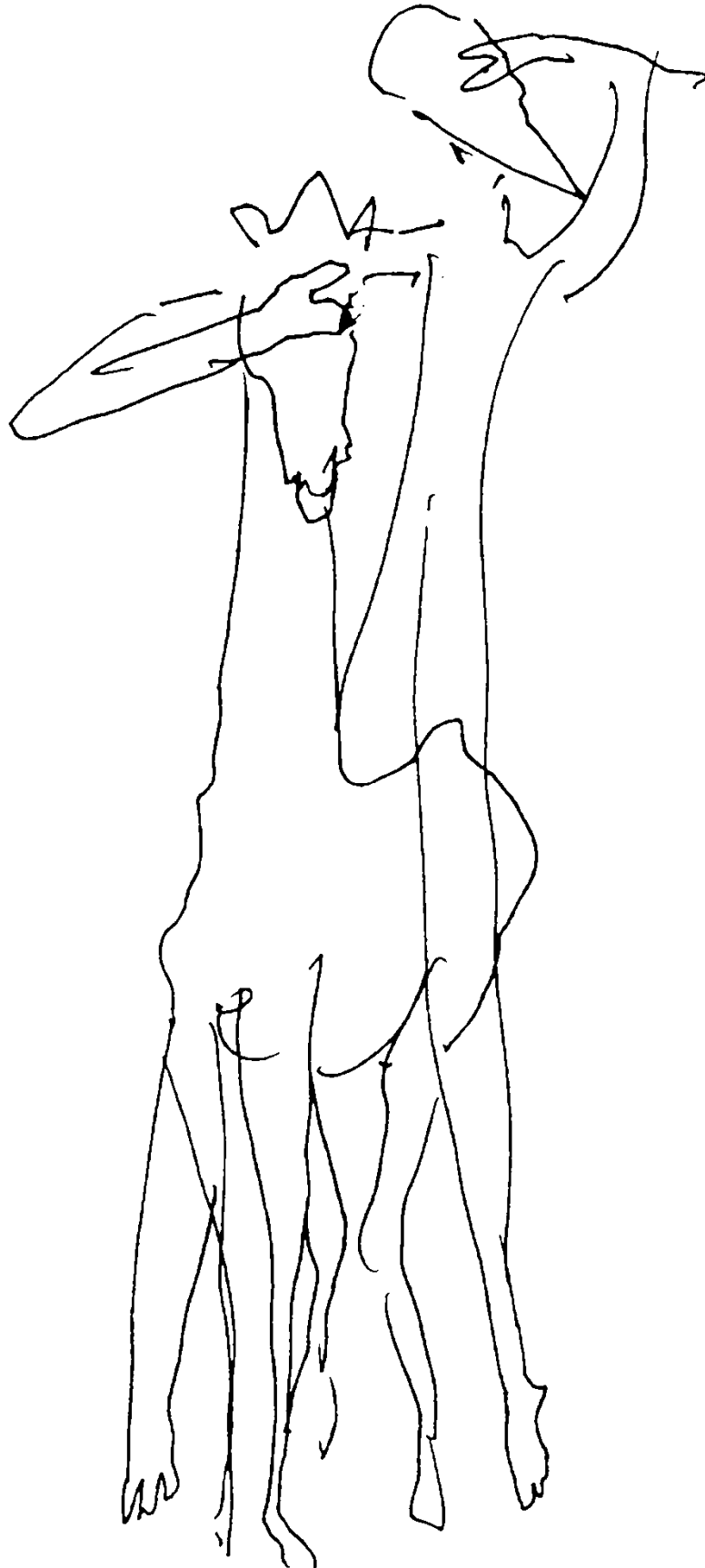


Figura 10: 'Rocinante', 2003: ilustración para un libro de poesía infantil. En HIGINO, N.: *Todos os cavalos e mais sete*, ed. cit., p. 47.



Figura 11: s.t., s.f., en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 151.

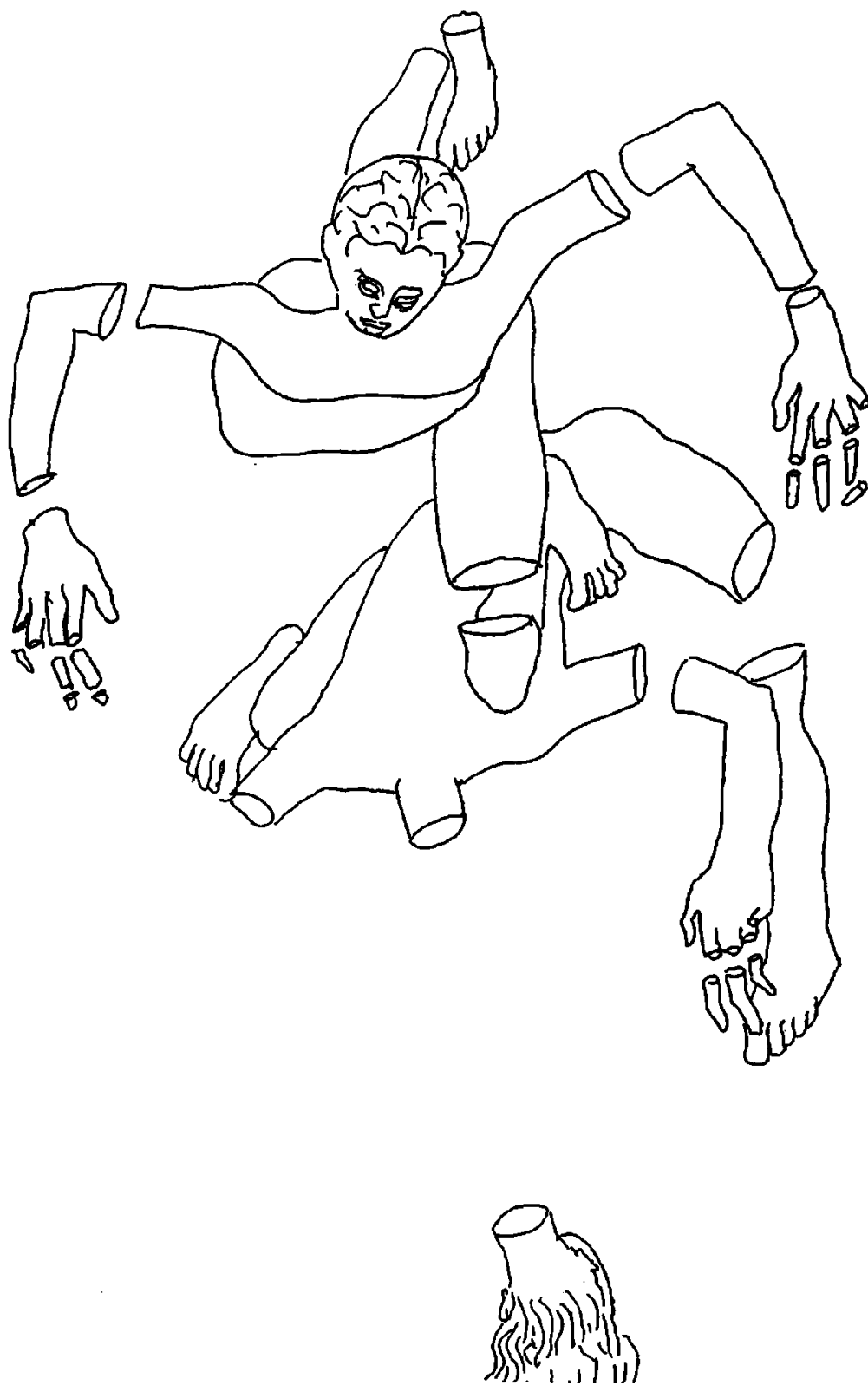


Figura 12: s.t., s.f., en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 99.

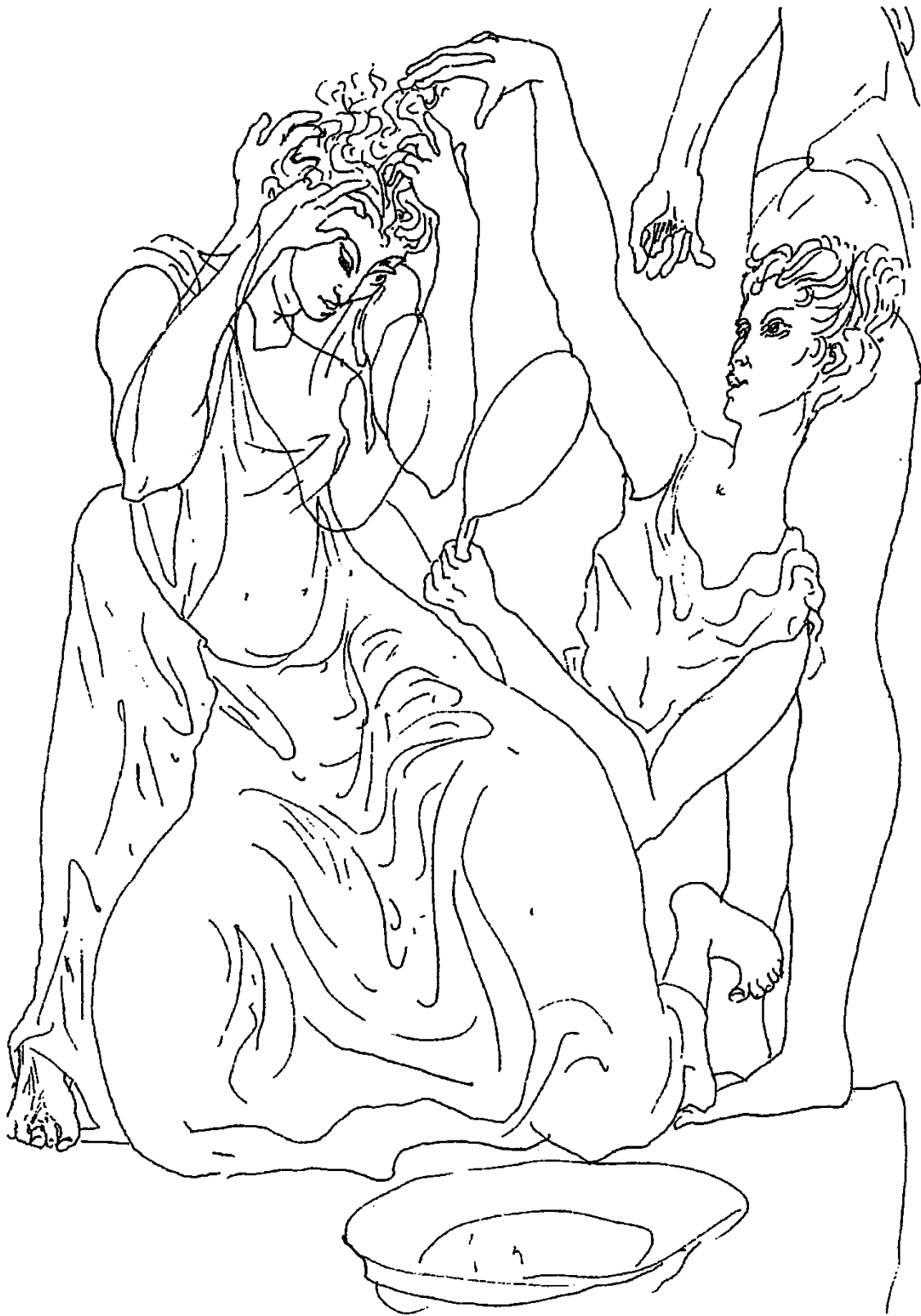


Figura 13: s.t., s.f., en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p.37.



Figura 14: s.t., 1997, en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p, 83.

El trazo espontáneo de Siza se orienta a una frontera (y se busca en ella) donde asedia el dibujo generando sus propias diferencias, su inapropiabilidad absoluta. Siza es un dibujante *ex-perimentado*: siempre está dibujando, en el trabajo y fuera de él. Como tal, su experiencia misma le permite instituir y saltarse la frontera. Siza sabe inventar el *Schibboleth*³²³ para el paso a la otra margen. El ritmo eclíptico del trazo – se da a ver escondiéndose – arrastra el dibujo hacia un ámbito de ambigüedad estructural, un espaciamento (*espacement*³²⁴) entrecortado, entrevisto: Derrida le llama efecto celosía o ley del entrevisto³²⁵.

Creo que el trazo, como un (in)cierto *otro* del dibujo lo asedia constantemente, lo instiga hacia un fuera de sí liberador:

“O papel do desenho é libertar-nos de inibições, de ideias feitas, de preconceitos”³²⁶.

El carácter inventivo del dibujo, a lo que siempre volveremos, se fundamenta en esta capacidad de *saltar* el ojo, de *soltar* unas huellas adhiriéndose a otras: apoyando los pies, las manos, la mirada, el lápiz en lo firme de la experiencia. En el dibujo siempre hay una falta de correspondencia entre el motivo y la cosa dibujada. Buscar esa correspondencia puede *corresponder* incluso a un acto delirante. ¿De quién son los zapatos de Van Gogh representados en ‘el famoso cuadro’ al que alude Heidegger en *El origen de la obra de arte*? He ahí la pregunta que no debe ser planteada. La polémica entre Heidegger y Shapiro sobre la propiedad de los zapatos es conocida, y Derrida se hace cargo de ella en *Restituciones*³²⁷. ¿De quién son los zapatos? ¿De un campesino, como lo afirma Heidegger? ¿O de un ciudadano, del sujeto de la obra, de Van Gogh mismo, como prefiere Shapiro? ¿De quién son *en verdad* los zapatos?

³²³ “Los efrimitas habían sido vencidos por el ejército de Jefté; y para impedir a los soldados escaparse pasando el arroyo (*schibboleth* significa arroyo...) se pedía a cada persona que dijera *schibboleth*. Ahora bien, los efrimitas eran conocidos por su incapacidad para pronunciar el *sch* de *schibboleth* que para ellos se convertía, desde entonces, en un *nombre impronunciable*. Decían *sibboleth* y, sobre esa frontera invisible entre *sch* y *si*, se denunciaban al centinela...”. Cf. DERRIDA, J.: *Schibboleth. Para Paul Celan* [Schibboleth. Pour Paul Celan, París, Galilée, 1986] Madrid, Arena [traducción de Jorge Pérez de Tudela] 2002, p. 44. El relato vetero-testamentario al que se refiere Derrida se encuentra en *Jueces*, 12,1-6.

³²⁴ “Aussi spatial que temporel, ‘avant’ l’opposition espace/temps, cet espacement (que j’avais défini comme la différence ou la trace même), ne doit-on pas l’accorder à la *tension* d’écartement (*Gespanntheit*) dont parle Heidegger (à propos du temps et de la databilité, en rappelant souvent Aristote) plutôt qu’à l’*extensio* cartésienne, voire à l’*Ausdehnung* freudienne ? ” DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 48, nota 3.

³²⁵ Cf. -: *Mémoires d’aveugle...*, ed. cit., p. 59.

³²⁶ SIZA, A.: ‘Fragmentos de uma experiência’ [entrevista] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit., p. 47. “El papel del dibujo es liberarnos de inhibiciones, de ideas hechas, de prejuicios”.

³²⁷ DERRIDA, J.: ‘Restituciones’, en *La verdad en pintura*, ed. cit., pp. 269-396.

El intento de restitución de los zapatos a los pies apropiados es clasificado por Derrida como ‘delirante’. La reflexión sobre el tema de *la verdad en pintura* es larga (e irónica) en el texto de Derrida. No vamos a detenernos en ella demasiado. Además volveremos a los zapatos del ‘famoso cuadro’ en otro momento. Por ahora anticipamos el juicio de Derrida sobre la disputa de propiedad de los zapatos:

“estos zapatos simplemente no pertenecen, no están ni presentes ni ausentes, *hay* unos zapatos, es todo”³²⁸.

Y un poco más adelante, en contra de la preocupación delirante de identificar el portador y propietario de los zapatos, Derrida añade:

“... estos zapatos no volverán a buen puerto [no hay restitución posible ni correspondencia posible respecto un sujeto] (...) ... habrán viajado mucho, atravesado toda clase de ciudades y de territorios en guerra. Varias guerras mundiales y las deportaciones en masa (...) *Están ahí*, hechos para esperar”³²⁹.

Los zapatos ‘*están ahí*, hechos para esperar’. Están en una presencia sin representación (sin regreso posible a un propietario, sin restitución), apartados de cualquier correspondencia simbólica, incluso. El par (tenía que ser un par, dice Derrida) no guarda, en cada uno de sus elementos, el pedazo del *symbolon*, el pedazo complementario y necesario de la correspondencia simbólica. *Están ahí* separados de toda unidad que pudiera garantizar la propiedad, la atribución a un sujeto. *Están ahí* expropiados.

Derrida usa dos términos fonéticamente cercanos (*duel* y *deuil*) [que en castellano se dicen con la misma palabra (duelo)] para marcar esa separación y esa resistencia a la restitución. El duelo (*duel*) interno que acontece en el dibujo – una necesidad ingente (*il faut*) de batirse, por ejemplo, con la comodidad del ya dicho o ya pensado – se presenta a la vez como un duelo (*deuil*). Lucha cuerpo a cuerpo (*duel*) y experiencia de interrupción, separación, desgarró, generadoras de *deuil*³³⁰. El mecanismo de duelo del dibujo – y del arte en general – opera como condición casi-

³²⁸ -: Op. cit., p. 289.

³²⁹ -: Op. cit., p. 296.

³³⁰ En portugués curiosamente entre *luta* (lucha) y *luto* (duelo) solo hay una diferencia de género...

trascendental³³¹ de la creación artística: crear es separarse, abrirse paso al otro (al otro de la noche con sus velos), incluso al otro de la muerte.

La retórica derridiana del trazo se traza de abismo en abismo: juego de hipótesis que no buscan nunca una superación o una síntesis de tipo dialéctico sino la operación de las diferencias que se abisma en cada salto. El espaciamento (*espacement*) es exigido y abierto en cada salto como condición de todo aparecer; y por ello todo lo que se da siempre viene marcado por la impronta del intercambio y de la sustitución.

“El espaciamento es sin cesar tematizado por la obra de J.D. [Jacques Derrida] y es también lo que hace de ella, de todo su cuerpo de obra, un pensamiento del acontecimiento por venir, una *inven- ción del otro* o, si se quiere, un 'cuerpo acontecimiento', '*un corpus de sentido y por lo tanto en todos los sentidos – pero sin totaliza- ción posible*' “³³².

2.2. El ‘trazo abriente’ (*Aufriss*)

Hay sin duda en la retórica del trazo de Derrida la huella de otro trazo, el trazo abriente (*der Aufriss*) de Heidegger. Recuperamos ese trazo (*Riss*) muy peculiar para de alguna forma reavivar su fantasma y dejarlo asombrar los textos y los dibujos de Siza. Aparentemente el trazo abriente, en sentido heideggeriano, poco podrá decirnos sobre el asunto, toda vez que Heidegger lo utiliza en el marco de su reflexión sobre el habla:

³³¹ El término ‘casi-trascendental’ es singular en Derrida. No es una especie de operador metalingüístico o metaconceptual. Es un término singular en el sentido que siempre permanece ligado al texto donde aparece en cada caso. Sin embargo, aloja en sí cierta constancia de significación. El ‘casi’ de la expresión juega un papel de incompletitud y defecto que, de alguna forma, paraliza y mancha la presunta pureza de las condiciones de posibilidad del método dicho trascendental: “... lo que hace posible hace, al mismo tiempo, imposible la pureza del fenómeno que ha hecho posible. Lo que permite que una carta sea expedida y recibida, la red postal, hace posible, al mismo tiempo, que esa carta no llegue. Lo que permite un elemento funcional cualquiera (la iterabilidad) hace que ese elemento funcional pueda ser siempre ‘desgraciado’. Lo que permite que el lenguaje se transmita en una tradición expone el sentido a una dispersión que amenaza siempre toda transmisión de una idea...” (p. 281) “Este análisis no relega lo trascendental reduciéndolo a una dura realidad de muerte, pero lo contamina con el contacto de lo que intentaba mantener alejado, a pesar de que sólo vivía de ese alejamiento” (p. 282). La ‘casi-trascendentalidad’ de la deconstrucción “... tiende a una comprensión que engloba todo discurso gobernado por la oposición entre empírico y trascendental y todo lo que es solidario con ello... (...) ‘Cuasitrascendental’ designa el resultado de ese desplazamiento, que mantiene legible la huella del paso a través de la oposición tradicional y atribuye a esta última una incertidumbre radical, que denominaremos ‘indecidibilidad, con la condición de adoptar algunas precauciones suplementarias” (pp. 283-284). Cf. BENNINGTON, G.: ‘Derridabase’, en BENNINGTON, G. y DERRIDA, J.: *Jacques Derrida*, ed. cit., pp. 272-288.

³³² SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, ed. cit., p. 242.

“El trazo abriente es el conjunto de los trazos de aquel dibujo que atraviesa y estructura lo abierto y libre del habla”³³³.

La distinción entre el pensar meditativo y el pensar calculador o representativo es fundamental para introducirnos y acompañar, en la medida del posible, el recorrido del 'trazo abriente' que rotura (y en esa medida *espacia*) ahí entre el pensar y el decir, entre la palabra poética y la de la filosofía. El pensar representativo es el pensar 'vulgar' que 'obtiene su forma del cálculo técnico y científico'. El pensar meditativo, a su vez, es el que abre camino dentro del ámbito de la 'región' (*Gegend*). Dicho pensar puede generar un cierto claro en el bosque (*Lichtung*), y en ese sentido, ser dador de lo libre. El pensamiento puede corresponder a un frente a frente con las cosas en un claro que, por tanto, tiene un alcance ontológico. El pensar meditativo da y cobija; da y orienta los caminos que abren y dan paso en la 'región'³³⁴. Ahora bien,

“... para hacer la experiencia del en-frente-mutuo de las cosas de este modo, debemos, sin duda, abandonar la mentalidad calculadora”³³⁵.

La necesidad imperiosa de cálculo está esencialmente presente en la arquitectura: sin cálculo, sin medición, sin un abanico inmenso de recursos técnicos disponibles, no sería viable la arquitectura misma. Sin embargo, será pertinente notar que, antes de medir un terreno e iniciar el afán de traducirlo en números (tarea compartida con ingenieros y restante equipo técnico) Siza reconoce la necesidad de un otro *metron*: el medirse con el espacio a través del dibujo, a través del trazo rápido e inicial de un *esquisso*. Se trata de una operación de soledad, de un frente-a-frente con la hoja en blanco del cuaderno negro de Siza, de un dejar que el trazo (*trait*) *invagine* la blancura del papel y albergue en ella la semilla de la obra por-venir. La imagen reproducida arriba (figura 8), ese auto-hetero-retrato del arquitecto *tanteándose el trazo* (sigo pensando que sí, que lo que parece ser un bastón de ciego, lo es en efecto), nos muestra el *metron* matinal de Siza respecto su modo de proyectar.

³³³ HEIDEGGER, M.: 'El camino al habla', en *De camino al habla*, ed. cit., p. 187. En otro texto de la misma obra, Heidegger retoma el tema de la vecindad entre poesía y pensamiento, para subrayar que cada uno de esos trazos (*Riss*) no se apropia de los aspectos inciertos del otro. Aunque estén destinados a tocarse y cruzarse (en el infinito), ese cruce no está dado o determinado por ellos mismos. “Este dibujo [resultante del cruce en el infinito] es el trazo (*Riss*). Traza abriendo de golpe la poesía y el pensamiento a su mutua proximidad”. Cf. -: 'La esencia del habla', en op. cit., p. 145.

³³⁴ Cf. -: op. cit., p. 146.

³³⁵ -: Op. cit., p. 156.

“Continua presente na minha memória a frustração dos primeiros anos de Escola e de profissão, quando à análise supostamente exaustiva (estática) de um problema se seguia o encontro desamparado com uma folha de papel em branco. A partir de então tive sempre o cuidado de 'olhar o sítio' e fazer un desenho antes de calcular os metros quadrados de área a construir. A partir da primeira confrontação de um e outro gesto se inicia o processo de projectar”³³⁶.

Los dos tipos de pensar – el calculador y el meditativo – no son dos recursos de pensamiento a los que echamos mano según la necesidad o la conveniencia de un momento dado o de una circunstancia: una vez utilizaríamos un registro de cálculo, otra vez un registro de meditación. Creo que no es de este modo como Heidegger lo piensa. Es decir: con lo dicho arriba no se quiere afirmar, tampoco insinuar, que Siza tiene un procedimiento inicial 'meditativo', y posteriormente, a la hora de sentarse en la mesa del despacho, cambia de registro y piensa 'calculadoramente'. Nada más falso. Cuando Siza se enfrenta a la tarea de calcular el área del terreno puede seguir haciéndolo meditativamente (y seguro lo hace). Así como al revés, puede haber poesía (y la hay) que denota un modo de pensar más representativo que meditativo. Trabajar sobre metros cuadrados, calcular, dividir y orientar el espacio puede significar (en el caso de Siza lo significa sin duda) abrirse en lo abierto del pensar, albergarse en él, recorrer los caminos de búsqueda que demandan y configuran la *Lichtung*.

Pensar (meditativamente) y decir. Decir con la palabra, con el trazo de la palabra y con el trazo del trazarse del dibujo. El 'desamparo' delante de la hoja en blanco de los primeros años de la Escuela denuncia una imposibilidad de darse a lo abierto, de orientarse en los caminos que alberga lo abierto. Lo abierto no es el vacío, el desnudo de una ausencia (la hoja en blanco), sino justamente lo que abre espacio entre el pensar (el aprendizaje del pensar: 'todavía no sabemos pensar', dice Heidegger) y el decir. Pero no podemos equivocarnos concibiendo el pensamiento como una especie de propedéutica del conocimiento. El pensamiento es para Heidegger lo originario, aquello que engarza antológicamente toda relación entre cosa y palabra:

³³⁶ SIZA, A.: 'O procedimento inicial', en MURO, C. [ed]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 13. “Continua presente en mi memoria la frustración de los primeros años en la Escuela, cuando a un análisis supuestamente exhaustivo (estático) de un problema, seguía el encuentro desamparado con un folio de papel en blanco. A partir de entonces siempre he tenido el cuidado de ‘mirar el sitio’ y hacer un dibujo antes de calcular los metros cuadrados de área a construir. A partir de la primera confrontación de uno y otro gesto se inicia el proceso de proyectar”.

“El pensamiento no es un medio para el conocimiento. El pensamiento abre surcos en el campo del ser. Alrededor de 1875 Nietzsche escribe una vez (Gran octavo WW XI, 20): 'Nuestro pensamiento debe tener la vigorosa fragancia de un campo de trigo en una tarde de verano'. ¿Cuántos tienen aún hoy los sentidos para esta fragancia?”³³⁷.

2.3. El cuerpo a cuerpo inicial

Siza visita por primera vez un lugar de construcción para oler el lugar, para sentir la 'fragancia', el humus del lugar. Y también eso es un cuerpo a cuerpo, o mejor dicho, un cuerpo en el cuerpo, un intercambio corporal. También eso es un prestar atención, un darse atención al lugar y a lo que hay en él. Pensar el lugar – un engarce ontológico con el lugar – significa decirlo: decirlo en el trazo (*Riss*), en el 'casi-nada inicial' que es como Siza designa su primero esbozo cuando visita el lugar de la construcción por primera vez. Porque pensar y decir se requieren mutuamente, se implican, se cruzan incluso (en el infinito, es cierto). Pensar y decir son vecinos: no porque se hallen frente a frente, puerta con puerta, casa con casa, calle con calle, sino porque su relación de vecindad está justamente más allá del espacio y del tiempo³³⁸, por lo menos si no entendemos estos conceptos como meros parámetros de extensión y cálculo. Tiempo y espacio significan aquí más bien temporalización (“madurar, dejar crecer y eclosionar”) y espacialización (libera los espacios y los lugares y “los entrega a ellos y asume lo con-temporáneo como tiempo espacial”)³³⁹. En este sentido, *antes* del cálculo de los metros cuadrados (y *ya* en el mismo cálculo) está (*es*) el pensar meditativo. *Dichten* (decir) y *Denken* (pensar) se acercan y encentan, según un cierto modo de acercamiento a lo cual remite el *Ereignis*.

La incisión del trazo (*Aufriss*) desgarrar, origina una separación diferencial, pero, a la vez, espacia un espacio de entalladura, de contacto, de apropiación. El trazo alberga en sí una tracción, una fuerza destinal (siempre la unidad destinal del ser como motor del pensamiento de Heidegger) que trabaja y inscribe el punto de tracción en el límite como instancia originaria, fuera por tanto del ámbito de la fenomenalidad. Trabaja dándose y retirándose en el acontecer mismo de la donación.

³³⁷ HEIDEGGER, M.: 'La esencia del habla', en *De camino al habla*, ed. cit., p. 129.

³³⁸ -: Op. cit., pp. 155-156.

³³⁹ Cf. op. cit., p. 158.

La trayectoria del trazo (*trait*) en Derrida es diferente: su operar juega la suerte misma de la huella, de lo que no tiene *propiamente* un *en sí*, que se inscribe fuera de cualquier retórica de apropiación. *Le trait*, si podemos decirlo así, está gobernado por una multiplicación ingobernable. *Le trait se re-trait*. En la retirada de la metáfora, en el espacio, en el hueco dejado libre por la retirada, hay un desbordamiento que requiere *otra* entrada, una reentrada de la metáfora. El *re-* del *re-trait* conlleva siempre una operación doble: retirada y retrazo. En la retirada de la metáfora se expone una metáfora más. El carácter doble del *retrait* comparte la doblez de la huella, que siempre es de otro y siempre remite a otro. Nunca es idéntica a sí misma, sino que envía hacia un fuera de sí, hacia el otro que se ha retirado para que *otra* huella tome *lugar*. Un lugar que no es *propiamente* un lugar y que no pertenece a nadie. Un lugar que abre espacio al acontecer de las diferencias, un espaciamento (*espacement*), una casi-condición para la posibilidad del acontecimiento. Por eso, afirma Derrida,

“... el *re-* del retrazo no es un accidente que sobrevive al trazo. Este se destaca permitiendo a toda propiedad destacarse, como se dice de una figura sobre un fondo”³⁴⁰.

El darse y el retirarse del trazo no corresponde a dos momentos, uno anterior y otro posterior, uno originario y otro derivado, sino a una operación única (y asimismo doble) e inseparable.

Derrida traza un trazo (quirúrgico, protésico) sobre el 'trazo abriente' en un contexto de aclaración sobre la presencia de la metáfora en la filosofía de Heidegger. Al final, su conclusión nos 'da que pensar':

“Cuando se dice trazo o retirada en un contexto en el que se trata de la verdad, 'trazo' no es ya una metáfora de lo que creemos usualmente reconocer bajo esa palabra. No basta, sin embargo, con invertir la proposición y decir que la re-tirada de la verdad como no-verdad es lo propio o lo literal a partir de lo cual el lenguaje corriente estará en posición de separación, de abuso, de desvío trópico, bajo cualquier forma que sea. 'Retrait' no es más propio, ni literal, que figurado. No se confunde ya con las palabras que él hace posible, en su delimitación o recorte (...) como tampoco es extraño a las palabras como una cosa o referente. La retirada no es ni una cosa, ni un ente, ni un sentido. Se *retira* del ser del ente como tal y

³⁴⁰ DERRIDA, J.: 'La retirada de la metáfora', en op. cit., p. 69.

del lenguaje, sin que esté, ni sea dicho, en otra parte; encanta la diferencia ontológica misma. (...) Qué es lo que pasa? (...) Nada, ninguna respuesta, sino que la retirada de la metáfora pasa a ésta por alto, y a sí misma”³⁴¹.

2.4. Tocar el límite

Estamos *tocando* el límite y eso nos desplaza de algún modo a otro ámbito de reflexión. Ahí únicamente – en el límite – es donde podemos tocar (y ser tocados). ¿Qué pasa en el límite? ¿Cómo decir, escribir e inscribir ahí la metáfora? Y a la vez ¿es posible retirar la metáfora sin duplicar su movimiento de transporte, sin repetir o hacer resonar o redoblar su tráfico?

Tal vez una palabra acuñada por Jean-Luc Nancy nos ayude en el acercamiento al límite del con-tacto: '*ex-crit*'. Estamos reflexionando sobre los cuerpos, sobre lo que incorpora el dibujo, sobre el límite donde se *da* esa incorporación. Estamos tocando los textos de Siza y la escritura gráfica de sus dibujos. La relación entre cuerpo, escritura y límite parece ser una relación inevitable: en efecto, escribir toca necesariamente el cuerpo, la mano, los dedos. Toca en el extremo, en doble sentido: en una de las extremidades del cuerpo (la extremidad del miembro, la extremidad de la mano, la extremidad del dedo) y en el límite extremo del cuerpo, en la frontera. Asimismo, los cuerpos están escritos, roturados por una inscripción, por múltiples inscripciones: ‘incisos, grabados, tatuados, cicatrizados’³⁴². Los cuerpos escriben y están escritos. Pero los cuerpos – y aquí toma lugar el término original de Nancy – se escriben e inscriben fuera.

“La *excripción* de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta *fuera de texto* como el movimiento más *propio* de su texto: el texto *mismo* abandonado, dejado sobre su límite. No es una ‘caída’, eso ya no tiene alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre”³⁴³.

El cuerpo ‘abandonado’, fuera de texto, en el borde, expuesto en la tangencia y a la tangencia, a la intersección, al toque, a la transferencia, a la dislocación. El cuerpo separado de la significación. El cuerpo no es significante ni significado, sino que es un exposi-

³⁴¹ - : Op. cit., pp. 74-75.

³⁴² Cf. NANCY, J-L. : *Corpus*, ed. cit., p. 13.

³⁴³ Ibidem.

tor/expuesto³⁴⁴. Los cuerpos, para Nancy, no vienen y se presentan como un registro de significación, sino que se ofrecen en la enajenación del sentido mismo. Los cuerpos exponen la fractura del sentido: se *excriben* en la *exposición* al otro, a los otros cuerpos.

“Los cuerpos, primeramente (es decir: al abordarlos) son masas, masas *ofrecidas* sin nada en ellas para articular, sin nada ahí que encadenar, ni discurso, ni relato: palmas, mejillas, vientres, nalgas. El ojo mismo es una masa como la lengua y como el lóbulo de la oreja”³⁴⁵.

La cita de Nancy podría inscribirse como una leyenda de un dibujo de Siza de 1980 (figura 15). Es un dibujo de cuerpos, mejor dicho, de masas de cuerpos, de cuerpos que se ofrecen: compactos, macizos, mecánicos, sin órganos. Cuerpos expuestos directamente sobre la piel, casi únicamente piel,

“...masa espaciosa, la extensión expuesta como grano, como un peso, como una hinchazón...”³⁴⁶.

Cuerpos en *expeausition*³⁴⁷. La piel es el límite, lugar de toque y de transferencia (la piel agujereada, los poros que permiten el tránsito entre el exterior y el interior). Cuerpos visto desde arriba, desde un punto de vista que enfatiza su artificialidad. Cuerpos artificiales, cuerpos técnicos, degenerados, interrumpidos en sí mismos: cuerpos que portan la *marca* del golpe, casi sin miembros. Cuerpos que se acercan en un paso mecánico: se acercan, no para permanecer, sino para transferirse a otro lugar. Cuerpos en tránsito, tal vez ciegos: la lámpara del rostro ya casi no ilumina. Cuerpos fraccionados, incompletos: no una fractura sustancial, sino operativa y constitutiva. Un cuerpo siempre está más allá de sí, siempre es excesivo: no tiene *stancia*, sustancia. Cuerpos *accidentados*, en la superficie (en la piel). Los cuerpos del dibujo de Siza son exhibicionistas, como todos los cuerpos: se exhiben en su fractura y en su retirada (o su partida); no pueden guardar secreto o misterio. Avanzan firmemente, mecánicamente: en una *expeausition* interminable. Nancy afirma que los cuerpos siempre están de partida (o de retirada, porque partir es retirarse):

³⁴⁴ Cf. -: op. cit., p. 22

³⁴⁵ - : Op. cit., p. 66. El subrayado es mío.

³⁴⁶ - : Op. cit., pp. 66-67.

³⁴⁷ Nancy crea un nuevo vocablo que junta la exposición y la piel (*peau*, en francés). ‘Expeausition’ se pronuncia igual que ‘exposition’. Los cuerpos se exponen en la piel. Cf. -: op. cit., p. 26.

“Los cuerpos siempre en la partida, en la inminencia de un movimiento, de una caída, de una separación, de una dislocación”³⁴⁸.

¿En qué puede ayudarnos esta danza incesante de cuerpos respecto a lo que nos atañe? ¿Dónde y cómo inscribir (o *excribir*) la metáfora? Si no es en la cosa, ni en el ente, ni en el sentido, como lo afirmaba Derrida, ¿dónde se inscribe la metáfora? ¿Dónde (se) toca el trazo sobre el cual se escribe el dibujo? Una hipótesis de respuesta: el trazo “*s'excrit* en lugar de inscribirse o escribirse”³⁴⁹. Intentaremos seguir de cerca este trazo refractario, de *ex*-clusión; este trazo trópico, de desvío. Lo curioso es que Siza parece haber intuido un cierto *ex*- en el acto de dibujar, cuando afirma en entrevista:

“O perfeito seria que não necessitássemos de desenhar, que pudéssemos ver tudo num processo de reflexão interior...”³⁵⁰.

En este sentido, el trazo del dibujo parece ser necesario para *extraer* algo de un proceso interior no tematizable en sí, para *excribir* en el cuerpo del dibujo las marcas resultantes de una reflexión interior. Diciendo que ‘lo perfecto sería ver todo en un proceso interior’, Siza estará reconociendo esta pulsión expositiva del cuerpo. Y a la vez la ocasión que proporciona el dibujo de intrometerse en esa pulsión, de tomarse el pulso de los cuerpos en su acontecer, en las batidas del corazón de los cuerpos: no dirigido por una certeza médico-científica, sino a tanteos. Porque un cuerpo no se da como algo estático, sino que es un trazo, un trazado, una trayectoria en tránsito hacia un fuera de sí. El trazo de un cuerpo incorpora esa transitividad, ese intercambio con otros cuerpos, otras ins-

³⁴⁸ -: Op. cit., p. 28.

³⁴⁹ DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 328. ‘... *s'excrit* au lieu de *s'inscrire* ou de *s'écrire*'.

³⁵⁰ SIZA, A.: ‘Fragmentos de uma experiência’ [entrevista] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras y proyectos* [catálogo] ed. cit., p. 47. “Perfecto sería no necesitar de dibujar, que pudiéramos verlo todo en un proceso de reflexión interior”.

El tono platónico de la frase de Siza merecería una reflexión amplia. De paso, le dedicamos una corta nota apenas como registro de dicho tono. Perfecto sería no tener necesidad de dibujar, verlo todo en un proceso de pensamiento interior. El dibujo sería de este modo un suplemento del *logos* interior, de la visión inmediata. Dibujar correspondería a una representación (una ilustración) exterior de una imagen presente interiormente. Si pudiéramos ‘verlo todo en un proceso de reflexión interior’, entonces el dibujo sería dispensable. El adorno ilustrativo y suplementario del dibujo, de la pintura y de las artes en general se contraponen a la contemplación directa de la esencia de las cosas. Y lo que se dice de estas artes en Platón se dice también de la escritura. Todo esto con el agravio de no darse la visión inmediata al dibujo y a la escritura. “Platón niega siempre la intuición de la cosa misma a la escritura y a la pintura en el sentido ‘propio’, puesto que no tratan más que de copias y copias de copias”. Cf. DERRIDA, J.: ‘La doble sesión’, en *La diseminación*, ed. cit., p. 286.

El dibujo como un añadido, un suplemento, un doble: ésta es la hipótesis a donde conduciría la frase aislada de Siza. Sin embargo, como quedará claro a lo largo de la investigación, el *corpus* textual de Siza (y sus dibujos mismos) no autoriza tal hipótesis. Además se trata de una entrevista, de una respuesta a quemarropa, donde los vicios del lenguaje representativo (que es lo nuestro, lo queramos o no) pasan más fácilmente que en un texto cuidado, pensado y escrito por la propia mano.

tancias de transferencia. Injerto de cuerpos, prótesis: nos estamos acercando a la hipótesis técnica del cuerpo.

Regresamos a Derrida. En el encuentro (y choque) de cuerpos que instiga el dibujo, hay una palabra suya que puede volverse determinante: *subjectile*. ¿Qué es un *subjectile*? El *subjectile* es una palabra y una cosa, un soporte. Una palabra intraducible, que resiste a la traducción (ya veremos que su resistencia a la traducción se revelará fundamental a la hora de aclarar la relación entre trazo y soporte). Cobija varios otros términos que sin embargo no agotan su significación: subjetivo, táctil, proyectil. Como soporte, el *subjectile* es la superficie, el material,

“... el cuerpo único de la obra en su primer acontecimiento, *en el nacimiento*, lo que no se deja repetir, lo que se distingue tanto de la forma como del sentido y de la representación...”³⁵¹.

Otro *trazo* importante del *subjectile* es que ya está fuera de circulación, ya no se usa en la lengua francesa corriente: es un arcaísmo, algo que se ha retirado y ahora vuelve (un *re-revenant*) desde abajo (*sub*). Vuelve para incorporarse, tomar, asediar y enfrentar el cuerpo de otro. Vuelve para forzar y enloquecer (*forcener*), para desquiciar y poner fuera de sentido (*hors de sens*). Le *subjectile* es pues “el lugar de una extrema tensión”³⁵², el lugar de un conflicto en el límite, en la superficie. El *subjectile* es un muerto que vuelve desde abajo, desde la tumba: “pero se puede forzar la tumba. Se puede *forcener le subjectile*”³⁵³.

El *subjectile* es un cuerpo que emerge (desde abajo) y se presenta en la escena. Situado entre dos lugares, el abajo y la superficie, el lugar donde se presta como soporte a una representación. Lanzado (*jetée*) al movimiento de la mano, se expone al trazo en la condición de borrarse él (el trazo) como tal. En este sentido, abre un espaciamiento capaz de soportar el trazo, capaz de hacerle un espacio, incluso de conformarse al trazo. Pero en el *subjectile* siempre hay algo que resiste, que resiste incluso a la trayectoria. La resistencia es su posibilidad de sobrevivir: es necesario que él resista para no quedarse como un mero soporte sumiso a la representación. Hay, por tanto, algo en él que le con-

³⁵¹ DERRIDA, J.: ‘Forcener le subjectile’, en DERRIDA, J. y THÉVENIN, P.: *Antonin Artaud. Dessins et portraits* París, Gallimard, 1986, p. 57. “... le corps unique de l’œuvre en son premier événement, à la naissance, ce qui ne se laisse pas répéter, ce qui se distingue autant de la forme que de la représentation...”.

³⁵² Cf. -: op. cit., p. 60. “... le lieu d’une extrême tension”.

³⁵³ Cf. -: op. cit., p. 62. “Mais on peut forcer la tombe. On peut forcener le subjectile”.

vierte en proyectil, que lo proyecta hacia delante. Despertado de la tumba, se yergue y se lanza al confronto con *otro* cuerpo, el cuerpo del otro.

El trazo abriéndose paso *a través* de un cuerpo *subjectilizado*: la huella del tacto de los cuerpos. Una huella necesaria. El acontecimiento del paso, pasa en el trazo. No hay cuerpo sin trazo y además no hay cuerpo con un solo trazo. Un cuerpo siempre exige trayectorias. En ese sentido un trazo es un cuerpo pasado, un paso (*pas*) de cuerpo. En un trazo hay un cuerpo que pasa, un duelo del cuerpo.

Un cuerpo está recortado, sujeto a un límite. El trazo es el límite de un cuerpo. El trazo, traza el límite del cuerpo. Y sin embargo, a pesar del límite, el cuerpo se desborda, tiende a sobrepasar el límite, es decir, a ultrapasarse a sí mismo. Siza lo sabe:

“O corpo – mão e mente e tudo – não cabe no corpo de cada um. E nenhuma parte é autónoma”³⁵⁴.

Decir cuerpo es decir trasvase (el cuerpo no cabe en el cuerpo de cada uno, afirma Siza): desvío del cauce natural, prótesis una vez más, deriva, división, transplante: pasarse al cuerpo del otro, hospedarse en él, asediarlo, parasitarlo, hacerlo rehén y tornarse rehén en él. No hay cuerpos 'autónomos'. Toda relación es más que un cuerpo a cuerpo, es un cuerpo en el cuerpo del otro. Todo cuerpo siempre está atravesado, siempre se está desbordando porque no cabe en sí mismo.

2.5. Lo problemático del cuerpo

Estamos hablando del cuerpo. Y del trazo y del dibujo. Y del trazo del cuerpo en el dibujo. Hemos empezado el apartado planteando justamente la pregunta: ¿qué es un cuerpo? Ahora será el momento de enfrentar el cuerpo de la cuestión. Tal es necesario no solamente por el problema específico que nos atañe, sino también (y no menos importante) porque toda problemática del cuerpo – y más que todo *lo problemático* del cuerpo – ha sufrido en los últimos decenios un desplazamiento teórico que no podemos pasar por alto. Y hablar del cuerpo en el ámbito de la estética, nos obliga a visitar, aunque rápidamente, a Merleau-Ponty para intentar comprender lo que está en causa cuando afirma que la obra de arte es comparable a nuestro cuerpo. ¿En qué senti-

³⁵⁴ SIZA, A.: ‘Oito pontos’, en MURO, C. [ed]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 65. “El cuerpo – mano y mente y todo – no cabe en el cuerpo de cada uno. Y ninguna parte es autónoma”.

do lo dice? Merleau-Ponty usa el término 'comparable', lo que quiere decir que entre la obra de arte y 'nuestro cuerpo' no existe más que una analogía:

“Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, esto es, seres en los que [no] puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte”³⁵⁵.

'Nuestro cuerpo' es el cuerpo humano, por lo que se atribuye al cuerpo humano un privilegio, el de garantizar el vínculo entre el yo y las cosas, entre el yo y la obra de arte. La interpretación *activa* del cuerpo humano (y necesariamente la interpretación *pasiva* de la obra de arte, dada su secundaridad: la obra de arte es comparable a...) conlleva una idea de apropiación o reapropiación del otro, de la obra de arte. El elemento activo de la relación prevalece sobre el elemento pasivo, sobre el término secundario de la comparación. La cuestión del cuerpo en Merleau-Ponty es la cuestión del cuerpo propio, del cuerpo (humano) que reúne en sí la unidad intersensorial de las cosas, que centra en sí la red de relaciones que el mundo comporta, que funda una espacialidad común a la experiencia del (y en el) mundo. El cuerpo propio es el animador del sistema orgánico del mundo:

“El cuerpo propio está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema”³⁵⁶.

La obra de arte es *como* un cuerpo (propio) y *como* un corazón. Lo que quiere decir que Merleau-Ponty concibe la obra de arte según un modo analógico de ser y, por lo tanto, dentro de un marco de la representación.

Diferente es la perspectiva de Derrida y de Nancy sobre el asunto. Por ello, el diálogo de Derrida con Jean-Luc Nancy respecto *lo problemático* del tacto y del

³⁵⁵ MERLEAU-PONTY, M.: *Fenomenología de la percepción* [Phénoménologie de la perception París, Gallimard, 1945] Barcelona, Península [traducción de Jem Cabanes] 1975, p. 168. Hay un error de traducción (o impresión) pues la frase donde se habla de la distinción entre la expresión y lo expresado es negativa: ‘...c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé...’ Subrayo la partícula de negación.

³⁵⁶ -: Op. cit., p. 235. Traducción ligeramente alterada. Me parece más correcto y más adecuado a la problemática que estamos tratando decir ‘el cuerpo propio’ (*le corps propre*, en el original) que ‘el propio cuerpo’ como ha preferido el traductor español.

tocar(se)³⁵⁷ puede ser más útil para tantearnos en esta región del límite donde los cuerpos se tocan. El dibujo, en toda su amplia y variada semántica,³⁵⁸ puede que se revele entonces como un dato relevante en este tránsito intercorporal. La cuestión primera y aparentemente contradictoria es: ¿cómo tocar lo intocable? Decimos bien, intocable, porque siempre tocamos la superficie, la piel, la película de un límite. Y el límite mismo, por definición, parece privado de cuerpo. El límite, por lo tanto, no se toca, no se deja tocar, se sustrae al toque. Aristóteles había insistido ya en el carácter privilegiado de este sentido, una vez que ningún viviente puede mantenerse en la vida sin él. Pero, igual que todos los otros sentidos, también el tacto está subordinado a una mediación. Necesita de un medio que, por un lado, permite el contacto, y por otro, lo vuelve imposible. En efecto, el tacto está mediado por la carne y también por el aire y el agua que siempre se interponen entre dos cuerpos tangentes entre sí. Por lo tanto,

“... resulta imposible que una cosa esté en contacto con otra en el agua; y del mismo modo ocurrirá en el aire”³⁵⁹.

El medio, que sin embargo nos pasa desatendido, es condición de posibilidad de la percepción. Esa inadvertencia nos da la ilusión de que estamos realmente en contacto inmediato con los objetos. La forma como el medio interfiere en los diferentes modos de percepción sensorial es diferente. En tanto que en el caso de los objetos visibles y audibles el medio ejerce cierto influjo, cierta afectación, sobre nosotros, en lo tangible percibimos los objetos a la vez que el medio. Aristóteles presenta el ejemplo del que es golpeado a través de un escudo:

“... no es que el escudo lo golpee tras ser él golpeado; antes bien, sucede que ambos resultan golpeados conjuntamente”³⁶⁰.

Jean-Luc Nancy a quien, junto con Aristóteles, Derrida considera uno de los grandes filósofos del tacto en nuestra tradición occidental, considera que esta mediatez de lo

³⁵⁷ Sobre todo en DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit.

³⁵⁸ 'Diseño: es una palabra descriptiva y una palabra metafísica. Es una palabra técnica y una palabra ideal. Se aplica a la mano del hombre, pero también a su *fantasía* imaginativa, e igualmente a su intelecto y a su *ánima* – para, finalmente, aplicarse al Dios omnificador (...) El diseño designa asimismo el *esquisse*, la obra en gestación, el proyecto, el esquema compositivo o el trazado de líneas de fuerza'. Sobre este amplio campo de significados del diseño, cf. DIDI-HUBERMAN, G.: *Devant l'image*, París, Les Éditions de Minuit, 1990, pp. 94-103. La cita traducida se encuentra en la p. 98.

³⁵⁹ ARISTÓTELES: *Acerca del alma*, Libro II cap. Undécimo, 423a, 25-30, Madrid, Gredos [traducción de Tomás Calvo Martínez] 1999, p. 208.

³⁶⁰ -: Op. cit., 223b, 15-20, en ed. cit., p. 209.

tangible conmociona la concepción del yo. El yo, tal como nos acostumbramos a concebirlo, sufre una especie de síncope:

“... una diferencia en el corazón del yo, la articulación desarticulable de un *ego* capaz de tocar su corazón tocando en su corazón”³⁶¹.

2.6. Un síncope en el corazón del yo

La mediatez de lo tangible abre un trazo hiriente sobre toda la retórica del contacto de los cuerpos. Una *extraña* extranjería irrumpe en el corazón de una subjetividad que se creía íntima y una. *Je se touche* corresponde a un esguince sintáctico con lo cual Nancy expresa la auto-hetero-afectación en la figura de lo táctil. Y también el *se toucher toi*, es decir, la intromisión del *tutoiement de soi* en el corazón de la egoidad. Por decirlo tal vez más sencillamente: en el corazón³⁶² del yo hay más de uno. También el yo, la presunta unidad del yo, está asediada, fantasmizada por el otro. El otro es, en última instancia, *lo otro*, la otredad, lo no representable, el espaciamiento de la diferencia: la *différance*.

Heidegger lo cuestionó también en *Identidad y diferencia* (1957). El principio de identidad (A=A) es en buena parte el resultado de un camino recorrido a lo largo de nuestra tradición metafísica, y por ello, habrá que detenerse más en ese camino y en las transformaciones acontecidas a lo largo de él, que propiamente en su contenido. Ya que, afirma Heidegger, el principio de identidad habla desde el ser de lo ente que toma voz por primera vez en Parménides. En efecto, cuando Parménides afirma que 'lo mismo (*tò autó*) es pensar que ser', está diciendo algo distinto de lo que se ha cons-

³⁶¹ DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 47. 'Une différence au cœur du *je*, l'articulation désarticulable d'un *ego* capable de toucher son cœur en touchant à son cœur'.

³⁶² El 'corazón' es nuclear en el pensamiento de Jean-Luc Nancy. El trasplante de corazón al que se ha sometido, seguramente le ha conducido a una enfatización (dolorosa) de su idea de extranjería dentro del yo mismo. “La identidad vacía de un 'yo' no reposa jamás en la simple adecuación (en su 'je=je') una vez enunciada: 'yo sufro' implica dos yo extranjeros el uno al otro (tocándose sin embargo)”. NANCY, J.-L.: *Une pensée finie*, París, Galilée, 1990, p. 179. Citado por DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 115. Portando un corazón de otro (sin saber si era de un hombre o de una mujer), ¿cómo no sentir el peso de un cuerpo extranjero dentro del cuerpo dicho propio? ¿Cómo no reflexionar sobre la extranjería de la propia identidad? Doble extranjería además: la suya respecto el corazón recibido y la de éste respecto el cuerpo de Nancy. De este modo, como afirma Derrida, 'los dos extranjeros siguen haciéndose señales e implicándose. Ellos se relacionan y se asemejan. El uno arbitra el otro, el uno esconde o muestra la verdad del otro...' -: op. cit., p. 114. Sobre el tema en general al que remite esta intrusión ver NANCY, J.-L.: *El intruso* [L'intrus, París, Galilée, 2000] Buenos Aires, Amarrortu [traducción de Margarita Martínez] 2006.

truido a lo largo del camino del pensar occidental en el principio de identidad. A saber: la identidad pertenece al ser. Lo dicho en la sentencia de Parménides es que

“... pensar y ser tienen su lugar en lo mismo y a partir de esto mismo se pertenecen mutuamente”³⁶³.

De este modo, el principio de identidad, tal como lo pensamos habitualmente, está informado por un modo de pensar representativo, y para salirnos de ese modo de pensar habría que dar

“... un salto que salta fuera de la representación usual del hombre como animal racional, que en la época moderna llegó a convertirse en sujeto para su objeto”³⁶⁴.

Saltar fuera del pensar representativo es saltar a un abismo, concepto fundamental en Heidegger y que Derrida utiliza también para decir el límite que la filosofía ha 'tocado' al 'tocar' el límite de la ontología de la subjetividad:

“Esta superficie, esta línea o este punto, este límite, por lo tanto, al cual la filosofía habrá por consecuencia 'tocado', se presenta como tocable e intocable a la vez: como todo límite, ciertamente, mas también en el límite, y sobre el borde expuesto, o expositivo, de un abismo, de un nada, de un 'infondable' insondable que parece todavía menos tocable, más intocable aun, si esto fuera posible, que el límite mismo de su exposición”³⁶⁵.

Un abismo más allá del límite mismo, si esto fuera posible. Saltar al abismo: extraño salto, afirma Heidegger, que sin embargo podrá desembocar en una puerta de entrada,

“... la entrada al dominio en el que el hombre y el ser se han encontrado desde siempre en su esencia porque han pasado a ser propios el uno del otro desde el momento en el que se han alcanzado”³⁶⁶.

³⁶³ HEIDEGGER, M.: *Identidad y diferencia*, ed. cit., p. 69.

³⁶⁴ -: Op. cit., p. 77.

³⁶⁵ DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., pp. 121-122. ' Cette surface, cette ligne ou ce point, cette limite, donc, à laquelle la philosophie aurait ainsi 'touché', elle se trouve à être à la fois touchable et intouchable: comme toute limite, certes, mais aussi à la limite, et sur le bord exposé, ou exposant, d'un abîme, d'un rien, d'un 'infondable' insondable qui paraît encore moins touchable, encore plus intouchable, si c'était possible, que la limite même de son exposition'.

³⁶⁶ HEIDEGGER, M.: *Identidad y diferencia*, ed. cit., p. 79.

Puerta de retorno a la unidad original (entre ser y pensar) que Derrida y Nancy, en contra de Heidegger, cierran: absolutamente. Retorno imposible porque no hay una patria originaria, no hay origen:

“... en esa 'errancia espectral de las palabras' se halla la posibilidad del sentido y de la significación. En esa diferencia sin sentido, insignificante, en la relación o cita con lo otro que multiplica de antemano la lengua, la imposibilidad para la unidad desde el origen sin origen de su partición o desajuste, de su secreto”³⁶⁷.

El proceso interior de que habla Siza ('perfecto sería verlo todo en un proceso de reflexión interior sin necesitar del dibujo') ¿qué puede significar? ¿No podrá significar, por ejemplo, que Siza, como todos nosotros que todavía 'no sabemos pensar', seguimos rehenes de un 'yo' que representa, reúne y garantiza la unidad de todos los actos y que abarca todas las facultades dichas humanas? El yo – sea el término tomado en sentido psicológico (el yo empírico), en sentido epistemológico (el yo cognosciente), o en sentido metafísico (el yo como 'alma' de un determinado grupo de vivientes), – entendido como un arrinconamiento de la interioridad es lo que Nancy quiere convulsionar, sincopar, cuando promueve la discordancia, el desencaje, entre la persona verbal y el pronombre: *je se touche* o *se toucher toi*. En la base del esguince sintáctico está todo lo problemático del cuerpo en su relación con lo extenso. A la idea de un cuerpo totalizado y totalizador, Nancy contrapone la idea de un cuerpo agujereado que promueve un tránsito permanente y vital entre el interior y el exterior, entre el exterior y el interior, un cuerpo que se sitúa en el espacio fronterizo entre los dos. El cuerpo como límite, y como tal, como operación del límite y en el límite.

“Nancy se apropia ahí [en *Une pensée finie*] si podemos decirlo, de la figura del tocar en esta cosa sin cosa que es un límite. Y ese tocar del límite es el momento mismo de la decisión... (...) Tocar es tocar un límite, una superficie, un borde, un contorno. Incluso si se tocamos un dentro (...) se hace según el punto, la línea o la superficie, la frontera de una espacialidad expuesta al afuera, ofrecida, justamente, sobre su borde, al contacto”³⁶⁸.

³⁶⁷ SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, ed. cit., p. 43.

³⁶⁸ DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 121. 'Nancy y approprié, si on peut dire, la figure du toucher à cette chose sans chose qu'est une limite. Et ce toucher de la limite est le moment même de la décision... (...) Toucher, c'est toucher une limite, une surface, un bord, un contour. Même si on touche un dedans (...) on le fait selon le point, la ligne ou la surface, la frontière d'une spatialité exposée au dehors, offerte, justement, sur sa bordure, au contact'.

2.7. ¿Dónde se tocan los cuerpos?

¿Qué toca el cuerpo? ¿Cómo toca el cuerpo? ¿Dónde se tocan los cuerpos? ¿Qué sentido hay en el sentido del tacto? Si el tocarse es una imposibilidad, ¿cómo hallar (si la hay) una instancia de racionalidad desde donde interrogar y sostener el tacto mismo, el tacto *anterior* a la figura del tocarse de los cuerpos? ¿Qué *sentido* tiene (si es que lo tiene) el sentido del tacto?

En efecto, cuando decimos 'tacto' pretendemos de algún modo establecer una legalidad que da por sentada una ley del tacto, un mandamiento previo a toda ley (política, jurídica, ética, religiosa...) que legaliza la interrupción del *contacto* o su continuidad con lo que acostumbramos llamar 'naturaleza'.

“Ahora bien, no se puede hablar de tacto (por ejemplo), y de contacto sin contacto, a no ser ahí donde una ley viene a dictar y a prescribir, a ordenar lo que no es (natural)”³⁶⁹.

Antes del hombre, antes incluso de la distinción entre seres vivientes y no vivientes estaría esa ley – una esencia del tacto en general – como pura abstracción, sin necesidad de determinación del 'quién' o del 'qué'. Tal vez lo que Derrida llama la ley del archivo, la *auctoritas* del archivo. En un doble sentido: en el sentido del *commencement* y del *commandement*. El nombre *arkhé* coordina, aparentemente, afirma Derrida, los dos principios. Uno, según la naturaleza y la historia (el principio del *commencement*), y el otro, según la ley (el principio del *commandement*), allá donde los hombres y los dioses ejercen su autoridad.³⁷⁰ Tal ley, tal *arkheîon*, puede que sea una ficción de la subjetividad egocéntrica.

El archivo como un lugar que guarda, que consigna, está *tocado* por un mal: hay un *mal de archivo*, afirma Derrida. Ese principio, ese *arkheîon* (si lo hay) no es un principio único, sino una complejidad. Ese principio (si lo hay) no es un principio *como tal*: es un principio ya encetado (*entamé*) si podemos decirlo así. En el principio hay una ruptura de principio, más que un principio como tal. Justamente ahí se ahoga la propia autoridad del principio, lo que hace que en su autoridad se inscriba una violencia que lo sobrecar-

³⁶⁹ -: Op. cit., p. 83. 'Or on ne peut parler de tact (par exemple), et de contact sans contact, que là où une loi vient dicter ou prescrire, enjoindre ce qui n'est pas (naturel)'.

³⁷⁰ Cf. DERRIDA, J. : *Mal d'archive*, París, Galilée, 1995, p. 11.

ga. Lo característica de la ley es su falta de origen. Siempre hay un movimiento violento en la ley. Hay de alguna manera una ilegalidad absoluta como inicio de la ley. Si el origen de la ley es legal, entonces ¿dónde está el origen *mismo* de la ley? Esa ilegalidad hace que el origen de la ley, el *arkhé*, no pueda ser consignado, guardado en seguridad, al abrigo de la usurpación. Por detrás del archivo hay un principio de desintegración. Para que pueda ser *arkheîon*, ese principio violento es un *mal de archivo*: enfermedad del archivo, como si el archivo estuviera asediado por una instancia de agresión y violencia. Todo archivo quiere quemarse, borrarse, robarse, irse a otro lugar.

Por otro lado, el *mal de archivo* es también una fiebre del archivo: pone en marcha la operación de la legalidad, de la ley. Impone la ley. Igual que el archivo está contaminado, infectado, por un mal que le deja borrarse, extraviarse, igual también está tomado de una fiebre: quien toma el archivo, quien detenta el privilegio de su guardia, toma el poder. Detrás del archivo está el poder. En las guerras de la religión, una de las cosas que normalmente está por detrás es el problema de la guardia del archivo. ¿A quién compete el privilegio de la herencia del archivo? Sin embargo ese es un tema que sobrepasa nuestra investigación y por eso lo dejamos.

Esta reflexión que terminamos de hacer siguiendo a Derrida, no quiere decir que haya una imposibilidad del *arkheîon*. Lo que quiere decir es que hay una pluralidad en el *arkheîon*. El *mal de archivo* hace que el archivo nunca tenga un carácter unitario, sino que esté gobernado por una diseminación. Los archivos tienden a diseminarse, a borrarse, a desintegrarse en la dispersión sin regreso. El dibujo es, de alguna forma, una escritura de la memoria, de un inicio (un *arkhé*) ya de sí roto, borrado; un borrador, en definitiva, es decir, lo que está para ser borrado y lo que borra a la vez.

Por ello, en la huella de la enfermedad que ataca todo archivo, Derrida podría decir: tal vez no haya un *commencement*. Tal vez por ello, pero sin ‘tal vez’ en la proposición, Nancy afirma tajantemente: *il n'y a pas le toucher*³⁷¹. Y ese ‘tal vez’, ese gesto, bien pudiera ser la señal de una diferencia entre ellos, entre Derrida y Nancy, y una marca también del ‘singular plural’ de la deconstrucción.

Regresamos al dibujo y a la pregunta inicial del apartado: ¿qué incorpora el dibujo? El término incorporar parece indicar un movimiento de asimilación de una forma material, un movimiento hacia dentro. ‘Algo se incorpora’ quiere decir que

³⁷¹ Cf., por ejemplo, NANCY, J.-L.: *Corpus*, ed. cit., p. 91

algo empieza a formar parte de otro, se aloja en el cuerpo del otro (como cooperante o como parásito, falta saberlo). De este modo, podríamos estar tentados de decir que el dibujo recoge dentro de sí algo exterior, un trozo del mundo, que por la mediación de la mano humana se transfiere al papel según una forma análoga (representación) a la que tiene en la realidad. Sin embargo, tomando en cuenta lo que acabamos de reflexionar sobre el *mal de archivo*, en Derrida, y el *il n'y a pas le toucher*, de Nancy, tal vez debamos avanzar con precaución. La presunta incorporación, en vez de indiciar un movimiento de interiorización, de consignación y legalización ¿no promoverá más bien un movimiento de expulsión, de borradura y de diseminación? ¿El hombre (el dibujante) será el guardián del archivo y el que impone (lo que no podría hacer sin cierta violencia, como lo reflexionamos) la ley del dibujo? ¿Habrá algo así como una ley del dibujo gobernada por un *arkheion*?

Si es verdad lo que afirma Nancy en *Corpus* ('notre monde *se touche*') ello significa que el mundo no es solamente tocable y tangible, sino que él se toca a sí mismo. Derrida se hace eco de la idea de Nancy y lo expresa en términos de auto-hetero-afectación:

“Nuestro mundo' *se* toca a sí mismo, él se flexiona, se inflexiona y se refleja, se auto-afecta y se hetero-afecta así, él se pliega, a sí mismo sobre sí mismo. Él se toca para devenir mundo, ciertamente, pero también para salir de sí mismo. Y es la misma cosa, el mismo mundo. Él se toca para salir de sí mismo”³⁷².

Tocándose, el mundo deviene mundo y sale de sí mismo, no por una afección exterior a sí, sino por una auto-hetero-afectación. Esto significa que el mundo no es *pasivo*, el paciente sobre el cual recae la acción de un agente exterior, el hombre por ejemplo, el dibujante. Éste, el dibujante, lo que hace es entrometerse en el acontecer de las fuerzas del mundo, pudiendo, evidentemente, interferir en su orientación, provocar o apaciguar tensiones. El dibujo es un catalizador de fuerzas: las estimula, las dinamiza, interfiere en

³⁷² DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 67. “Notre monde' *se* touche lui-même, il se fléchit, s'infléchit et se réfléchit, il s'auto-affecte et s'hétéro-affecte ainsi, il se plie, à lui-même sur lui-même. Il se touche pour devenir monde, certes, mais aussi pour sortir de lui-même. Et c'est la même chose, le même monde. Il se touche pour sortir de lui-même”. La idea de Nancy a la que se refiere Derrida se puede encontrar, por ejemplo en *Corpus*, ed. cit., pp. 79-83 (apartado titulado: 'La inmundicia'). Asimismo, ya antes de *Corpus* (2000), Nancy había desarrollado esa misma idea en *El sentido del mundo* (1993). Cf. NANCY, J-L.: *El sentido del mundo*, ed. cit. Ver sobre todo el apartado 'Tacto', pp. 99-104.

sus relaciones. Nunca sin embargo en el sentido de aprisionarlas porque las fuerzas no se dejan aprisionar.

Hablar de fuerzas puede significar aquí una ligera torsión del registro en el que estamos trabajando. Una torsión que lleva a tocar, aunque livianamente y rápidamente, el pensamiento de Nietzsche al respecto. Tal vez se justifique tal torsión, una vez que las fuerzas, para Nietzsche no son nunca idénticas a sí mismas, sino que son una relación, un fuera de sí. En sentido nietzschiano las fuerzas no son 'hechos'. Los hechos son valoraciones, intentos nuestros de clausurar la realidad para mejor dominarla: crear hechos significa establecer relaciones de causalidad, para responder a una necesidad psicológica de seguridad y dominio. Crear hechos significa 'humanizar' el mundo para adueñarse de él. “No hay hechos: todo es fluido, inaprensible, huidizo”³⁷³.

La 'calidad palpitante de la realidad' de la que habla Siza en varios de sus escritos³⁷⁴ revela la conciencia de que sus dibujos no pueden en ninguna circunstancia aprehender la realidad, asirla en el trazo, fotografiarla. La expresión de Siza, además de poder evocar las fuerzas nietzschianas, nos remite a una relación de sístole y diástole que es tratada por Nancy. La sístole corresponde a una estrangulación (en el corazón de las cosas). Su sentido no viene dado, sino que está estrangulado. Pero, por otro lado, el espaciamento que *da lugar* viene marcado también por un movimiento de diástole, de apertura, de explosión, que abre la posibilidad para el ofrecerse de las cosas. Entre un movimiento y otro, está el ritmo, el palpar, la 'calidad palpitante' de las cosas. El movimiento de sístole y diástole es a la vez interrupción e inicio, juego latente y palpitante de cuanto viene a ser.

Pero cuando se habla de un corazón palpitante, hay que ir con cuidado porque se trata, para Nancy, de un corazón singular: un corazón “inmóvil y que ni siguiera palpita”³⁷⁵. ¿Cómo entender un corazón así, inmóvil, que no palpita? ¿Cómo articular entonces en él el movimiento de sístole y diástole? ¿Se tratará de un corazón muerto? Y además: ¿un corazón para todas las cosas, o un corazón para cada una de ellas?

Nancy contesta:

³⁷³ NIETZSCHE, F.: *La voluntad de poder*, Madrid, EDAF [traducción de Aníbal Froufe] 2003 [11] n° 596, p. 411.

³⁷⁴ Ver por ejemplo: SIZA, A.: 'A maior parte', en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e proyectos* [catálogo] ed. cit., p. 59.

³⁷⁵ NANCY, J.-L.: *Un pensamiento finito* [Une pensée finie, París, Galilée, 1990] Barcelona, Anthropos [traducción de Juan Carlos Moreno Romo] 2002, p. 155.

“Un mismo corazón para todas y cada una, una manera única de no palpar”. Pero el no palpar “no tiene nada que ver con una muerte”³⁷⁶.

El no palpar no significa estar muerto, sino más bien el exponerse, el *estar ahí*, el tener lugar en la corriente de lo que pasa. “Un corazón de piedra, de cierto modo”³⁷⁷ que, a pesar de ‘ser de piedra’, no deja de ser corazón, instancia de estrangulación (sístole) y de explosión (diástole). Un corazón compacto y poroso. Una piedra o una esponja, como dirá Derrida en un texto (*Signéponge*) que analizaremos en el último capítulo. Una esponja, es decir, un paso que configura un lugar, un ‘¡no pasarán!’. El corazón no es origen del bombeo, no es el origen del paso. Es la apertura del paso y por tanto, la exigencia de una detención, de un estrangulamiento que de al paso su pasaje. Como una esponja, también el corazón es una instancia de paso (*pas*).

¿Qué diferencia entre un corazón de piedra y un corazón de carne? Tal vez únicamente un problema de lenguaje. En verdad “en el corazón de las cosas no hay lenguaje”³⁷⁸. Al *excribirse*, el lenguaje ‘desfallece’, en el encuentro con la exposición de las cosas, se vuelve el otro de ellas.

El corazón de las cosas no es una metáfora ni una no metáfora: es su venida (de las cosas) y su partida:

“...viniendo de ninguna parte, yendo a ninguna parte, puesto que no hay otra parte”³⁷⁹.

El corazón inmóvil de las cosas (pero no muerto) casi palpita en su inmovilidad de cosas. Esa casi palpitación es lo que busca el dibujo: encontrarse con ella, encontrarse *en* ella. No para coincidir, no para apropiarse, no para doblar su movimiento de presencia (representar). Un dibujo siempre se parece a algo, siempre se presta al transporte hacia otro lugar, hacia el lugar del otro. El corazón de las cosas, al revés,

“... no se parece a nada conocido: pero eso no quiere decir que no cese de venir a la presencia, y de ponernos en presencia suya...”³⁸⁰.

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ -: Op. cit., p. 159.

³⁷⁸ -: Op. cit., p. 164.

³⁷⁹ -: Op. cit., p. 176.

³⁸⁰ -: Op. cit., p. 177.

Cerramos la ventana abierta sobre el corazón de las cosas, de Nancy. Pero seguimos auscultando su casi palpitación.

Lo que ocurre pasa constantemente, se borra en el acontecer mismo; y el dibujo lo más que puede es guardar memoria – ya veremos lo que eso significa en el apartado siguiente – de lo que pasa y se muere en cada instante. El dibujo se precipita como modo de avance, como un ciego tanteando en las tinieblas. El dibujo persigue las tinieblas, siempre conciente de que su paso (*pas*) jamás podrá acompañar el paso de lo que pasa, jamás podrá sintonizarse en absoluto con la casi pulsación de las cosas, como terminamos de decirlo con Nancy.

Trabajo de duelo, por tanto, de pérdida, de absoluta finitud. Toda la cuestión de lo háptico se encuentra envuelta en esta red de hilos extendidos en la finitud y tocados siempre en el límite, en la superficie, en la piel de lo que ocurre. Cuando inicia un trabajo y se da al primer contacto con un terreno, Siza sabe que el dibujo es un salto en un abismo de tensiones inabarcables e incontrolables:

“... tensões contraditórias numa realidade concreta, de raízes muito profundas, feita de sobreposições, transformações, recuperações, perante um conjunto de experiências e de informação prévias, próprias e alheias, perante modelos, interesses e contactos”³⁸¹.

Los bocetos preparatorios (y los textos sobre los bocetos preparatorios) se dan al contacto de lo que no puede tocarse a no ser en la extremidad, en los bordes. Dibujar (o escribir) significa trazar tangentes, transgredir la ley que prohíbe: !no tocar! (o en una versión más típica: !no tocarás!). Trasgresión y ardid. Curioso es notar que al mismo campo semántico del 'diseño' pertenece también el término griego *mechos*, y con él toda la *mecánica* que tiene a la vista engañar, tender una trampa. Ulises es designado como el *polymechanikos*, el que es fecundo en ardid. La máquina es de alguna forma un mecanismo para engañar: la palanca, por ejemplo, *engaña* la gravedad³⁸².

³⁸¹ SIZA, A.: 'O procedimiento inicial', en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed.cit., p. 13. “... tensiones contradictorias en una realidad concreta, de raíces muy profundas, hecha de sobreposiciones, transformaciones, recuperaciones, ante un conjunto de experiencias y de informaciones previas, propias y ajenas, ante modelos, intereses y contactos”.

³⁸² Al respecto cf. FLUSSER, V.: *Filosofía del diseño* [The Shape of Things, Reaktion Books, 1999] Madrid, Síntesis [traducción de Pablo Marinas] 2002, pp. 23-28. En este apartado, Flusser relaciona también la palabra diseño con *techné* y *tekton* (carpintero). La madera (*hylé*) como un material amorfo, recibe una forma que le es dada por el técnico o el artista. Mediante tal acto, el técnico-artista obliga la forma a aparecer, in-formando la madera. Por corresponder a una desfiguración de las formas (ideas), Platón entendía que los artistas-técnicos eran traidores de las ideas y embusteros.

Tal ley – la ley que *prohíbe* el toque, o el tocar sin tocar – es como un *mekhanè*, como un ardid, afirma Derrida.³⁸³ Tal ley impone al contacto dos órdenes contradictorios (hacer y no hacer; tocar y no tocar) patrocinando un contagio, una contaminación. El dibujo se expone a la contaminación, a la ambigüedad de las tensiones en juego. El dibujo se entrega a las tensiones y por ello, como lo reconoce Siza, su tarea no es esencialmente solucionar problemas, aclarar caminos ('los caminos no son claros'³⁸⁴), sino hacer estallar las tensiones, traerlas a la región de la mirada, que es la región del dibujo. Los rápidos bocetos

“... mais do que reflectir, ajudam a consciencializar a multiplicidade de tensões em torno de cada hipótese de resposta a um problema concreto”³⁸⁵.

El ámbito del dibujo es el ámbito de las hipótesis, de la búsqueda, del tanteo en la región donde las cosas no son claras porque 'los caminos no son claros'. Y sin embargo, el dibujo toca la realidad: la toca en la contradicción (tocar sin tocar), la toca en la debilidad de los términos en los que Siza *ex*-cribe:

“Nessa progressiva visualização, numa imagem provisoriamente final, se vai estruturando o quase nada tão importante para além do pré-existente, a ligeira torsão, tantas vezes materializada no desenho”³⁸⁶.

Imagen 'provisionalmente final', 'casi nada', 'ligera torsión': la debilidad y la contradicción del dibujo *pasa* en la debilidad y en la contradicción de los términos. La ley del toque (tocar sin tocar) no deja espacio para una unidad totalizante, más bien se inscribe en una incierta posibilidad ('provisional', 'casi', 'ligera'), un cierto peso de las palabras, que es un cierto peso del trazo que *ex*-cribe la realidad huidiza. Jean-Luc Nancy piensa que entre el pensar (*penser*) y el pesar (*peser*) hay más que una cercanía meramente gráfica (la ínfima diferencia de una *n*). El cuerpo se da al tacto porque es pesado (aunque pueda ser un peso 'ligero', un peso que 'casi' no pesa, aunque pueda ser el peso de una caricia). Pesar y pensar son más que vecinos tiernos (como afirma Heidegger res-

³⁸³ DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 83.

³⁸⁴ Cf. SIZA, A.: 'Oito pontos', en MURO, C. [ed]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 28.

³⁸⁵ -: 'O procedimento inicial', en op. cit., p. 13. "... más que reflexionar, ayudan a tomar conciencia de la multiplicidad de tensiones en torno a cada hipótesis de respuesta a un problema concreto".

³⁸⁶ Ibidem. "En esa progresiva visualización, en una imagen provisionalmente final, se va estructurando el casi nada tan importante más allá del preexistente, la ligera torsión, tantas veces materializada en el dibujo".

pecto el pensar y el decir), son vecinos en la raíz misma, en la etimología³⁸⁷. La propiedad pesante del pensamiento, la co-pertenencia entre pensar y pesar, ha sido sin duda entrevista por Heidegger cuando afirma que el pensar es lo *más profundo*, mientras que el poetizar es lo más alto.

2.8. La ligera torsión del dibujo

La 'ligera torsión' del dibujo es la que abre la (im)posibilidad del toque, del roce, de la incorporación, del contacto de dos carnes (*caresse*). Decir que el dibujo 'materializa' la 'ligera torsión' quiere decir que en el dibujo se da una especie de discernimiento. Discernir es separar, abrir espacio a las diferencias (*espacement*), elegir apartando con cuidado.

“En el centro y en el vientre (...) discernir es ver y trazar (...). Discernir, es ahí donde la visión toca el tocar. Es el límite de la visión – y el límite del tocar. Discernir es ver lo que difiere tocándose. Ver el centro difiriendo(se): la elipsis”³⁸⁸.

El dibujo abre las diferencias y difiere, aplaza. El dibujo discierne sin apropiarse, se *entraña* como un *extraño*, un extranjero. La relación entre el dibujo y la cosa dibujada no

³⁸⁷ Cf. DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 87.

Entre el pensamiento de la cosa y la cosa del pensamiento: he ahí, quizás el espacio de articulación entre el pensar y el pesar que busca tematizar Nancy: “Es en el pensamiento de la cosa donde el pensamiento encuentra su verdadera *gravedad* [el subrayado es mío], ahí se reconoce y ahí se hunde bajo su peso” (p. 159). Y más adelante, Nancy añade: “De Hegel a Heidegger no cesa de precisarse, de *agravarse* [vuelvo a subrayar] un *peso* del pensamiento sobre sí mismo, y que se ofrece a dejar la cosa misma pesar con todo su peso de cosa” (p. 167). Finalmente, y en contra la ‘triste porquería’ que es un pensamiento de lo irracional, concluye Nancy, citando a determinado paso a Rémi Brague [*Aristote et la question du monde*, París, PUF, 1988, p. 313]: “Es en la razón y a partir de ella que hace falta que las cosas vengan a ejercer su peso sobre ella. Entonces la razón conoce, sobre su límite, que [empieza la cita de Brague] ‘la gravedad es el signo de la presencia del mundo, y de una presencia que no está solamente *alrededor* de la cosa, como un medio ambiente, sino en cada cosa [...] el mundo está en cada cosa, bajo las especies de su peso” (p. 169). NANCY, J.-L.: *Un pensamiento finito*, ed. cit.

La idea de la gravedad del pensamiento está ya en Nietzsche. Zaratustra es el pensador de los pensamientos más graves. En el inicio del número 4 del prólogo de *Ecce Homo* dice Nietzsche: “- Entre mis escritos ocupa mi *Zaratustra* un lugar aparte. Con él he hecho a la humanidad el regalo más grande que hasta ahora ésta ha recibido. Este libro, dotado de una voz que atraviesa milenios, no es sólo el libro más elevado que existe, el auténtico libro del aire de alturas – todo el hecho ‘hombre’ yace a enorme distancia por debajo de él –, es también el libro *más profundo*, nacido de la riqueza más íntima de la verdad, un pozo inagotable al que ningún cubo descendiendo sin subir lleno de oro y de bondad”. NIETZSCHE, F.: *Ecce homo...*, ed. cit., p. 19. El subrayado ‘más profundo’ es del propio Nietzsche.

³⁸⁸ NANCY, J.-L.: *Une pensée finie*, p. 293. Citado por DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 306. “Au centre et au ventre (...) *discerner*, c'est voir et tracer (...). Discerner, c'est là où la vision touche au toucher. C'est la limite de la vision – et la limite du toucher. Discerner, c'est voir ce qui diffère en se touchant. Voir le centre (se) différent: l'ellipse”.

es jamás una relación de representación ('la cosa excede mis posibilidades de representación'³⁸⁹) sino una relación de intrusión. El dibujo corresponde a una experiencia de consentimiento ('exasperado', según Nancy³⁹⁰) que está más allá de toda representación y de toda metafísica de lo propio. La experiencia de la técnica en el corazón del corazón (de Nancy) atestigua este 'consentimiento exasperado' que desborda los conceptos mismos de rechazo o aceptación. La relación que establecemos entre el transplante de corazón de Nancy y la experiencia del dibujo es más que una analogía. Todo dibujo es un transplante, un cambiar de corazón, un meter un corazón de otro en el cuerpo propio. Y eso se hace no sin exasperación. ¿Qué quiere decir Siza cuando afirma que 'la idea está en el sitio más que en la cabeza del arquitecto'?³⁹¹. La 'idea' está en el sitio. El arquitecto, a través del bisturí del trazo, hiere el cuerpo del 'sitio' (que incluso puede ser un sitio muerto, como el donante de un órgano), saca la 'idea' y la transplanta, injertándola en el cuerpo del dibujo. La verdad es que

“Em certos momentos, o projecto ganha vida própria. Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros”³⁹².

Experiencia del transplante en el corazón del dibujo: la hipótesis técnica del dibujo. El dibujante es un cirujano que estudia y conoce la anatomía de los cuerpos, que interviene en ellos. De ahí la importancia de la Escuela, del aprendizaje, del tiempo en que los estudiantes de arquitectura deben 'recorrer con los dedos surcos profundos'³⁹³. La cirugía exige exactitud, la misma exactitud de la punta del lápiz que dibuja.

“*Exactitud* describe exactamente (*exacto*, de manera justa, *apto*) una *puntualidad* aguda, incisiva, precisa, como en la punta pulsátil del dibujo (*exacta* de *exigo*, *ex-ago*...)”³⁹⁴.

³⁸⁹ NANCY, J.-L.: *L'intrus*. Citado por DERRIDA, J.: en op. cit., p. 315.

³⁹⁰ -: Op. cit. Citado en ibidem.

³⁹¹ Cf. SIZA, A.: 'Um arquitecto foi chamado' [1979] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 17.

³⁹² -: 'Construir', en op. cit., p. 23. "En ciertos momentos, el proyecto adquiere vida propia. Se transforma entonces en un animal voluble, de patas inquietas y de ojos inseguros".

³⁹³ Cf. -: 'Alvar Aalto: três facetas ao acaso' [1983] en op. cit., p. 83.

³⁹⁴ DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 329. '*Exactitude* décrit ici exactement (*exacte*, de façon juste, *apte*) une *ponctualité* aiguë, incisive, précise, comme à la pointe pulsive du dessin (*exacte* de *exigo*, *ex-ago*...)

Pero al mismo tiempo hiere, el bisturí del dibujo arrastra, impele (*ago*), conduce hacia fuera (*exigo*), se da a otro cuerpo.

2.9. El cuerpo de la escritura

Dibujo-cuerpo, cuerpo del dibujo. Los cuerpos pesan, los cuerpos piensan: un salto infinito entre el pensamiento y la pesantez. Un salto que sin embargo los mantiene inseparables. Un salto en el límite: como el salto entre lo tocable y él mismo como límite intocable.

El pensamiento no se limita a la representación subjetiva. Y tampoco el dibujo. ¿Cómo mantener el discurso fuera de una lógica de la presencia y de la representación? ¿Cómo decir el contacto sin contacto entre los cuerpos? Un fantasma asedia la escritura. Estamos hablando de escritura, la escritura de Siza, la escritura del dibujo y la escritura sobre los dibujos y sobre las cosas que hay en los dibujos.

“Si la escritura tradicional, la escritura logocéntrica, representa un medio para ponerse 'al abrigo del sol' – como se dice en *la Farmacia de Platón* –, cuya cara no puede mirarse directamente bajo pena de ceguera – cara del padre, del bien, del capital, del origen, etc. - , es evidente que no puede ser más que negra, una escritura de sombra y abrigo”³⁹⁵.

La escritura como el cuerpo, los cuerpos en general: su claridad está fuera, viene desde fuera. ¿Cómo escribir diferentemente, fuera de la luz originaria y originante del sol, fuera del foco de la representación? ¿Cómo, pues, escribir una 'escritura blanca', una 'diseminación estelar', en ausencia del sol y tras 'la muerte del padre'? Una escritura en la noche, bien entendido, oscura, que 'borra lo que ella misma traza'; una escritura que no se refugia en ningún abrigo, sino que se expone a sí misma y en sí misma. ¿Cómo escribir una escritura desde sí misma, desde *su* lugar?

“En esta escritura el sentido no está ausente, sino que se hace y deshace con ella, y la verdad, si verdad hay, no puede más que habitar en esta traza, este surco vacío y multiplicado que no tiene pies ni cabeza. Para destruirse. Pues esta escritura no dice nada, más bien mezcla y confunde, desplaza hacia los márgenes lo que

³⁹⁵ AGOSTI, S.: 'Golpe tras golpe', en *Espolones...*, ed. cit., p. 17. *La Pharmacie de Platon* es un texto de Derrida que se encuentra en *La diseminación*.

dice, se apropia de los márgenes para impedir que se fije allí nada”³⁹⁶.

Si hay sentido en la escritura, si hay verdad en ella, ¿cómo identificarlos y manejarlos? Seguimos trazando tangentes, tocando hipótesis a partir de otras hipótesis. Seguimos dibujando sobre los dibujos: los dibujos de Siza, la escritura dibujante de Siza.

³⁹⁶ Ibidem. Las expresiones entrecomilladas que preceden la cita se encuentran en la misma página.

3. DIBUJO: LA MEMORIA DEL POR-VENIR

En 1984 Derrida va a los Estados Unidos para homenajear a su amigo Paul de Man, que había muerto pocas semanas antes. Allí dicta 3 conferencias sobre el tema de la memoria. Derrida pretende con ello, en nombre de la amistad, desagraviar la memoria de Paul de Man por los ataques que le habían perpetrado en algunos medios académicos y literarios. Son textos importantes a los que volveremos en diversos momentos. Por lo pronto, nos interesa una línea de la primera conferencia. Esa línea – una sola línea, un trazo aislado en el dibujo de la memoria que esboza Derrida – nos transmite una señal sobre el rumbo que pretendemos dar a este apartado sobre la memoria y su relación con el dibujo. Tras decir que hablará *en memoria de él* [Paul de Man] Derrida inicia un nuevo párrafo con una afirmación aparentemente desconcertante: ‘Hablaré del futuro’³⁹⁷.

¿Cómo hablar del futuro si lo que se pretende justamente es homenajear alguien que ha muerto, que se ha quedado en el pasado? ¿No es la memoria la facultad de albergar el pasado, de cobijarlo como una reserva de seguridad y orientación para el presente y el futuro? ¿Qué tiempo juega la memoria, o qué extraño desquicio temporal se esconde en ella? Y, en el contexto que nos atañe, ¿no es el dibujo un apuntalamiento de algo que ha ocurrido, la fijación de un momento pasado? ¿Qué nos muestran los dibujos de Siza sobre la memoria? Y sus textos, ¿qué nos dicen sus textos sobre el asunto que, como veremos, es fundamental en sus escritos?

Hablando de la memoria, ‘hablaré del futuro’.

3.1. El trabajo de manipulación de la memoria

Volvemos a la metáfora del barco y del navegante. Siza afirma que, antes de *arriscar* (el trazo y el riesgo en la misma palabra portuguesa) ‘estudia corrientes, remolinos, enseadas’. Siza es consciente de la ruta pero también de los peligros de la navegación en alta mar. Por ello hay que estudiar, precaverse de lo que puede ocurrir en todo momento, dejarse balancear sobre las olas de la indecisión. Para un navegante experimentado, cada viaje no es un primer viaje: la memoria de otros viajes ayuda al reconocimiento de la ruta y sus peligros. Sin embargo, hay que buscar y experimentar

³⁹⁷ DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 32.

nuevas rutas porque la creación artística lo exige por su naturaleza misma. El *datum* de la experiencia, de la memoria pasada, se cruza con el don de lo nuevo, de lo imprevisto, de lo que se da por primera vez bajo cierta similitud con lo ya experimentado anteriormente. Por lo menos eso parece deducirse del quehacer arquitectónico de Siza cuando afirma que el arquitecto ‘no inventa nada’. Así que el proceso de búsqueda del dibujante Siza acontece en la inseguridad, sobre las aguas, ahí donde lo firme y lo permanente se alejan, se sustraen al deslizar del barco, pero donde ninguna carta de navegación puede ser inventada. Es decir: existe en el dibujo y en la arquitectura unos procedimientos de los que nadie puede huir porque pertenecen a su esencia. Desobedecer esa ley esencial sería poner en causa los propios fundamentos de la navegación y hacer inviable la navegación misma. La memoria *pasada* (colectiva e individual) – por ahora la adjetivamos así – suministra un conjunto de datos sobre los cuales se erige el nuevo, el trazo de novedad que aporta el dibujante.

“O arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitetos e da história da arquitetura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um”³⁹⁸.

El trabajo de ‘manipulación de la memoria’ se plantea, según Siza, como forma de salvaguardar la historia, la función, la esencia de un edificio o de un objeto. El mero experimentalismo, o la necesidad de inventar una originalidad forzada, conducen ‘al abandono de la esencia de un determinado objeto’. Porque, sigue Siza, ‘todos los objetos tienen una historia’ y una ‘silla egipcia sigue actual’. Las diferencias que cada *designer* le puede introducir tienen que ver con la elección de materiales, con el sentido de las proporciones, pero nunca pueden destruir su esencia, la esencia de una silla: ‘su relación con el cuerpo’³⁹⁹. Este es el ámbito dentro del cual Siza enmarca su ruta de navegación. Si ‘no hay caminos claros’, resta el camino de las hipótesis, de lo que se pone bajo cierta condición o cierta subordinación, de lo que siempre puede ser desmentido, sobrepasado, por lo que se da en lo no previsible del acontecer. A pesar de la esencialidad refe-

³⁹⁸ SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 37. “Conscientemente, pero la mayor parte de la veces subconscientemente, no cabe duda que el arquitecto trabaja manipulando la memoria. El conocimiento, la información, el estudio de los arquitectos y de la historia de la arquitectura tienden o deben tender a ser asimilados, hasta que se pierden en el inconsciente o en el subconsciente de cada uno”.

³⁹⁹ Cf. -: op. cit., pp. 133-135. Sobre esta cuestión ver todo el apartado último del libro titulado ‘Eencialmente’.

rida (si es que la hay), que salvaguardaría lo permanente y lo seguro de las cosas (una silla siempre es una silla que guarda una relación estable y esencial al cuerpo humano), a pesar de ello, siempre hay algo añadido por el creador de una nueva silla. Pero ese algo añadido, esa huella dejada sobre todas las huellas anteriores es lo verdaderamente nuevo, corresponde a la inscripción de las diferencias en el reino de la diferencia misma. Tal vez sea lo que Siza quiere decir cuando habla de ‘las pesquisas fragmentarias’⁴⁰⁰ que atraviesan el dibujo. ‘Pesquisas fragmentarias’ porque obedecen a un cruce permanente de información y conocimiento. Y este atravesar – el tránsito de un cuerpo a través de otro cuerpo – es generador de tensiones, de desequilibrios:

“... a aquisição ou assimilação de instrumentos, dos instrumentos necessários, preciosa para o nosso trabalho, não vem nunca do equilíbrio, vem por desvios, saltos (...) por certos encontros ou reencontros que provocam outro desequilíbrio e depois outra reacção. E assim (...) o processo de projectar e a sua teorização sempre está à beira do desequilíbrio (...) porque o nosso trabalho poderia ser considerado como um balancé, uma interacção entre muitos aspectos sempre à beira do desequilíbrio”⁴⁰¹.

Jamás se puede encontrar apoyo en una ‘imagen fija’ o seguir un ‘camino lineal’⁴⁰². Siempre se está en el borde, en una posición de desequilibrio, a punto de volcarse el barco. Si hay algo que un navegante siempre sabe, es que su embarcación puede naufragar: a pesar de los instrumentos de navegación, de la experiencia, de la seguridad de los materiales; a pesar de la estrella polar.

A pesar de su autonomía estética, por decirlo así, los bosquejos de Siza están en función del proyecto de arquitectura, como él siempre afirma. Ahora bien, el *proyecto* es lo que siempre está lanzado hacia delante, que se entromete en el porvenir. Por ello, el *proyecto* siempre es *problemático*, siempre encuentra algo por delante que hay que contornear y sobrepasar. El *proyecto*, porque avanza sobre un suelo *hipoté-*

⁴⁰⁰ Cf. por ejemplo -: ‘Alvar Aalto: três facetas ao acaso’, en MURO, C.: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 81.

⁴⁰¹ SIZA, A.: ‘Fragmentos de uma experiência’ [entrevista] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit., p. 47. “... la adquisición o asimilación de instrumentos, de los instrumentos necesarios, preciosa para nuestro trabajo, no llega nunca desde el equilibrio, llega por desvíos, saltos (...) por ciertos encuentros o reencuentros que provocan otro desequilibrio y después otra reacción. Y de este modo (...) el proceso de proyectar y su teorización está siempre al borde del desequilibrio (...) porque nuestro trabajo podría ser considerado como un columpio, una interacción entre muchos aspectos siempre al borde del desequilibrio”.

⁴⁰² Cf. -: ‘A maior parte’, en op. cit., p. 59.

tico, siempre está dislocado de la línea del acontecer presente: está por debajo (*hipo-*) y está por delante (*pro-*) pero nunca está sobre la línea de una evidencia presente y representable. Por ello escapa al dominio completo del navegante. La imagen del columpio transmite esa sensación de falta de equilibrio, de falta de lugar para asentar los pies, las manos, los ojos. La memoria se balancea en el columpio, coordina los movimientos hacia abajo y hacia arriba, hacia atrás y hacia delante. Los coordina sin jamás dominarlos enteramente porque la memoria es de algún modo un ojo estrábico, incapaz de observar y discernir con corrección y claridad.

3.2. La noche de la peregrinación

“Así es como *habitan* los navegantes, lejos de los umbrosos bosques de su tierra, lejos de casa, en lo extraño”⁴⁰³.

Para Hölderlin, en la interpretación de Heidegger, los navegantes vigilan en la noche de la peregrinación, avanzan en la indecisión (entre lo extraño y lo familiar). Los navegantes surcan el mar y la noche bajo un cielo de *hipótesis* y un horizonte *problemático*. Sin embargo, los navegantes no son simples aventureros perdidos en la más completa oscuridad de la nada:

“Esta noche tiene su propia claridad; aunque es grave y carece de la alegría del juego apacible, aguarda en calma, aunque aún ignora la oscilación y el balanceo de la danza local. (...) La travesía de los navegantes es la vigilia nocturna que vela esperando el destino. Los navegantes se encuentran viajando hacia el origen de su propio ser”⁴⁰⁴.

Hay cierta claridad en la noche, es decir, los navegantes navegan bajo cierta orientación (el origen y el destino) que aparentemente enmarcan el trayecto. Pero, ¿qué viaje es este en el que los navegantes se dirigen hacia su propio origen? ¿Cómo puede el destino ser a la vez el origen del viaje? La respuesta parece ser sencilla: se trata de un viaje de regreso y por ello el destino coincide con el origen. Y, en efecto, todo el movimiento del pensamiento de Heidegger nos indica ese sentido: llegada a su acabamiento (en Nietzs-

⁴⁰³ HEIDEGGER, M.: ‘Memoria’ [Andenken, 1943] en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* [Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt, Vittorio Klostermann GmbH, 1944] Madrid, Alianza [traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte] 2005, p. 151.

⁴⁰⁴ Ibidem.

che, según Heidegger) la metafísica occidental no puede más que iniciar la vuelta, el regreso al origen. El origen es lo que nunca nos abandona y por eso nos llama. Por an-tonomasia, el pensar poético está marcado por la misma impronta, la misma marca del regreso. O dicho de otra forma más fiel al pensamiento de Heidegger: el pensar poético siempre se abre (por adelantado) en lo abierto de lo originario.

La noche del decir poético reúne en sí la coincidencia del destino y del origen, el “viraje desde lo extraño hacia lo propio”⁴⁰⁵. El balanceo de la memoria se juega en la travesía. El mar, mientras presenta y expone lo extraño, quita la memoria pero, a la vez, la da, la dispone ahí delante, en el sentido que orienta, piensa por adelantado el lugar de la fuente, el lugar del origen.

“La travesía se ve atravesada por una memoria que piensa hacia atrás, en la tierra natal abandonada, y hacia delante, en la tierra que se ha de ganar”⁴⁰⁶.

Este movimiento de vuelta parece reconocible en algunos textos de Siza, cuando vis-lumbra el aparecer de algo en el mar de indecisiones, dudas, balanceos, que reúne las puntas de la experiencia. Hablamos de vuelta, pero debemos interrogarnos si hay regreso posible a un mismo lugar. En efecto, los navegantes nunca vuelven al mismo puerto. Cada vez del regreso es única e irrepetible. Y, por tanto, al decir ‘movimiento de vuelta’ se debe tener en cuenta este matiz.

“Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem”⁴⁰⁷.

El movimiento de arrastre de la memoria desde atrás hacia delante y desde adelante hacia el origen, agita las aguas del dibujo dejando flotar lo que antes ha sido dibujado por Siza, por él mismo y por otros. ‘Sin orden’, acrecienta Siza. Lo que quiere decir que no es posible controlar lo que es transportado por la memoria, recogido en experiencias anteriores. La verdad es que ello se muestra, sale en el *esquisso*, lo asedia sin orden y lo lanza hacia delante, hacia la posibilidad del proyecto. En el momento presente del dibujo se juega lo problemático, el rodeo que genera la indecisión, preparando de ese modo

⁴⁰⁵ -: Op. cit., p. 156.

⁴⁰⁶ -: Op. cit., pp. 157-158.

⁴⁰⁷ SIZA, A.: ‘Oito pontos’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 27. “Mucho de lo que antes dibujé (mucho de lo que otros dibujaron) flota en el interior del primer bosquejo. Sin orden”.

las condiciones de avance: la indecisión es la condición de posibilidad de toda decisión. Lo problemático del flotar de las hipótesis, sobre las cuales el dibujante, el proyectante, nunca puede ejercer un control total, inyecta en el futuro una promesa (diría Derrida, como lo veremos adelante) o una apertura en el ámbito abierto del regreso a casa, al origen (como le gusta a Heidegger decir).

3.3. La memoria del otro

Pero antes de proyectar el trabajo de la memoria y de aclarar el alcance de la frase de Derrida con la que iniciamos el apartado: ‘hablaré del futuro’ (hablando en memoria de Paul de Man), detengámonos un poco más en Siza. En otro texto afirma:

“Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, disuelto nos riscos que depois traçamos”⁴⁰⁸.

La tarea de transporte (el portar o portarse algo a través de otro, a través del cuerpo de otro) llevada a cabo por la memoria se ve condenada a la disolución. El dibujo disuelve, esparce, fracciona, disemina de tal forma lo transportado, que no será posible ubicar temporalmente lo que proviene de experiencias recientes o remotas, de experiencias directas o indirectas, de conquistas propias o ajenas. Lo que viene se disuelve en las aguas revueltas del dibujo. Lo que viene o se da, se da ‘desmesuradamente’, sin que podamos decir ‘en qué medida...’, más allá, por tanto, de los parámetros de objetividad o subjetividad. Más allá incluso de la retórica heideggeriana del regreso: ¿cómo puede discernirse lo que regresa o reaparece, si justamente ello se disuelve, se borra en el dibujo? Es verdad que Siza parece admitir un cierto reposo, un cierto ‘regreso a casa’, una cierta claridad en el final del camino cuando, por el dibujo,

“... se atinge a estabilidade e uma espécie de silêncio, o território intemporal e universal da ordem”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ -: ‘Desenhos de viagem’ [1988] en op. cit., p. 59. “Aprendemos desmedidamente; lo que aprendemos reaparece, disuelto en los trazos que después trazamos”.

⁴⁰⁹ -: ‘Farmácia Moderna’ [1990] en op. cit., p. 52. “... se alcanza la estabilidad y una especie de silencio, el territorio intemporal y universal del orden”.

Sin embargo, en otro texto sobre la *Ville Savoye* de Le Corbusier, Siza afirma que el orden sencillo que aparentemente se despliega de la arquitectura de Le Corbusier, siempre está ‘violentamente’ desmontado, asediado, por asimetrías, tensiones, contradicciones:

“Misteriosamente existe calma, feita de saturação de tensões”⁴¹⁰.

Por lo tanto, el reposo, la calma, en el que al final parece desembocar el recorrido, no es más que una ilusión óptica: lo que existe, en efecto, no es ‘el silencio, el territorio intemporal y universal del orden’, sino tensiones. Tensiones sublimadas, juego de fuerzas: ‘saturación de tensiones’. a

Hay otro aspecto que debe ser subrayado cuando Siza afirma que lo que antes dibujó (y otros han dibujado) aparece, siempre regresa en sus *esquissos*. ¿Qué es *eso* que regresa? ¿Quién regresa? ¿Cómo estabilizar, eso que aparece ‘sin orden’ y de filiación incierta (lo que *yo* dibujé u *otros* dibujaron), ¿cómo traerlo a la palabra?

Lo que aparece, y que nunca está presente como tal, pues ‘se disuelve’, que no se sabe si es de Siza o si es de otro (a lo mejor, de los dos a la vez), que ‘flota’ fuera de cualquier control lógico (ingobernable, ‘sin orden’), ¿cómo hablar de *eso* que siempre re-viene?

La memoria es siempre memoria *del* otro y, por ello, la memoria está asediada por la dispersión, por la falta de propiedad: memoria de alguien, memoria de algo, memoria *del* otro. Doble genitivo: la memoria que pertenece al otro y la memoria cuyo objeto es el otro. Recordar es poner una distancia que nos hace recordarnos incluso como otros. Memoria de otro, recuerdo de otro, memoria que recuerda a otro y que no me pertenece (porque es del otro). Entre el recordar y lo recordado, entre el que recuerda y lo que recuerda, hay siempre una insaturable fractura.

En la memoria hay espectralidad (el espectro del otro) y exterioridad: la memoria se hace cargo de algo (alguien) que le es exterior. Dicha exterioridad puede ser el otro, un aparato técnico, una escritura. El otro (ya sea un otro personal, un aparato o una escritura) nos recuerda, *es* nuestra memoria. Este gesto de exterioridad está implícito en cada sentido de la memoria. En la memoria hay, por tanto, una *techné*: un gesto de separación, de distanciamiento entre lo productor y lo producido. La memoria lo es *de* otro y *de* otra cosa. Este ‘de’ es un genitivo objetivo y también subjetivo.

⁴¹⁰ -: ‘A Ville Savoye revisitada’ [1987] en op. cit., p. 93. “Misteriosamente existe calma, hecha de la saturación de tensiones”.

Asimismo, la memoria está gobernada por un esfuerzo y un espacio de consignación. Eso pasa en las lenguas, por ejemplo: las lenguas dichas románicas (lenguas vivas) son la memoria de una lengua muerta, el latín. La memoria es entregada, dada y en ese sentido marcada por una imposibilidad de re-apropiación. Finalmente, la memoria siempre es memoria de un pasado que nunca ha sido presente, que nunca se ha presentado *tal como* es narrado. La memoria confabula: es una instancia inventiva y, en ese sentido, cobija algo que no es familiar, algo extraño, algo en lo cual no se puede distinguir entre lo *efectivamente* vivido y lo *confabulado* (lo fabulado con otro, por el otro).

Derrida nos da una palabra, una palabra sin referente y que no se deja aprisionar en ningún concepto, una palabra ‘flotante’ que siempre se interpone entre dos, desestabilizando uno y otro sin comprometerse o adherirse a nadie:

“Lo que sucede entre dos, entre todos los ‘dos’ que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la *intervención* de algún fantasma”⁴¹¹.

Derrida marca precisamente la palabra ‘intervención’ como para desmarcar de toda operatividad, de toda efectividad, el insinuarse del que siempre vuelve (*le revenant*): el fantasma. Esta es la palabra que nos da Derrida para decir el *efecto* de lo que se entromete en el dibujo para transformar lo que se aprende ‘desmesuradamente’⁴¹². El fantasma no tiene medida, no aparece dentro de un marco, de un contorno, en el límite de una extremidad. El fantasma, *él mismo*, es desmesurado: nadie puede abarcarlo, delimitarlo, gobernarlo dentro de un territorio o bajo una ley. Asimismo, es ingobernable también su estar o no estar, su ir o su venir. Su singularidad reside en el hecho de que siempre regresa, sin jamás poder saberse si alguna vez ha venido por *primera vez*.

“Cuestión de repetición: un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque *empieza por regresar*”⁴¹³.

⁴¹¹ DERRIDA, J.: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* [Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale, 1995] Madrid, Trotta [traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti] 2003 [4] p. 12.

⁴¹² Un fantasma es un espíritu que trabaja: trabaja transformando. Derrida cita a Valéry: “Entiendo aquí por ‘Espíritu’ cierta *potencia de transformación (...) el espíritu (...) trabaja*”. VALÉRY, P.: ‘Lettre sur la société des esprits’, en *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, t. 1, p. 1139. Citado por DERRIDA en op. cit., p. 23.

⁴¹³ -: Op. cit., p. 25.

3.4. Memoria, dibujo y aprendizaje

Repetir. Repetirse. Como en un texto admirable de Siza sobre el aprendizaje del dibujo, titulado *Mañanas entre los dioses*⁴¹⁴. Era el verano de 1949, Siza tenía 16 años y se preparaba para entrar en la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Al maestro Isolino Vaz le incumbía la tarea de perfeccionar el trazo de Siza que, aunque dibujaba desde niño, sentía dificultades para enfrentarse a los materiales, instrumentos y técnicas del dibujo. El proceso de aprendizaje era lento y todos los días había que empezar de nuevo:

“... os Deuses troçavam de nós, distorcendo constantemente o sorriso sereníssimo, aumentando a altura da testa ou revolvendo tumultuosamente os cabelos encaracolados”⁴¹⁵.

Los dioses que se burlan son los fantasmas, *esos* que distorsionan, revuelven, alteran las dimensiones del objeto dibujado. Entre el aprendiz del dibujo y el dibujo mismo hay otro, hay otros. El joven Siza, guiado por su maestro Isolino Vaz, debe aprender a conjurar los fantasmas, confiscar el espacio que ocupan (sin *en efecto* ocuparlo) entre sí y la hoja en blanco, detener su avance. ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo lograr la estabilización del trazo? Dibujando siempre. Repitiendo. El único negocio posible con los fantasmas es la repetición, el irse a su campo, jugar el juego de los fantasmas. Y entonces,

“Pouco a pouco, quase sem dar por isso, o carvão começou a não partir, o papel a não manchar, o miolo de pão a manter plasticidade, o fôlego a aumentar. E a confiança”⁴¹⁶.

No es que hayan desaparecido (o a lo mejor sí, pero nadie puede decirlo porque nunca sabemos cuando se van y cuando regresan, lo único que sabemos es que siempre regresan) sino que Siza ha aprendido a vivir con los fantasmas (o dioses):

“... en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas”⁴¹⁷.

⁴¹⁴ SIZA, A.: ‘Manhãs entre os deuses’ [1990] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit., p. 85.

⁴¹⁵ -: Op. cit., p. 85. “Los dioses se burlaban de nosotros, distorsionando constantemente la sonrisa serenísima, aumentando la altura de la frente o revolviendo tumultuosamente los cabellos encaracolados”.

⁴¹⁶ Idem. “Poco a poco, casi sin darse cuenta, el carbón empezó a no romperse, el papel a no mancharse, el meollo del pan a mantener la plasticidad, el aliento a aumentar. Y la confianza”.

Siempre ingobernables, pero que se prestan a un *cierto* comercio: he ahí como aprender a vivir con los fantasmas. Aprender a dibujar, o aprender *otra* cosa cualquier (‘aprender a vivir’⁴¹⁸, por ejemplo...) significa darse al comercio con los fantasmas. Cuando Siza, años más tarde, afirma que ‘lo que antes ha dibujado’ siempre aparece en un nuevo dibujo, quiere decir que ‘los dioses’ siempre vuelven como en las mañanas de juventud en casa del maestro Isolino Vaz. Y si ahora no distorsionan tanto la línea, burlándose, no es porque se han ausentando, sino porque han encontrado *su* lugar de comercio: la memoria, la casa asombrada de la memoria.

3.5. El carácter proyectante de la memoria

La memoria del navegante – seguimos dentro de la metáfora, *transportados* por la metáfora del navegante para llegar al dibujo – es una memoria experimentada y orientada que sabe cuándo y cómo lanzar anclas, que estudia las vicisitudes del trayecto, que conoce los instrumentos de navegación. Y sin embargo, algo imprevisto puede acontecer... y acontece. A veces, incluso, puede naufragar como lo reconoce Siza. El trazo del dibujo en su abrir surcos a través del mar blanco del papel no responde automáticamente a una orden del ojo, de la mano, del cerebro. No hay una programación previa que determina su ruta, no navega en piloto automático. El trazo siempre se desvía (los ‘dioses’, los fantasmas, se burlan) titubeante entre los titubeos de la memoria, del ojo, de la mano. La memoria sigue (en) el trazo, se diluye en él, se da en el movimiento dibujante. Y en el darse de la memoria se abre el porvenir del dibujo.

En esta apertura hacia delante, Heidegger y Derrida parecen coincidir. ‘Parecen’, digo, pues en verdad, para Heidegger, dicha apertura obedece a una expectativa dirigida, mientras que para Derrida no hay dirección garantizada: lo que viene del porvenir puede que no venga, que no llegue nunca. Veamos dos afirmaciones de uno y de otro:

“... esta *Memoria* es un pensar hacia delante, hacia el destino esencial de este poeta [Hölderlin], en lugar de ser un pensar hacia atrás, recordando sus ‘vivencias personales’”⁴¹⁹.

⁴¹⁷ DERRIDA, J.: *Espectros de Marx...*, ed. cit., p. 12.

⁴¹⁸ “Alguien, usted o yo, se adelanta y dice: *quisiera aprender a vivir por fin*”. Así empieza el exordio de *Espectros de Marx*. Aprender a vivir (que “por definición no se aprende”) significa – Derrida lo explicita unas líneas adelante – “aprender a vivir con los fantasmas”. Cf. -: op. cit., pp. 11-12.

⁴¹⁹ HEIDEGGER, M.: ‘Memoria’, en op. cit., p. 96.

“La memoria de que hablamos aquí no está esencialmente orientada hacia el pasado, hacia un presente pasado del que se juzga que existió real y previamente. La memoria permanece con huellas, con el objeto de ‘preservarlas’, pero huellas de un pasado que nunca ha sido presente, huellas que en sí mismas nunca ocupan la forma de la presencia y siempre permanecen, por así decirlo, venideras: vienen del futuro, del *porvenir*”⁴²⁰.

Asimismo, Heidegger y Derrida discrepan profundamente sobre el concepto de origen y destino del envío hacia delante al que remite la memoria. Una cosa es decir que la memoria ‘es un pensar hacia delante’, otra bien diferente es decir que las huellas de la memoria ‘vienen del futuro, del porvenir’. En Heidegger el movimiento de la memoria es un movimiento desde atrás hacia adelante, que no puede cristalizar en lo que solemos llamar presente (porque el presente siempre se está escapando) sino que avanza hacia el futuro, el porvenir; entra en él como el río en el mar:

“... el pasado se extiende hasta alcanzar el futuro. La relación de cambio de ambos extiende y aporta simultáneamente al presente. Decimos ‘simultáneamente’ y con ello adjudicamos al recíproco extenderse de futuro, pasado y presente, esto es, a su propia unidad, un carácter temporal”⁴²¹.

El recíproco ofrendarse del futuro, del presente y del pasado, se presentan ante nosotros en su ‘unificante unidad’⁴²², es decir, no como una mera sucesión de horas, o como la distancia entre dos horas puntuales (como lo puede sugerir el concepto vulgar de un tiempo calculable por el reloj) sino como una unidad espacio-temporal. En esto consiste, para Heidegger, la tetradimensionalidad del tiempo: ‘la regalía que todo lo determina’⁴²³. La regalía del espacio-tiempo *se da* de una forma a la vez esclarecedora y ocultadora. El *se da* el ser se muestra como un destinar perfectamente (y enigmáticamente) ensamblado en el tiempo:

“Así el tiempo auténtico aparece como el Se o Ello al que nombramos al decir: se da el ser. El destino en el que se da el ser reposa en la regalía del tiempo”⁴²⁴.

⁴²⁰ DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 69.

⁴²¹ HEIDEGGER, M.: *Tiempo y ser* [Zur Sache des Denkens, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988] Madrid, Tecnos [traducción de Manuel Garrido, José Luis Molinuevo y Félix Duque] 2001 [3] p. 33.

⁴²² Ibidem.

⁴²³ -: Op. cit., p. 35.

⁴²⁴ -: Op. cit., p. 37.

Lo que cuestiona Derrida es la ‘unificante unidad’ en la que *se da* el tiempo. Para Derrida tal unidad no existe porque *the time is out of joint*, según la sentencia del Hamlet, de Shakespeare⁴²⁵. El tiempo está fuera de sus goznes, de sus juntas: desquiciado, fuera de cualquier ensamblaje unificado o unificador. Algo desajusta internamente el tiempo. La unidad destinal del ser que reclama Heidegger no tiene *sentido*, porque no hay un sentido como tal. Eso que llamamos sentido, si es que lo hay, como suele decir Derrida, va siempre por delante, erráticamente, y en la orilla de todo discurso, de todo *logos* en su presunta posibilidad de reunir y cobijar, de ir buscar y meter dentro. El sentido siempre se difiere, de huella en huella, desquiciando el tiempo, proyectando la memoria en un lugar sin lugar, enloqueciendo el dibujo. ‘Origen’ y ‘destino’ no son los extremos de un recorrido que están condenados a tocarse, a entregarse el uno en los brazos del otro. ‘Origen’ y ‘destino’ son palabras asediadas por todos los fantasmas que pueblan la memoria. Como ya lo referimos en un momento anterior, no hay regreso posible al padre, a la patria, a la fuente, o a otro concepto perteneciente a este campo semántico. Cualquiera discurso representativo del sentido está condenado a ser habitado, asediado por el dibujo (y por la obra de arte en general), por su saltarse las rayas, por su desbordarse hacia un fuera de sí que no encuentra equivalente que pueda fundamentar y decir un sentido como tal. En todo dibujo hay algo que interrumpe el sentido. Hay una instancia de silencio, que interrumpe el sentido. La huella no se refiere sólo a lo escritural. Todo lo que acontece está inmerso en el devenir de la huella.

Un discurso del *logos* como un discurso del sentido, tal como lo concibe Heidegger, busca la reunión, el estar dentro de sí, el estar puesto delante de lo presente⁴²⁶. Ahora bien: en la medida que está fuera de sí, el sentido, según Derrida, excede la presencia misma, se proyecta hacia delante, hacia el por-venir. Y es ese movimiento de extensión hacia fuera de sí que justifica su afirmación según la cual la memoria viene del porvenir. El estar *delante* significa estar *antes*:

⁴²⁵ HAMLET: “¡Cálmate, cálmate, ánimo en pena! (*Juran.*) ¡Así, caballeros, en vosotros confía mi cariño! ¡Y cuanto pueda hacer un pobre hombre como Hamlet para daros pruebas de su amistad y estimación, no ha de faltaros, Dios mediante! Retirémonos juntos y tened siempre, os ruego, el dedo en los labios... ¡*El mundo está fuera de quicio!*... ¡Oh suerte maldita!... ¡Que haya nacido yo para ponerlo en orden! ¡Ea, venid, vámonos juntos! (*Salen.*)”.

Subrayo la frase en causa. El traductor español traduce *The time* por ‘el mundo’. Cf. SHAKESPEARE, W.: *Hamlet* [Hamlet, Prince of Denmark, 1600-16002] Madrid, Alianza [traducción de Luis Astrana Marín] 2005 [Acto I, Escena V] p. 57.

⁴²⁶ Sobre la vocación de reunión del *logos*, a partir de su etimología, ver el artículo de HEIDEGGER, M.: ‘Logos (Heráclito, fragmento 5)’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit., pp. 153-169.

“Incluso si el porvenir es su procedencia, debe ser, como toda precedencia, absoluta e irreversiblemente pasado”⁴²⁷.

La memoria, como el tiempo, tiene por ello que ser pensada más allá de lo que Derrida llama un ‘presente vivo’⁴²⁸, un presente pasado o un presente porvenir. La memoria, porque se alimenta del tiempo, está como él desquiciada, descoyuntada, asediada por todos los fantasmas, incluso los que aún no han nacido. Frecuentemente Siza se refiere a los obstáculos que le irán a salir al paso, a las burocracias que dejarán un proyecto más en la gaveta del despacho, a las precauciones que debe tomar para que tal cosa no vuelva a ocurrir. Es decir: la memoria está trabajando desde el porvenir, trabajando desde aquello que *no está todavía* presente y vivo y que puede que no venga, que suspenda su llegada; y no obstante, trabajando también desde aquello que *ya no está* presente y vivo. La memoria trabaja desquiciada, como el tiempo. Y el tiempo del dibujo es el tiempo de la memoria; y la memoria del tiempo es lo que se da en el dibujo.

Claro que en el bosquejo al servicio de la arquitectura (o de la pintura, o de la escultura...) no es difícil comprender su ir por delante o su venir desde el adelante. Lo esencial del *proyecto* es precisamente el adelantar-se, el *proyectarse* en el lo que está por-venir. La obra cuando nace en el terreno (o en la tela, o en el material de la escultura...) proviene de lo que está por delante, proviene del porvenir anticipado en los bosquejos y en el diseño, entendido aquí arquitectónicamente como toda la cadena procesal configurada en el proyecto. Sin embargo, no solamente en este tipo de dibujo las cosas ocurren de este modo. Todo dibujo, sea cual fuere, se adelanta al tiempo. En todo dibujo hay un ámbito proyectivo: va por delante, tanteando, como un ciego. Este adelantarse se refiere al tiempo que no se da, que no está presente. Y la forma de acercarse es siempre por tanteo. Tantear tiene que ver con el tacto, con el palpar. Tantear es ver con el tacto, como un ciego que pone delante su mano, para no precipitarse, para no meter la cabeza. La mano implica un anticipar (*antecapere*), para no meter la cabeza (*caput*). El dibujante tantea con la mano: está tanteando el tiempo porvenir, está tanteando espacialmente el tiempo. Está de alguna manera tocando esas interrupciones del tiempo, está tocando el tiempo fuera de tiempo.

⁴²⁷ DERRIDA, *Espectros de Marx...*, ed. cit., p. 13.

⁴²⁸ *Ibidem*.

Cuando Siza dibuja en viaje o se autorretrata (temas que serán tratados en los apartados siguientes, así como la relación entre dibujo y ceguera) pasa lo mismo: se adelanta en el tiempo, se entromete en el por-venir. Nosotros mismos solemos usar una expresión que subraya esta *proyección*: ‘memoria futura’. Hacer algo para ‘memoria futura’ significa extenderlo hacia delante para poder cotejarlo e interpretarlo posteriormente. Dicha interpretación o cotejo se hace por tanto a partir de algo que está por delante, que viene del porvenir, que *se da* tal vez en un tiempo desquiciado. La expresión misma lo muestra: ‘memoria futura’ se contradice en sus términos, si entendemos la memoria como el mero pasado guardado bajo el cobijo de la remembranza. El propio lenguaje denota, por lo tanto, el desencaje al que estamos aludiendo.

Todo dibujo, y con mayor razón el dibujo de un arquitecto, se hace para ‘memoria futura’. No esencialmente para contrastar un episodio o cualquiera momento de la realidad (como si hubiera una simple relación mimética entre la representación y lo representado) sino para ese *darse* del tiempo en cuanto temporalización y espaciamiento: el tiempo es tiempo del espacio y el espacio es espacio del tiempo. Todo cuerpo genera un espaciamiento (temporalizado), una interrupción, una condición de posibilidad de las diferencias: todo cuerpo es diferenciador. El dibujo – el dibujo es la huella de un cuerpo, un cuerpo que pasa, un trayecto entre los cuerpos (entre la mano y el lápiz; entre el lápiz y el papel; entre la mano, el lápiz y el papel) lo recordamos – se proyecta como memoria de otro, como memoria proyectante de otro, como inyunción en el futuro del cuerpo de otro. *Inyunción* en doble sentido: en sentido de prolongación de un cuerpo en el cuerpo de otro y en sentido de cargarlo como un *yugo*, algo que pesa (pesa como cuerpo y como pensamiento – recordamos la relación ya referida entre pesar y pensar, según Jean-Luc Nancy). Además de exigir un soporte (la hoja en blanco, por ejemplo) también el dibujo es un cuerpo subyectilizado, es decir, se plantea como soporte para otro, para otro cuerpo: en la medida en que se abre (a) la diferencia, a la experiencia, al toque de otro cuerpo (que puede ser un toque visual) y, tal vez más decisivamente, en cuanto invención.

3.6. Hacer justicia por las propias manos

Un paso *más allá* en el tiempo para recuperar la memoria, tal como *pasa* en los textos y en los dibujos de Siza. ¿En qué sentido debemos tomar el título del apartado? ¿Cómo puede Siza, con sus dibujos, hacer justicia por propias manos? ¿Cómo

legitimar esa ilegitimidad? ¿Qué concepto de justicia permite una tal afirmación? Y, definitivamente, ¿qué relación puede sustentarse entre tiempo y justicia?

Previamente debemos aclarar el concepto de justicia que vamos *manejar*. Decimos bien, ‘manejar’, pues se trata, como indicamos, de hacer justicia por las propias *manos*. Jugamos, pues, otra hipótesis bajo el acontecer del dibujo: la hipótesis de poder el dibujo, en su trazarse, instaurar la justicia. Y si la justicia necesita ser instaurada, o *hecha* (el ‘hacer justicia’ parece implicar un movimiento de restauración, de arreglo de un orden adulterado, de venganza, si así lo queremos) ello presupone un estado *anterior* de orden, descoyuntado por una *posterior* rotura generadora de injusticia. Sabemos que la noción de justicia (*diké*) en el pensamiento griego, antes de asumir una vinculación ético-jurídica, cobijaba una vinculación cósmica, refiriéndose a un orden y una medida inscritos ontológicamente. Es justo aquello que no usurpa la posición de otro. Cada cosa tiene su asiento en la *physis*, y ese lugar que por naturaleza le pertenece, no debe ser ocupado o perturbado por otro. Si contrastamos este concepto de justicia con el concepto de tiempo desquiciado, fuera de sus goznes, entonces debemos concluir que, si es así, el desajuste del tiempo está relacionado con el desajuste cósmico que configura la idea de injusticia.

El tema de la justicia, en este sentido trágico y presocrático, no siendo recurrente en Heidegger, aparece señalado en varios de sus textos. En el *Parménides*, Heidegger distingue la *iustitia* latina (con su relación esencial al derecho) de la *diké* griega, afirmando que ésta, la *diké*, “esencia a partir de la *aletheia*”⁴²⁹. Un poco más adelante, Heidegger implica obviamente a Nietzsche en el tema. Decimos ‘obviamente’ porque Heidegger lo considera como la cima de la metafísica occidental. En ese sentido, en Nietzsche queda definitivamente sepultado el ámbito esencial de la *aletheia*, siendo consagrado el de la *veritas*: lo verdadero es lo que se afirma e impone por sí mismo y en sí mismo, y por ello permanece arriba como juez último de la realidad.

“También para Nietzsche lo verdadero es lo correcto, que se orienta por lo real, con el fin de establecerse y asegurarse de este modo (...) Toda corrección debe ajustarse en términos de voluntad de poder. La correspondencia con lo que dice la voluntad de poder es lo justo, es decir, la justicia. (...) Por eso, Nietzsche puede decir: ‘la justicia es la suprema representante de la vida misma’”⁴³⁰.

⁴²⁹ HEIDEGGER, M.: *Parménides*, ed. cit., p. 55. El texto en causa corresponde a una lección que Heidegger pronunció en la Universidad de Friburgo en el semestre de invierno de 1942-1943.

⁴³⁰ -: Op. cit., p. 70.

A mediados del curso, Heidegger vuelve al tema en el contexto de una peculiar interpretación del mito de la caverna. Ahora Heidegger vincula el concepto de *diké* a una lectura antropológica: la *polis* como paraje esencial del hombre histórico, es el lugar donde él se ajusta y es ajustado a todo lo que le circunda, el ente como un todo, manifestando de ese modo (u ocultando) su esencia en el ajuste (*diké*)⁴³¹.

En otro curso de pocos años antes (1936-1940), sobre *Nietzsche*, Heidegger trata también el tema, afirmando que *diké* es originariamente un concepto metafísico y no moral y que “el saber de la *diké*, de las leyes del ajuste del ser del ente, es la filosofía”⁴³². En otro punto relaciona la *diké* con el arte, volviendo otra vez sobre el mito de la caverna, de Platón:

“... sólo es posible decidir sobre la esencia del arte (...) a partir de la relación originaria y propia con el ente (...) a partir de la relación que sabe acerca de la *diké*, acerca de aquello que se ajusta o desajusta respecto del ser”⁴³³.

Pero es en *La sentencia de Anaximandro* (1946) donde el tema de la *diké* es desarrollado más profundamente. Ahí Heidegger desglosa el verso de la sentencia en el que se habla de la *adikía* (injusticia) como el rasgo fundamental de lo presente. Aquello que se presenta se encuentra desajustado (*adikía*), no de una forma ocasional, episódica, sino en su presentarse mismo. Sin embargo, el morar como forma esencial de todo lo presente es el permanecer, el estar anclado en la seguridad, por lo que dicho desajuste debe ser interpretado como una ‘rebelión’, “una rebelión contra la mera duración”⁴³⁴. ¿Cómo puede lo que está desajustado por ‘rebelión’ darse al ajuste, a la justicia? Es la pregunta que se plantea Heidegger y para la cual no se puede encontrar una respuesta clara. En vez de esa (imposible) respuesta clara, Heidegger propone una pista: la pista de lo trágico. Según la sentencia, tal como Heidegger la lee,

“...los seres presentes que moran un tiempo en cada caso, se encuentran en el des-acuerdo. Desde el momento en que moran, se demoran. (...) Se obstinan: se mantienen en sí mismos. (...) Se obs-

⁴³¹ Cf. -: op. cit., pp. 118-121.

⁴³² HEIDEGGER, M.: *Nietzsche*, [Nietzsche, Verlag Günter Neske, 1961] Barcelona, Destino [traducción de Juan Luis Verma] 2005, p. 159.

⁴³³ -: Op. cit., p. 161.

⁴³⁴ -: ‘La sentencia de Anaximandro’, en *Caminos de bosque*, ed. cit., p. 265.

tinan en la duración permanente y no se vuelven hacia la *diké*, el acuerdo de la morada”⁴³⁵.

El ‘acuerdo de la morada’ es evidentemente la simplicidad del ser, sepultado desde temprano en el abismo del olvido, según la interpretación muy peculiar y obsesiva de Heidegger.

¿Y si el desajuste de que hablan Anaximandro y Hamlet se situara más allá del origen, más allá incluso de cualquier juntura ontológica? ¿Y si no hubiera un paso posible entre el desajuste y la justicia?

“¿Y si el desajuste fuera, por el contrario, la condición de la justicia?”⁴³⁶

Esta es la hipótesis de Derrida. El tiempo, en su desquicie, en su locura, está fuera de sí, es decir fuera de control: está antes y después, está en el origen, si lo hay, y está en el por-venir. ¿Quién puede garantizar el regreso al ajuste de un loco, un loco, además que siempre lo ha sido? Hamlet probablemente lo sabe. Por ello, lo que maldice Hamlet no será esencialmente la corrupción del tiempo histórico, los desvaríos de los hombres o las catástrofes naturales que ponen en evidencia el desajuste interno de la propia naturaleza. Lo que maldice Hamlet, probablemente, es la tarea que le ha incumbido de ser instrumento de arreglo, según la justicia y el derecho, de un desajuste que no tiene ajuste posible. El tiempo no está en ‘el acuerdo de la morada’. El tiempo no consiente ningún tipo de acuerdo. El tiempo está loco, fuera de sí. Un loco no tiene morada y tampoco se sujeta a un acuerdo. La empresa de Heidegger en pensar el asunto de la *diké* más acá de las determinaciones jurídico-morales de la justicia, no soluciona nada. Más allá o más acá, el tiempo es el mismo incorregible y errático vagabundo. De ahí la pregunta de Derrida dirigida a Heidegger:

“¿No hay un riesgo de inscribir todo este movimiento de la justicia bajo el signo de la presencia (...), del ser como presencia unida consigo misma, de lo propio del otro como presencia?”

Y contesta con otra pregunta:

“¿Acaso no supone, por el contrario, el irreductible exceso de una dis-yunción o de una anacronía, cierto *Un-Fuge*, cierta dislocación

⁴³⁵ -: Op. cit., p. 267.

⁴³⁶ DERRIDA, J.: *Espectros de Marx...*, ed. cit., p. 33.

out of joint en el ser y en el tiempo mismo (...) contra los cuales no hay garantía calculable, sólo ella podría *hacer justicia* o *impartir justicia* al otro como otro?”⁴³⁷

¿Cómo hacer justicia, pues? ¿Cómo reducir lo irreductible?

La cuestión sería, para Heidegger, restituir la justicia, volver ‘al acuerdo de la morada’, arreglar una morada en des-acuerdo, en ruina. Heidegger siempre insiste en la ofrenda de lo propio. Y esa ofrenda sería el dejar al otro el lugar que le corresponde como propio. A la justicia en cuanto *diké* estaría asignada esa tarea: llevar lo propio a su morada misma. La justicia estaría, en esta perspectiva, íntimamente ligada a la propiedad.

La cuestión, para Derrida, se plantea de forma algo diversa. La condición de un requerimiento de justicia hay que buscarla en una interrupción insaturable, que no termina nunca de resolverse, de regresar a un acuerdo, a la unidad de una morada. Una interrupción que no es ajustable, un desajuste que no pertenece a ninguna forma de dictamen judicial. Nadie puede estar delante de la ley, cara a cara. La condición de la ley es la representabilidad. La justicia sólo puede tener sus representantes y entre los representantes y la justicia hay un corte radical. Desde este punto de vista, Derrida ve la justicia de un modo más interior, que la hace saltar como posibilidad a través de una imposibilidad. Esa sería la condición casi-trascendental de la justicia. Es decir, el elemento funcional que torna posible la justicia (el sistema judicial, por ejemplo), puede tornarla también imposible.

El tema de la justicia es fundamental en *eso* que llamamos deconstrucción y por ello se exige lanzar un ancla (seguimos en la metáfora de la navegación) para ver lo que pasa con las olas que asedian el casco del navío. Cuando el navío está parado, anclado, para lo que podemos llamar, por ejemplo, una escala técnica, queda más expuesto al asalto de las corrientes que se interrumpen ahí en el cuerpo del navío y lo hacen balancear. ¿Qué puede decirnos el balanceo sobre la cuestión de la justicia?

Las corrientes se interrumpen, y en ese sentido se tornan presentes y visibles, en la medida en que se encuentran con el casco. Lo que debemos pensar en la justicia será, para Derrida, no el momento de la presencia y del balanceo, tampoco las condiciones de posibilidad del balanceo (eso sería pensable por el derecho, por ejemplo), sino *eso* que, sin presentarse, se resguarda permanentemente como el otro de la deconstrucción, como su extrañeza, indeconstruible. Su reserva es absoluta: no sabemos incluso si es posible y en

⁴³⁷ -: Op. cit., p. 41.

qué tiempo se juega su (im)posible posibilidad. No es reconocible, no se da en la similitud de ninguna cosa, no es intercambiable (no se presta a la negociación o al negocio). La justa cuestión es la cuestión de la justicia: más allá de la restitución, del arreglo, del des-ajuste, de la morada, del ‘acuerdo de la morada’. Justamente en un extraño límite que configura la morada, en una frontera o margen, es donde debemos cuestionarla. ‘Esta idea de justicia’, esta cosa irreductible, esta locura que vuelve loca la deconstrucción:

“Invencible a todo escepticismo, como se podría decir con Pascal, esta ‘idea de justicia’ me parece irreductible en su carácter afirmativo, en su exigencia de donación sin intercambio, sin circulación, sin reconocimiento, sin círculo económico, sin cálculo y sin regla, sin razón o sin racionalidad teórica en el sentido de dominación reguladora. Se puede reconocer y apreciar aquí una locura. Y quizás una especie de mística. Y la deconstrucción está loca por la justicia”⁴³⁸.

La locura de la justicia: he ahí lo que pretendemos *manejar* para poner el dibujo bajo su asedio. Que yo sepa, en ningún de sus escritos Siza habla de la justicia, y tampoco de su pretensión de hacer justicia a través de sus dibujos. Tal hecho no es decisivo: lo que acontece en el dibujo (si algo acontece), acontece independientemente de una voluntad, una intención, un requerimiento subjetivo, de alguien o de algo. Es claro que lo que acontece en el dibujo acontece por un requerimiento, tiene algo o alguien que lo ordena, lo requiere. Lo que pasa es que tal requerimiento no viene de ningún sitio, de ningún sujeto. La posibilidad de que algo acontezca es más bien dependiente de un asedio, de una interpretación, de una incorporación. El ‘ello se deconstruye’ de la deconstrucción nos abre una puerta que, a lo mejor, no es posible cruzar. Probablemente sólo es posible acechar, mirar con un solo ojo y oblicuamente. Pero es *justamente* esa posibilidad intersticial la que pretendemos intentar para fantasmizar los dibujos de Siza desde la cuestión de la justicia, incluso si la justicia no está presente, incluso si no hay *eso* a lo que llamamos justicia:

“La deconstrucción es posible como una experiencia de lo imposible, ahí donde *hay* justicia, incluso si ésta no existe o no está *presente* o no lo está todavía o nunca”⁴³⁹.

⁴³⁸ -: *Fuerza de ley...*, ed. cit., p. 58.

⁴³⁹ -: Op. cit., p. 36.

Hacer una ‘*experiencia de lo imposible*’, dejarnos arrastrar por ella, desbordar el *perímetro*: he ahí el *lugar* donde podamos (tal vez) cuestionar los dibujos de Siza. ¿Por qué eso es así? Por fidelidad. Por fidelidad a una lógica del límite. Siza lo ha dicho ya en un texto que citamos: el dibujo se mueve en las orillas de lo que pasa, de lo que se mueve.

Todo dibujo – ya lo reflexionamos antes – abre el problema del otro (y de lo otro). Descartada la hipótesis del dibujo como mera representación, y planteando más bien la hipótesis de la incorporación, parece quedar claro (en este ámbito donde sin embargo ‘no hay caminos claros’) que el problema esencial del dibujo es el problema del otro. Esto quiere decir que lo que aparece en un dibujo no es el motivo que está (o no) delante de los ojos del dibujante: lo que gana cuerpo en la hoja en blanco no es lo mismo que él ve (o no), es otro. Existe una diferencia insuperable entre ver una cosa sin el lápiz en la mano, y verla cuando se pretende dibujarla.⁴⁴⁰ No hay mismidad posible entre el motivo y el dibujo; lo que hay es una radical alteridad, una invención del otro.

Ahora bien, algo semejante pasa con la justicia, por lo menos en la perspectiva que elegimos: el problema de la justicia es el otro. Levinas, citado por Derrida, afirma: “La relación con el otro, es decir, la justicia”⁴⁴¹. Dibujo y justicia tienen por lo menos esto en común: lo otro (si es que lo otro puede ser común). Si el dibujo ‘hace justicia’ – cuestión todavía abierta – ¿a quién la hace? La respuesta parece obvia: al otro. Como si el dibujo viniera a decir a quienes lo miran: ‘esto no es lo que parece, es *otra* cosa’. El hacer justicia del dibujo significa pues, y en primer lugar, una liberación: desencarcelar la cosa dibujada del cierre que impone toda representación, asignándole su otredad radical.

En un primer análisis, lo obvio del dibujo (y del dibujo de arquitectura con mayor razón) parece *hacer justicia* a un concepto de justicia como corrección de un desajuste.

⁴⁴⁰ Lo que se ve de un objeto en las dos situaciones (sin el lápiz y con el lápiz para dibujarlo) es diferente. Paul Valéry lo anota en un apartado de *Degas Danse Dessin* titulado *Voir et tracer*: “Aún el objeto más familiar a nuestros ojos se vuelve otro si nos aplicamos a dibujarlo: nos apercebimos entonces que lo ignorábamos, que jamás lo habíamos visto verdaderamente. Hasta este momento, el ojo no había servido sino de intermediario. Él nos hacía hablar, pensar; guiaba nuestros pasos, nuestros movimientos más insignificantes; estimulaba algunas veces nuestros sentimientos. (...) Pero el dibujo de un objeto confiere al ojo un cierto comando que nuestra voluntad alimenta. Es necesario, por tanto, *querer* para *ver* y esta vista estimulada por la voluntad [*vue voulue*] tiene el dibujo por *finalidad* y por *medio* a la vez. (...) El artista avanza, recula, se asoma, guía los ojos, todo su cuerpo se compuerta como si fuera un accesorio del ojo, todo él se vuelve órgano del ojo, de puntería, de regulación, de afinación “. VALÉRY, P.: *Degas Danse Dessin* [1938] Paris, Gallimard, 2003, pp. 77-82. La traducción es de mi responsabilidad.

⁴⁴¹ LEVINAS, E.: *Totalidad e infinito* [Totalité et infinie, 1961] Salamanca, Sígueme [traducción de D. E. Guillot] 1987, p. 122. Citado por DERRIDA, J.: *Espectros de Marx...*, ed. cit., p. 36.

El arquitecto tiene en sus manos la posibilidad de corregir los errores urbanísticos, *haciendo justicia* a la memoria, desechando las atrocidades cometidas a lo largo de la historia, etc. Este análisis correspondería de algún modo a un regreso ‘al acuerdo de la morada’ del que habla Heidegger. Y es verdad que Siza, en varios de sus escritos, refiere esta misión del arquitecto. Por ejemplo cuando compara la destrucción de nuestras ciudades a un cataclismo provocado por una guerra y la necesidad de salir de él (del cataclismo) por un urbanismo más responsable⁴⁴². O también cuando se sorprende por la capacidad de los antiguos de elegir los lugares para edificar y ordenar las ciudades⁴⁴³, en contraste con el caos que representan las ciudades modernas y su expansión en muchos casos perfectamente anárquica. La cuestión ahora – y este sería ya otro nivel de análisis – es preguntarnos si la forma de *hacer justicia* a este desajuste indicia algo semejante a un rehacer mimético de lo destruido o adulterado. Y también en este nivel, Siza nos puede ayudar a decidir algo. En un texto ya citado más de una vez, titulado *Oito pontos*, Siza afirma:

“A Tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação”⁴⁴⁴.

Ser fiel a una tradición significa ‘innovar’. E innovar quiere decir introducir novedad, hacer algo de un modo diferente respecto a lo anterior. Innovar es inyunjirse un soporte, un algo que ya está ahí, y sobre ello inventar la novedad, lo otro. Para expresar este proceso, Siza utiliza también el término ‘injerto’. *Hacer justicia*, según la memoria, es injertarse en la memoria, yendo más allá de ella. El ir ‘más allá’ acontece en el dibujo. El ir ‘más allá’ es un paso (*pas*) hacia el otro. Hacia el otro del dibujo, hacia la otra cosa que es el dibujo. El dibujo es innovador en la medida en la que se injerta en la huella, en la multiplicidad de huellas de la memoria. Derrida juega con las palabras *greffe* (injerto) y el griego *graphô*, que quiere decir: escribir, trazar líneas, dibujar, pintar, registrar, consignar, etc., por tanto, punzón para escribir)⁴⁴⁵. El injerto se hace sobre un tejido,

⁴⁴² Cf. SIZA, A.: ‘Alvar Aalto: três facetas ao acaso’, en MURO, C.[ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 84.

⁴⁴³ Cf. -: ‘Brasil’ [1988] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit., p. 74.

⁴⁴⁴ -: ‘Oito pontos’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 28. “La Tradición es un desafío a la innovación. Está hecha de injertos sucesivos. Soy conservador y tradicionalista, es decir: me muevo entre conflictos, compromisos, mestizaje, transformación”.

⁴⁴⁵ En *Doble sesión*, Derrida explora la analogía entre el injerto textual y el injerto vegetal: “Habría que explorar sistemáticamente lo que se da como simple unidad etimológica del injertado y de la *grafé* (del

sobre un texto. ¿Por qué se ha detenido Derrida en esta palabra? Porque, para él, injertar un texto (como injertar un árbol) es siempre un ejercicio de *re-escritura*. En el *paso* de un texto de un escritor a un lector no hay nada inocuo, neutro, algo que fuera absolutamente transferencial de un sentido. Escribir significa añadir, re-escribir. ¿Hasta qué punto esto es así? ¿Hasta qué punto uno puede decir algo con *propiedad* sobre un texto? Un injerto significa un corte. Es necesario violentar, incidir, romper el texto. Ahora bien: no por cualquier lado y de cualquier manera. Una lectura es abriente, rompiente, pero tal operación no acontece arbitrariamente. El injerto se hace en una cierta disyunción, en el lugar donde el propio tejido ejerce una disyunción. Esa es la probabilidad de romperse del texto, pero también la probabilidad de sobrevivir. Su crecimiento se inscribe bajo esa doble (im)posibilidad. En efecto, la lectura como injerto es lo que hace sobrevivir, lo que da al texto una forma de supervivencia. Pero de algún modo el texto lo está exigiendo, diciendo por dónde se debe romper. Tiene su propia ley: no se puede injertar de cualquier manera. Esto quiere decir, por tanto, que no todos los añadidos son un injerto. El injerto exige un corte orientado por la experiencia y el saber. Si no hay un corte profundo y sabio (hasta la savia, hasta la estructura organizativa de un texto) entonces no hay posibilidad de injerto. La lectura como injerto exige una reduplicación de la ley del texto. Exige una hiper-fidelidad, que trae consigo la violentación y a la vez la supervivencia. Una vivencia (*super*) que ya no es la vida del texto, como si la vida fuera lineal y no incorporara la muerte. El *caedere* (que puede significar cortar, romper, hender, grabar, tallar; pero también matar, inmolar, desbaratar, etc.) está incorporado como condición del sobrevivir, como condición de un *plus*, un exceso, más allá de esto que llamamos la vida de lo presente. Así entonces, en un texto, siempre hay una demanda de envío.

El injerto (en la tradición) de que habla Siza permite y abre un *entre* la filosofía y el dibujo, un entre la filosofía y el arte: un injerto, en definitiva. Eso es lo que estamos intentando en esta investigación: injertar los textos de Derrida en los dibujos y los textos de Siza. Y viceversa. Y esto es también una labor de mestizaje. Conscientes, sin em-

grafion: punzón para escribir), pero también la analogía entre las formas de injerto textual y los injertos denominados vegetales o, cada vez más, animales. No contentarse con un catálogo enciclopédico de los injertos (injerto de la yema de un árbol en otro, injerto por acercamiento, injerto por ramas o brotes, injerto en hendidura, injerto en corona, injerto por yemas o en escudo, injerto a yema crecida o yema dormida, injertos en flauta, en silbato, en anillo, injerto sobre rodillas, etcétera), sino elaborar un tratado sistemático del injerto textual. Entre otras cosas, nos ayudaría a comprender el funcionamiento de una nota a pie de página, por ejemplo, así como de un exergo, y en qué, para quien sabe leer, importan en ocasiones más que el texto llamado principal o capital”. DERRIDA, J.: ‘La doble sesión’, en *La diseminación*, ed. cit., p. 306.

bargo, de que no todos los mestizajes cuajan, se producen. No todos los injertos salen adelante, producen el efecto deseado. Hay injertos que se niegan. El éxito de un injerto no está asegurado de antemano: siempre se somete a la prueba de la primavera siguiente. Y a la prueba de la compatibilidad de los cuerpos: hay injertos no compatibles. En un injerto hay algo de porvenir, algo de ‘no se sabe’, aunque el injertador sea muy experimentado.

Cuando Siza afirma que se mueve entre ‘conflictos’, ‘compromisos’, ‘mestizaje’, ‘transformación’, está dando testimonio de la huella, del paso de huella en huella. Pasar de huella en huella es darse a la desaparición y a la inscripción a la vez. Lo que es esencial en toda huella es su borrarse, su darse en un rastro inexorablemente amenazado de desaparición. Sin embargo, otra huella, otras huellas, se inscriben según el tránsito interminable del acontecer. Al dibujo le toca guardar la pérdida de la huella: por eso el dibujo se da a la mirada (*regarder*). La mirada es el cobijo de la huella: la guarda, la retarda (el *re-* de *regarder* puede también asumir el papel de retardo, de diferimiento). Pero hay que introducir una aclaración: cuando decimos que la mirada cobija la huella, lo decimos en el sentido de que la mirada abre un espacio de interrupción que permite el paso al otro. La huella no se deja circunscribir en ninguna forma de percepción e incluso Derrida la concibe *antes* de cualquier percepción. La posibilidad misma de la percepción se encuentra en el espaciamiento de la huella.

La mezcla de elementos diferentes que implica toda forma de ‘mestizaje’ remite a la complejidad contaminada y contaminante de la huella: la huella no se encierra en una simplicidad unitaria, sino que se da (no según una lógica de la presencia o representación, sino según un borrarse) en la medida en que abre espacio a la relación. Toda huella es un *interface* de relaciones, *transfers*, salidas y llegadas, e incluso de retrasos y de pérdidas. La cuestión de la huella es la cuestión de la falta de identidad consigo misma: la huella siempre es de otro, siempre abre un espacio de y para el otro. Como acontece con todo lo que es mestizo. Tal vez podamos afirmar, pues, que lo mestizo *hace justicia* a la justicia, si aceptamos la idea de justicia de Derrida y Levinas. Siza inscribe las huellas de sus dibujos (y de su arquitectura) en las huellas de la memoria, es decir *imparte justicia*, llama al otro, inscribe lo otro. Y lo hace precisamente en el desajuste, desde el desajuste radical de todo lo que se da. ¿Y por qué los dibujos de Siza (y su arquitectura) imparte (o puede impartir) justicia? ¿Por qué ocurrirá eso con sus dibujos y no con los míos, que no sé dibujar, o dibujo mal? ¿Será que todo dibujo lo hace,

cuando terminamos de decir arriba que hay injertos que se niegan? ¿Por qué el injerto de sus dibujos va, en general, para adelante?

Decíamos en algún lugar que Siza es un dibujante (y arquitecto) experimentado, es decir, acostumbrado a recorrer los lugares del límite y a saber (por el aprendizaje y las pruebas de fuego de su oficio) orientarse y cruzar esas fronteras. Sabe la seña, el *schibboleth* para pasar y sobrevivir. Conoce el secreto y tiene la sutileza fonética para pronunciarlo delante de los centinelas (las instancias críticas del arte y de la arquitectura, por ejemplo). La experiencia acumulada le ha enseñado por dónde cortar, por dónde meter el cuchillo del injerto: ahí donde las articulaciones internas del soporte pueden recibir la púa con una promesa de supervivencia. Siza sabe leer las huellas (las que se dan a leer) y adherirse a ellas. Sabe dónde poner los pies, las manos, la mirada, abriendo de ese modo un espaciamiento donde (en ese golpe, esa fractura, esa interrupción que implica el propio injerto) acontezca una posibilidad de sentido.

No hay dibujo, no hay arquitectura, no hay memoria, no hay justicia, no hay nada sin huellas.

“La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la *différance* que abre el aparecer y la significación”⁴⁴⁶.

De ahí que todo arte es de la huella, dice Derrida; es decir, de esa génesis azarosa y aventurera que no se deja coger en las fronteras de un género ni en la decisión de un sujeto individual o de alguna comunidad. En la obra de arte siempre hay algo de ‘gracia’, de suerte, fuera, por tanto, del alcance de la mano. Hay que saber cortar, como terminamos de decir, pero hay también algo de ‘gracia’, algo que es dado y no depende del saber o no saber cortar, no depende enteramente del dominio de una técnica de saber cortar. Aún los más expertos en injertos fallan.

3.7. La prueba (imposible) de la Gran Libertad

Siza llama ‘la Gran Libertad’ (con mayúsculas) a la posibilidad (imposible) de construir sin cualquier condicionante, sin dependencias, sin memoria.

⁴⁴⁶ DERRIDA, J.: *De la Gramatología*, ed. cit., pp. 84-85.

Vamos a seguir despacio ese texto notable de Siza:

“Gostaria de construir no deserto do Sahara”⁴⁴⁷.

El desierto del Sahara y la metáfora del desierto. Más allá del Sahara está el África profunda, el África sub-sahariana, el África abandonada y pobre tras siglos y siglos de presencia europea (y marcadamente portuguesa). El África del mestizaje, el África que siempre vuelve (*re-venant*) en la memoria de cualquier portugués: en la sangre, en la cultura, en la lengua, en la iterabilidad de las huellas que repiten una pasión (y mala conciencia) que siempre flota en el aire como un fantasma. A Siza le gustaría construir en el desierto del Sahara, no en otro desierto, sino en *este* desierto. Una llamada muda y al mismo tiempo irrecusable de la memoria; probablemente, un ‘duelo infinito’, sin asimilación:

“... el *ahora* (*maintenant*) de la huella retiene, *mantiene*, el intervalo, el espaciamiento del tiempo como porvenir remoto (...), envío múltiple (repetible), como un venir o un devenir *en* el tiempo que señala por borradura una indeterminación (alteridad) radical: ‘tiempo muerto’ del sentido, espacio *aventurero* que apela a la venida, como *invención* del acontecimiento (*événement*) de venir a ser. Una llamada, ¡*ven!*, en el origen del sentido, ‘aventura seminal de la huella’”⁴⁴⁸.

En el Sahara (y más allá): una llamada, ¡*ven!* Tal vez una huella más, *otra* huella, en el acontecer (*événement*) del texto (de Siza).

Pero el desierto es también una metáfora: un transporte hacia otro lado, hacia otra cosa, hacia el otro. Transporte de huellas: en el arte, en la religión, en la metafísica. Por ejemplo, el Zaratustra, de Nietzsche: “Crece el desierto: ¡ay de aquel que dentro de sí cobija

⁴⁴⁷ SIZA, A.: ‘Outro pequeno projecto’ [1986] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 41. “Me gustaría construir en el desierto del Sahara”.

⁴⁴⁸ SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, ed. cit., p. 139. El ‘!ven!’ como llamada apocalíptica que resuena en el acontecimiento, está tratado por Derrida en *D’un ton apocalyptique*. Sobre esa llamada, ahí se afirma: “El acontecimiento de este ‘¡Ven!’ precede y llama el acontecimiento” (p. 91). “¡Ven!, abriendo la escena, no puede tornarse un objeto, un tema, una representación...” (p. 92). “Venida desde el otro ya como una respuesta, y una citación sin presente pasado, ‘¡Ven!’ no soporta ninguna citación metalingüística” (p. 92). “En este tono *afirmativo*, ‘¡Ven!’ no marca en sí un deseo, ni un orden, ni una plegaria, ni una demanda” (p. 93). Cf. DERRIDA, J.: *D’un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, París, Galilée, 1983-2005. La versión citada es una segunda versión de una conferencia pronunciada en 1982 en Cerisy-la-Salle y que había sido ya publicada por Galilée en 1983 con el mismo título.

desiertos!”⁴⁴⁹. La desertificación avanza (hoy también en sentido propio o literal) y la posibilidad de supervivencia de las huellas está reducida: las huellas sobre la arena se borran deprisa. Heidegger relaciona la sentencia de Nietzsche con la expulsión de Mnemosine⁴⁵⁰. El crecimiento del desierto tiene que ver con la retirada de la memoria, con su ocultación bajo la arena. La memoria queda sepultada y con ella el pensamiento. El ‘no sabemos todavía pensar’ está asociado a la pérdida de la memoria: “sólo hay recuerdo donde hay un pensamiento”⁴⁵¹, afirma Heidegger. ‘¡Ay de aquel que dentro de sí cobija desiertos!’ ¿A quién se dirige la amenaza de Zaratustra? Según Heidegger, es al super-hombre, el hombre que va más allá de sí mismo, que conduce a su esencia el hombre anterior (el ‘último hombre’) y lo mantiene en ella⁴⁵². El hombre anterior es caracterizado por Nietzsche como el ‘animal no fijado’, es decir, el animal que representa.

“El último hombre, la modalidad definitiva del hombre anterior, se produce a sí mismo y en general produce todo lo que es mediante una manera peculiar del representar”⁴⁵³.

El último hombre (el hombre moderno) balancea, parpadea, porque no se ha fijado aún, no ha podido salir de la *caverna* de la representación⁴⁵⁴.

¿Qué tiene que ver esto con el construir en el desierto del Sahara de que habla Siza? Tal vez nada, tal vez alguna cosa, tal vez todo. Seguimos con el texto del arquitecto:

“Provavelmente, ao abrir fundações, alguma coisa iria aparecer, adiando a prova da Grande Liberdade: cacos, uma moeda de ouro, o turbante de um nómada, desenhos indecifráveis gravados em rocha”⁴⁵⁵.

⁴⁴⁹ NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra...*, ed. cit. Cuarta y última parte (Entre hijas del desierto, nº 2) p. 413.

⁴⁵⁰ Cf. HEIDEGGER, M.: *¿Qué significa pensar?*, ed. cit., p. 28.

⁴⁵¹ -: Op. cit., p. 43.

⁴⁵² Cf. -: op. cit., p. 46.

⁴⁵³ -: Op. cit., p. 49.

⁴⁵⁴ Recordamos que Zaratustra antes de bajar de las montañas, dirige la mirada hacia el sol y dice: “Durante diez años has venido subiendo hasta mi caverna”. NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra...*, ed. cit. p. 33. La relación al mito platónico de la caverna es más que obvia, y con ello a todo el problema de la representación.

⁴⁵⁵ SIZA, A.: ‘Outro pequeno projecto’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 41. “Probablemente, al abrir las zanjas, alguna cosa iría aparecer, aplazando la prueba de la Gran Libertad: trastos viejos, una moneda de oro, el turbante de un nómada, dibujos indecifrables grabados en roca”.

Aunque crezca el desierto, siempre hay huellas en él: añicos, una moneda de oro, el turbante de un nómada, dibujos grabados en la roca. La remitencia de la huella señala (este señalar es una fuerza de expresión, una vez que la huella no se da a la representación) lo otro, lo otro de sí. Lo otro es lo ausente, lo que ha partido y sin embargo persiste en el otro de sí que es la huella. Nada ni nadie puede impedir que llegue, que regrese, aun en las situaciones más inverosímiles: en el desierto, cuando se abre en la arena la fundación para un edificio improbable. Lo otro está *ahí*, en todos los ‘ahís’ y ‘ahoras’ posibles. *Ahí* donde no hay fronteras (o en las fronteras mismas), *ahí* donde Siza cree poner a prueba la ‘Gran Libertad’: aun *ahí* no es posible la ‘Gran Libertad’, porque algo (o alguien) se podría adelantar y decir⁴⁵⁶: ‘¡estoy aquí!’ El dibujo siempre trabaja de cerca *con* la memoria, es decir con lo otro, con los otros, con los que siempre regresan para aplazar una vez más (y siempre) la prueba de la ‘Gran Libertad’.

“... las memorias no entienden de semejantes fronteras: por definición, estos [re]aparecidos atraviesan las paredes, día y noche, engañan a la conciencia y se saltan las generaciones”⁴⁵⁷.

Saltan ‘las generaciones’ porque el tiempo está desajustado, fuera de toda *justicia*, entendida como mero ajuste, reparación, arreglo. De ahí la afirmación siguiente de Siza: redonda, implacable, sentenciosa:

“Nesta Terra não há desertos”⁴⁵⁸.

Reconocer que ‘no hay desiertos’ equivale a decir que nuestra Tierra está poblada de fantasmas. El ‘hombre no fijado’, del que habla Nietzsche, es el hombre asediado, nómada, que salta de representación en representación, que se desgasta en el proceso interminable de la delegación, sin poder jamás llegar a alcanzar la morada de su esencia. La relación de la memoria al pasado – a través de la escritura, del signo, de la *techné* – que parece indiciar Siza cuando refiere los tiestos, una moneda de oro, el turbante de un nómada o los dibujos grabados en la roca, sólo *hace justicia* a la memoria en sentido estricto: a la memoria pensante, a la memoria fiel que cobija lo que

⁴⁵⁶ Referencia, una vez más, a las palabras con las que Derrida empieza *Espectros de Marx*: “Alguien, usted o yo, se adelanta y dice: *quisiera aprender a vivir por fin*”. DERRIDA, J.: *Espectros de Marx...*, ed. cit., p. 11.

⁴⁵⁷ -: Op. cit., p. 44.

⁴⁵⁸ SIZA, A.: ‘Otro pequeño proyecto’, en op. cit., p. 41. “En esta Tierra no hay desiertos”.

ha vivido (o piensa que ha vivido: a eso que sabemos ‘de memoria’). Sin embargo son *justamente* esos re-aparecidos – los tiestos, la moneda, etc. – los que, en su ‘aparición furtiva’⁴⁵⁹, por medio de un hallazgo efectivo o por medio de simple ficción, como parece ser el caso de Siza (que nunca ha construido en el desierto y por lo tanto nunca halló ahí tiestos, monedas de oro, etc.) evocan una memoria sin filiación ni origen: una memoria que, más que transportar el pasado, inventa el porvenir. Ellos, los re-aparecidos – los tiestos, las monedas de oro, etc. – son los que abren la posibilidad del dibujo, de la construcción, de la arquitectura: no según la ley de la ‘Gran Libertad’, sino la ley de ellos mismos (de los re-aparecidos). El ‘hombre no fijado’ representa para Nietzsche y Heidegger, aunque de modo diverso, un estadio, una época condenada a ser superada: por el superhombre (Nietzsche) o por la reunión escatológica del ser (Heidegger). La afirmación de Siza, según la cual ‘no hay desiertos en esta Tierra’, me parece más cercana a una sensibilidad derridiana, pues parece no encajar en ninguna forma de superación posible: el ‘no hay desiertos’ equivale a decir que jamás los hubo y jamás los habrá: siempre ‘no hay desiertos’, porque *antes* de las leyes (de todas las leyes) y del sentido, *está*

“... la violencia [de una ley] que interrumpe el tiempo, lo desarticula, lo desencaja, lo desplaza fuera de su alojamiento natural: *out of joint*”⁴⁶⁰.

‘No hay desiertos’ equivale a decir que no hay un dibujo (o una arquitectura, o lo que sea) puro, original, incontaminado, sin memoria, sin herencia. Siempre hay fantasmas en el Sahara y más allá. Siempre hay contagio, mestizaje: siempre la sangre es sangre de otro (no hay sangre propia, sino mezcla de sangres). El otro es el nombre para el contagio, la contaminación. En este sentido, el otro es un no a la pureza.

Si hay en los textos de Siza algo obsesivo, algo que siempre *regresa* en sus escritos, es la idea de la contaminación, del cruce de experiencias e información. Por ejemplo cuando afirma, en un texto de 1983 ya citado, que la tradición es un desafío a la innovación, hecha de injertos sucesivos. Y añade: ‘me muevo entre conflictos, compromisos, mestizaje, transformación’⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ La expresión la usa Derrida respecto los fantasmas. Cf. DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 74.

⁴⁶⁰ -: *Espectros de Marx...*, ed. cit., p. 44.

⁴⁶¹ Cf. SIZA, A.: ‘Oito pontos’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 28.

En otro texto de la misma época (1984) al que volveremos en detalle en el tercer capítulo, Siza habla de la arquitectura como ‘provocación’ y ‘vocación de destorcer, de transformar’⁴⁶².

En otro texto de finales de la década (1989) Siza se refiere incluso a un exorcismo: cuando critica la invitación de arquitectos extranjeros para intervenir en una ciudad con la única finalidad de exorcizar conflictos y ‘el fecundo cruce de culturas’ presente en ellas⁴⁶³.

En el texto *Évora* (1990), también ya citado, Siza afirma sobre la ciudad del sur de Portugal que ‘el mundo entero y la memoria entera del mundo continuamente dibujan la ciudad’⁴⁶⁴.

En otro texto sobre Alvar Aalto, afirma que el viajero (tema de nuestro prójimo apartado) dibuja lo que más le impresiona y, en cuanto tal, ‘se vuelve, como todos grandes creadores, agente de mestizaje – el semen de la transformación’. Esa capacidad le permite introducir determinados modelos (que siempre son universales) en realidades diferentes, ‘deformándolos, cruzándolos’⁴⁶⁵.

Finalmente, y aquí terminan los ejemplos, en un texto de 1992 sobre James Stirling, Siza caracteriza la obra del arquitecto inglés como una obra ‘de continuidad, anclada en un mundo hecho de cambios’⁴⁶⁶.

La heterogeneidad permite el cruce, la apertura a los contrarios, la fractura en la cual se injerta el cambio, la evolución, la invención. El hecho de presentar estos ejemplos, entre otros posibles, pretende llevarnos más allá del ejemplo mismo – en eso consiste precisamente la retórica de la ejemplaridad – abriendo de este modo lo que Derrida llama ‘una dimensión testamentaria’⁴⁶⁷, es decir, un ámbito de inyunción que permite el operar de las diferencias y la infiltración de un inestable (e desestabilizante) *tal vez*.

Retomamos la retórica de Siza sobre los desiertos en el texto que estamos siguiendo. ‘No hay desiertos. ¿Y si los hubiera?’

⁴⁶² Cf. -: ‘Sobre a dificuldade de desenhar um móvel’, en op. cit., p. 37.

⁴⁶³ Cf. -: ‘Outras cidades’ [1989] en op. cit., p. 65.

⁴⁶⁴ Cf. -: ‘Évora’, en op. cit., p. 69.

⁴⁶⁵ Cf. -: ‘Alvar Aalto: três facetas ao acaso’, en op. cit., p. 83.

⁴⁶⁶ Cf. -: ‘James Stirling’ [1992] en op. cit., p. 107.

⁴⁶⁷ DERRIDA, J.: *Espectros de Marx...*, ed. cit., p. 47.

“Provavelmente estaria condenado a construir um barco carregado de Memórias, próximas ou distantes até à inconsciência: invenções”⁴⁶⁸.

Regresa el barco: el pleno desierto. La metáfora (‘usted o yo’⁴⁶⁹, u otro u otra) se *adelanta* al dibujo (a la mano misma, cómo lo veremos más *adelante*) y se queda a sobrevolar sobre ‘un barco de Memorias’. Siza dice en otro texto ya citado que ‘el capitán del navío es un fantasma’. Y con los fantasmas hay que negociar, sobre todo en el desierto donde el negocio puede marcar una frontera entre la vida y la muerte:

“Entre vida y muerte, pues; es ahí donde está el lugar de una sentenciosa inyunción que aparenta siempre hablar como habla el justo”⁴⁷⁰.

El *justo* precio de la negociación habla bajo una inyunción, un cierto yugo, un cierto ‘navío de Memorias’ sin el cual no es posible el compromiso, el *paso* al dibujo. Siza utiliza una palabra *justa*: ‘invenções’. Un cierto meterse dentro (*entro-meterse*), adentrarse en el navío de memorias; un cierto cargarlo también: el *in-* del *inyungir* y del *inventar* requiere el toque de cuerpos (sin tocarse, lo recordamos), esa mezcla, esa deuda de sangre debida al otro. Una deuda que no puede nunca pagarse enteramente, sino aplazarse hasta repetirse en otra deuda: iterabilidad infinita de las deudas. El dibujo es un deudor que siempre difiere el pago, o dicho tal vez de otra forma: el dibujo paga una deuda a la vez que contrae otra deuda, pero sin jamás solucionar el juego infinito de deudas. La deuda de Siza, como la deuda de todo creador, es pesada: un navío de memorias. Probablemente la singularidad del trazo de Siza reside ahí: en el ‘navío de memorias’ que incorpora. En la búsqueda de la prueba de la ‘Gran Libertad’, Siza se halla dentro de otro cuerpo (o navío), contaminado por innumerables otros cuerpos, asediado por miles de fantasmas. *Ahí* se abre el espaciamento de su singularidad: donde el cuerpo propio [por decirlo así, sabiendo de la (im)(ex) propiedad absoluta de toda corporeidad] se interrumpe para dar paso al cuerpo *ajeno*. Derrida lo dice:

“No hay *différance* sin alteridad, no hay alteridad sin singularidad, no hay singularidad sin aquí-ahora”⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ SIZA, A.: ‘Otro pequeño proyecto’, en op. cit., p. 41. “Probablemente estaría condenado a construir un barco cargado de Memorias, próximas o lejanas hasta la inconsciencia: invenções”.

⁴⁶⁹ Vuelve la referencia a las palabras iniciales de *Espectros de Marx...*

⁴⁷⁰ DERRIDA, J.: *Espectros de Marx...*, ed. cit., p. 12.

⁴⁷¹ -: Op. cit., p. 45.

El reto de este apartado consiste en exponer que no hay representación sin invención. Esto no quiere decir que el tiempo es un tiempo lineal que acumula en cada instante la repetición de lo ya sido, abriéndose de este modo al porvenir, sino más bien que el tiempo está desajustado, que lo que viene, pasa o acontece, incorpora un ya sido remoto e inmemorial, la huella desajustada de lo que no viene al presente bajo fórmulas del presente. Así, por llamarlo de algún modo, ese desajuste que viene, viene en la imprevisible instancia de un porvenir. Si hay porvenir, hay pasado remoto. El tiempo desajustado es lo imposible. Si hay porvenir hay un imposible que pasa, traspasa, sobrepasa el límite.

Dibujar es trazar un límite, abrir el porvenir. La asignación de ese porvenir (también en consignación imposible, en ese sentido) se llama proyecto.

El tema de la invención está necesariamente conectado con el tema de lo imposible, asunto ya tratado en el anterior capítulo, pero al que siempre volveremos

En el desierto o en el fondo del mar, la cuestión sigue siendo la misma: ‘no hay desiertos’. Donde algo acontece (‘aquí-ahora’), acontece singularmente bajo la *trace* de otro. El trazo (*trans*)porta la *trace* del que se ha retirado y, sin embargo, siempre regresa. Como la metáfora que siempre regresa, siempre está volviendo:

“E se o barco poisasse no fundo do mar estaria rodeado de ânforas, esqueletos, âncoras irreconhecíveis sob a ferrugem”⁴⁷².

Más hallazgos de Siza, ahora en el fondo del mar: ánforas, esqueletos, anclas irreconocibles por la herrumbre. Aún ahí no sería posible construir sin un contexto *dado* y sobre el cual se erigiría la invención de la singularidad. En este contexto podemos comprender el título de la única publicación de Siza en la que se reúnen textos preparados y ordenados por él: *Imaginar la evidencia*⁴⁷³. La contradicción de los términos – lo que es evidente no puede ser imaginado – revela la dificultad de Siza en desarrollar su proceso de dibujo sin quedarse necesariamente rehén de la envolvente, de eso a que en varios momentos designa como ‘realidad’. La innovación, la invención, la singularidad, están anclados en la evidencia, en lo que está *dado* con *anterioridad* y se

⁴⁷² SIZA, A.: ‘Outro pequeno projecto’, en op. cit., p. 41. “Y si el barco asentase en el fondo del mar, estaría rodeado de ánforas, esqueletos, anclas irreconocibles bajo la herrumbre”.

⁴⁷³ Obra ya citada anteriormente en la investigación.

impone como ‘evidente’. De ahí la deuda y el duelo (del que sin embargo hablaremos adelante), pues donde hay deuda siempre hay trabajo de duelo. El dibujo da *paso* a ánforas, esqueletos (el fantasma del otro, del muerto-vivo), anclas: se encadena en un ‘barco de memorias’ donde no es posible liberarse.

Cuando el historiador de arte y crítico de arquitectura William Curtis afirma que “para Álvaro Siza no hay un camino recto hacia la invención”⁴⁷⁴, estará señalando esa línea permanentemente interrumpida y rota sobre la cual se traza el trazo del dibujo. Y aunque en el mismo texto Curtis afirme que Siza siempre se ha demarcado de las pretensiones filosóficas del deconstructivismo⁴⁷⁵, llevará razón, pero tampoco eso es relevante para nuestra investigación. Si existe o no una corriente en arquitectura llamada ‘deconstructivismo’, eso no nos atañe. Lo que nos atañe es que no hay una corriente filosófica llamada ‘deconstructivismo’. Lo que hay es la deconstrucción (si es que la hay, como siempre dice Derrida) y, de ella, no hay desmarcación posible, pues la deconstrucción no es habitable (nadie puede decir algo así como ‘yo estoy en la deconstrucción’ o ‘yo soy un deconstructivista’) y ocurre en el corazón de todo acontecer (aquí y ahora, en todo lo que ocurre), y por tanto en el corazón del dibujo, de la arquitectura y del texto mismo de Curtis.

Si hay que etiquetar las cosas, Siza es conciente de que no puede huir a que le llamen ‘contextualista’:

“Experimentaria o desgosto de ser chamado, ainda no Sahara, ou no fundo do mar, contextualista”⁴⁷⁶.

El texto sigue diciendo, fiel a su registro metafórico, que el edificio del que está hablando (una agencia bancaria en la ciudad de Vila do Conde) ha caído ‘como un barco entre detritos’ en la pequeña ciudad pesquera del norte de Portugal. Sin

⁴⁷⁴ CURTIS, W.J.R.: *Notas sobre la invención*, en op. cit., p. 25.

⁴⁷⁵ Cf. art. cit., p. 22. La verdad es que Siza en algún momento se ha desmarcado también de cualquier pretensión deconstructivista. En un texto sobre Frank L. Wright, afirma (lo traduzco al castellano): “Me interesa el concepto orgánico en arquitectura en el sentido propuesto por Frank Lloyd Wright: relación entre todos los elementos de la construcción, de tal modo que todos los elementos de la construcción se generan e influyen mutuamente (...) La relación entre materiales y formas autónomas es sincopada e incluye rupturas, como acontece en (algunas) arquitecturas deconstructivas”. Aún reconociendo que hoy día existe ‘un distanciamiento de continuidad’ entre los materiales y la arquitectura, gracias a la inclusión cada vez más normalizada y frecuente de elementos prefabricados en la arquitectura, Siza busca un concepto orgánico que evite demasiadas rupturas y favorezca más bien las ‘transiciones suaves’. Cf. SIZA, A.: ‘Frank Lloyd Wright’ [1992] en *Álvaro Siza. Obras e proyectos* [catálogo] ed. cit., p. 88.

⁴⁷⁶ -: ‘Outro pequeno projecto’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 41. “Experimentaria el disgusto de ser designado, aun en el Sahara, o en el fondo del mar, contextualista”.

embargo, para el efecto que pretendemos el texto termina aquí. Siza afirma que encasillarlo en el ‘contextualismo’ representaría un disgusto. No porque desprecie el contexto (bien al revés) sino por el ‘ismo’ homogeneizador, que intenta fijar, catalogar, lo que en sí mismo fluye, se da al cambio, a la heterogeneidad, a la transformación, a la invención del dibujo. Sólo bajo una mirada que profundice en la relación en el paso, en las zonas de paso, hay una sensibilidad resonante con cierta deconstrucción. Ser ‘contextualista’ o ignorar el contexto resulta igualmente mentiroso para el creador (tal vez mejor ‘inventor’, para ser más fiel a la terminología de Derrida) sea un arquitecto, un pintor, un poeta, un músico, etc. Si es ‘contextualista’ ignora las fuerzas que no son contextuales (ni contextualizables) y que siempre interfieren en el arte. Si ignora el contexto queda encerrado en la ficción de pensar que es posible crear (inventar) la obra a partir de un origen puro, inmaculado, sin contagio alguno.

Nos retiramos del desierto, es decir, de la metáfora del desierto. No sin una nota final, para enfatizar el poder que tiene de intrrometerse en el imaginario de los creadores (inventores). Es verdad que Derrida afirma que “el asedio pertenece a la estructura de toda hegemonía”⁴⁷⁷ y el desierto, aparentemente, es lo más homogéneo. Por ello su poder de asedio estaría debilitado. Decimos ‘aparentemente’ porque, a pesar de la homogeneidad visual, el desierto se impone con una tremenda hegemonía en los aspectos cósmico, antropológico y artístico. La hegemonía del desierto es comparable a la hegemonía política o económica de una gran potencia. El desierto aplasta, empequeñece, sustrae las fronteras. Porque se presenta como una estructura hegemónica, en este *contexto*, el asedio le pertenece, sacude su estructura, la desestabiliza. De ahí el asedio del desierto, aunque sea un desierto ficcionado. De ahí que Siza utilice la metáfora del desierto. De ahí la afirmación de Francis Bacon:

“Dentro de un retrato me gustaría poder hacer de la apariencia un Sahara, hacerlo tan semejante que parezca que contiene las distancias del Sahara”⁴⁷⁸.

Las distancias del Sahara en el dibujo, en el retrato. Deleuze relaciona el deseo de Bacon con el desaparecer de la Figura, para que quede “un espacio que ya sólo será Sahara”. Para que, de esta forma, concluye Deleuze, “reine una justicia que ya sólo será

⁴⁷⁷ DERRIDA, J.: *Espectros de Marx...*, ed. cit., p. 50.

⁴⁷⁸ Citado por DELEUZE, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, ed. cit., p. 35.

Color y Luz”⁴⁷⁹. El Sahara (y más allá): uno de los lugares de la memoria. Una llamada desde el porvenir: ¡ven!

3.8. Dibujo, memoria y promesa

Un rodeo final sobre el tema de la memoria. Un regreso a la frase inicial de Derrida que, hablando en memoria de Paul de Man, promete hablar del futuro. ¿Qué promesa hay ahí? ¿Qué puede prometer el dibujo, los dibujos de Siza? ¿Dónde se abre el espacio para la promesa? ¿Qué es una promesa?

Ya lo afirmamos atrás y ahora volvemos sobre ello: en todo dibujo hay cierta mudez. Un dibujo (y toda obra de arte) nunca dice todo lo que puede decir, pues siempre se resguarda, siempre mantiene una reserva de indecibilidad, siempre aplaza su posibilidad de darse enteramente a la significación, al desciframiento. De un dibujo (de una obra de arte) siempre se puede hablar otra vez, otro día, desde otro ámbito. Alguna palabra que nos da (y siempre da alguna), nunca es una palabra última, un cierre, un sello sobre la interpretación. Por decirlo de alguna forma, la vida del dibujo reside en la ilegibilidad. Y esa es su posibilidad de historia: la posibilidad de seguir dándose más una vez, y otra vez, y siempre. También el dibujo obedece a una ‘estructura aporética’, según la expresión de Derrida. Esto no significa, como suele atribuirse a la aporía

“... una ausencia de sendero, una parálisis ante el camino bloqueado, la inmovilización del pensar, la imposibilidad de avanzar, una barrera bloqueando el futuro”⁴⁸⁰.

Todo lo contrario. La experiencia aporética, tal como la concibe Derrida, al igual que Paul de Man, es la posibilidad misma de pensar el sendero. El sendero no puede ser pensado sin la experiencia aporética, pues lo típico del sendero es la posibilidad de pérdida, del quedarse bloqueado e imposibilitado de seguir adelante. La probabilidad de llegar a lo claro (*Lichtüing*), para utilizar el término de Heidegger, no está asegurada de antemano. No está asegurado un claro, como no está asegurado que sea un solo claro. Puede acontecer que sí: puede que acontezca el acontecimiento. Y este ‘puede’ no es dependiente de un designio ontológico, o de una conjugación dialéctica destinada a su-

⁴⁷⁹ Cf. *ibidem*.

⁴⁸⁰ DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed.cit., pp. 135-136.

perar el bloqueo. El ‘puede que acontezca’ deriva más bien, según Derrida, de una “lógica del fantasma”⁴⁸¹, es decir, más allá de una lógica que opone efectividad a virtualidad o a idealidad. Las fronteras de los binarios dialécticos se borran ante la ‘lógica del fantasma’ que, por su falta de lógica, conmueve las fronteras mismas.

El dibujo comparte en sí mismo esta ambigüedad esencial: ni autónomo, ni heterónimo; ni imprescindible, ni indispensable en el proceso creativo; ni sencillamente un medio, ni propiamente un fin. Heterónimo a las disciplinas artísticas que lo emplean – a la arquitectura, a la pintura, a la escultura; pero también al teatro, al cine e incluso a la música (en la ópera) o a la literatura (en las ilustraciones) – el dibujo les sobrevive, según una cierta reserva de autonomía. El ‘puede que acontezca’ del dibujo se juega también en su naturaleza fronteriza, en su cruzarse y contaminarse con *lo otro* de las otras disciplinas artísticas. El otro de sí del dibujo se avala en este cruce. También aquí reside la aporía del dibujo: en su permanente ‘recaída’⁴⁸², en su resbalar hacia la ilegibilidad en el acto mismo de darse a la lectura. Por ello, lo que suele llamarse su sentido o su significado se interrumpe en la caída, en una nueva caída, en la ‘recaída’ sin remedio, en el diferimiento.

¿Y por qué esta ‘estructura aporética’ del dibujo, su imposibilidad de fijarse, su desobediencia a un mandato del sentido o del significado? Porque la memoria del dibujo, como el tiempo de Hamlet, está *out of joint*. La memoria no puede fijarse, detenerse sobre sí y determinarse. ‘No hay caminos claros’, afirma Siza. Y no los hay claros porque también la memoria está desquiciada:

“... memoria sin anterioridad, memoria de un pasado que nunca ha sido presente [probablemente es lo que quiere decir Siza cuando confiesa no poder identificar lo que ha dibujado – y otros han dibujado – en el pasado y que reaparece en el presente y se disuelve en el trazo de nuevos dibujos, como lo hemos visto a su tiempo], una memoria sin origen, una memoria del futuro...”⁴⁸³.

En el desquicio de la memoria (y del tiempo) y en la ‘estructura aporética’ del dibujo encuentra *su* lugar la promesa. El desquicio de la memoria no es un accidente que le ha ocurrido, como cuando alguien la pierde a consecuencia de cualquier desarreglo neu-

⁴⁸¹ Cf. por ejemplo -: *Espectros de Marx...*, p. 77.

⁴⁸² El término ‘recaída’ lo usa Derrida en el momento en que está hablando de la irreductibilidad de la alegoría, de la retórica y de la esencial ilegibilidad de un texto en general: “por ejemplo, de ese movimiento por el cual el esquema deconstructivo de un texto *debe* dejarse contaminar, ‘parasitar’, mediante una ‘recaída’ en la misma cosa que desconstruye”. Cf. -: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 140.

⁴⁸³ *Ibidem*.

rológico. Para Derrida, la memoria nunca ha estado en el quicio, nunca ha estado congregada. La memoria como congregación es un tema de Heidegger, que en varios momentos lo afirma:

“Memoria aquí es la coligación del pensar que permanece reunido... (...) Memoria es la coligación de la conmemoración de aquello-que-hay-que-tomar-en-consideración antes que todo lo demás. Esta coligación alberga cabe sí y oculta en sí aquello en lo que hay que pensar siempre de antemano”⁴⁸⁴.

La degradación y la dispersión de la capacidad congregante de la memoria, la atribuye Heidegger, como sabemos, al olvido del ser, a la determinación técnico-científica del mundo, etc. En una palabra, la atribuye a la pérdida de una originariedad que, sin embargo, el poetizar de alguna forma recupera y manifiesta. No es que Heidegger niegue la promesa. Ya por más de una vez hicimos referencia a la construcción circular de su pensamiento que, haciendo coincidir origen y destino, permite una apertura hacia delante, hacia un por-venir, hacia (incluso) una desembocadura escatológica del ser. El problema es el de preguntarnos en qué medida y cómo es posible la promesa en un esquema de congregación (del ser, de la memoria, del don, etc.). Para Derrida (y Paul de Man) no hay duda de que tal no es posible, porque la naturaleza de la promesa misma vuelve inviable cualquier idea de reunión identitaria.

“Hay sólo promesa y memoria, memoria como promesa, sin ninguna congregación posible en la forma del presente. Esta disyunción es la ley, el texto de la ley y la ley del texto. La promesa prohíbe la congregación del Ser en presencia, siendo incluso su condición”⁴⁸⁵.

Lo que dice Derrida de la promesa, lo dice también del don. El don y la promesa, la promesa y el don, se *dan* en un movimiento que requiere reflexión.

Heidegger trata el tema dentro de una lógica de apropiación: el ‘se da’ (*es gibt*) el ser (y el tiempo) acontece como un destinar. Sólo el hombre, como receptor del don, puede albergarlo en su juego de manifestación y ocultamiento, pues “al dar como destinar le pertenece el contenerse”⁴⁸⁶. En la retórica del *es gibt* heideggeriano, podríamos plantear la pregunta (retórica también): ¿cómo puede el hombre apropiarse de *algo* que está en

⁴⁸⁴ HEIDEGGER, M.: ‘¿Qué quiere decir pensar?’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit., pp. 100-101.

⁴⁸⁵ DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 146.

⁴⁸⁶ HEIDEGGER, M.: *Tiempo y ser*, ed. cit., p. 41.

retirada? [Decimos ‘retórica’ en el sentido que tal procedimiento produce (o puede producir) pensamiento, una vez que todo pensar es un *texto* que simula, provoca discusión, confunde los límites entre los varios tipos de texto. Y por ello, mientras paraliza, engendra nuevos textos⁴⁸⁷, nuevas posibilidades de avance]. Heidegger nos hace percatarnos de que el *es gibt* del acaecimiento apropiador (*Ereignis*) no puede ser entendido como “una mera proposición” entregada al “interrogatorio de la lógica”⁴⁸⁸. Lo que significa que hay en ello algo no dicho, no expresable, algo incontenible en el concepto, algo, incluso, que escapa a la capacidad de reunión del *logos*. La complejidad del triple movimiento del *Ereignis*: apropiación-expropiación-reapropiación, lleva a Heidegger a una disyuntiva (el *Ereignis* no es “*ni* como algo que se nos enfrenta, *ni* como lo que todo lo abarca”⁴⁸⁹) que mantiene y *promete* otra posibilidad en abierto, pero que sin embargo no puede salir jamás de dentro del círculo de la propiedad (con *ex* o con *re*). Por lo tanto, el hombre, ensamblado en la congregación destinal del ser, *está* en el movimiento de retirada y ahí (en el “interior de la región de la regalía”⁴⁹⁰) alcanza lo distintivo de su ser hombre.

La cuestión es sencilla para Derrida: ¿cómo puede *darse* el ser sin romper el círculo y la retórica de la propiedad? ¿Cómo puede darse lo que sea (lo que *se da* en el dibujo, por ejemplo) evitando el reflujo del agradecimiento, del beneficio (el *re-* de la reapropiación) y garantizando la gratuidad infinita del don?

“Siempre es necesario – afirma Derrida – excusarse por dar, pues un don nunca debe aparecer en un presente, dado el riesgo de que sea anulado por el agradecimiento...”⁴⁹¹.

Dar y excusarse del don, y hacerlo fuera del registro del intercambio: he ahí la imposibilidad del don. Del don y de la promesa, porque toda promesa promete un don. La fractura, la disimetría (nunca lo prometido coincide con lo *efectivamente* dado en el cumplimiento de la promesa, si es que se cumple), la incommensurabilidad, se muestran en el prometer de la promesa. Derrida habla una vez más de la aporía:

“Ningún sendero es posible sin la aporía del don, que no se produce sin la aporía de la promesa”⁴⁹².

⁴⁸⁷ Cf. DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 138.

⁴⁸⁸ HEIDEGGER, M.: *Tiempo y ser*, ed. cit., p. 43.

⁴⁸⁹ -: Op. cit., p. 42. El subrayado es mío.

⁴⁹⁰ Ibidem.

⁴⁹¹ DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 149.

Por ello, para comprender el tema del don y de la promesa en Derrida, y su posible relación al dibujo, debemos detenernos un poco en la aporía, en eso a que Derrida llama ‘aporía’.

Peras es uno de los términos griegos para término, límite, fin, extremidad. Está relacionado además con *peran* que significa más allá, del otro lado, y también delante de (cara a cara). Asimismo se relaciona con *peraô*: penetrar, pasar a través de, atravesar, pasar el límite, franquear, transgredir (un juramento, por ejemplo). Por lo tanto, todo este abanico de significaciones posibles nos pone en vela sobre el término ‘aporía’ con el prefijo de negación *a-*. Por lo pronto (ya lo matizaremos), ‘aporía’ será la imposibilidad de pasar, de atravesar, de franquear un paso, una frontera. Derrida sin embargo identifica por lo menos tres figuras de la aporía en su lógica plural. Una primera figura sería la de una puerta que no es franqueada, que permanece cerrada, y que, a lo mejor sólo podrá ser cruzada bajo alguna palabra cifrada, algún *schibboleth*. Esta es probablemente la figura más familiar: la figura de las fronteras cerradas entre Estados, sobre todo en tiempos de guerra o de epidemia⁴⁹³. Otra figura es la de la falta de límite, o de un límite poroso, permisivo, inidentificable, indeterminado, borrado. La tercera figura es la de la antinomia o la contradicción. En esta figura no hay ya camino simplemente, y por lo tanto, no hay lugar siquiera para la aporía propiamente dicha, es decir, para la aporía como experiencia de un paso más allá. No hay figura espacial del límite y por ello no existen condiciones topológicas para la experiencia aporética. El camino mismo se ha borrado⁴⁹⁴.

Las tres figuras identificadas y delineadas por Derrida no son meras figuras: son experiencias posibles (de la imposibilidad). La relación entre la *aporía* y la *experiencia* no es meramente accidental: se da en la raíz, pues comparten el *per-* que remite al límite, a la frontera, a lo que puede o no puede pasarse.

¿Qué significa la aporía del don y la aporía de la promesa? Si existe algún sentido en esta lógica plural de la aporía, tanto el don como la promesa comparten algún rasgo (o algunos o todos los rasgos) que dibujan las diversas figuras identificadas por Derrida.

⁴⁹² -: Op. cit., p. 148.

⁴⁹³ Hoy día el cierre de las fronteras entre los estados por razones de epidemia es frecuente. La cantidad de fronteras que están cerradas a los cerdos, a los caballos, a las aves, etc., representa la figura de una aporía que siempre está amenazando. La contaminación, a la que estamos aludiendo, es el fantasma que flota sobre nuestro espacio habitable y que se desea puro (aunque sea con el pretexto – comprensible – de la defensa de la salud pública).

⁴⁹⁴ Sobre las tres figuras de la aporía, cf. DERRIDA, J.: *Aporías...*, ed. cit., pp. 42-45.

Si, por otro lado, el problema de la aporía es un problema de fronteras, debemos pensar el tema mismo de la frontera. Y también aquí Derrida identifica tres tipos de fronteras o límites fronterizos. En primer lugar aquellos que limitan y separan los Estados, los territorios, las propiedades, las etnias, las culturas, las lenguas, etc. Hay en segundo lugar las fronteras entre las diversas disciplinas del saber, los saberes regionales. En tercer lugar se pueden identificar y nombrar las fronteras resultantes de determinaciones conceptuales⁴⁹⁵. Más adelante Derrida formaliza los tres tipos de fronteras en términos más sintéticos y cerrados, llamando al primero ‘clausura problemática’, al segundo ‘frontera antropológica’ y al tercer ‘demarcación conceptual’, insistiendo que se trata de una división participativa, asediada por el contagio y la infección, y que los tres tipos de frontera se relacionan e interpenetran como ‘una sola y única trenza’⁴⁹⁶.

Regresamos al tema de la promesa y a la relación que guardan con la aporía. ¿Qué fronteras (o ausencia de ellas) interrumpen el paso de la promesa? Tras las tipologías acotadas por Derrida, la respuesta parece no dejar dudas: el problema de la promesa es precisamente el de estar más allá del problema, es decir de no tener límite ni frontera. La aporía de la promesa (y del don) *reside* en la ausencia de hitos fronterizos. Si lo problemático del problema es justamente la interposición de una barrera, de un obstáculo que hay que rodear, sobrepasar o evitar eligiendo otro sendero, entonces la promesa, por su apertura infinita, queda fuera de cualquier lógica problemática. *Ahí*, en la promesa, *no hay problema*. *Ahí*, en definitiva, ya no hay camino o sendero (*Weg* o *Holzweg*), ni método (*odos*), ni paso posible. Y *ahí* (en el no haber problema) *reside* la aporía. Mejor dicho: *ahí* ya no hay *lugar* para la aporía. Ningún *trans-* es posible: ningún *transfer*, ningún *transporte* (ninguna metáfora), ninguna *traducción*, ningún *trayecto*. *Ahí*

“... quedamos totalmente expuestos sin protección, sin problema y sin prótesis [Derrida aclarara en la página anterior los significados posibles de ‘problema’ en griego y, entre ellos, el de poder significar la protección de un sustituto, de una prótesis, por ejemplo, de un escudo], sin sustitución posible, singularmente expuestos en nuestra unicidad absoluta y absolutamente desnuda, es decir, desarmados, entregados al otro, incapaces siquiera de resguardarnos

⁴⁹⁵ Cf. -: op. cit., pp. 47-48.

⁴⁹⁶ Cf. -: op. cit., p. 73.

detrás de lo que todavía podría proteger la interioridad de un secreto”⁴⁹⁷.

El singular prometer de la promesa se inscribe en el ámbito de lo que, en absoluto, no tiene (ni comparte, consecuentemente) ámbito. Su estructura – la estructura de la promesa – consiste en pensar lo que queda por pensar y por-venir, y por ende, el pensar “*la memoria de lo que sostiene el porvenir aquí ahora*”⁴⁹⁸.

En otro lugar – ese lugar donde *promete* hablar del futuro, hablando en memoria de un muerto (Paul de Man) – Derrida habla del carácter excesivo de la promesa: “siempre prometemos demasiado”⁴⁹⁹. Por un lado, la inevitabilidad de la promesa (‘siempre prometemos’) y, por otro lado, su imposibilidad, porque la promesa no tiene propiamente lugar (siempre hay un ‘demasiado’ en la promesa, un más allá de todos los lugares, de todas las fronteras, de todos los lugares posibles, de todas las fronteras posibles). También la promesa está asediada por la locura: “la locura de la promesa y la locura de la memoria”⁵⁰⁰ [sin la cual no es posible la (im)posibilidad de la promesa]. La promesa es siempre una promesa ‘de locos’, una exorbitancia, un *algo* que no cabe en ninguna lógica de lo calculable, de lo previsible, de lo abarcable. ‘Te prometo mañana hacer esto o aquello’. Mañana, ¿y qué? ¿Qué es mañana? ¿Qué (quién) garantiza ‘mañana’? ¿Qué (quién) garantiza que mañana (signifique lo que signifique) estoy *aquí* para cumplir lo prometido? Promesa de locos, de quienes están fuera de sí, fuera de los goznes. Como el tiempo.

Y el dibujo, ¿qué hay del dibujo respecto a la promesa, respecto a la aporía de la promesa? “De lo que va es de un cierto paso”⁵⁰¹. Tratando del dibujo, ¿se trata en efecto de la cuestión del paso? ¿Y qué dice Siza en sus escritos (si dice algo) que pueda ayudarnos en este *paso*?

⁴⁹⁷ -: Op. cit., p. 30.

⁴⁹⁸ -: Op. cit., p. 40. El subrayado es de Derrida.

⁴⁹⁹ -: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 103.

⁵⁰⁰ -: Op. cit., p. 135.

⁵⁰¹ Expresión repetida por Derrida como un *leit-motiv* en la primera parte de la conferencia recogida en *Aporías...* ‘Il y va d’un certain pas’. La ‘multiplicidad potencial’ de esta frase en la lengua francesa, intraducible, permite un juego (y una ambigüedad) que Derrida explota. En efecto, el ‘pas’ francés significa ‘paso’ a otro lado, y es también una partícula de negación (el paso imposible, la negación del paso). Juego que Derrida amplía cuando utiliza la forma negativa del paso como ‘a-pas’, lo que introduce un par más de ambigüedades, dada su similitud fonética con ‘appât’ (el cebo, y también el atractivo o el incentivo) y con ‘appas’ (los encantos femeninos, el regazo, los pechos de la mujer). Sobre estas aclaraciones, cf. -: *Aporías...*, ed. cit., p. 22 (incluyendo la nota 2 de la traductora) y p. 47 (incluyendo igualmente la nota 20 de la traductora).

Aparentemente la cuestión es simple: todo dibujo comparte una estructura aporética en el sentido más literal del término. ¿Por qué? Porque todo dibujo traza fronteras. El trazo al trazarse divide y establece una linde, un borde, un *entre* (el interior y el exterior, *entre* la figura y el fondo). En este sentido, el dibujo se presenta como una ‘clausura problemática’ que separa gráficamente dos espacios: el dentro y el fuera de la figura. Sin embargo, hay que mantenernos en vela pues Derrida afirma, como lo decimos ya, que las tres formas de frontera tipificadas no son unidades autónomas de comprensión, sino que funcionan y se relacionan como una trenza, es decir se entrecruzan y se mezclan. Por ello, la ‘clausura problemática’ del dibujo no está separada de los dos otros tipos de límite, especialmente de aquél donde no hay ya problema, porque no comporta límite. Hay cierta paradoja en el dibujo. Si es verdad, en primera instancia, que el trazo traza un límite, no es menos verdad que el dibujo mismo (la figura) enloquece (no podemos olvidarnos de la retórica de la locura que estamos jugando) el soporte, la hoja otrora blanca. *Aquí*, en segunda instancia (si es que podemos segmentar así las cosas), tocamos el problema (o ausencia de él) de la promesa, de lo que promete (en su locura) el dibujo. A partir del momento en el que dudamos de la representación como hipótesis para el dibujo, lo abrimos hacia una dimensión incontrolada e incontrolable. Con ello no se niega una cierta dimensión (re)representable del dibujo respecto a un tema, un motivo, un proyecto. Pero en la representación nunca hay una identidad. Nadie puede negar que en el dibujo (en el dibujo dicho figurativo) hay una dimensión representable del objeto (o de lo que sea). Lo que ocurre es que esa dimensión representable está siempre habitada por algo que no se deja representar, que no se *presenta* en la representación. Lo que pasa es que en ese paso (*pas*) la decisión que transporta el dibujo no se da a lo que representa ni a la representación porque justamente lo interrumpe (eso que presuntamente representa o anticipa), abriendo espacio al otro, al cuerpo del otro. Ahora bien, la aporía, o la estructura aporética del dibujo, permite “una especie de aguante no pasivo”, como dice Derrida,⁵⁰² una especie de puntos suspensivos, digo yo, donde la promesa encuentra un lugar sin lugar, una palabra no dicha, no pronunciada. *Ahí*, en el lugar del dibujo, donde a la vez, parte un enviado y llega un *arrivant*. *Ahí* donde el que llega y el que parte se confunden, se cruzan en el umbral como si fueran (des)conocidos desde siempre.

⁵⁰² -: Op.cit., p. 36.

En uno de sus textos más filosóficos, llamado *O desenho como memória*, Siza se refiere a *eso* que llega al dibujo y ‘no sirve para nada’⁵⁰³, en el sentido en el que no soluciona nada, no aporta nada directamente al proyecto, no abre un camino hacia la solución de un problema concreto. El escenario es el Metro de París y Siza es uno de los actores entre muchos otros: salta de estación en estación y anota en su cuaderno lo que ve. La hoja blanca del cuaderno se llena de trazos y de números. Un rostro se entromete dentro del ángulo de su mirada y Siza lo dibuja también:

“Interpõe-se um rosto. Desenha-o, não servindo para nada. Fixa o momento de êxtase, dentro dos olhos”⁵⁰⁴.

En el dibujo siempre hay algo (alguien) que se entromete, que llega sin ser llamado, un *arribante* que toma el espacio del escenario, un actor imprevisto. Siza, el dibujante, lo coge en el trazo, fija el momento de su paso – en el Metro todos los actores pasan, están de paso. El momento es caracterizado como un ‘momento de éxtasis’, es decir, un momento de cierta locura, de un fuera de sí que vuelve imposible toda posibilidad de apropiación y discurso. Lo *propio* del estado de éxtasis es el embargo, el bloqueo de los sentidos bajo la inmersión en un sentimiento que suspende *la normalidad* de las funciones corporales. El éxtasis siempre es un momento, si entendemos por ‘momento’ una fracción mínima de tiempo, tan mínima que casi ya no es tiempo, que casi está fuera del tiempo. El éxtasis desquicia el tiempo en la medida en que vuelve inútiles preguntas sencillas como el cuándo, el cómo, el por qué, el en qué medida. No hay tiempo, no hay medida, porque el *arribante* no tiene un tiempo para llegar: llega cuando llega, llega fuera de toda previsión y parte imprevistamente también. El dibujo asume entonces el papel de un testigo: algo (alguien) pasó en el momento de la mirada. No ha sido convocado para pasar, no tiene nombre, no se sabe de donde ha venido y hacia donde va. No se sabe, no se sabe casi nada: su país, su familia, su cultura, su lengua, su estatuto, etc. Incluso puede no saberse lo *aparentemente* obvio: si es un varón o una mujer. Pasó bajo el umbral de la mirada como un extraño, un extranjero, un fantasma en definitiva. Algo (alguien) que se da en un momento y se retira en el mismo momento. El dibujo atestigua el paso de

⁵⁰³ SIZA, A.: ‘O desenho como memória’ [1994] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit., p. 93.

⁵⁰⁴ Ibidem. “Se interpone un rosto. Lo dibuja, aunque no le sirva para nada. Fija el momento de éxtasis, dentro de los ojos”.

“... aquél o aquélla que viene, adviniendo allí donde no se lo esperaba, allí donde se lo/la esperaba sin esperarlo/la, sin esperárselo, sin saber qué o a quién esperar, sin saber lo que o a quien espero – y ésta es la hospitalidad misma, la hospitalidad para con el acontecimiento – ”⁵⁰⁵.

Volveremos sobre el tema específico de la hospitalidad en el capítulo siguiente. Por el momento, nos fijamos en el *momento* del paso de un rostro. El rostro del *arribante* sin rostro que llega al dibujo imprevistamente. Derrida lo aclara algunas líneas adelante: no se trata de un rostro portador de una identidad, una naturaleza, un referente. El *arribante* no es portador de un DNI, de un código de ADN, de un pasaporte que le franquea el paso entre fronteras. Y sin embargo, el *arribante* pasa, cruza las fronteras, todas las fronteras. Más allá de las categorías de huésped y anfitrión, el *arribante* llega a donde ya (siempre) está.

“Por eso, lo denomino simplemente el arribante, y no alguien o algo que llega, un sujeto, una persona, un individuo, un ser vivo, menos aún uno de esos emigrantes o inmigrantes que evoqué hace un momento”⁵⁰⁶.

El Metro de una gran capital europea es un lugar plausible para cruzarse con emigrantes e inmigrantes: miles de ellos. Sin embargo no son *esos* los que el dibujo de Siza atestigua. El rostro llamado por el trazo del dibujo es otro, el (de) otro, (d)el *arribante*, (d)el *arribante* absoluto. El momento singular del rostro que pasó, que no puede repetirse jamás, ha quedado (res)guardado (*regardé*) en el dibujo: no como en un archivo a la mano sobre el cual siempre se puede volver, sino como un acontecimiento que siempre vuelve (el *re-venant*), como una marca singular, como una memoria por-venir. En el círculo de sus venidas imprevistas e improgramables, el *arribante* bloquea, obstruye, interrumpe, la línea del tiempo (si la hay) para marcar el acontecer del acontecimiento. El *arribante* parasita un determinado concepto de memoria que cree poder paralizar la experiencia de lo ocurrido, tomándolo como una base de datos disponibles para ocurrencias futuras. El dibujo (ningún dibujo) se constituye como uno de esos datos disponibles, como un *paso hacia atrás* en vista de un proyecto. La memoria lo es siempre de algo que nunca ha sido presente, y por lo tanto, de algo que está corriendo y ocurriendo

⁵⁰⁵ DERRIDA, J.: *Aporías...*, ed. cit., p. 62.

⁵⁰⁶ -: Op. cit., p. 63.

en el círculo aporético del acontecimiento. El dibujo del rostro que *pasa* en la estación del Metro de París ‘no sirve para nada’, no comporta ni comparte lo propio del archivo: la utilidad de un fichero de consulta futura. Ni tampoco la nostalgia de un recuerdo. Es algo que *pasó*, y en su pasar, fue atraído por el himen del círculo que es la memoria de un acontecimiento singular. El Siza del Metro de París dibuja ‘por placer, necesidad y vicio’⁵⁰⁷. Esa necesidad no es una necesidad de trabajo, de la arquitectura, de una imposición práctica, sino la necesidad que impone el acontecer mismo. Tal vez por ello, Siza la relaciona con el placer y el vicio: sin una finalidad ni un interés kantianos. El dibujo de trabajo puede ser ejecutado por otro, en el despacho:

“Outros por ele desenham o que imagina, para que outros que o desejam vagamente possam realizar o que imagina. Desenhos técnicos. Desenhos de máquinas. Desenhos sem estética, a não ser a latente no que é necessário e suficiente para resistir e garantir a vida material, o fluir da água, do ar, da energia, das comunicações, da beleza”⁵⁰⁸.

El dibujo, como un momento de cruce, reúne el pasado y el futuro descoyuntando el presente. Como la promesa que se insufla en él, el dibujo casi no pertenece *ya* al tiempo: pertenece al acontecimiento, a lo que ocurre en un momento, en un casi no-tiempo.

⁵⁰⁷ SIZA, A.: ‘O desenho como memória’, en op. cit., p. 93.

⁵⁰⁸ Ibidem. “Otros en vez de él dibujan lo que imagina, para que otros que lo desean vagamente puedan realizar lo que imagina. Dibujos técnicos. Dibujos de máquinas. Dibujos sin estética, a no ser la que está latente en lo que es necesario y suficiente para resistir y garantizar la vida material, el fluir del agua, del aire, de la energía, de las comunicaciones, de la belleza”.

4. DIBUJOS DE VIAJE

Ya lo afloramos atrás y hay que retomarlo: existe en Siza una distinción entre el dibujo técnico – por decirlo de algún modo, ya que todo el dibujo es técnico, como lo veremos a su tiempo – y el dibujo de puro placer, el dibujo de viaje.

Viajamos con Siza: seguimos a cierta distancia (no hay otra forma de acompañarlo) sus dibujos de viaje y el texto sobre los dibujos de viaje. Lo seguimos (el texto) párrafo por párrafo, buscando *lo que hay* ahí en el texto mismo y su espaciamiento, y en los espacios abiertos por el paso de un párrafo a otro. Son doce párrafos (tal vez una promesa de perfección que el azar ha escondido en el texto como un secreto...) datados en Boston en abril de 1988⁵⁰⁹. Dentro de los viajes de Siza – múltiples viajes, porque a Siza siempre le ha encantado viajar y siempre ha visto en ello un medio privilegiado de aprendizaje⁵¹⁰ – hay, pues, un texto y dentro del texto hay marcas: eso es lo que buscamos, las marcas, lo que resta aun sin borrarse, y sobre las cuales es posible trazar hipótesis de interpretación, tangentes para una lectura probable. Por ejemplo, esta hipótesis: el viaje puede ser una metáfora del dibujo (y de la propia arquitectura).

Para viajar siempre hay que coger un transporte que permite un desplazamiento, un envío de un lugar hacia otro lugar: un navío, como en los apartados anteriores, u otro. La metáfora lleva inscrita en su cuerpo la marca de un envío a otro lugar, una salida hacia un fuera de sí: toda tropología presupone una topología. Un juego de tropos y de *topos*.

El *départ* (partida) siempre implica un *partage* (reparto)⁵¹¹ en el sentido en el que Derrida utiliza el término, cogido de Nancy. De partida, por tanto, el viaje es asunto de

⁵⁰⁹ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit., p. 59.

⁵¹⁰ A título de ejemplo, en una entrevista, Siza afirma que, en Le Corbusier, el aprendizaje a través de los innumerables viajes que hice y el contacto con tradiciones diferentes, ha contribuido más a la renovación de la arquitectura que la lectura de los antiguos tratados. Cf. -: ‘Fragmentos de uma experiência’ [entrevista] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos*, ed. cit., p. 29. Por otro lado, podrá haber sido un viaje el que marcara el destino del arquitecto, una vez que, desde muy joven, Siza quería ser escultor. En uno de los viajes que su padre solía ofrecer a su familia en el verano, se van a Barcelona. “El encuentro en Barcelona con la poderosa fuerza plástica de la iglesia de la Sagrada Familia o el inesperado de las formas onduladas de la Casa Milá, de Gaudí, le han revelado un insospechado mundo nuevo. Las obras del arquitecto catalán le aparecen como una especie de revelación”. La idea de una arquitectura aburrida y sin gusto se desvanece. El interés y cierta fascinación por la arquitectura, tal vez hayan empezado ahí, en ese viaje Cf. CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed. cit., pp. 101-102.

⁵¹¹ Cogido de un título de Nancy, *Le partage des voix*, Derrida llama la atención sobre el hecho de que, en francés, el término ‘partage’ nombra “tanto la diferencia, la línea de demarcación o la división de las

fronteras. Hablamos de fronteras físicas y literales entre continentes, países, regiones, etc., pero también de fronteras menos literales, de fronteras ficcionadas que, sin embargo, marcan de igual modo una separación, el abandono de territorios, el paso a un cualquier *ex*, que puede ser el *extranjero*, el *extraño*, el *extremo*, etc. Cuando se parte para un viaje se abandona un territorio habitual, familiar, para adentrarse en otro territorio en principio extraño, o por lo menos no tan habitual. Y en esa partida está implícita una participación, un darse a la relación con otros, sean compañeros de viaje, sean naturales del lugar a donde se va, sean las cosas y ocurrencias que siempre acontecen en un viaje. Partir es *compartir*, aun cuando se viaje solo, porque todo acontecimiento (y todo pensamiento del acontecimiento) requiere la relación, el reparto.

4.1. Cuestión de fronteras

La primera afirmación del texto de Siza (figura 16) es una afirmación sin ninguna sorpresa aparente. Y además una afirmación categórica, sin dar lugar a duda:

“Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem”⁵¹².

Acostumbrado a dibujar por profesión, a dibujar compulsivamente y contra el tiempo (a contratiempo, pues) para dar respuesta a encargos con fechas, plazos y obstáculos varios, el dibujo de viaje y en viaje aparece como una salida del mundo cotidiano y sus rutinas. El placer que Siza afirma encontrar en los dibujos de viaje no advendrá tanto del acto de dibujar en sí, como de las circunstancias en las que dibuja. Salida del mundo diario: inicio del viaje, viaje ya, aunque sea para quedarse en casa, fuera por tanto del compromiso con el trabajo, fuera del riesgo y del cálculo exigidos por la profesión. Cruzar la frontera entre lo cotidiano y lo no-cotidiano, además de una

aguas, la escisión, la cesura, como, por otra parte, la participación, lo que se comparte porque ahí se entra en relación o se tiene en común, a título de pertenencia”. DERRIDA, J.: *Schibboleth...*, ed. cit., p. 57.

En *Le toucher...*, hay otra referencia al término, en el contexto del pensamiento sobre el tacto y el contacto: “Comme toujours chez lui [Nancy], *partage* signifie autant la participation que l’irréductible partition: ‘l’espace chez lui’. La syncope est ce partage d’espace : elle sépare et interrompt au cœur du contact”. - : *Le toucher...*, ed. cit., p. 221.

Asimismo, en castellano, el término ‘partida’ puede nombrar las divisiones territoriales de un límite municipal rural. Cf. *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

⁵¹² SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 59. “Ningún dibujo me complace tanto como estos: los dibujos de viaje”.

Desenhos de Viagem

Não há um desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem.

Viagem é prova de fogo, individual ou colectivamente.

Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimentos, stress, fadiga, preconceitos. Simultaneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina.

Viajantes íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admiráveis ou insuperáveis.

Uma boa viagem sobre verdadeiramente porque o mundo é grande. Jamais poderá permitir-se — diz — repetir uma visita; abata nervoso, crepado, se alhar e saltar das órbitas.

Por mim gosto de criticar muito coisa, de ver e pensar o que imediatamente me atraí, de passear de modo, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor.

Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o amonista e uma bebida de cor exquisita — monumentar e monumentar por ver e a preguiça suavizada docemente?

De-súbito o lápis ou o lápis começam a fixar imagens, restar em primeiro plano, partir estalidos ou luminosos poemáticos, or mais que os desenhos.

Riscos primeiro tímidos, precisos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes.

Num intervalo de verdadeiros Viagem os olhos, e por eles o mundo, ganham insuperável capacidade

Aprendermos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois trazemos

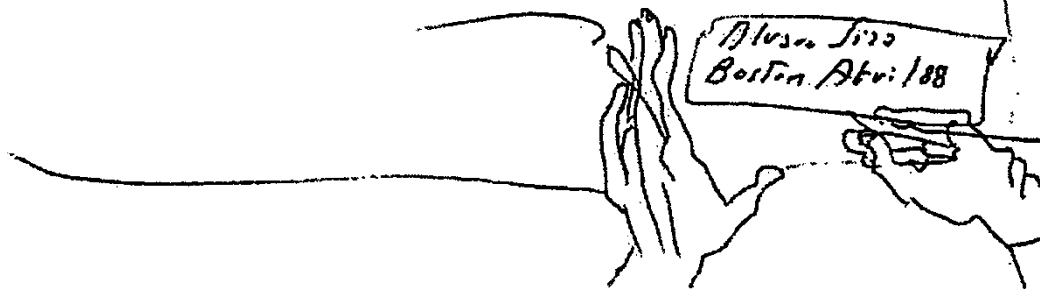


Figura 16: 'Desenhos de viagem', 1988: reprodução de la página manuscrita con el texto. En VV.AA: Álvaro Siza. *Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 14.

necesidad obvia, representa asimismo una sabiduría. Estas migraciones temporarias, más o menos cortas, guardan y exigen (para el paso) una especie de secreto, un *schibboleth*, una diferencia mínima, pero que puede significar una frontera entre la frescura mental y la depresión, entre la salud y la enfermedad, entre la vida y la muerte, en casos extremos. A pesar de siempre trabajar en exceso, Siza no suele presentarse deprimido o estresado, justamente porque conoce la cifra de paso, tiene la sutileza fonética para pronunciarla ante los centinelas. El dibujo (el dibujo de viaje) enseña a cruzar el umbral, a pronunciar correctamente el *schibboleth*, a migrar hacia otro lugar, otro sitio, otra *situación*. Para Derrida, el lugar conlleva esta doble significación de espacio físico y de situación vital:

“Por lugar entiendo tanto la relación con una frontera, el país, la casa, el umbral, como todo sitio, toda *situación* en general a partir de la cual, prácticamente, pragmáticamente, se anudan las alianzas, se establecen los contratos, los códigos y las convenciones que dan sentido a lo insignificante, instituyen contraseñas, pliegan la lengua a lo que la excede, la convierten en un momento de gesto y de paso, la hacen pasar a segundo plano o la ‘rechazan’ para reencontrarla”⁵¹³.

En Heidegger, el lugar (*Ort*) es lo que reúne, lo que converge y se junta en la punta de la espada⁵¹⁴. En Derrida, el lugar es el sitio de una frontera, de una cesura, de una separación. El lugar es donde hay que decidir (si es que hay decisión), que decidirse, que pasar o no pasar. Más que llegar *ahí*, el lugar abre una posibilidad (infinitas posibilidades) de partida y reparto. El lugar requiere una decisión. Y un riesgo. Siempre los lugares están asediados por el riesgo, el riesgo de la auto-hetero-delación. Pasar la frontera: en primera línea o en ‘segundo plano’. ‘Pasar a segundo plano’ (una lengua o cualquier otra operación migratoria) significa abandonar la boca de la escena, refugiarse por detrás de lo que pasa en primer plano, quedarse fuera de la línea de fuego.

El dibujo incorpora cierta operación de (in)traducibilidad, de transferencia hacia otro lugar, otra situación. El paso al placer del dibujo puede configurar en efecto una expe-

⁵¹³ DERRIDA, J.: *Schibboleth...*, ed. cit., p. 53.

⁵¹⁴ Cf. por ejemplo *El habla en el poema*, donde Heidegger afirma: “En su origen, ‘lugar’ (*Ort*) significa la punta de la lanza. En ella, todo converge hacia la punta. El lugar reúne hacia sí a lo supremo y a lo extremo. Lo que reúne así penetra y atraviesa todo con su esencia. El lugar, lo reunidor, recoge hacia sí y resguarda lo recogido, pero no como una envoltura encerradora, sino de modo que transluce y translumina lo reunido, leberándolo así a su ser propio”. HEIDEGGER, M.: ‘El habla en el poema’, en *De camino al habla*, ed. cit., p. 29.

riencia en el límite que separa los que pasarán y los que quedarán impedidos de pasar. El *schibboleth* es el secreto, la diferencia mínima e insignificante, que franquea o cierra el paso del umbral.

Inicio del viaje. Superada la primera prueba (cruce de la frontera del cotidiano) otra prueba se plantea: el saber orientarse en el campo abierto del viaje mismo. La piel de lo cotidiano sigue asediando: hay que desecharla (conjurarla) para liberarse del peso del tiempo vulgar de la rutina y poder abrirse al porvenir que es la entrada en un nuevo territorio. Cada viaje, aunque sea a un lugar al que se vuelve, genera siempre una situación nueva.

4.2. La prueba de fuego

“Viajar é prova de fogo, individual e colectivamente”⁵¹⁵.

Una ‘prueba de fuego’ es otra frontera, otro *schibboleth* que hay que pronunciar sin equívocos. ¿Por qué afirmará Siza que viajar es una ‘prueba de fuego’? ¿No solemos nosotros utilizar la expresión ‘prueba de fuego’ para situaciones en las que se juegan *partidas* decisivas y determinantes de la vida? ¿Cómo puede un simple viaje, que es justamente una retirada del frente de batalla, ser designado como una ‘prueba de fuego’? ¿Qué *cosas* quedan amenazadas por el fuego de la prueba que es un viaje?

Una prueba es, en primer lugar, un *lugar* de (in)decisión, un examen, una línea entre la verdad y la falsedad de una afirmación. Pero también un indicio, un vestigio, un marca, una huella donde se inscribe una llamada del otro. Dar prueba de amistad significa dejar aparecer entre dos (entre la amistad presuntamente amenazada de los dos) un tercero, un testigo. Siza explicita que el viaje es una prueba de fuego ‘individual y colectivamente’: un viaje, aunque sea solitario, implica el otro, los otros, el colectivo. Asimismo, una prueba puede ser también una muestra donde se *muestra* lo que está porvenir: como cuando corregimos las pruebas tipográficas de una obra escrita, para cotejar, para conferir, para cortar, para acrecentar, para, en una palabra, preparar y autorizar el paso a la obra misma.

⁵¹⁵ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “Viajar es una prueba de fuego, individual o colectivamente”.

Sea cual fuere el sentido en que la tomemos, la prueba es un umbral, un arroyo que, separando, abre una posibilidad de decisión. Pero, no una prueba sin más, una prueba sencilla, sino una prueba protésica, una ‘prueba de fuego’. Una prueba *probada* por el fuego. ¿Qué prueba el fuego? ¿Qué acrecienta el fuego a la prueba? Hace justamente que la prueba sea prueba: prueba la prueba misma. Pasada por el fuego, la prueba *comprueba* su resistencia, su posibilidad de mantenerse en pie. Y, *al final* de la prueba (si es que una prueba alguna vez tiene un final), algo resta, algo puede restar. Es la restancia (*restance*) lo que nos interesa. El dibujo de viaje es, de alguna forma, lo que resta del viaje, tras la ‘prueba de fuego’ que es el viaje mismo. Cuando el viaje es de divertimento, de puro placer, mucha cosa resta, mucha cosa ha resistido al fuego. Sin embargo, cuando en el viaje se mezcla la preocupación, el trabajo (el fantasma de la piel de lo cotidiano), la *restance* es casi-nada, nada más que ceniza. En otro lugar, Siza afirma algo desalentado:

“...nas viagens desenho cada vez menos. (...) Hoje viajo mais como profissional da arquitetura, com menos tempo, sempre a visitar obras, com reuniões. São viagens de dois ou três dias que não permitem o sossego suficiente para pôr num caderno aquilo que se vai descobrindo. Desenhar faz parte do prazer da viagem e das pequenas descobertas”⁵¹⁶.

Significa esto que, viajar como profesional, como parte del trabajo cotidiano, equivale a mantenerse en el mismo lugar, en el mismo sitio, en una *situación* y una ‘estructura de emplazamiento’ que le afecta donde quiere que esté. El cambio de sitio no equivale a un cambio de situación. El *Gestell* heideggeriano enfatiza precisamente el efecto de absorción producido por la estructura técnica que, cada vez más, domina y determina la vida en el mundo actual⁵¹⁷. Cuando está atrapado entre los materiales y las preocupaciones técnicas, Siza dibuja menos. A bien decir, dibuja lo estrictamente necesario para su trabajo de arquitecto. *Ahí* (en esa *situación*, independientemente del *sitio*) no puede pro-

⁵¹⁶ -: ‘Fragmentos de uma experiência’ [entrevista] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos*, ed. cit., p. 50. “En los viajes dibujo cada vez menos. (...) Hoy día viajo más como profesional de la arquitectura, con menos tiempo, siempre visitando obras, participando en encuentros. Son viajes de dos o tres días que no permiten el sosiego suficiente para poner en el cuaderno lo que uno va descubriendo. Dibujar pertenece al placer del viaje y de los pequeños hallazgos”.

⁵¹⁷ “*Ge-stell* (estructura de emplazamiento) significa lo coligante de aquel emplazar que emplaza al hombre, es decir, que lo provoca a hacer salir de lo oculto lo real y efectivo en el modo de un solicitar en cuanto un solicitar de existencias. Estructura de emplazamiento significa el modo de salir de lo oculto que prevalece en la esencia de la técnica moderna, un modo que él mismo no es nada técnico”. HEIDEGGER, M.: ‘La pregunta por la técnica’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit., p. 20.

nunciar correctamente el *schibboleth*, el paso al divertimento y a la distensión de la mano y del espíritu. Siza es un viajero habitual, por tener obras en varias partes del mundo y en continentes diferentes. Pero en esos viajes no hay ‘prueba de fuego’, la ‘prueba de fuego’ del dibujo: no hay liberación, no hay paso; hay solamente permanencia.

4.3. ¿Por qué puede advenir la marca del goce?

“Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimentos, stress, tédio, preconceitos”⁵¹⁸.

Sin el olvido de las preocupaciones no hay viaje, no hay ‘prueba de fuego’. El fuego de la prueba es también el fuego en el que acontece la incineración de los pequeños y grandes fantasmas laborales e incluso domésticos. En Nietzsche, donde el olvido es una facultad supraconsciente que siempre juega con la memoria, ser capaz de olvidar no corresponde a una determinación negativa, sino a una facultad sin la cual nada de nuevo podrá advenir. No se trata pues de una fuerza inerte (*vis inertiae*), sino de una fuerza activa, “una fuerza plástica regenerativa y curativa”⁵¹⁹.

El recorrido de Siza se acerca al acontecer del dibujo. Como en sus edificios (y en sus dibujos), también en su texto hay recorridos, pasos de aproximación, rodeos sobre y alrededor del tema. En rigor el viaje no se ha iniciado todavía: nos faltan bastantes párrafos hasta llegar a ver y sentir el electrocardiograma del trazo, la incisión del lápiz sobre la pulsación acelerada del corazón de la hoja en blanco. Antes se vuelve necesario un trabajo de limpieza, de desinfectación, de esterilización del bisturí y restantes herramientas quirúrgicas: ellos también deben ser *pasados* por el fuego. La posibilidad de vaciar completamente el saco, de impedir que algún virus se intrometa en la ope-

⁵¹⁸ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “Cada uno de nosotros olvida un saco lleno de preocupaciones, aburrimientos, estrés, tedio y prejuicios al partir”.

⁵¹⁹ A la facultad del olvido compete, según Nietzsche, “cerrar de vez en cuando las puertas y ventanas de la conciencia (...) para que pueda ocurrir “un poco de silencio, un poco de *tabula rasa* [tabla rasa] de la conciencia, a fin de que de nuevo haya sitio para lo nuevo...”. La capacidad del olvido es pues una ‘guardiana de la puerta’ que mantiene activo el orden anímico. “El hombre en el que ese aparato de inhibición [facultad del olvido] se halla deteriorado y deja de funcionar es comparable a un dispéptico...”. Nietzsche cree que el hombre es un “animal olvidadizo por necesidad, en el que el olvidar representa una fuerza, una forma de la salud *vigorosa*...” Cf. NIETZSCHE, F.: *La genealogía de la moral* [Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, 1887] Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2001 [3ª reimpresión en ‘Biblioteca de autor’] II, 1, pp. 75-76. Asimismo puede verse también el primer tratado [I, 10 y 11] donde Nietzsche relaciona la facultad del olvido con el resentimiento. El principal síntoma del resentimiento es una memoria prodigiosa. Cf. 50-53 de la ed. cit.

ración es prácticamente nula. El virus no es, en muchas situaciones, localizable y controlable, porque “es algo que no está ni viviendo ni no-viviendo”⁵²⁰. La operación siempre puede complicarse, ocurrir un descarrilamiento, un imprevisto, una fatalidad, un fuera de control. La mano puede estar preparada, pero es necesario desobstruir el espíritu. Para que el viaje y el dibujo de viaje reciban la *marca* del gozo, del placer y del divertimento, deben *desmarcarse* de toda preocupación ordinaria. Desmarcarse quiere decir dejarse entrar en la combustión que exige una ‘prueba de fuego’. Llegar al umbral, cruzarlo y permanecer *ahí* en el *otro* lado de la frontera, implica una experiencia de duelo: “enlutarse para permanecer”⁵²¹, afirma Derrida. La relación entre el duelo y el goce puede parecer extraña, pero en *Dispersión de voces*, Derrida afirma claramente que “toda obra de arte es una obra de duelo gozosa”⁵²². Dibujar es enlutarse, dejarse pasar por un fuego que devora y acrisola a la vez, hasta que quede la ceniza: la *restance* del resto. Los dibujos de viaje de Siza son la ceniza donde está custodiado lo que resta de la experiencia del viaje, lo que resta del otro, de todos los otros del viaje. Pero estamos caminando demasiado deprisa. Hacia el final del apartado volveremos otra vez sobre la ceniza, pues sobre la ceniza se debe hablar al final. Por ahora seguimos con el texto, trazando anillos en torno a cada uno de los párrafos del texto de Siza. El cuarto párrafo aclara de alguna forma lo ya dicho en el anterior:

4.4. Conjurar a los fantasmas

“Simultaneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina”⁵²³.

⁵²⁰ DERRIDA, J.: ‘Dispersión de voces’ [entrevista, 1990] en *No escribo sin luz artificial* [1999] Valladolid, Cuatro Ediciones [traducción de Rosario Ibañes y María José Pozo] 1999, p. 153. En esta entrevista, Derrida utiliza el término ‘parasitología’ para nombrar la matriz investigadora que orienta la deconstrucción. Precisamente porque siempre existe el riesgo de que un virus se introduzca y paralice el movimiento, el gesto deconstructivo.

⁵²¹ Cf. -: *Schibboleth...*, ed. cit., p. 68.

⁵²² Derrida propone tal afirmación cuando es cuestionado sobre el problema de la belleza: “Hablamos de belleza cuando nos enfrentamos a algo que es a la vez deseable e inaccesible, algo que me habla, que me llama, pero que al mismo tiempo me está diciendo que es inalcanzable. Entonces puedo decir que es bello, que existe más allá, que tiene un efecto de trascendencia, que es inaccesible. Por consiguiente, que yo no puedo consumirlo: no es consumible, es una obra de arte. Esto es lo que define a la obra de arte: no ser consumible. Lo bello es algo que despierta mi deseo al decir precisamente ‘no me consumirás’”. Y un poco adelante, Derrida refuerza la idea, afirmando: “Eso es la belleza: es algo triste, doloroso”. Cf. -: ‘Dispersión de voces’, en op. cit., p. 170.

⁵²³ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “Simultaneamente perdemos un mundo de pequenas comodidades y los encantos perversos de la rutina”.

También la pérdida de un mundo, aunque sea un mundo de rutina, es dolorosa. Porque la rutina tiene sus comodidades, cosa que por norma falta en un viaje. En el mundo rutinario del trabajo no falta cierta orientación, cierta familiaridad con las cosas, las herramientas, los movimientos necesarios para llevar por delante determinada tarea. No falta cierto conocimiento del quehacer diario, de los problemas que a todo momento surgen y los modos de solucionarlos. Falta sin embargo, y en general, lo que motiva un viaje (y el dibujo de viaje) y lo mantiene como acontecimiento singular: una llamada. Un viaje responde a una llamada, a un ¡ven!, cuya voz permanece escondida y cuya identidad del llamante (si lo hay *en efecto*) jamás podrá ser desvelada y referenciada. Los ‘encantos’ de la rutina son ‘perversos’: dañan y engañan. Si permanecen con encanto es sólo en razón de la comodidad que proporcionan. Pero hay un momento en el que se oye la llamada, se enfrenta la ‘prueba de fuego’ del viaje, se rompe ‘el encanto perverso de la rutina’. El deseo de partir se revela más fuerte que el canto de las sirenas. Deseo de ir al encuentro de la voz que llama no se sabe donde, deseo de partir al encuentro del *otro* que llama. La llamada (ir)rumpe (en) el lugar de la rutina y altera el orden de las relaciones y del conocimiento mismo:

“A fin de que esta llamada exista, debe quebrarse el orden del conocimiento. Cuando podamos identificarla, objetivarla, reconocer su lugar, en ese momento ya no hay llamada. (...) La llamada tiene lugar en relación con el no-conocimiento”⁵²⁴.

El hábito de hacer las cosas de una forma casi mecánica (eso que llamamos rutina), se asienta en el conocimiento del modo de funcionamiento de lo que nos atañe. La llamada introduce una fractura en el mundo del conocimiento, del conocimiento que media, limita e in(de)forma la vida. Un conocimiento que, en la terminología de Nietzsche sería un mundo reactivo, donde las fuerzas que prevalecen y todo lo determinan son fuerzas que se apoyan sobre lo negativo y la voluntad de apariencia. En definitiva, fuerzas que sujetan la vida, la someten a un legislador tirano: el conocimiento. Cuando Siza afirma que los dibujos que le dan más placer son los dibujos de viaje, estará queriendo decir que en ellos conjura, confisca, ese mundo; detiene los espectros de ese mundo en el dibujo. Conjurar significa, para Derrida, por un lado, luchar contra un poder superior, un poder que lo es porque legisla e impone la ley; y por otro lado, convocar el espectro, atraerlo, como por encantación mágica, para intentar neutralizar, o por lo menos aplacar, su po-

⁵²⁴ DERRIDA, J.: ‘Dispersión de voces’, en op. cit., p. 176.

der maléfico. En este sentido, la conjuración es una especie de alianza, pero una alianza que pretende aniquilar la fuerza adversa, exorcizarla mediante practicas irracionales⁵²⁵. La llamada del dibujo (de viaje) proviene de un mundo más allá de la mera racionalidad, de un mundo que no podemos conocer; proviene de un ‘no sé’ qué mundo. Pero a pesar del ‘no sé’, el mundo de la llamada (o el mundo que llama) está invaginado de un deseo, un ‘no sé qué’ que atrae como un himen: un deseo de promesa habita el mundo del dibujo. En ese mundo *hay* un lugar de promesa, un ámbito donde el deseo puede reconocerse. No se trata sin embargo de un mundo indemne⁵²⁶, a cubierto de la *indemnización* que siempre cobran los fantasmas: ellos regresan (o pueden regresar) en todos los mundos posibles. Seguro que cuando Siza dibuja en una explanada de Roma (ya llegaremos ahí), la arquitectura (con su interminable cadena de obstáculos) le asedia, regresa en el trazo, flota en círculos sobre el dibujo mismo como para decirle: ‘no pasarás, no serás habitante de un mundo indemne; no te está permitida la liberación del conocimiento, de las amarras de tu despacho y de tu profesión’. El mundo del dibujo (como el mundo de la vida) es un espacio de libertad condicionada, de casi-libertad, donde no es posible mantener totalmente limpias, desobstruidas y francas las fronteras.

Permítasenos salir por un momento del texto que estamos recorriendo para introducir una afirmación importante de Siza en otro lugar: ‘el dibujo es el deseo de la inteligencia’⁵²⁷. Podemos preguntar: ¿en qué medida la inteligencia desea el dibujo? ¿Cómo puede llegar a ser el deseo un blanco de la inteligencia? ¿Dónde se encuentran los dos, en qué lugar? La inteligencia (*intus-legere*) se busca en el interior de las cosas, en el magma interior de todo lo que fluye, que ocurre. Y ahí se encuentra, se da cita, con el dibujo, que a su vez, como hemos ya reflexionado, intenta captar el instante de lo que pasa, la ‘calidad palpitante de las cosas’. Dibujar es bucear *ahí*, entrometarse *entre* el magma que fluye. El deseo es el tensor que mantiene en contacto la inteligencia y el dibujo. Uno y otro se requieren por el deseo. Pero, volvemos otra vez sobre

⁵²⁵ Cf. -: *Espectros de Marx...*, ed. cit., pp. 53-62.

⁵²⁶ Derrida trata del tema del indemne respecto de la religión: ‘lo indemne es el tema mismo de la religión’. El indemne es el que no ha sufrido daño, multa, castigo, punición. Remite a la reconstitución de una pureza intacta, a la no-contaminación, a lo intocable, lo sagrado, a la santidad anterior a cualquier profanación. La connotación religiosa del término (‘lo indemne es el tema misma de la religión’) permite interpretar el sacrificio religioso, y el culto en general, como una *indemnización* debida por justicia a Dios, a los dioses, como reparación de las heridas del pecado, de las desviaciones de la pureza original, de la contaminación con las manchas del mundo. Al respecto, cf. DERRIDA, J.: ‘Foi et savoir’, en DERRIDA, J. y VATTIMO, G.: *La religion*, ed. cit., pp. 34-35, en particular la nota 12.

⁵²⁷ Cf. SIZA, A.: ‘Construir’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 23.

ello, se trata de un contacto sin contacto, de un tocarse casi sin tocarse, de una relación jamás consumada. En buena ley, ni el dibujo puede habitar la inteligencia ni ésta habitar en aquel. El deseo introduce, pues, una (im)posibilidad de residencia. El deseo, en su afán de promover y estabilizar una relación, la desestabiliza todavía más, vuelve locos a los dos prometidos. No obstante, el tocarse y el no tocarse son parte del mismo movimiento, de la misma intencionalidad electiva de uno respecto del otro⁵²⁸. A lo largo de la línea de (alta) tensión existe un nudo, un *scrupulum* que obstruye la plenitud de la relación. El dibujo refleja ese *escrúpulo*, ese abrirse inseguro del trazo, ese avanzar pie ante pie del viajero: en primer lugar porque siempre habrá gente que mira, que se para mirando el dibujante, pero también, y sobre todo, por la *pasión* que acompaña y desarticula el *paso* que se abre camino a través del soporte del dibujo. También en este sentido hay *otro* que viene a alojarse en el dibujo, espectralizando la propia experiencia del dibujar, introduciendo en ella espacios de conflicto. El deseo es el que, por un lado, (co)responde a la no-coincidencia, a la falta de identidad del dibujo consigo mismo y de la inteligencia consigo misma y, por otro lado, a la imposibilidad de acoplarse dibujo e inteligencia. Su esfuerzo desesperado es precisamente mantener el estado de tensión, impedir que el fuego de la prueba los transforme en ceniza antes del tiempo.

El mundo rutinario que se pierde cuando se inicia el viaje – retomamos el párrafo para concluir – no da lugar a *otro* mundo enteramente libre de escollos. Lo que cambia es la naturaleza y la intensidad de los conflictos, el modo como se articulan los elementos de la experiencia. La diferencia entre el dibujo de viaje y el dibujo ejecutado en el mundo rutinario no está tanto en su calidad estética, por decirlo así, sino en aquello a lo que Derrida llama la ‘firma’. La diferencia se halla en la *situación* en la que el dibujo acontece⁵²⁹. Aunque la firma no tenga que ver esencialmente con la inscripción del nombre del autor en la obra, no será mera casualidad que los dibujos de

⁵²⁸ Al final de *Adiós a Emmanuel Levinas*, Derrida se detiene un poco en el movimiento de tensión del deseo como operación electiva que busca una co-pertenencia, una residencia: “Desear residir, como en una palabra, un solo y mismo movimiento, porque no hay deseo sin esa reivindicación electiva, sin esa demanda exclusiva de una residencia singular”. DERRIDA, J.: *Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida* [Adieu à Emmanuel Levinas, París, Galilée, 1997] Madrid, Trotta [traducción de Julián Santos Guerrero] 1998, p. 136.

⁵²⁹ Derrida afirma que la firma no puede confundirse ni reducirse a un efecto de autoría. Firmar una obra (un dibujo) es más que escribir en ella el propio nombre. “En consecuencia no debería confundirse la firma ni con el nombre del autor ni con la autoría, ni con el tipo de obra, pues la firma no es otra cosa que el acontecer de la obra en sí misma, puesto que atestigua en cierto modo (...) el hecho de que alguien hizo algo, y eso es lo que allí queda. El autor está muerto; todavía no sabemos quien es él o ella; pero eso permanece”. Cf. -: ‘Dispersión de voces’, en op. cit., pp. 161-162.

viaje de Siza, en general, van firmados (y datados) y los dibujos de trabajo, en general, no.

El viajero es un descubridor y un constructor de mundos. Por ello siempre se torna difícil localizarlo. Pero si el viajero es un dibujante de la calidad de Siza, nos ofrece un poco de esos mundos: nos lleva hasta *ahí* siguiendo las huellas de los caminos que ha trillado. Basta con mirar sus dibujos.

4.5. 'Políticas de la amistad'

“Viajantes íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admiráveis ou insuportáveis”⁵³⁰.

El paso al párrafo siguiente abre una puerta sobre los otros viajeros: los que comparten la misma aventura y el mismo programa, probablemente amigos, y los que se cruzan en ella ocasionalmente. La experiencia del viaje cuestiona y pone a prueba la relación con los otros: por la intensidad y excepcionalidad de la propia naturaleza de un viaje. Desde este punto de vista, no hay viajeros solitarios. Los que parten, comparten el placer y las incomodidades de la aventura.

Un viaje es una experiencia de fronteras, hay que mantenerlo presente. Deambular entre fronteras es deambular entre límites: físicos y de todo orden. Puede advenir, por tanto, una sensación de asfixia, de aprieto respiratorio.

“El viajero está de continuo entre dos partes porque el camino es siempre una falta de estancia, el sitio que no es, la invitación permanente al abandono. Estar en camino es deambular entre las partes, hallarse excitado por la aventura misma del *tránsito*”⁵³¹.

Los que comparten la aventura del tránsito se hacen cargo unos de otros, sobre todo cuando la tentación de abandonar se puede manifestar. Siza clasifica los restantes viajeros (‘íntimos o desconocidos’) como ‘admirables o insoportables’. También en un viaje se juegan ciertas *políticas de la amistad*⁵³². Según Derrida, que interpreta a Aristóteles, lo *propriamente* político es la operación que consiste en generar la mayor amistad posi-

⁵³⁰ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “Los viajeros íntimos o desconocidos se dividen en dos tipos: admirables e insuportables”.

⁵³¹ SANTOS GUERRERO, J.: *La pasión del cuerpo presente...*, ed. cit., p. 10.

⁵³² Referencia a un título de Derrida ya citado en el anterior capítulo, y que nos guiará en algunos momentos de este párrafo. Cf. DERRIDA, J.: *Políticas de la amistad...*, ed. cit.

ble. Por lo que, donde lo político entra con más propiedad es exactamente en el tema de la amistad. En rigor, toda amistad es *propiamente* política⁵³³.

Un viaje *entre* amigos, pues. Lo sabemos porque Siza lo ha dicho en otro lugar⁵³⁴. “Ese ‘entre’ es inconmensurable como cualquier otro”⁵³⁵. Terminamos de decir, con Julián Santos, que estar en viaje es deambular *entre* las partes. No solamente un ‘entre’ las partes que impone un límite, una frontera física, sino también – ahora – un ‘entre’ los amigos. ¿Qué puede significar viajar entre los amigos? ¿En qué sentido(s) podemos tomarlo? ¿Tendrá sentido plantear una tal pregunta? El efecto de una pregunta, del preguntar en sí, es semejante a un arado que abre surcos y, de ese modo, prepara el camino hacia la posibilidad de que alguna semilla pueda ser lanzada. Estar ‘entre’ los amigos puede significar de entrada estar con ellos, en su compañía, disfrutar de su presencia. Pero puede significar también una ‘inconmensurabilidad’, algo que no puede medirse por las categorías de la mera presencia. Con los amigos, en este sentido, se está siempre ‘entre’, en un lugar que no es propiamente lugar, en una ausencia de lugar que, sin embargo, delimita los lugares *efectivamente* tales. El espaciamiento entre los amigos es posible porque hay justamente un ‘entre’, una tierra de nadie. Viene ello a decirnos que siempre hay cierta distancia respecto los amigos, aunque lo sean de corazón: la cercanía a ellos es una cercanía donde hay *scrupulum*, donde hay una interrupción que permite y pone las condiciones de posibilidad de la amistad misma en la diferencia respecto los amigos. Ser amigo de alguien es aceptar la diferencia. La frase atribuida a Aristóteles y glosada por no pocos filósofos, ‘Oh, amigos míos, no hay ningún amigo’⁵³⁶, puede quizás ser tomada en este sentido: no hay ningún amigo, sino espaciamiento entre amigos, diferencias entre un amigo y otro y otro. La amistad se extiende en el ‘entre’ de los amigos. Una amistad sin diferencias, sin espaciamiento entre los amigos, no sería amistad, sería una radical imposibilidad.

⁵³³ -: Cf. op. cit., p. 25.

⁵³⁴ Durante varios años, Siza solía ir un mes de vacaciones con un grupo de amigos, casi todos arquitectos. Han sido viajes muy importantes como forma de descubrimiento del mundo y cultivo de la amistad. Los itinerarios que más le atraían eran los que tenían una carga histórica más fuerte, o entonces los que le permitían un contacto con culturas y civilizaciones diferentes de la suya: Grecia, Italia, India, China, Japón, América del Sur... Hoy día, Siza reconoce que viaja menos, debido a problemas de salud que le han afectado. El estado de su columna cervical vuelve los viajes un sufrimiento. Cf. CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed.cit. pp. 71-72.

⁵³⁵ DERRIDA, J.: *Políticas de la amistad...*, ed. cit., p. 74.

⁵³⁶ La frase la pone Derrida como una especie de epígrafe de la obra que estamos citando. Es atribuida a Aristóteles, pero nadie está seguro de ello. En formulaciones diversas, ha pasado como una herencia a lo largo de nuestra tradición filosófica. Ciceron, Montaigne, Nietzsche, Derrida, y seguramente muchos otros, la tomaron como punto de partida para reflexionar sobre el tema de la amistad.

Siza no habla, por ahora, de amigos (lo hará en el siguiente párrafo). En este momento habla de viajeros. Sin embargo sabemos que los viajeros de los cuales habla son sus amigos, amigos de viaje, amigos que se reúnen cada verano para un viaje. Los viajeros ‘admirables’ o ‘insoportables’ son los amigos de viaje, sus amigos de viaje. Por tanto, parece poder decirse que los amigos pueden ser admirables e insoportables. ¿Qué es un amigo admirable? ¿Y un amigo insoportable? Un amigo admirable será un amigo que resiste mejor a la prueba (de fuego) y de estabilidad que requiere la amistad; que, en la *travesía* – el viaje es una travesía, lo recordamos – llega a ser firme respecto de sí y respecto el (los) otro(s). Un amigo admirable es el que sabe hacerse cargo de sus amigos.

¿Y los amigos insoportables? ¿Qué *pasa* con los amigos insoportables? ¿Cómo puede uno ser insoportable y seguir siendo amigo? ¿Qué vibración extraña resuena en la frase de Siza? Aparentemente, un amigo puede ser insoportable y ser amigo de hecho, pues el insoportable no se opone al verdadero. En esta lógica, tanto los amigos admirables como los insoportables son verdaderos amigos. Por lo menos Siza nos autoriza a entenderlo así. Pero la llave para entrar en esta difícil distinción tal vez esté en el párrafo siguiente:

4.6. La ocasión y la necesidad

“Um bom amigo sofre verdadeiramente porque o Mundo é grande. Jamais poderá permitir-se – diz – repetir uma visita; abala nervoso, crispado, olhos a saltar das órbitas”⁵³⁷.

El amigo que se fastidia por repetir un viaje – porque ‘el mundo es grande’ y siempre hay cosas nuevas para visitar – es adjetivado por Siza como un ‘buen’ amigo. Pero, a pesar de ser bueno, es insoportable, justamente porque Siza ve el viaje de otra forma, como lo analizaremos adelante. Los amigos que son insoportables cuando se viaja, son los que quieren anteponerse al porvenir, los que desean estar en la primera línea, que quieren abarcar y conocer el mundo entero. No saben esperar en vigilia el porvenir, sino que quieren salir a su encuentro, sorpréndelo, ofrendarle y condicionar la escena para su llegada. No saben que hay un *lugar* de espera situado, tal vez,

⁵³⁷ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “Un buen amigo mío sufre de verdad porque el Mundo es grande. Jamás podrá permitirse, dice, repetir una visita. Eso le hace temblar nervioso, crispado, con los ojos salidos de sus órbitas”.

entre lo que uno puede buscar y dar y lo que es donación absolutamente gratuita; situado, tal vez, entre la actividad y la pasividad. No saben que la cita con el porvenir no es programable, no depende de la voluntad de nadie, sino que acontece en cada ahora que llega.

“¿Qué sería un porvenir – se pregunta Derrida – si la decisión fuese programable y si el azar, si la incertidumbre, si la inseguridad del ‘quizá’ no quedase suspendida a la apertura de lo que viene, en el mismo acontecimiento, en él y con el corazón en las manos?”⁵³⁸.

No quiere esto decir que debe uno quedarse inmovilizado en la absoluta indecisión, esperando el porvenir. La llamada del porvenir siempre está *ya* lanzada y no puede ser apresurada o retardada. La espera del porvenir

“... supone cierto tipo de resolución y una exposición singular al cruce de la ocasión y de la necesidad”⁵³⁹.

He ahí por tanto el *lugar* de espera: ‘el cruce entre la ocasión y la necesidad’. Un lugar inestable que, en razón de ello, exige cierta firmeza, cierta decisión. Esperar el porvenir es *exponerse*, lo que significa *estar ahí*, fuera de sí, en el cruce.

El amigo de Siza (un buen amigo, sin duda), contrariado en sus intentos, se marcha nervioso, crispado, con los ojos a punto de saltar fuera de las órbitas. Y sufre. Sufre porque ‘el mundo es grande’ y porque sus amigos no están dispuestos a seguirle en la demanda de la grandeza del mundo. Probablemente se cree demasiado en la *presencia* del mundo, en su estar lo más completamente posible al alcance de la mano, de la mirada y del conocimiento. Cree llegar a tener más mundo dentro de sí por el conocimiento directo e inmediato de la realidad del mundo. Cree poder sujetarlo por el voluntarismo de su iniciativa, por su adelantarse al tiempo, a la oportunidad, a la ocasión. A pesar de marcharse crispado, se trata de un ‘buen’ amigo. De un buen amigo que, únicamente, está equivocado sobre las *políticas de la amistad*. La amistad es política, esencialmente política, y por ello, necesita cierta sutileza, cierto negocio.

Y Siza, ¿cómo se plantea Siza la cuestión del negocio de la amistad? Tal como su amigo, su buen amigo, también Siza sabe que el mundo es grande, pero está más centrado en la *ocasión*, en lo que puede ocurrir cuando se hecha a caminar al azar:

⁵³⁸ DERRIDA, J.: *Políticas de la amistad...*, ed. cit., p. 46.

⁵³⁹ -: Op. cit., p. 47.

4.7. Exponerse al porvenir

“Por mim gosto de sacrificar muita coisa, de ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor”⁵⁴⁰.

Siza no está dominado por la ansiedad de anticipar el porvenir. Sabe que no puede hacerlo, sabe que nadie puede hacerlo. Sabe que debe sacrificar muchas cosas, dejar de visitar monumentos y lugares únicos, perder la entrada en un museo lleno de obras de arte. Prefiere, pues pasear al azar, sin mapa, sin tiempo, sin programa. La política de la amistad recomienda, en determinadas ocasiones (y saber interpretar la *ocasión* es ya una decisión política) un alejamiento, un hacerse espacio respecto de los amigos. Con ellos se comparte también soledad y no únicamente presencia y proximidad. Derrida llama ‘comunidad anacorética’ a la comunidad de los amigos que saben alejarse:

“Aquellos que no aman a no ser desligándose de esa manera son amigos intratables de la singularidad solitaria”⁵⁴¹.

‘Amigos intratables’, que no necesariamente ‘insoportables’. Son intratables por sustraerse al trato en una presencia abrumadora que hace peligrar la singularidad. Los amigos de la ‘comunidad anacorética’ aman la soledad. Hacerse cargo de los amigos discerniendo la ocasión para la soledad: he ahí el *secreto* (siempre hay secreto en la comunidad anacorética) que permite y potencia la respiración de la amistad. A Siza, el viajero, le gusta la sensación de descubridor. El arquitecto y dibujante Siza es un descubridor también. Descubrir es *exponerse* al porvenir, a la novedad que en cada momento (único e irrepetible) el porvenir ofrenda. Esa es la prueba, la ‘prueba de fuego’ de la que habla Siza al inicio del texto. Un pensamiento del sujeto (que a todo ve como objeto, como lo ahí disponible y manejable) nos ha enclaustrado en una idea de representación colonizadora de lo que ocurre. El sujeto es siempre el anfitrión, el que recibe en su casa: en sí y para sí. Para este sujeto, el porvenir es porvenir para sí. El descubridor, al revés,

⁵⁴⁰ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “Por mi parte, me gusta sacrificar muchas cosas, ver tan sólo lo que atrae inmediatamente, pasear al azar, sin mapa y con una absurda sensación de descubridor”.

⁵⁴¹ DERRIDA, J.: *Políticas de la amistad...*, ed. cit., p. 53.

toma la iniciativa de salir al encuentro, desarmado, sin trayecto predeterminado (sin mapa) pero con proyecto. El descubridor se lanza hacia delante, no espera en su casa al porvenir, como si éste fuera un huésped que viniera para ratificar y sellar un mundo previamente construido por su racionalidad.

Por todo esto – porque Siza es un descubridor – los dibujos de viaje no son, no pueden ser, meras representaciones en el sentido de copia de la realidad: son respuestas a la llamada del porvenir. Evidentemente que no se trata de negar la representación, el carácter representativo de un dibujo, sino de darle dimensión, abismarla. Son llamadas que Siza registra en su cuaderno. No de una forma pasiva como si el cuaderno fuera un archivo callado, una consigna de la memoria, un pacto de fidelidad representativa con las cosas, con los amigos, con lo que ocurrió en un momento dado. El dibujo sigue aconteciendo más allá del momento, más allá de los amigos. El dibujo sobrevive⁵⁴² a los amigos. Lo que *va a venir* en el dibujo, tras el viaje, seguirá siendo presente. Como lo nota Derrida, lo que ‘va a venir’ es una frase en presente en la que se dice (*se da*) la presentación del futuro⁵⁴³.

Nadie se sorprenderá de ver a Siza sentado en una explanada (de Roma, por ejemplo) dibujando. De preferencia solo, alejado de los restantes viajeros.

4.8. En una explanada de Roma

“Haverá melhor do que sentar-se numa esplanada em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor esquisita – monumentos e monumentos por ver – e a preguiça avançando docemente?”⁵⁴⁴.

En el anonimato de Roma (o de otra ciudad igualmente interesante) es donde el dibujo encuentra (porque la ha buscado) su ocasión. El lugar del dibujo es la soledad. Y el silencio. El posible encontrarlo en una explanada de Roma: un silencio

⁵⁴² El término ‘sobrevivir’ es esencial en la política de la amistad, según Derrida. Por un lado, si no hubiera sobrevivencia, la posibilidad de la amistad estaría obturada. Por otro lado, sobrevivir abre una fractura donde se aloja el duelo, un tema igualmente importante al que volveremos más detenidamente en otro momento.

“En todo caso, la *philia* comienza con la posibilidad de sobrevivir. Sobrevivir: otro nombre de un duelo cuya posibilidad al menos no se hace esperar jamás. Pues no se sobrevive sin llevar luto (sin mantener el duelo) (...) Sobrevivir es, pues, a la vez la esencia, el origen y la posibilidad, la condición de posibilidad de la amistad, es el acto en duelo de amar”. -: Op. cit., pp. 30-31.

⁵⁴³ Cf. op. cit., p. 64.

⁵⁴⁴ SIZA. A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “¿Existe algo mejor que sentarse en una terraza, en Roma, al caer la tarde, experimentando el anonimato y tomando una bebida de color extraño – monumentos y monumentos por ver – y la pereza avanzando dulcemente?”.

urbano, por decirlo así, un silencio estriado por los pasos de la vida de la ciudad que pasa, que siempre pasa, que nunca deja de pasar. En la ciudad siempre hay pasos. El pasar habita el silencio de la ciudad. Siza es un hombre urbano, que siempre ha vivido en la ciudad⁵⁴⁵. Acostumbrado por tanto a experimentar el silencio de la ciudad, de naturaleza muy diferente del silencio rural, por ejemplo. *Expuesto* ahí, en una *explanada* de Roma, Siza guarda la amistad de sus amigos:

“La amistad no guarda silencio, más bien es guardada por el silencio. (...) La protección de esta guardia asegura la verdad de la amistad, su verdad ambigua... (...) La amistad se funda en verdad para protegerse del fondo o del sin-fondo del abismo”⁵⁴⁶.

El dibujo es un lugar posible para guardar la amistad de los amigos, de protegerla del abismo de la homogeneidad, de preservarla en la singularidad de cada uno de los amigos. Con frecuencia, los amigos ocupan el tiempo singular y único del dibujo de Siza (figura 17). Muchos monumentos quedan sin visitar. La visita puede esperar para otra vez, otra ocasión. Los que no pueden esperar, aun cuando están alejados, son los amigos. La ocasión de los amigos es el dibujo.

El texto de Siza – un texto habitado por los amigos, como el dibujo – se acerca al momento determinante, al cruce donde se (in)decide el acontecer del dibujo. Le ocurre una especie de síncope⁵⁴⁷, una suspensión súbita, una interrupción, como si algo o alguien le (se) *tocara* haciéndole perder lo propio de aquel momento en el final de la tarde. Una *visitación* en el final de la tarde: Siza, en la *explanada* de Roma, se *expone* a lo que viene, a lo que llega. Súbito.

4.9. Súbito, un ángel

“De súbito o lápis ou a bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenham”⁵⁴⁸.

⁵⁴⁵ -: “Me gusta vivir en la ciudad. No me imagino vivir en una aldea, en el campo. Donde acontecen más cosas es en la ciudad, sobre todo en el ámbito cultural”. Citado en entrevista a CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed. cit., p. 25.

⁵⁴⁶ DERRIDA, J.: *Políticas de la amistad...*, ed. cit., p. 71.

⁵⁴⁷ ‘Síncope’ es un término típico de Jean-Luc Nancy y está relacionado con su pensamiento del *toucher*. Derrida nos lo aclara: “C’est perdre le propre au moment d’y toucher, et cette interruption qui constitue le toucher du *se toucher*, le toucher *comme se toucher*, voilà ce qu’il [Nancy] appelle *syncope*”. -: *Le toucher...*, ed. cit., p. 129.

⁵⁴⁸ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op.cit., p. 59. “Súbito, el lápiz o un Bic comienza a fijar imágenes, primeros planos de rostros, perfiles esfumados o detalles luminosos, las manos que los dibujan”.



Figura 17: 'En la Loma, Venecia', 1994. En PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 7.

Súbito algo ocurre. No hay explicación para ello: lo que viene súbito no tiene explicación, pertenece a un orden diferente de lo que es explicable. Llega el que *no era esperado* (el *arribante*) y sin embargo abre una brecha, una ocasión: la ocasión del dibujo. El lápiz (o el *bic* – marca de bolígrafos que Siza suele utilizar) empieza a fijar imágenes, rostros en primer plano, perfiles esfumados o pormenores luminosos. Los amigos siguen, *quizás*⁵⁴⁹, recorriendo la ciudad o visitando algún monumento o museo. O, *quizás*, estén allí, sentados en la explanada charlando y tomando también una bebida de color raro.

El dibujo piensa el acontecimiento que, súbito, ocurre. Pensar el acontecimiento significa hacerle hueco, hacerse cargo de él, dejarlo hospedarse en el trazo que, súbito, abre surcos en el cuaderno. Siza afirma que el lápiz o el *bic* fijan imágenes, rostros, perfiles. Decir ‘fija’ es *quizás* una fuerza de expresión, un hábito de decirlo, un vicio del lenguaje. Él sabe – ya lo comentamos – que la realidad, lo que pasa en el acontecimiento, es huidizo. Cuando habla de la ‘calidad palpitante de la realidad’, Siza está afirmando la imposibilidad de fijación.

El abrirse camino del trazo, deja un rastro, una escritura, huellas que no obedecen necesariamente a un requerimiento de fidelidad representativa. La similitud que pueda existir no significa ni presencia ni repetición. La similitud (si la hay, ya que las diferencias operan como contraste y desencaje) son las huellas que quedan de lo que pasa. Al darse al *subjectile* (la hoja del cuaderno), generan, inventan, una interrupción, un espaciamiento respecto al espacio y al tiempo. La *exposición*, el *extenderse* sobre la hoja se presta a una travesía, a un más allá de sí. Producir algo a través del dibujo es desencarcelar fuerzas y ponerlas en relación: con lo que está ahí delante evidentemente, pero también con lo que *no está ahí* porque nunca ha estado.

La ciudad pasa en la plaza donde Siza está sentado en una explanada. Pasa en su irreductible multiplicidad de acontecer(es). Y por ello pasa singularmente. Súbito un ángel irrumpe y toma el primer plano de la hoja blanca (figura 18).

⁵⁴⁹ El uso de los adverbios de duda – sobre todo el ‘quizá’ y el ‘tal vez’ – son parte de una estrategia derridiana de la deconstrucción. En varios momentos de *Políticas de la amistad*, Derrida aclara lo que pretende cuando utiliza recurrentemente el ‘quizá’: “El pensamiento del ‘quizá’ involucra quizá el único pensamiento posible del acontecimiento” (p. 46). “Nuestro increíble *quizá* no significa lo vago y la movilidad, la confusión que precede el saber o que renuncia a toda verdad. (...) Los amigos del *quizá* son amigos de la verdad. Pero los amigos de la verdad no están, por definición *en* la verdad, no están instalados en ella como en la seguridad bloqueada de un dogma y en la fiabilidad estable de una opinión” (p. 63) “La modalidad irreductible del ‘quizá’ da siempre el momento de apertura” (p. 68). Cf. DERRIDA, J.: *Políticas de la amistad...* ed. cit.



Figura 18: 'Anjo e bicicleta. Navona', 1981. En VV.AA: Álvaro Siza. *Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 33.

¿Dónde ha bajado? ¿Qué insondable camino ha recorrido hasta llegar tan súbitamente? ¿Quién lo ha enviado? No hay respuesta para ello. Tampoco una *visitación* requiere respuestas, sino que acontece en el lugar del más terrible desencaje del tiempo, *ahí* donde se extingue toda posibilidad (y necesidad) de explicación. Quizás, podamos acercarnos para tocar (aunque la naturaleza de los ángeles parezca impedir el toque) el cuerpo de tan inesperado acontecimiento: tocarlo en el límite, pues no existe otro modo de hacerlo. Tocar en su intocabilidad:

“La huella de esta *visitación* desune y *perturba*, como puede ocurrir en el caso de una visita imprevista, inesperada, temida, esperada más allá de la espera, sin duda, tal vez como una visita mesiánica, pero, antes que nada, porque su pasado, la ‘pasada’ del huésped, excede toda representación anamnésica; nunca pertenecerá a la memoria de un presente pasado”⁵⁵⁰.

Tocar el acontecimiento de la venida de un ángel: tocarlo, no en su sustancialidad, sino en su relación, en la multiplicidad de relaciones que le han generado y que él, a su vez, genera también. Tocar desconcertadamente, *perturbadamente*. Tocar en la decisión (e incisión) interpretativa del dibujo de Siza. Tocar en el sin-sentido: pensar lo que no puede, quizá, ser pensado.

En la escena del ángel hay un escenario mínimo: la silueta de figuras humanas que pasan en segundo plano, el perfil de construcciones al fondo y una bicicleta en primer plan. *Eso* es lo que podemos tocar. El ángel (de configuración femenina: ¿cómo discutir el sexo de los ángeles?) parece terminar de aterrizar en el centro de la figura. Los elementos representativos son mínimos porque ‘la pasada’ del huésped *excede* toda representación. Si nos fuera posible volver a la Piazza Navona – ha sido *ahí* el lugar de la *visitación*, con la arquitectura de Bernini y Borromini como testigos – y sentarse en el mismísimo lugar de la explanada, en la misma silla que ha ocupado Siza en ese día no especificado de abril de 1981, no sería posible ver lo que Siza ha visto: la pátina del tiempo habría recubierto los monumentos de la Piazza (o a lo mejor habría sido *limpiada* por alguna restauración borradora del tiempo), el sentido del tráfico habría cambiado en alguna calle, las imágenes publicitarias habrían sido re-actualizadas no sabemos cuantas veces, la gente que pasa no sería más la misma, el ángel, quizá, nunca más habría bajado allí. Lo que está en el dibujo no existe, nunca existió, en el sentido en

⁵⁵⁰ DERRIDA, J.: *Adiós a Emmanuel Levinas...*, ed. cit., p. 86.

que pudiera retratar el fragmento de algo que ocurrió en un presente pasado: pertenece al orden del acontecer y, como tal está desencajado del tiempo.

El dibujo tiene un título, una referencia espacial y una fecha: ‘Anjo e bicicleta, Navona, Abril 81’. No está firmado. O a lo mejor, sí, porque la datación será un otro modo de firmarlo⁵⁵¹. Tal inscripción es en sí un acontecimiento, una cesura que rompe la singularidad; una marca diferenciadora. Una marca irrepetible que se ha emancipado, que se ha liberado de un aquí-ahora, que se ha de-marcado, para sin embargo volver a ser marca, *otra* marca.

Tocarlo con las manos de Siza: su manos dibujantes (y dibujando) que a veces, súbito también se entrometen en el dibujo (figura 19). Sus manos, las que ahora tocamos con la mirada son testigos más que instrumento. Atestiguan la acogida del otro, del que pasa, del que inesperadamente se ha presentado sin presentarse, sin estar jamás presente ahí en carne y hueso, *en sí*. El *arribante* no tiene un en sí, porque está herido (de muerte) en su presunta identidad: está fraccionado, diseminado, inapelablemente diferido. Se *implosionó* en la *explosión* de su acontecer mismo para darse a la interpretación (im)propiamente dicha. Todo lo que llega viene marcado por la ley de la aporía – ya lo comentamos anteriormente – por la indecidibilidad. No puede ser decidido por un discurso, un saber teórico, un juicio determinante. El que llega, llega bajo la regalía del don: “El don, *si es que lo hay*, la invención, *si es que la hay*”⁵⁵².

Las manos. Las manos de Siza dibujando y dibujadas en el dibujo. En el apartado siguiente vamos a detenernos en ese gesto característico de Siza. Por ahora lo llamamos al asunto porque Siza lo nombra en el párrafo sobre el que estamos reflexionando. Y nos acercamos, desde ya, al umbral de las manos. La mano izquierda sujetando al cigarrillo y la derecha cumpliendo el oficio de dibujar, envolviendo el bolígrafo como si fuera la prolongación de la mano, de la mirada, del cuerpo: una prótesis de la mano, del cuerpo. La firmeza de la mano dibujante es aparente. Tal vez el espectro de la profesión, de la *firmitas* vitruviana, se aloje ahí como otro huésped, un huésped más en la escena. Delante de las manos *está* un fragmento de la ciudad: monumentos,

⁵⁵¹ La fecha y la firma son, de alguna forma, un correlato, se pertenecen mutuamente. Derrida lo (a)firma: “Y antes de ser mencionada, a la inscripción de una fecha (aquí, ahora, este día, etc.) nunca le falta una especie de firma: aquel o aquella que inscribe el año, el día, el lugar, el presente, en suma, de un ‘aquí y ahora’, atestigua de ese modo su propia presencia en el acto de la inscripción”. -: *Schibboleth...*, ed. cit., p. 33.

⁵⁵² -: *Políticas de la amistad...*, p. 58. En el mismo lugar, Derrida aclara que el ‘si lo hay’ no pretende marcar una mera “dimensión hipotética o condicional (‘sí, suponiendo que, etc.’), sino señalar una diferencia entre ‘hay’ y ‘es’ o ‘existe’, es decir, las palabras de la presencia. Lo que hay, si es que lo hay, no es necesariamente. Eso quizá no *existe* ni se *presenta* jamás, y sin embargo lo hay, puede que haya”.

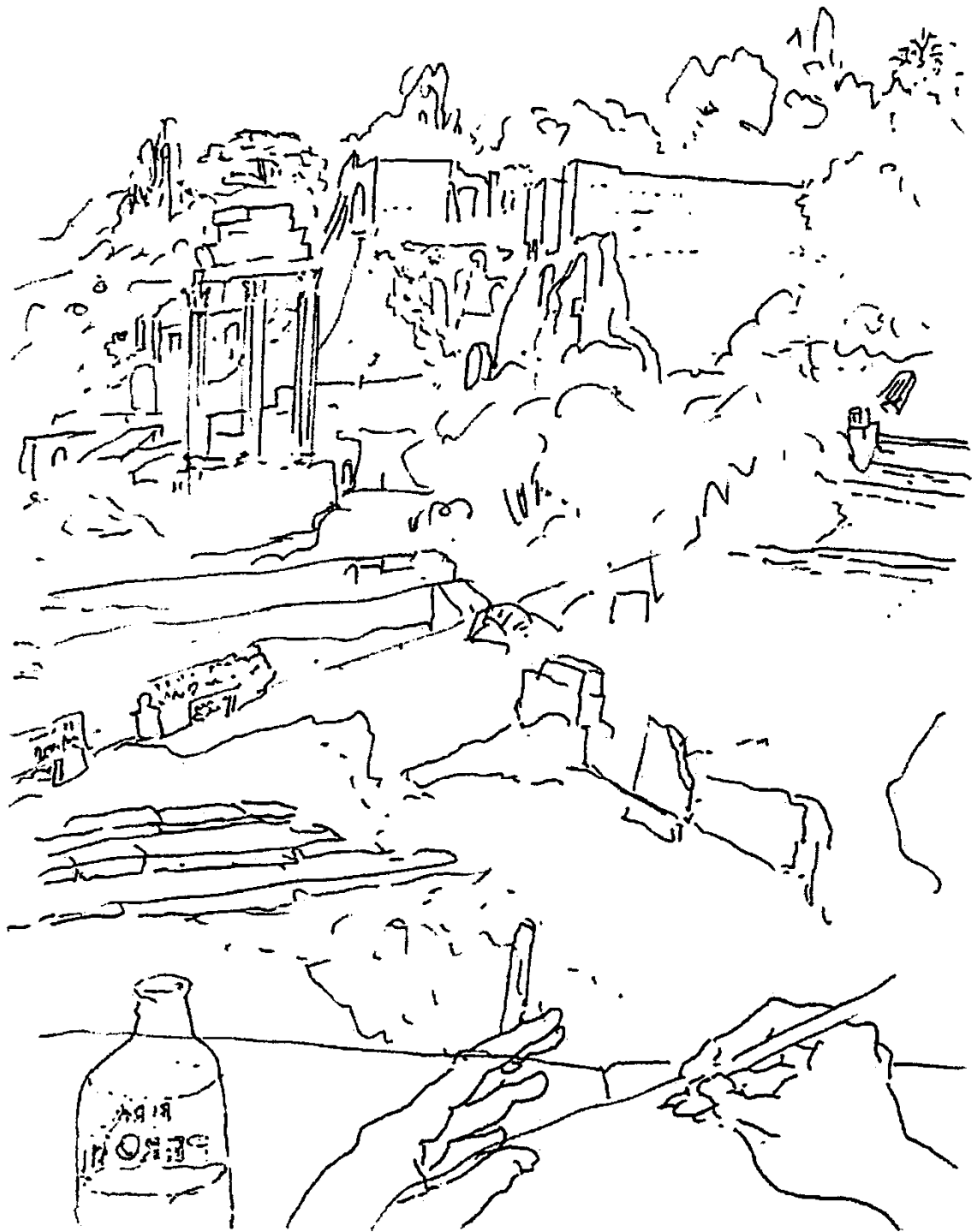


Figura 19: s.t., Roma, 1980 [cuaderno 65] En VV. AA: Álvaro Siza. *Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 37.

ruinas, construcciones vulgares, vegetación. No hay aquí marcas de la figura humana más allá de las manos de Siza. En otros lugares, la muchedumbre ocupa el primer plano y aparece como ancla de la monumentalidad que, estando en segundo plano, domina la escena: la *diferencia* de escala aparece como determinante del espaciamiento y generadora de las diferencias (cf. figura 20). Aquí no. El efecto-ancla está reservado a las manos del propio dibujante que organizan las diferencias y hacen estallar las tensiones. Despertar las tensiones, sorprenderlas en *su* lugar sin lugar y en *su* tiempo sin tiempo, es lo que inventa el dibujo. Ese es el trabajo de la mano cuando rotura el papel, cuando ‘golpea las tinieblas’⁵⁵³, para abrir un lugar de transferencia (y no de fijación), para darles paso a otro lugar, para enviarlas a otras miradas. El dibujo golpea las tinieblas, como un ciego que tantea en el porvenir en donde ‘nada se espera’. A la regalía del don (si es que lo hay), el dibujo (co)responde dando también: ofreciendo un *lugar*, un lugar de travesía para el acontecimiento. Por ello, el dibujo juega un efecto de espejo: inventa una imagen que introduce en la mimesis una extrañeza que no se deja coger por la representación, que interrumpe la imagen para re-encaminarla, para enviarla a otro, a otro lugar, a otro tiempo. Más adelante retomaremos el tema del espejo. Por ahora volvemos al texto de Siza, avanzando para el párrafo siguiente:

4.10. El electrocardiograma del trazo

“Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes”⁵⁵⁴.

He aquí el electrocardiograma del dibujo, según Siza. El encadenamiento temporal de la acción está dado por una gradación en la elección de los adverbios temporales. Todo empieza con un ‘súbito’ que viene del párrafo anterior, como para marcar el matiz de la descripción. Y sigue con un ‘primero’, un ‘luego’, un ‘por instantes’, para agotarse en

⁵⁵³ Parte de un verso de Gabriel Celaya, cuya estrofa completa se transcribe: “Cuando ya nada se espera personalmente exaltante, / mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia, / fieramente existiendo, ciegamente afirmando, / como un pulso que golpea las tinieblas”. Cf. CELAYA, G.: ‘La poesía es un arma cargada de futuro’, en *Centuria. Cien años de poesía en español*, Madrid, Visor, 2004 [2] p. 328-330.

⁵⁵⁴ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “Trazos tímidos al principio, presos, poco precisos, y luego obstinadamente analíticos, por momentos vertiginosamente definitivos, libres hasta la embriaguez; al final, cansados y gradualmente irrelevantes”.



Figura 20: s.t., Roma – Piazza Navona, 1980 [cuaderno 64] En VV.AA: Álvaro Siza. *Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 36.

un ‘después’ que sin embargo nada cierra. Después de un después hay siempre otro después.

En la adjetivación de los *riscos* (trazos y riesgos) sin embargo, no existe una gradación sino una inconstancia, una alternancia de ritmos, como para decirnos que la pulsación del trazo no obedece a una regla o a una determinación superior. El trazo no está comandado por la mirada, por la mano, por el cerebro. No obedece a un orden de nadie sino que establece relaciones: con la mirada, con la mano, con el cerebro; y obviamente con lo que está ahí delante y que el trazo, en su operación, ha desestabilizado. De la ‘timidez’ inicial, pasa al ‘análisis’; luego parece querer tornarse definitivo, ‘liberto’; para, al final, disolverse en la fatiga y la irrelevancia.

En cuanto a la modalidad de la relación, la lectura del electrocardiograma revela cierta arritmia: obstinación y vértigo. Obstinarsse en el análisis puede significar un irse a la lucha, irse a un cuerpo a cuerpo con el soporte, el papel, que siempre resiste a la penetración del trazo. Pero puede también que asedie el fantasma de la representación, del intento de reproducir miméticamente la realidad. Tal vez por ello, luego el trazo entra en vértigo hasta experimentar la embriaguez, la absoluta falta de control sobre sí mismo. No sé si es una embriaguez nietzschiana (a lo mejor sí) en el sentido de dejarse sumergir totalmente por la fiebre dionisiaca del caos⁵⁵⁵. Los *riscos* (ya llamamos a la atención sobre la doble significación del vocablo portugués: trazo y riesgo) se arriesgan sobre el papel, se precipitan sobre él (y de él)⁵⁵⁶. Precipitarse y precipicio, en la desorientación del vértigo, atraen y requieren la cabeza (*caput*, en latín). La obstinación del dibujo

⁵⁵⁵ La embriaguez se presenta en Nietzsche como un estado fisiológico que intensifica la excitabilidad. Ese sentimiento de plenitud provoca una intensificación de las fuerzas que se proyecta en las cosas jerarquizándolas, dándoles un orden. La ebriedad revela lo bello, pero es también consecuencia del contagio por lo bello. No puede, pues, pensarse la belleza como una cualidad objetiva y la ebriedad como una cualidad subjetiva. Lo que ocurre en esta relación ocurre como una correspondencia: las cosas responden encendiéndose; el artista responde por la ebriedad. La embriaguez no significa una asimilación: siempre hay algo no digerible, no asimilable por la embriaguez.

La embriaguez es un exceso, un exceso de fuerzas que vienen a la relación: “el sentimiento de embriaguez se corresponde en realidad con un excedente de fuerza. (...) El ‘embellecimiento’ es una consecuencia de la fuerza intensificada”. Tal intensificación de las fuerzas equivale a un modo de poder: “el estado de placer, llamado *embriaguez*, es exactamente un sentimiento elevado de poder...”. (...) “Los artistas no deben ver nada tal como es, sino más lleno, más sencillo, más fuerte: para eso tiene que haber en ellos una especie de eterna juventud y primavera, una especie de embriaguez habitual en el cuerpo”. NIETZSCHE, F.: Fragmento 243, en *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Tecnos [traducción de Agustín Izquierdo] 2001, pp. 118-120.

⁵⁵⁶ Aunque el castellano no sea la lengua de Siza y la significación del vocablo castellano ‘risco’ no guarde ninguna relación a su homógrafo portugués, será interesante, de paso, hacerle un guiño. Siza habla de vértigo, la sensación que justamente puede ocurrir cuando se está sobre un risco, un peñasco alto y escarpado. Por otro lado, el que está sobre el risco (castellano), puede estar en risco (portugués): en riesgo de caerse, de precipitarse del peñasco.

puede implicar una precipitación, un caerse hacia el abismo. El peligro es real porque el trazo se traza en la noche, escapa al campo de la visión.

“La heterogeneidad es abisal entre la cosa dibujada y el trazo dibujante, aunque fuese entre una cosa representada y su representación, el modelo y la imagen. La noche de este abismo puede ser interpretada de dos maneras, sea como la vigilia o la memoria del día (...), sea como radicalmente y definitivamente extranjera a la fenomenalidad del día”⁵⁵⁷.

La obstinación analítica que asedia el dibujo en determinado momento de su operarse, puede corresponder a un olvido de la heterogeneidad entre el trazarse del dibujo y el motivo dibujado. Sin embargo, luego abandona esa equivocación y se libera hasta la embriaguez.

Pero el precipitarse hacia el abismo puede permitir otra interpretación. El *cap* de *caput* está también en el *cap* francés equivalente a ‘cabo’: la extremidad de algunos objetos o un extremo de la tierra que entra en el mar. Así, el dibujo puede ser visto como el paso a un promontorio extremo, la elección de un rumbo diferente y extremo. En el fuera de sí de la embriaguez, el dibujo puede precipitarse, meter la cabeza por delante e irse a *otro cabo*⁵⁵⁸. En efecto, y en la línea de interpretación que vamos siguiendo, el dibujo siempre remite a otro lugar, siempre va a un tiempo y un espacio que son otros. Su espaciamiento puede extremarse hasta lo más extremo de una lógica representacional. No será el caso de Siza, por lo menos en los dibujos de viaje que, a pesar de la embriaguez momentánea, regresan a cierta seguridad sobre el peñasco.

Después, el ‘después’ final del párrafo, los *riscos* se vuelven fatigados y gradualmente irrelevantes. La pulsación regresa a sus batidas normales y el gráfico retoma su perfil sin alteraciones significativas. Después de la ‘prueba de fuego’, el arco pierde la tensión y quedan las cenizas. La resistencia – del soporte y de las fuerzas mismas que comparecen y polemizan en el acontecer del dibujo – se ha ablandado. El bolígrafo traza ahora de forma irrelevante, inscribe las últimas marcas, marcas de la debilidad y la extenuación. La *restance* es, no obstante, lo que permanece. Puede ser irrelevante en la operación del dibujo – y al parecer lo es para Siza – pero no es irrele-

⁵⁵⁷ DERRIDA, J.: *Mémoires d’aveugle...*, ed. cit., p. 50. “L’hétérogénéité reste abyssale entre la chose dessinée et le trait dessinant, fût-ce entre une chose représentée et sa représentation, le modèle et l’image. La nuit de cet abîme peut s’interpréter de deux façons, soit comme la veille ou la mémoire du jour (...), soit comme radicalement et définitivement étrangère à la phénoménalité du jour”.

⁵⁵⁸ Referencia al texto de DERRIDA, J.: *El otro cabo...*, ed. cit.

vante en el resultado final. En el cuerpo escrito del dibujo las marcas son también cicatrices de la lucha, de la polémica (no olvidar que el *polemos* griego remite a la guerra). No son algo secundario que ocurrió pero podría no haber ocurrido. No. Siempre ocurre, siempre quedan cicatrices: no hay dibujo puro, virgen, con carne de recién nacido. La *restance* podrá ser pues lo que resulta de la *resistance*: lo que queda, el dibujo mismo.

“Yo llamo la *permanencia* [*restance*] a la estructura de la marca, que no es un signo, que no es algo que se deja borrar, transgredir, verter hacia el sentido (...) La estructura de la *permanencia* que me interesa es aquella que no es la subsistencia, que no es un ser, un existente, un objeto, una sustancia. Esta permanencia de la marca hace que todo texto resista, no se deje apropiar”⁵⁵⁹.

El dibujo que aquí-ahora se nos da a la mirada, en su legibilidad ilegible, es la memoria de una lucha que, a pesar de las cenizas, no cesa de terminar, sino que sigue quemando(se). Guarda y renueva (en la permanencia) la marca de un acontecimiento jamás saturable. Su ilegibilidad (que a pesar de todo permite alguna lectura) es otra forma de decir la resistencia: el dibujo resiste al sentido, a la tentación consumadora que motiva todo sentido.

Resistencia, por tanto, en el proceso inventivo del dibujo y resistencia en su darse a lo que suele llamarse experiencia estética, a su interpretación, a la discursividad de la crítica, etc. En una palabra, resistencia a la *epistémé* en su pretensión de verdad irrefutable. El dibujo (la obra de arte) se encoge al contacto con una luz demasiado intensa (los museos suelen ser iluminados de forma controlada, para evitar excesos de luz...), se resguarda en su secreto.

Nos acercamos al final del texto de Siza. Tras el largo recorrido de aproximación al ‘súbito’ del acontecer del dibujo, los dos últimos párrafos son una especie de conclusión reflexiva sobre lo que ha pasado: en el viaje y en los intervalos del viaje. Una distensión que sin embargo recupera un modo nuclear (por su marginalidad) del operar del dibujo. La penúltima unidad del texto sitúa precisamente en un ‘intervalo’ la experiencia del dibujo:

⁵⁵⁹ DERRIDA, J.: ‘Lo ilegible’, en *No escribo sin luz artificial*, ed. cit., p. 53.

4.11. El intervalo del viaje

“Num intervalo de verdadeira Viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade”⁵⁶⁰.

No será por mero acaso que Siza *marca* el vocablo ‘Viaje’, escribiéndole con mayúscula. Y le adjetiva con un ‘verdadero’: ‘verdadero viaje’. ¿Qué es (cómo es) un verdadero viaje? Qué lo distingue de un viaje que no es verdadero? La respuesta puede estar en el propio texto. Si volvemos al inicio, nos recordamos que Siza afirmara que viajar es una ‘prueba de fuego’. Un ‘verdadero viaje’, será aquel que se constituye como una ‘prueba de fuego’ en el sentido que procuramos aclarar.

Tal hecho podrá venir a decirnos que Siza no está, al final, hablando de un viaje concreto, del desplazamiento físico de unos lugares a otros, sino del Viaje en cuanto experiencia general de paso, de travesía, de cruce de todo tipo de fronteras. En el Viaje, literal o más allá de la letra, existe un programa, por mínimo que sea, un tiempo limitado, una cadena de compromisos e intenciones a los que no puede escaparse. Y existen los intervalos, los tiempos libres, los tiempos para divagar sin mapa. Se suele utilizar además una expresión muy curiosa para designar este tiempo: tiempo muerto. El tiempo muerto es el tiempo en que la actividad, el frenesí se extingue; el tiempo en que ‘la pereza avanza dulcemente’, como decía Siza. Tiempo muerto, tiempo de la pereza, tiempo que ya casi no es tiempo. La oportunidad del dibujo está pues desplazada del tiempo vivo. En los intervalos, en los ‘entres’, es donde los ojos, y a través de ellos la mente, ganan una capacidad insospecha. No hay Viaje sin intervalos, no hay algo así como un viaje íntegro, condensado y comprimido en la totalidad de sus fuerzas. Ni un viaje ni nada. Dispersión de fuerzas, diseminación: todo el contrario de la totalización que volvería inviable cualquier posibilidad de viaje, de desplazamiento, de historia:

“... la totalización es exactamente lo que se niega a un relato, una historia y una narración”⁵⁶¹.

La deconstrucción (si la hay) juega en la marginalidad de este campo, en esta posibilidad de entrar por vías transversales, intersticiales, suplementarias. Justo porque la integridad del campo no existe. Lo que existe son fracturas, desencajes, resaltos, torcimien-

⁵⁶⁰ SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “En un intervalo de verdadero viaje, los ojos, y a través de ellos la mente, alcanzan una capacidad insospechada”.

⁵⁶¹ DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 27.

tos, contrastes, diferencias. Espaciamento, en una palabra. La deconstrucción se interesa por estas vías que se apartan o desvían de la dirección principal. O incluso por las vías desactivadas, por donde ya no se suele pasar, porque han perdido su utilidad o su sentido. La deconstrucción es asimismo un pensamiento de la trashumancia: un irse más allá del humus, del suelo habitual, en la querencia de lo que desaloja. Una migración infinita, una radical imposibilidad de sedentarismo.

Tiempo muerto y espacio muerto. A la deconstrucción le gusta tocar con el martillo esa espacialidad; entrar clandestinamente para poder contrabandear y cuestionar cierta legalidad adquirida y sistematizada. Para interrogar el abandono de los espacios muertos. ¿Por qué han sido abandonados o nunca han sido utilizados? No para sustituir los caminos unos por otros, porque, si fuera así, no pasaría de una propuesta de inversión del pensar: los caminos muertos pasarían a ser caminos vivos y vice-versa. No para sustituir una legalidad por otra legalidad, sino para señalar y asediar las fuerzas difusas y heterogéneas que trabajan dentro de todos los sistemas y dentro de todos los espacios y tiempos muertos. A pesar de muertos (o aparentemente muertos) puede que se encuentre ahí un resquicio de vida, una palabra no totalmente vaciada de promesa. Su operar, que *marca* una matriz investigadora, no tiene una pretensión de autorreferencialidad, de toma de posición estratégica para dominar y controlar lo que sea. Todo lo que aloja en sí un valor doble, fracturado, equívoco o indecible le interesa: intervalo, rastro, suplemento, himen, *Phármakon*, *párergon*, etc.

Entrar en la lectura de los dibujos de Siza por los intervalos del viaje, abiertos en el mismo texto suyo, se plantea como una decisión inevitable. Y ahora, casi a la hora de salir, urge preguntarse ¿porqué, como lo afirma Siza, los ojos (y la mente) ganan justamente *ahí* una inaudita capacidad? ¿Por qué en los intervalos y no en el viaje mismo? ¿Por qué en el tiempo muerto de la pereza y no en el tiempo vivo de la actividad? ¿Qué extraña lógica (o ausencia de ella) puede justificar un tal procedimiento?

Trabajando dentro y fuera del texto de Siza (o *entre* el fuera y el dentro) hemos podido llegar a sus dibujos de viaje; hemos encontrado la ocasión de entrar en los 'entres' de su espacialización. No ha sido un gesto dibujado desde fuera, a *posteriori* del texto. El potencial deconstructivo estaba latente en ellos. Lo que hicimos fue de alguna forma poner en conflicto las fuerzas internas del propio texto.

Nos falta todavía repasar el último párrafo. No vamos a detenernos en él muy largamente, una vez que ya lo hemos trabajado en el apartado que relaciona dibujo y memoria.

4.12. De la ceniza del viaje

“Aprendemos desmesuradamente; o que aprendemos reaparece, disuelto nos riscos que depois traçamos”⁵⁶².

Se aprende desmesuradamente en los viajes, en los intervalos del Viaje. ¿Por qué en los intervalos y no en el viaje mismo (suponiendo que existe algo así como ‘un viaje mismo)?

Porque todo intervalo corresponde a un espaciamento, a una apertura para el acontecimiento: la ocasión para que algo pueda acontecer. Lo que ahí se aprende, vuelve, *reaparece* disuelto en los *riscos* que después se trazan. Lo que reaparece es *le re-venant*, el fantasma. De la ceniza del viaje (de la huella de la ceniza) emerge el fantasma. Su reaparecimiento a contra-tiempo (siempre a contra-tiempo) viene a decirnos que el acontecimiento del dibujo no queda cerrado con el final del viaje. El viaje, el dibujo de viaje, sigue operante en sus fuerzas. El fantasma, no *siendo* una presencia *efectiva*, tampoco es una pura abstracción conceptual que está ahí apenas para hacer la gestión de una determinada retórica:

“... el fantasma es un ‘quien’, no es simulacro en general, tiene una especie de cuerpo, pero sin propiedad, sin derecho de propiedad ‘real’ o ‘personal’”⁵⁶³.

Si lo pudiéramos decir en términos de *efectividad*, el fantasma sería lo que reaparece *efectivamente* para desviar y diferir las huellas de todo acontecimiento. No un mero simulacro, una ficción, un engaño, una falsificación, una fabulación sin nada de ‘real’ por detrás. El fantasma *tiene* ‘una especie de cuerpo’, un casi-cuerpo que ocupa un lugar sin lugar situado *entre* el cuerpo y el no-cuerpo, entre lo real y lo virtual, entre cualquiera de las parejas dialécticas sobre las cuales se ha erigido nuestro sistema de pensamiento y comprensión de la realidad.

Por ello, lo que reaparece en el trazo del dibujo, reaparece disuelto, sin identidad, sin derecho de propiedad y sin permiso de habitación. Nadie puede asirlo (con la mano, con la mirada, con el trazo, con el concepto), distenderlo sobre la mesa de un laboratorio,

⁵⁶² SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’, en op. cit., p. 59. “Aprendemos desmesuradamente; lo que aprendemos, reaparece, disuelto en los trazos que después dibujamos”.

⁵⁶³ DERRIDA, J.: *Espectros de Marx...*, p. 55.

disecarlo, analizarlo. El fantasma resiste al análisis: es lo que en absoluto no puede ser analizado. Nadie podría hacer una analítica existencial del fantasma.

Aparece ilegalmente y sin embargo es determinante. Un poco como los inmigrantes que todos los días llegan a nuestras ciudades, sin papeles, sin existencia *efectiva* y que, sin embargo, son determinantes para la economía y para la construcción de la sociedad misma. Llegan, se desplazan a la periferia (de la ciudad, de la ley) y, a pesar de su marginalidad, mueven, dinamizan la economía, inyectan vitalidad en el tejido envejecido de la población occidental.

Un texto (y por supuesto el texto del dibujo) no constituye una unidad de sentido. Nunca un texto es idéntico a sí mismo. El texto (el dibujo) es un cuerpo, y como tal, un espacio de transferencias y envíos. Por la propia naturaleza del viaje, que terminamos de interrogar, el texto y los dibujos de viaje de Siza se presentan pues como ocasión privilegiada del acontecimiento. Ese acontecimiento es lo que intentamos pensar.

5. LOS AUTORRETRATOS DE SIZA

La justificación para este apartado no está tanto en el número de autorretratos de Siza – en efecto son conocidos unos pocos – sino en la importancia que esta peculiar forma de dibujo aporta al tema del dibujo mismo. Sin embargo el autorretrato que va a guiarnos y ocuparnos directamente no es ninguno de estos. Nuestro guía es un texto de Siza, un texto autobiográfico (todo texto lo es, ya lo veremos) que vamos a tocar en su cuerpo, intentando de esa forma, cruzar sus líneas de fuerza con los pocos autorretratos dibujados.

Al igual que en el texto sobre los dibujos de viaje, también aquí seguiremos sus huellas, interrogándolas, cruzándolas. No párrafo por párrafo, sino en fragmentos mayores, porque hay aspectos de la vida personal y profesional de Siza que no nos interesan tanto. Lo que verdaderamente nos interesa es su modo de hacer, su manera de enfrentarse a la arquitectura, a los obstáculos que le plantea el ejercicio de la profesión, las (in)decisiones que, a lo largo de la vida, le han hecho balancear. Los autorretratos a los que vamos mirar (texto y dibujos), ¿qué pueden decirnos sobre el dibujante y el arquitecto? ¿A qué blanco apuntan y que desvíos generan? ¿Qué pasos se permiten o se niegan hacia el problema que nos orienta en el presente capítulo, el problema de la representación?

El texto de Siza se titula *curriculum*, un término tal vez excesivamente académico para una retórica muy poco convencional que en él se nos presenta. *Curriculum* indicia un recorrido, un curso más o menos lineal de la vida de una persona. Remite a *currere* (correr) y *currus* (carro) y, en cuanto tal, a un movimiento que se inicia en un momento dado y está orientado hacia un final. Lo más patente en el *curriculum* de Siza son sin embargo los desvíos, los accidentes, lo no recomendable para ganarse una plaza, un premio, un merito: más de lo que ha sido, lo que podría haber sido; en vez de la auto-exaltación de los méritos, el juicio hostil de los otros respecto de sí; no la perspectiva de terminar el recorrido, sino la tentación de interrumpirlo.

5.1. Meter manos a la obra

Existe cierta perversidad en el término ‘meter mano a algo o alguien’: puede incluso configurar un asedio, una intención sexual, un querer tocar(se)

ilegítimamente. Elaborar un *curriculum* significa meter manos a la obra, tocar de algún modo lo que, quizá, no puede ser tocado. Avanzamos hacia el texto de Siza: le metemos la mano.

“Nasceu em Matosinhos em 1933. Tornou-se arquiteto em vez de escultor, para não contrariar o pai”⁵⁶⁴.

Primer desvío: Siza se hace arquitecto para no contrariar a su padre. Por esos tiempos, la figura del escultor, al igual que la del pintor, estaba connotada por la burguesía portuense con una vida bohemia y sin futuro en términos de profesión. Ir para arquitecto, en vez de ingeniero, el oficio de su padre, era un mal menor. Además, los primeros años en la Escuela de Bellas-Artes de Oporto eran comunes a pintura, escultura y arquitectura. Siempre podría cambiar de curso más tarde sin perjudicar la carrera.

La línea del *curriculum* empieza con un torcimiento, un desvío que se volverá, incluso, en el recorrido principal. De la pasión por la escultura no restará más que un fantasma, un *re-venant* que no dejará jamás de regresar para asediarse. La escultura, como los dibujos de viaje, regresa como una liberación, un modo de evitar, aunque efímeramente, la carrera de obstáculos que es la arquitectura. Un ‘desvío’, pues, en la propia palabra de Siza. Tal vez mejor dicho: un regreso al camino principal (la escultura), una vez que la arquitectura es la que ha surgido inicialmente como un desvío de la ruta.

“Talvez as condições de trabalho possam explicar muitos desses ‘desvios’ [antes Siza hablara de la tentación de no pocos arquitectos en desviarse a otras artes como el cine, la pintura, la escultura...]. Os momentos de prazer que o exercício da arquitectura consente vêm sendo reduzidos a um ponto que dificulta a sobrevivência do que não nasce do desamor e da alienação. Pode então a arquitectura ser um negócio rentável para gregos e troianos; mas também – para quem tal não o satisfaça por inteiro – inútil paixão”⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ SIZA, A.: ‘Curriculum’ [1997] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] Porto, Figueirinhas, 2001, s.p. “Nació en Matosinhos en 1933. Se hizo arquitecto en vez de escultor, por no contrariar a su padre”.

⁵⁶⁵ SIZA, A.: ‘Escultura, o prazer do trabalho’ [1998] en *Álvaro Siza. Escultura, el placer de trabajar* [catálogo] Madrid, Fundación I.C.O., 1998, p. 15. “Tal vez las condiciones de su trabajo puedan explicar muchos de esos ‘desvíos’: los momentos de placer que el ejercicio de la arquitectura conlleva son cada vez menos, hasta el punto que hace difícil la supervivencia de lo que nazca del desamor y de la alineación. Entonces, la arquitectura puede ser un negocio rentable para griegos y troianos; y también – para quien eso no le satisfaga entero – inútil pasión”. La traducción en castellano acompaña también el catálogo.

Cabría preguntarse en este punto si hay *en efecto* algo así como un camino principal: en la vida, en la arquitectura, en el dibujo, en lo que sea. Si lo que hay más bien no son desvíos. ¿Será posible trazar una frontera entre lo que es un camino principal y un camino secundario? ¿Dónde *está* la frontera entre los dos términos (camino principal y camino secundario o atajo) que, en sí mismos, se *extienden* como fronteras? Fronteras de las fronteras: Siza arquitecto, dibujante y escultor. ¿Qué (quién) va por delante? ¿Qué (quién) arriesga la cabeza (*caput*)? ¿Qué (quién) se *precipita*? ¿Qué (quién) se *anticipa*?

Aparentemente, el arquitecto se precipita, arriesga la cabeza, para no disgustar a su padre, pero termina enamorado de la arquitectura (en el final del texto que comenzamos a trabajar, Siza dirá que ‘mantiene intacta la pasión por la arquitectura’). Entre dos orillas (la arquitectura y la escultura) Siza juega, arriesga una (in)decisión. No arriesgamos nosotros la palabra ‘decisión’ de una forma limpia: le antepone un paréntesis en el que se deja asediar por su contrario. En efecto, siendo arquitecto (por pasión: tal vez una ‘pasión inútil’, como afirma en el la última cita) ha querido ser escultor y la escultura siempre regresa, aunque sea como interrupción de la arquitectura. Aunque sea una actividad ‘de sábados y domingos’, la verdad es que le permite pasar a otro cabo, es decir al ‘placer de trabajar’⁵⁶⁶. La imposibilidad no está en el paso a otro cabo, a otros cabos: Siza siempre se está desplazando: como arquitecto, como escultor, como dibujante. La imposibilidad está en la identificación con un solo cabo, una sola situación, un solo camino, una sola frontera. La identidad consigo mismo es la absoluta imposibilidad. Si hay algo a lo que podamos llamar ‘identidad’, esa identidad solo puede decirse en la diferencia consigo:

“... no hay relación consigo, identificación consigo sin cultura, pero cultura de sí *como* cultura *del* otro [del padre, por ejemplo, el padre de Siza], cultura del doble genitivo y de la *diferencia consigo*. La gramática del doble genitivo señala también que una cultura no tiene nunca un solo origen”⁵⁶⁷.

go hecho a propósito de una exposición de esculturas de Álvaro Siza en la Fundación I.C.O., de Madrid, que ha tenido lugar entre el 12 de noviembre de 1998 y el 19 de enero de 1999.

⁵⁶⁶ Cf. *ibidem*.

⁵⁶⁷ DERRIDA, J.: *El otro cabo...*, ed. cit., p. 17.

Llamamos a la escena el primer autorretrato de Siza en dibujo (figura 21). Está datado de 03 de enero de 2003 [3.1.03]. Además de la fecha, hay una leyenda curiosísima en la vamos a detenernos un poco: ‘*Condottieri* Álvaro’⁵⁶⁸.

En un primer nivel de significación, se puede decir que el ‘*condottiere* Álvaro’ es un jinete que, con un sable levantado en la mano derecha, sale a enfrentar los obstáculos que el ejercicio de su profesión le antepone (y a los que siempre hace referencia: ‘la carrera de obstáculos’ de la que habla en el texto que estamos dilucidando). La obstinación con que parece hacerlo, será una señal de su compromiso con la arquitectura y de su tarea de cicatrizar (uno de los sentidos posibles del *conducere* que está presente en *condottiere*) los golpes urbanísticos que siguen castigando nuestras ciudades, sobre todo Oporto, su ciudad natal. El caballo parece frenarse a la vista de alguno de esos obstáculos (quizás un fantasma), pero el *condottiere* Siza mantiene su determinación. No lleva armadura, ni escudo, ni visera, sino que va desnudo. El equipaje de guerra es mínimo: no más que un pequeño sable, quizá para ahuyentar fantasmas. Recordamos que en la metáfora del navío, Siza afirma que el capitán es un fantasma. Y el *capitán* comparte el origen etimológico con el *cabo*, la *cabeza*, la *precipitación*, etc., y el campo semántico con el *condottiere*. El fantasma puede re-aparecer en todo *lugar*, de un cabo a otro cabo, y nadie (ni el capitán o el *condottiere*) podrá prever, preparar o detener su aparición. Solamente el caballo parece sorprenderse por su hipotética *presencia*. Y por ello frena y se asusta.

Un segundo nivel de significación posible puede que tenga algo que ver con la connotación de mercenario del término *condottiere*. Relacionando el episodio del inicio de sus estudios (querer estudiar escultura en vez de arquitectura) con su auto-denominación de *condottiere*, sería una monstruosidad afirmar que Siza es un mercenario de la arquitectura. Un arquitecto que ha llegado a afirmarse como una referencia

⁵⁶⁸ El haber utilizado el plural (*condottieri*) en vez del singular (*condottiere*) no será importante: se tratará de un equívoco, de una imperfección en el dominio de la lengua italiana. A no ser que el nombre ‘Álvaro’ incorpore más que uno, varios, heterónimos: como el nombre Pessoa (Fernando).

‘*Condottiere*’ es un vocablo italiano que suele traducirse por ‘comandante’, ‘jefe’, ‘mercenario’. Se aplicaba a los líderes mercenarios que estaban al servicio de las ciudades-estado italianas (y de otros estados no italianos) durante el final de la Edad Media: siglos XIV y XV. Eran contratados para defender una determinada ciudad, pero podían cambiar e irse en defensa de otra ciudad cuando el sueldo fuera superior. De ahí el nombre de ‘mercenarios’. El sustantivo colectivo ‘*condotta*’ se aplicaba a un conjunto de mercenarios que estaban bajo el comando de un ‘*condottiere*’.

En la raíz del término está el verbo latino *conducere*, que puede significar: conducir, juntar, reunir; cicatrizar; contratar, alquilar; ser contratado para llorar lamentaciones en un funeral; hacerse cargo de una construcción, una empresa; dejarse llevar por un interés. A su vez *conducere* proviene de *ducere* cuyo campo semántico es idéntico, pero con algunas *nuevas*: comandar, conducir, ir en frente de...; pero también: tejer (tirando los hilos); componer en verso (una epopeya, por ejemplo); trazar una línea o un surco...



Figura 21: 'Condotieri Siza' [autorretrato] 2003. En CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed. cit., p. 103.

de la arquitectura mundial no soportaría una tal monstruosidad que, además de gratuita, sería injusta. Si alguna relación hay (y será legítimo suponerlo), tal relación no puede pellizcar la competencia profesional de Siza y, más que todo, su dignidad personal. Lo que afirmamos es que cierto tráfico de intenciones, cierta *política de la amistad*, de la familia y de la sociedad (cambiar la escultura por la arquitectura partiendo de un prejuicio social, una perspectiva económica más desahogada, y para no disgustar a su padre), podrá estar en el origen de un acontecimiento singular en la arquitectura y el arte en general: la emergencia de un arquitecto del talante de Álvaro Siza. Aún bien que ha ocurrido tal tráfico porque, de ese modo, hemos ganado un excelente arquitecto y, además un escultor interesante. Tal vez el inverso no fuese posible: de hecho será más fácil ser arquitecto (por la especificidad de preparación técnica que es necesaria), y además escultor, que ser escultor, y además, arquitecto.

Este episodio transporta el desencaje, la cesura, que marca todo acontecimiento: todo lo que pasa, viene marcado por la impronta de la fractura en el origen, por la doblez, por la radical falta de identidad consigo mismo. Yo y el otro, los infinitos otros, o sencillamente *lo otro*: en ello consiste la (im)posibilidad de la relación, del tránsito, del tráfico, del contrabando, del paso (*pas*) a *otro cabo*; y asimismo la posibilidad de no pasar, de no poder alcanzar otro cabo, de no poder cambiar el rumbo. Porque, como lo escribe Derrida, el cabo no es solamente el cabo de uno singular, como si cada uno (no necesariamente personal) tuviera su cabo particular, su lugar *propio* e irreductible. El cabo es otro, es *de otro*, *de* indefinidos e inidentificables otros. El *cap*

“... no es solamente aquel que identificamos, calculamos, decidimos, sino también el *cap del otro*, ante el cual tenemos que responder, *del que* tenemos que *acordarnos*, en la medida en que el ‘cap’ del otro es quizás la primera condición de una identidad o de una identificación que no sea egocentrismo destructor – de sí y del otro”⁵⁶⁹.

Siza ha puesto manos a la obra iniciando su *curriculum* con un desvío hacia *el otro cabo*, el cabo *del* otro (del padre, seguramente, pero no podemos saber de qué otros más).

Metemos la mano en otro autorretrato de Siza: al igual que el anterior, también aquí Siza es un jinete y en la mano derecha lleva una espada. Pero diferen-

⁵⁶⁹ DERRIDA, J.: *El otro cabo...*, ed. cit., pp. 20-21.

temente del anterior, el caballo no frena el paso sino que galopa, distendido y concentrado en su carrera. Siza tampoco parece muy concentrado en un blanco frontal, sino que mira lateralmente, nos mira (figura 22). La mano izquierda sujeta las riendas, como para decirnos (Siza nos mira a nosotros, a los que miramos su autorretrato) que la situación está controlada y la dirección segura. El trozo de la espada representado no es una amenaza (a la inversa del dibujo anterior donde parece estar a punto de clavarse en algo o alguien) sino casi un saludo, un saludo amigable, quizás una despedida: ¡hasta *el otro cabo*! El caballo y el jinete están en retirada. A riendas sueltas. Se retiran en nuestra mirada, en la mirada de *los nosotros* que miran. Retirándose hacia otro lugar, abren *lugar* al duelo.

“Verse es verse desde los ojos del otro, desde esa mirada que nos cosifica y nos hace ajenos: enajenados en la mirada del otro. Sólo esa extrañeza hace posible el autorreconocimiento del retrato, que ahora vemos ya como un efecto de duelo. El autorretrato coloca al pintor [Santos Guerrero está hablando de un pintor – Solana – pero lo mismo puede decirse de un dibujante, Siza] entre los muertos”⁵⁷⁰.

Una despedida mortal, quizás. Como el verso del poeta portugués Ruy Belo: ‘Y sacamos retratos para morir una vez más’⁵⁷¹. La muerte es lo que no puede repetirse. Es un *cada vez única*⁵⁷², una retirada para siempre jamás, y que sin embargo siempre regresa en el otro, en *lo otro*. El autorretrato de Siza, como todo autorretrato, como todo dibujo, como toda representación, es la espectralización de un muerto, de la muerte, de un aquí-ahora que no vuelve, cuya posibilidad de regreso está absolutamente cerrada.

Volveremos sobre la retirada, sobre el duelo de la retirada. Por ahora, retomamos el texto de Siza, el texto de su *curriculum*:

“Iniciou a sua actividade profissional durante os anos da Escola, por falta de paciência para simplesmente estudar. Paralelamente trabalhou com o arquitecto Fernando Távora, pelo que continuou os estudos”⁵⁷³.

⁵⁷⁰ SANTOS GUERRERO, J.: *La pasión del cuerpo presente...*, ed. cit., p. 92.

⁵⁷¹ BELO, R.: ‘Homem de palavras’ [1970] en *Cidadão de longe e de ninguém* [Antología poética] Lisboa, Círculo de Leitores, 1999, p. 74. El verso pertenece al poema *Vat 69* y se hace su transcripción en portugués: ‘E tirámos retratos pra morrer mais uma vez’.

⁵⁷² Referencia a un título de DERRIDA, J.: *Cada vez única, el fin del mundo*, ed. cit.

⁵⁷³ SIZA, A.: ‘Curriculum’, en op. cit., s.p. ‘Inició su actividad profesional durante los años de la Escuela, por falta de paciencia para simplemente estudiar. Paralelamente trabajó con el arquitecto Fernando Távo-



Figura 22: s.t. [autorretrato] s.f. En CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [ed.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] Porto, Figueirinhas, 2001, s.p.

ra, por lo que siguió con los estudios”. Fernando Távora (1923-2005) es considerado uno de los fundadores de la llamada Escuela de Oporto y ha sido, quizás, el más influyente maestro de Álvaro Siza.

El estudio y el trabajo. Dos cabos más. Dos fronteras para el contrabando: cuando era supuesto estar todavía en la Escuela, inicia su actividad profesional; cuando está en prácticas con el maestro Távora, sigue estudiando (porque trabajar con Távora significaba seguir estudiando). Siza está donde no está: se desplaza del estudio al trabajo y del trabajo al estudio. Cruza la frontera ilegalmente, sin papeles: sin el título de arquitecto, ya está haciendo arquitectura. Por más adiestrado que esté el caballo, el jinete nunca puede controlarlo enteramente. Caballo y jinete se retiran en el trazo a no se sabe donde. Se retiran para darse en la *ruina*. He aquí una palabra esencial en la retórica derridiana del dibujo, del autorretrato y de todo lo que acontece. La ruina no es algo que sobreviene a las cosas por la usura, el desgaste, el envejecimiento, la descomposición. El *efecto-ruina* del autorretrato de Siza que se retira a galope en su jinete, no es *en efecto* un recurso de estilo o la afirmación de una posición estética. No, es la experiencia misma de la ruina que se da en el trazarse del trazo. En términos de mera degradación, un arquitecto lo sabe mejor que nadie: cuando la construcción de un edificio está terminada (dando por sentado que hay algo así como un ‘edificio terminado’) y es *dado*, entregado a la guardia y uso de un cliente, empieza su ruina. Sin embargo, no es *ahí* que empieza la ruina. La ruina está *antes*, siempre antes de todo. Está en el origen. En el origen de la idea o necesidad de una construcción, en el origen del establecimiento de un programa, en el origen del proyecto, en el origen de las mediciones, en el origen de la formulación de hipótesis formales o de distribución del programa. Cuando se es consciente de que algo ocurrió u ocurre, ese algo que ocurrió u ocurre *ya* está en ruinas. Y ‘sin promesa de restauración’, como lo afirma Derrida⁵⁷⁴. Cuando Siza comienza a hacer arquitectura antes de terminar los estudios, está, de alguna forma, anticipando la ruina de su ser arquitecto, anticipando su retirada de la arquitectura. Siempre estamos en retirada. En cada instante que pasa nos retiramos.

“La ruina no sobreviene como un accidente a un monumento que ayer estaba intacto. En el comienzo hay la ruina. Ruina es lo que llega aquí a la imagen desde la primera mirada. Ruina es el autorretrato, este rostro desfigurado como memoria de sí mismo, lo que *resta* o *regresa* como un espectro desde que en la primera mirada sobre sí una figuración se eclipsa”⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ Cf. DERRIDA, J.: *Mémoires d'aveugle...*, p. 69.

⁵⁷⁵ -: Op. cit., p. 72. ‘La ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact. Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui arrive ici à l’image dès le premier regard. Ruine est

El jinete Siza (o el *condottiere*), a pesar de su retirada, de su *capital* inclinación hacia delante, *regresa* en su autorretrato. Regresa no idéntico a sí mismo, sino como un espectro. Regresa como un espectro, o como un eclipse, con *otro* de por medio, desfigurado, interrumpido.

5.2. Meter las manos *en* la obra

‘Meter mano a algo (o alguien)’ es una expresión idiomática que significa inmiscuirse en un asunto, o quizá tocarlo con doble intención, como ya lo señalamos antes. No significa meter necesariamente (y literalmente) las manos a la obra. Lo que pasa con Siza, sobre ello trataremos en este apartado, es que mete las manos *en* la obra. Es una forma muy peculiar de autorretrato. Sí, autorretrato, porque dibujarse el rostro o las manos es la misma operación de meterse en la obra. O, por lo menos, dibujarse las propias manos, representa una metonimia del autorretrato.

No es un gesto inédito. Palladio (1508-1580) solía poner en el dibujo la mano misma que dibujaba. Y también en Chillida (1924-2002) la mano es un tema recurrente. Siza lo sabe⁵⁷⁶ y, conciente o inconscientemente, puede que hay sido influenciado por ello. La mano resulta para él “una cosa impresionante, la mano, una herramienta tan móvil, tan articulada...”⁵⁷⁷.

El tema de la mano es importante en nuestra investigación: porque la mano es la que escribe y la que dibuja, y porque la mano ha motivado la reflexión de los autores que hemos elegido como guías. ¿En qué medida esa reflexión puede aportar algo a la presencia de la mano de Siza en sus dibujos? ¿Puede esa presencia decirnos algo sobre un modo típico de relación al mundo, de percepción del mundo?

Siza habla de la mano como una ‘herramienta tan móvil’, pareciendo atribuirle un carácter de instrumentalidad, no evidentemente en sentido de un objeto (un utensilio) para llevar a efecto una operación de tipo mecánico, sino como un órgano del cuerpo que permite un sin número de operaciones y relaciones. La expresión de Siza – ‘una herramienta tan móvil’ – puede que tenga algo de cartesiano, en el sentido de considerar la

l’autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *revient* comme un spectre dès qu’au premier regard sur soi une figuration s’éclipse”.

⁵⁷⁶ Cf. SIZA, A.: ‘Entrevista a Álvaro Siza’ [conducida por LAGARDERA, J.] en PIQUERAS, N. [coord.]: *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria* [catálogo] Valencia, Universidad de Valencia, 2003, p. 18.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

mano como una parte del cuerpo que casi puede ser considerada como una cosa a parte, casi separable, casi independiente.

En otra entrevista, Siza vuelve a hablar sobre el asunto y relaciona la presencia de la mano en los dibujos con la espacialidad:

“Talvez se trate [la presencia de las manos en sus propios dibujos] de uma determinada concepção do espaço, de uma tentativa de dar uma ideia o mais global possível, retraindo o primeiro plano até ao lugar do olhar. É um modo de mostrar a espacialidade que eu percebo por meio de uma presença que utilizo como um recurso técnico mais, para criar um primeiro plano”⁵⁷⁸.

La presencia de la mano es entendida por Siza como un recurso técnico (entre otros) para crear un primer plano, para generar un espaciamento dentro del propio dibujo, haciendo que el ángulo de la mirada sea visible lo más cercano posible de su fuente, los ojos. La relación entre el ojo y la mano en el dibujo no puede entenderse como una operación doble, como si el ojo fuera el que aprehende lo que está ahí delante y, a través de una orden, lo pasa a la mano que, a su vez lo ejecuta, lo pasa al dibujo⁵⁷⁹. El ojo *toca* la propia mano, la incluye en el campo del dibujo porque entre los dos – mano y ojo – y lo que le es propio – lo háptico y lo óptico – existe infinitamente más que una mera vecindad fonética. El ojo toca y la mano ve. No es un juego de palabras, es una operación *efectiva* en nuestro estar en el mundo, y que probablemente el dibujo (y las artes del espacio en general) pone de manifiesto. Incluyendo sus manos en el dibujo, Siza estará,

⁵⁷⁸ -: ‘Fragmentos de uma experiência’ [entrevista] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos*, ed. cit., p. 50. “Se trata, tal vez, de una determinada concepción del espacio, del intento de dar una idea lo más global posible, retrayendo el primer plano hasta el lugar de los ojos. Es un modo de enseñar la espacialidad que yo percibo por medio de una presencia que utilizo como un recurso técnico más, para crear un primer plano”.

⁵⁷⁹ La relación entre el ojo y la mano ha sido pensada por G. Deleuze en un estudio sobre la pintura de F. Bacon. “Para cualificar la relación del ojo y de la mano, y los valores por los que pasa esta relación, no basta ciertamente con decir que el ojo juzga y que las manos operan. La relación de la mano y del ojo es infinitamente más rica, y pasa por tensiones dinámicas, inversiones lógicas, intercambios y vicariedades orgánicas...” (p 157). Entre los posibles valores presentes en la mano que pinta, Deleuze, destaca 4: lo digital, lo táctil, lo propiamente manual y lo háptico. Sobre este último (lo háptico), por ser lo que suele olvidarse más, Deleuze subraya la íntima conexión que existe entre la mano y el ojo, entre lo háptico y lo óptico. Dicha relación es de tal modo estrecha que se puede hablar de una visualidad háptica: “Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que *toca* con los ojos” (p. 158). Me permito la libertad de subrayar ‘toca’ para poner de manifiesto precisamente la capacidad háptica de la mirada. Cf. DELEUZE, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, ed. cit., pp. 157- 164.

En última instancia, lo que pretende Deleuze es llamar la atención sobre la preferencia de utilizar el término ‘háptico’ en vez del término ‘táctil’. Lo háptico es preferible porque no opone dos órganos de los sentidos, sino que cubre virtualmente todos los sentidos. Al respecto, cf. DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 143.

consciente o inconscientemente, transportándonos hacia esa relación íntima e indisoluble que existe entre lo háptico y lo óptico.

La discusión de Derrida sobre la mano de Heidegger puede ayudarnos a profundizar un poco más este tema. Por ello nos detenemos ahí por un momento. Tras *El ser y el tiempo* (1927) donde el tema de la mano aparece por su relación a los útiles (*Zuhandenheit*)⁵⁸⁰, Heidegger retoma la cuestión en varios momentos. Por ejemplo, en el curso del semestre de invierno de 1942-1943 sobre Parménides y Heráclito, reflexiona sobre la palabra como el ámbito esencial de la mano humana. Remontando a una frase de Píndaro, Heidegger establece una relación entre *pragma* (cosa, asunto) y *praxis* (actividad). El poner (acción) y lo que es puesto (las cosas) están vinculados por una unidad original y por lo tanto son esencialmente inseparables. El hombre actúa (*handelt*) a través de la mano. Su acción (*Handlung*) entre los entes implica la mano. La mano, como la palabra, es donde el hombre esencia en cuanto hombre.

“El hombre no ‘tiene’ manos, sino que la mano posee la esencia del hombre, porque la palabra, como el ámbito esencial de la mano, es el fundamento esencial del hombre. La palabra, como lo que es inscrito y lo que se muestra a la mirada, es la palabra escrita, es decir, la escritura”⁵⁸¹.

En esta perspectiva, Heidegger cree que la introducción de la máquina de escribir en los hábitos humanos ha retirado la escritura del dominio de la mano y amenazado la propia esencia del hombre. El paso del *manuscrito* al *mecanografiado* ha implicado la intromisión de un elemento técnico, extraño, (la máquina) en la relación originaria del hombre con los entes del mundo, con todos los peligros que Heidegger ha señalado en su meditación sobre la técnica.

En otro curso de unos años más tarde (*¿Qué significa pensar?*, 1951-1952), Heidegger vuelve otra vez sobre el tema de la mano. El asunto de estas lecciones es el pensar: no sabemos todavía pensar, afirma Heidegger. Y por tanto, la tarea que se plantea a la filo-

⁵⁸⁰ En el ámbito de la aclaración sobre el modo de presencia del *Dasein*, Heidegger introduce el tema de los otros modos de presencia: los ‘entes a la vista’ (*Vorhandenheit*) y los ‘entes a la mano’ (*Zuhandenheit*). La mano (*Handen*) sin embargo está presente en los dos modos de presencia, por lo que es legítimo inferir que Heidegger le atribuye un privilegio exorbitante. Cf. HEIDEGGER, M.: *El Ser y el tiempo* [Sein und Zeit, Tübingen, Maz Niemeyer Verlag, 1927] Madrid, FCE [traducción de José Gaos] 2001 [11] § 15, pp. 80-85. En la reflexión del Heidegger posterior a *El ser y el tiempo*, el que nos interesa más, se explicitará la razón de ese privilegio y su relación al pensamiento.

⁵⁸¹ -: *Parménides*, ed. cit., p. 105.

sofía es la de pensar el no saber pensar. Se exige un aprendizaje del pensar. La analogía entre aprender a pensar y aprender a hacer un armario⁵⁸² es una posibilidad de introducirse a la cuestión. Porque el pensar y el hacer un armario guardan una relación a la mano. La mano no es un mero instrumento de prensión, una especie de apéndice corporal del que el hombre dispone para llevar a cabo las tareas más usuales de la vida. La diferencia entre un órgano de prensión y la mano es una diferencia abismal: los separa el abismo de la esencia.

“Sólo un ser que habla, es decir, piensa, puede tener manos y en su manejo producir mano de obra”⁵⁸³.

Entre el pensar, el hablar y la mano existe una raíz única, una esencia compartida. La mano no es *lo que es* fuera del pensar y del hablar. La mano piensa y habla porque en ella se *da* la esencia del pensar y del hablar. La mano *muestra* el pensar y el hablar del hombre.

En otro texto sobre el mismo asunto del pensar, Heidegger retoma un verso de Hölderlin para enfatizar el carácter de signo del hombre: ‘Un signo somos, sin interpretación’⁵⁸⁴. El simple ‘designar’ que habitualmente atribuimos al signo representa una pérdida de su raíz originaria. Como ya lo señalamos en otro lugar, el signo, en su esencia originaria, *muestra* la cosa misma en su venir a ser. El hombre es hombre en la medida en que señala. Este señalar no es un añadido, una función más que el hombre puede llevar a cabo. Dicho señalar es la esencia misma del hombre. No hay hombre sin signo. Un signo muy peculiar sin embargo: un signo que señala, que *muestra*, algo que se retira. Y por ello, concluye Heidegger interpretando el verso de Hölderlin, un signo que queda sin interpretación. No sabemos pensar todavía porque el pensar no ha ido más allá de los entes, no ha podido pensar el ser que se retira.

La mano *muestra* en la medida en que *dice* algo. El mostrar de la mano, se funda en el Decir (la mayúscula es de Heidegger) en tanto que mostración:

⁵⁸² “Quizá pensar puede compararse simplemente con algo así como construir un armario”. -: *¿Qué Significa pensar?*, ed. cit., p. 78.

⁵⁸³ Ibidem.

⁵⁸⁴ HÖLDERLIN, citado por HEIDEGGER, M.: ‘¿Qué quiere decir pensar?’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit., p. 100.

“Su mostrar [del Decir] no se funda en cualesquiera signos, sino que todos los signos derivan su origen de un mostrar en cuyo ámbito y para cuyas intenciones pueden ser signos”⁵⁸⁵.

Hablar, pensar, dibujar (u otra operación cualquiera de la mano) se despliegan del Decir en cuanto Mostración, en cuanto fuente y esencia de todos signos. La mano (como el habla y el pensamiento) *dice* el hombre, dice lo que él *es*, dice su esencia. No obstante, señala Heidegger, la estructura del Decir no muestra (y se muestra) exclusivamente en la actividad humana. El mostrarse, como esencia de todo lo que aparece, determina y caracteriza todas las cosas de cualquier clase o rango⁵⁸⁶.

El diálogo crítico que mantiene Derrida con Heidegger al respecto⁵⁸⁷, *parece* olvidar este añadido. Marcamos ‘parece’, pues la verdad es que, enfatizando no obstante la cuestión de la humanidad (versus la animalidad), Derrida centra su crítica en el abismo cavado por el privilegio de la mano en la concepción de Heidegger. Un abismo que el mismo Heidegger identifica y nombra: la mano (humana) se distingue del órgano de prensión de otros animales (los monos aparecen como el término secundario y *natural* de la comparación) y está separada de él “por el abismo de una esencia diferente”⁵⁸⁸. El establecimiento de este ‘límite oposicional absoluto’ es justamente lo que critica Derrida, una vez que, como acontece siempre en una oposición, ella borra las diferencias y reconduce a la homogeneidad⁵⁸⁹. A continuación, Derrida clasifica de ‘dogmática’ la posición de Heidegger, porque sobre la *ausencia* de mano en los monos nada sabe y nada quiere saber. Los límites trazados cierran la discusión de una tal manera que todo lo que podamos decir de la mano está de *antemano* valorado y encauzado por un sentido único. Fuera del privilegio exorbitante de la mano, nada tiene sentido. Lo problemático del abismo fundado por el propio Heidegger reside ahí.

“La mano del hombre sería por tanto una cosa aparte, no en tanto que órgano separable, sino porque diferente, desemejante (*verschieden*) de todos los órganos de prensión (patas, garras, uñas); ella

⁵⁸⁵ HEIDEGGER, M.: ‘El camino al habla’, en *De camino al habla*, ed. cit., p. 188.

⁵⁸⁶ Cf. *ibidem*.

⁵⁸⁷ Se refiere aquí el texto *La main de Heidegger*, en DERRIDA, J.: *Heidegger et la Question. De l’esprit et autres essais*, París, Flammarion, 1990, pp. 173-222. *La main de Heidegger* corresponde a una conferencia dictada en Chicago en 1985.

⁵⁸⁸ HEIDEGGER, M.: *¿Qué significa pensar?*, ed. cit., p. 78.

⁵⁸⁹ Cf. DERRIDA, J.: *La main de Heidegger*, en op. cit., p. 193.

es alejada de una manera infinita (*Unendlich*) por el abismo de su ser (*durch einen Abgrund des Wesens*)”⁵⁹⁰.

Lo que comparte la mano humana con otros órganos de prensión quedaría anulado y ahogado en el abismo de su aislamiento esencial. Cuando en el inicio de su texto Derrida afirma que va hablar de una monstruosidad⁵⁹¹, se está refiriendo a la monstruosidad de la mano de Heidegger: una mano descomunal, exorbitante, fantástica, sin relación a la normalidad de otros órganos con los que (se quiera o no) comparte determinadas funciones y utilidades. Claro que Derrida no utiliza el término ‘monstruo’ al azar. Lo utiliza porque una de las traducciones posibles de *Zeichen* es precisamente ‘monstruo’, aunque normalmente se prefiera traducirla por ‘signo’. Así, el verso de Hölderlin ya señalado puede ser traducido como ‘Somos un signo por interpretar’ o ‘Somos un monstruo por interpretar’. Derrida juega, por un lado, con el término *Geschecht*, que cubre un campo semántico amplio: sexo, raza, especie, estirpe, género, tronco, familia, generación, genealogía, comunidad, etc., pero que cierra una determinación analítica e irrecusable que cristaliza en un ‘nosotros’ (el *Geschecht* implica en todas sus acepciones posibles un ‘nosotros’, un conjunto, una reunión); y, por otro lado, con el sentido menos común de *monstre* en francés (y en femenino) que, en su acepción poético-musical, se refiere a un anagrama donde el compositor inscribe indicaciones sobre el modo de interpretación de una pieza musical: indicaciones sobre la medida, el compás o el ritmo. Una trama, en definitiva, sobre la cual se puede construir una interpretación.

En conclusión: Derrida señala, por un lado, la monstruosidad, la exorbitancia de la mano en el pensamiento de Heidegger, y por otro lado su lugar de mostración, donde el hombre muestra, se expone como un signo *dado* a la interpretación. *La monstre* (en femenino y en el sentido señalado) es para Derrida un lugar de cruce, de indecisión que tanto abre una posibilidad de interpretación [(Nosotros) somos un monstruo (*Zeichen*) por interpretar], como permite que un monstruo salga para desestabilizar y asombrar el lugar mismo de la mostración, el lugar donde la interpretación ocurre o puede ocurrir. Lo que Derrida intenta conmover es, en última instancia, el lugar (*Ort*): la existencia misma del lugar y la presunta unidad del lugar.

⁵⁹⁰ -: Op. cit., p. 194.

⁵⁹¹ Cf. -: op. cit., p. 176.

“La mano, esta sería la monstruosidad, lo propio del hombre como ser de mostración. Ella se distingue de todo otro *Geschlecht* y antes que todo del mono”⁵⁹².

La mano y el monstruo: he ahí un título posible para la mano teatral de Heidegger, según Derrida.

En otro lugar – *Le toucher*, Jean-Luc Nancy – Derrida identifica este privilegio heideggeriano de la mano con una tradición de nuestro pensamiento occidental que *marca* la predominancia del tacto sobre los otros sentidos en general y sobre la visión en particular. Esta tradición ‘tactilista’ o ‘haptocéntrica’ que, de Aristóteles, pasa por Kant y Husserl, se interrumpe de alguna forma en Merleau-Ponty, que desplaza tal privilegio hacia la visión⁵⁹³. El privilegio de la mano como órgano (privilegiado) del tacto permite que se pueda hablar de una mano de Kant, una mano de Husserl, una mano de Heidegger. Y también de una mano de Maine de Biran⁵⁹⁴. En esta tradición, Nancy asume una posición particular y original porque, atribuyendo a lo táctil una posición relevante, se desmarca de una concepción humanista de la mano (la ejemplaridad de la mano humana). Todo lo problemático del (se) *toucher* en Nancy se encuadra en el ámbito más amplio del cuerpo. El tema de la mano no asume ningún privilegio particular respecto a los otros órganos del tacto y, además, no puede dissociarse de la historia de la técnica y de su interpretación. El problema del cuerpo es también un problema de la *techné* del cuerpo⁵⁹⁵.

La argumentación en favor de este privilegio suele atribuirse al hecho de la mano (y los dedos) no solamente poder tocar otro cuerpo físico, sino de poder también tocarse el cuerpo dicho propio: tocar y ser tocado. Y Derrida se pregunta:

⁵⁹² -: Op.cit., p. 186.

⁵⁹³ Cf. -: *Le toucher...*, ed. cit. p. 55.

⁵⁹⁴ Cf. op. cit., p. 172.

⁵⁹⁵ Cf. op. cit. p. 177. Derrida afirma sentirse bastante cercano a esta teoría de Nancy y la suscribe en general desde hace tiempo. Cf. op. cit., p. 251.

Nancy, en *Corpus*, explicita lo que entiende por *téchne* de los cuerpos: “La ‘creación’ es la *téchne* de los cuerpos. Nuestro mundo crea el gran número de cuerpos, se crea en tanto que mundo de los cuerpos (sacando a la luz del día lo que siempre fue *también* su verdad de mundo). Nuestro mundo es el mundo de la ‘técnica’, el mundo del cual el cosmos, la naturaleza, los dioses, el sistema completo de su juntura íntima, se expone como ‘técnica’: mundo de una *ecotecnia*. La ecotecnia funciona con aparatos técnicos, a los cuales ella nos conecta desde todas partes. Pero lo que ella *hace* son nuestros cuerpos, a los que pone en el mundo y conecta a este sistema, nuestros cuerpos que de esta manera ella crea más visibles, más proliferantes, más polimorfos, más comprimidos, más en ‘masas’ y ‘zonas’, de lo que jamás lo fueron. En la creación de los cuerpos es donde la ecotecnia tiene este *sentido* que se le busca en vano en los restos de cielo o de espíritu”. NANCY, J-L.: *Corpus*, ed. cit., p. 69.

“Pero ¿por qué solamente la mano y el dedo? ¿Y por qué no mi pie y los dedos de mi pie? ¿No pueden ellos tocar otra parte de mi cuerpo y tocarse unos a otros? ¿Y los labios, sobre todo? ¿todos los labios sobre los labios? ¿y la lengua sobre los labios? ¿y la lengua sobre el paladar o sobre otras partes de ‘mi cuerpo’? (...) ¿Y las pupilas en el guiño? ¿Y las paredes del orificio anal o genital, habida cuenta de las diferencias sexuales?”⁵⁹⁶.

Cuando Siza dibuja las propias manos, se dibuja a sí mismo, *se muestra* en las manos dibujadas. Cobra todo sentido que tratemos de esos dibujos en el ámbito de los autorretratos. Las manos que ahí aparecen en el dibujo no representan una mera herramienta al servicio de la mirada o del cerebro, o tampoco un recurso técnico para retrotraer el ángulo de la visión hasta lo más cercano al ojo, sino que esas manos que se intrometen en el dibujo muestran el dibujante, lo señalan en la retirada de la escena donde acontece el dibujo mismo.

Toda operación del dibujo es de algún modo una operación técnica, no solamente en el sentido de la estructura de la ecotecnia de los cuerpos de Nancy (que Derrida comparte), sino también en el sentido más usual del término: el lápiz, el papel, las gafas (que Siza usa) representan una panoplia de recursos y suplementos técnicos, de prótesis, sin la cual el dibujo no sería posible.

Las manos de Siza en el dibujo, en primer plano, creando un primer plano: el espaciamiento, la huella del acontecimiento, la tensión de la disyunción, de la diferencia de los cuerpos. La mano escribiente y *excribiente* (recordamos otra vez Nancy) que se *expone*, que se *excribe* fuera de sí. La mano que *excribe* el cuerpo mismo (interrumpido) de Siza, que lo *compromete* con un lugar, una fecha y una firma, que lo *entromete* en el mundo de los cuerpos (figura 23). La mano que escribe ‘Salzburg’ no es simplemente el testigo arqueológico del paso de Siza por la ciudad austriaca en ‘octubre de 1986’. El tiempo del dibujo sobrepasa el tiempo dicho ‘vulgar’ (si lo hubiera). El tiempo del dibujo, como ya lo afirmamos, es el tiempo de la huella: de lo que se da y se borra en cada mirada, que se difiere en un encadenamiento de huellas que *marcan* un suceder de ‘ahoras’ interminable. El ‘prodigioso tropel de cuerpos’, para utilizar la expresión de Nancy⁵⁹⁷, que se cruzan en el dibujo de Siza (el bolígrafo, el papel, la mesa,

⁵⁹⁶ DERRIDA, J.: *Le toucher...*, ed. cit., p. 188. “Mais pourquoi seulement la main et le doigt? Et pourquoi pas mon pied et les doigts de mon pie? Ne peuvent-ils toucher une autre partie de mon corps et se toucher les uns les autres? Et les lèvres, surtout? toutes les lèvres sur les lèvres? et la langue sur les lèvres? et la langue sur le palais ou sur bien d’autres parties de ‘mon corps’? (...) Et les paupières dans le clin d’œil? Et les parois de l’orifice anal ou génital, compte tenu des différences sexuelles?”.

⁵⁹⁷ NANCY, J-L.: *Corpus*, ed. cit., p. 34.



Figura 23: s.t., Salzburgo, 1986. En VV.AA: Álvaro Siza. *Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 135.

las sillas, el vaso, la maleta, el árbol, la muchedumbre en la explanada y en la calle, etc.), están en transito: ya en el momento mismo de *ese* octubre de 86, ahora que los miro y escribo (a las 20:47 del 13 de junio de 2006), siempre que alguien visite este texto y el dibujo que le acompaña.

“Lo queramos o no, los cuerpos se tocan en esta página, o bien ella misma es un punto de contacto (de mi mano que escribe, de las vuestras que sostienen el libro). Este tocar es infinitamente indirecto, diferido – máquinas, transportes, fotocopias, ojos, otras manos, incluso, se han interpuesto – pero queda el ínfimo y rebelde grano, tenue, el polvo infinitesimal de un contacto por todas partes interrumpido y por todas partes reanudado”⁵⁹⁸.

La vida del dibujo sobrevive al momento *técnico* del dibujo mismo y se expande en una cadena (también ella técnica) de interrupción y reanudación. No solamente porque es un cuerpo que se expone, sino porque tal vez debamos pensar, aún con Nancy, que el tiempo es, él también, un cuerpo⁵⁹⁹. El tiempo no es, por tanto, una especie de alrededor de las cosas, de ámbito donde se da el acontecer, sino un cuerpo. Un cuerpo que *viene* desencajado y que, por desencaje, *desbarata* cualquier idea de teleología.

Metiendo las manos *en* la obra, Siza se mete en una relación de fuerzas: abre un espacio a sus diferencias, las despierta, se implica en ellas. Se da a la operación de la *différance*, retomando ahora el término de Derrida. Lo *propio* de la *différance* es la operatividad. Operar en este sentido significa generar diferencias: el primer plano de las manos y de la mesa, la muchedumbre en segundo plano, el árbol de por medio, etc.

Una última nota sobre el dibujo aquí reproducido: dando las manos en el dibujo, Siza no se da completo, como si tal hecho viniera a decirnos que lo que ocurre nunca se presenta completo, está interrumpido en su tiempo presente. No obstante, tal no significa que la mano es metonimia del cuerpo o de la mente. El cuerpo no es metonimia, sino fracción. La interrupción del tiempo y del espacio, a la que Derrida llama ‘espaciamento’, es lo que permite el tener lugar, el dar lugar, el poner en relación. El espaciamento, a su vez, es el que abre el porvenir y la (im)posibilidad de la invención. Invención permanente, infinita. Infinita y permanentemente interrumpida.

⁵⁹⁸ -: Op. cit., p. 42.

⁵⁹⁹ “Nosotros no podemos dejar de pensar, dejar de experimentar, que *estamos destinados al lugar*. Y sin embargo, tampoco podemos ignorar que la historia que viene, en tanto que *viene desbarata*, desafía los destinos y los fines. En tanto que *viene, espacia* también. Tendremos que pensar es espaciamento del tiempo, es decir *el tiempo como cuerpo*”. -: Cf. op.cit., p. 35.

5.3. Los pies ¿y por qué no los pies?

A pesar de considerarlas una ‘cosa impresionante’, no parece que Siza atribuya a las manos un privilegio especial (por el hecho de entrometerlas en el dibujo). En efecto, a veces, entromete también los pies

¿Por qué dedicar un sub-apartado a los pies? ¿Qué hay ahí en los pies que justifique unas líneas de reflexión?

Que las manos se planteen como objeto de reflexión (por el privilegio que tienen en nuestra tradición filosófica, a lo que aludimos anteriormente), nadie tendrá reparo. Pero los pies, los miembros más *bajos* y escondidos del cuerpo humano, ¿por qué detenernos en ellos?

Cuando alguien hace un trabajo *manual* defectuoso, suele decirse que lo ha hecho con los pies: esta es la mala reputación de los pies. Lo que se hace bien es merito de las manos; lo que se hace mal, es *culpa* de los pies. La excusa de las manos en tales casos, releva también de la monstruosidad de la que hablaba Derrida respecto las manos. ¿Y los pies de un danzarín?⁶⁰⁰ ¿Y de un futbolista excepcional? ¿No es, sobre todo, con los pies que danzan y juegan al fútbol?

Respecto a la disputa entre Shapiro y Heidegger sobre la propiedad de los zapatos de Van Gogh, Derrida habla de los zapatos y habla de los pies, aunque indirectamente el tema siempre haya estado en el centro de su reflexión. En efecto, hablando de ‘marca’, de ‘márgenes’, de ‘paso’, Derrida está tratando de la *marcha* y, en consecuencia, de los pies. Los pies y los zapatos son

“... lo más cercano al suelo, el grado más bajo, lo más subjetivo o subyacente de lo que se llama la cultura o la institución...”⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ El Zaratustra de Nietzsche se presenta como un bailarín: “El modo de andar revela si alguien camina ya por *su* propia senda: ¡por ello, vedme andar a mí! Mas quien se aproxima a su meta, ése baila (...) ¡Y no me olvidéis tampoco las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines y aún mejor: ¡sosteneos incluso sobre la cabeza! (...) Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas (...) ama los saltos y las piruetas. (...) Vosotros hombres superiores, esto es lo peor de vosotros: ninguno habéis aprendido a bailar como hay que bailar – ¡a bailar por encima de vosotros mismos!”. Cf. NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra...*, Cuarta parte (Del hombre superior), nn. 17-20, en ed. cit., pp. 399-400.

En *Doble sesión*, Derrida habla de la punta (de los pies) de la bailarina: “... la bailarina *no es una mujer que baila* (...) sino una metáfora (...) sugiriendo, mediante el prodigio de atajos e impulsos, con una escritura corporal lo que párrafos en prosa dialogada, así como descriptiva, serían precisos para expresar, en la redacción: poema separado de todo instrumental de escriba”. Cf. DERRIDA, J.: ‘Doble sesión’, en *La diseminación*, ed. cit., p. 363.

⁶⁰¹ DERRIDA, J.: ‘Restituciones’, en *La verdad en pintura*, ed. cit., p. 278.

Lo más cercano al suelo, lo que va por debajo, lo que soporta el peso del cuerpo: los pies. Siza los dibuja en diversas ocasiones: unas veces calzados, otras desnudos; unas veces solos, otras en conjunto con las manos. Detenemos por un momento la *marcha* del texto para mirar dos de esos dibujos. En los dos hay un escenario común: la habitación de un hotel. Hablando de las manos y de los pies, se trata de una situación de excepción: los pies, los que llevan el peso del cuerpo durante todo el día, tienen ahora su oportunidad de reposo, mientras las manos trabajan (dibujando). Están desnudos, aliviados del incómodo y del aprieto de los calcetines y de los zapatos. En el primer caso (figura 24) solo el pie derecho está representado, el izquierdo está tapado por el cuaderno de dibujo. Sólo la firma del dibujo dice que ese pie lo ha pintado él, pero no es seguro que sea *su* pie. En el otro caso (ver más adelante la figura 25) están representados los dos. Aquí la situación es más curiosa, pues están doblemente presentes: hay una representación de los pies *reales* de Siza y otra en la hoja sobre la cual la mano dibuja. El doble del par. La representación de la representación.

El encadenamiento que genera toda lógica de la representación requiere un apoyo, un ancla sobre la cual fondear su mecanismo de delegación. Requiere, en una palabra, pies. No un solo pie, sino un par de pies sobre los que pueda equilibrarse y orientar su marcha. La relación entre los pies (el par) y la posibilidad de crearse representaciones del mundo por parte de un *sujeto*, exige una atadura (los cordones del zapato, por ejemplo) que la mantenga y la impida perder el pie. El *sujeto* comparte su ámbito de comprensión, como lo ha subrayado Derrida en la cita de arriba, con el *suelo*, la *superficie*, lo que está (y va) por debajo. Ahora bien: ¿y si esta atadura se desata, es decir, si estos pies (o estos zapatos) no se corresponden a alguien que dice ‘yo’? ¿Y si la identificación que exige la representación pierde el pie y queda a la deriva? Volviendo a la polémica de los zapatos del cuadro de Van Gogh: ¿y si esos zapatos que *están ahí* no pueden ser restituidos a nadie nombrable, sea el campesino o la campesina, como quiere Heidegger, sea el propio Van Gogh, como defiende Shapiro? ¿Y si algo *siniestro* ocurriera (los dos zapatos pertenecieran a dos pies izquierdos, como lo sugiere Derrida⁶⁰²) de modo que se hipoteque la simetría de cualquier correspondencia?

⁶⁰² Cf. -: op. cit., p. 293.



Figura 24: s.t., Berlín – Casa de Ulli Böhme, 1981 [cuaderno 84] En VV.AA: Álvaro Siza. *Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 61.

La falta de identidad y propiedad parece relegar el problema de la verdad en pintura a un abismo donde ni la adecuación ni el desvelamiento pueden salvarse. ¿Cómo desatar el nudo? ¿Cómo deci(di)r la verdad (si es que la verdad es decible y decidible) fuera de este (hipotético) ‘desparejo’? ¿Cómo salir de esta especie de parálisis abismática? Oigamos a Derrida:

“La posibilidad de este ‘desparejo’ (dos zapatos del mismo pie, por ejemplo, son con más razón el doble uno del otro, pero este doble mezcla el par y la identidad a la vez, prohíbe la complementariedad, paraliza la orientación, la tuerce hacia el diablo), la lógica de esta falsa paridad, más bien que esta falsa identidad, ¿no construye la trampa?”⁶⁰³.

Una trampa: he ahí lo que puede ocurrir cuando el afán de la correspondencia intenta enmarcar y determinar la marcha hacia la verdad en pintura. Los pies de Siza *están ahí*: doblemente representados. ¿De quién son los pies? De Siza, terminamos de afirmarlo. Se trata de un autorretrato, ¿de quién más podrían ser? Sin embargo, tal presuposición supondría una lógica que justamente Derrida está cuestionando: que existe una correspondencia, un mecanismo de reproducción, imitación, descripción que es copia de lo ‘real’. El propio Heidegger, afirmando que la obra de arte pone por obra la verdad, está negando también tal posibilidad. El dibujo de Siza, según esta lógica, no imita, reproduce o representa los pies ‘reales’ de Siza. (Re)presenta ‘otra cosa’ *marcada* por el desencaje, la falta de correspondencia e identidad. Mantenemos el *re-* en la presentación porque Derrida no niega la idea de repetición (bien al revés), sino que afirma la irreductible falta de identidad entre la representación y lo representado. Por ello, todo movimiento de repetición incorpora un cambio: una repetición nunca es exactamente lo mismo respecto un supuesto original. Todo lo que acontece es singular, pero no único porque nunca es idéntico a sí mismo. Derrida utiliza el término iterabilidad⁶⁰⁴ para nombrar este mecanismo de transporte, de desvío, de proliferación del sentido (o diseminación).

⁶⁰³ -: Op. cit., p. 292. Sobre el tema de la verdad (tal vez más allá de la verdad como adecuación y de la verdad como *aletheia*) Derrida afirma en otro lugar: “los efectos o la estructura de un texto no pueden ser reducidos a su ‘verdad’, al querer-decir de su autor presumido, es decir, a un signatario presuntamente único e identificable”. Cf. DERRIDA, J.: *Otobiographies. L’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, París, Galilée, 1984-2005, pp. 93-94.

⁶⁰⁴ ‘*Iterum*’ significa en latín ‘de nuevo’, ‘por segunda vez’, ‘varias veces’. La iterabilidad es, pues, la posibilidad (y la capacidad) de ser repetido, reiterado. “Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, ‘otro’ en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, idiográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categor-

El texto al que estamos aludiendo – *Restituciones* – deconstruye de cierta forma el par sujeto-objeto. El par de zapatos (cosa que Derrida no puede suscribir, que sea un par) de cordones desapretados del ‘célebre cuadro’ de Van Gogh, abriendo un movimiento de envío hacia los pies de Siza, cierra la posibilidad de cualquier coincidencia: no hay modo de restituirlos a Siza, porque, repitiéndose en el dibujo, son ‘otra cosa’. Esa es la condición de la iterabilidad.

El ‘de quién son los pies’ no tiene sentido. Como de los zapatos de Van Gogh, también de los pies dibujados de Siza podemos decir, retomando una frase de Derrida que ya citamos en la investigación:

“Estos zapatos simplemente no pertenecen, no están ni presentes ni ausentes, *hay* unos zapatos, es todo”. Y algunas páginas adelante: “*Están ahí*, hechos para esperar”⁶⁰⁵.

‘Hay’ y ‘están ahí’. En el espaciamiento de la diferencia, sin correspondencia, sin propiedad: un don de la diferencia.

¿Qué *esperan* los pies de Siza intrometidos en el dibujo? Esperan la mirada, no una mirada que busca una correspondencia, un dueño para los pies representados, sino una mirada que *se* implica en lo representado sin necesidad de identificarlo con un sujeto.

La llamada de los pies a este breve *sub*-apartado (casi un *exergo* en el curso, la marcha, del tema que nos atañe), más que un efecto metafórico o metonímico, pretende desatar una cierta filosofía del *sujeto* (aprehensor e identificador de la cosa) que, a pesar de compartir el terreno semántico con lo que está cercano a los pies (el suelo, el fondo, el soporte, la tierra, el lienzo...), siempre mete las manos: por un privilegio que le está otorgado por su *humanitas*.

ías). Una escritura que no fuese estructuralmente legible – reiterable – más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura”. -: *Márgenes de la filosofía*, ed. cit., p. 356.

En un discurso, nunca existe fusión con la cosa que es dicha en él. Todo discurso sobre la realidad implica en el origen una separación violenta de esa realidad. Aún en los enunciados perceptivos más sencillos, como por ejemplo: ‘veo los pies de Siza en el dibujo frente al espejo’, aún en casos como este, no se opera una coincidencia perfecta con la cosa percibida. No hay sustitución completa del discurso por la presencia de la cosa misma. Para Derrida la condición ‘casi-trascendental’ del discurso reside en esta diferencia originaria. La iterabilidad es estructural respecto todo lo que acontece.

Asimismo, la iterabilidad es uno de los nombres de la *différance*: el sentido no supone la presencia, sino la ausencia (falta de identidad) de uno respecto sí mismo, respecto el otro y respecto el mundo de las cosas. El sentido (si lo hay...) escapa al contexto (jamás saturable) para proliferar (y repetirse, por tanto) en el injerto: la dispersión seminal del sentido (diseminación).

⁶⁰⁵ -: ‘Restituciones’, en op. cit., pp. 289 y 296.

Parece existir una exageración en el tamaño de los pies *de* Siza: tal vez un exceso causado por la perspectiva, tal vez un descuido de escala, tal vez el ‘meter los pies por las manos’,⁶⁰⁶. Tampoco importa la intención (o falta de ella) de Siza sobre la dimensión de los pies: ellos *están ahí* en el dibujo, no para medirse con los pies reales de Siza, sino para *esperar*, como afirmaba Derrida sobre los zapatos *de* Van Gogh.

Los pies no permiten dar un paso (*pas*) más allá: más allá de la letra, más allá de la lógica de la representación, más allá de la vida y de la muerte, más allá de la mirada.

“Para poder comprender la más pequeña cosa de mi Zarathustra, debemos tal vez hallarnos en una condición vecina de la que estoy yo – con un pie *más allá* de la vida’. Un pie, y *al otro lado* de la oposición entre la vida o la muerte, un solo paso (*pas*)”,⁶⁰⁷.

En nota, Derrida remite a otra sesión la relación entre la muerte del padre, la ceguera, el pie. Esa nota nos da paso a nosotros al último apartado de este capítulo: dibujo y ceguera.

5.4. Dibujo y ceguera

De entrada afirmamos algo obvio, ya aflorado en momentos anteriores: todo dibujo es un dibujo de ciego: la punta que abre el trazado del trazo es una punta ciega. La ceguera no es algo que sobreviene (o puede sobrevenir) al dibujo: es una carencia constitutiva del dibujo mismo.

Antes de tantear en el espacio ciego del dibujo, cumple sin embargo hacer un punto de situación y retrazar el marco del apartado: estamos tratando de los autorretratos de Siza. Estamos injertando sobre un texto suyo (*curriculum*) a la vez que lo cruzamos con dibujos auto representativos. Y lo hacemos bajo lo problemático de la representación en general.

⁶⁰⁶ El refrán ‘meter los pies por las manos’ significa confundirlo todo, no saber de lo que está hablando, mezclar cosas o asuntos que no tienen que ver unos con los otros. Dicho refrán enfatiza una vez más la mala reputación de los pies (siempre por contraposición a las manos) a la que hicimos ya referencia: los pies siempre asociados a algo mal hecho (hacer una cosa con los pies), a algo que resulta confuso e incomprensible.

⁶⁰⁷ DERRIDA, J.: *Otobiographies...*, ed. cit., p. 69. “Pour pouvoir comprendre la moindre chose à mon Zarathoustra, on doit peut-être se trouver dans une condition voisine de celle où je suis – avec un pied *au-delà* de la vie.’ Un pie, et *par-delà* l’opposition entre la vie ou la mort, un seul pas.” La cita de Nietzsche se refiere a *Ecce Homo*.

Ya sabemos que en toda representación hay algo que no se presenta y que no es *del* presente, que no puede consignarse en la simultaneidad del presente. El espaciamento resultante de este desencaje, de esta difracción insuperable, no es un simple hueco, algo que queda sin rellenar, una carencia de la presencia en el orden del espacio, una especie de negatividad pasiva que vendría a generar un escenario para la positividad del acontecimiento. No, este espaciamento es operativo, es escena misma y no solamente escenario. Su operatividad (el carácter operativo del espaciamento) se plantea como condición casi-trascendental del devenir. Es decir, si este espaciamento no fuera operativo, toda la posibilidad de devenir quedaría cerrada. Sin embargo, el ‘casi’ de la trascendentalidad nos pone sobre aviso para la posibilidad de que algo no ocurra, de que algo no llegue, de que el *devenir* no venga, o entonces venga de modo diferente de lo esperado. Porque el devenir (en cuanto *porvenir*) se da *ya* roto, herido en su presunta identidad. Por todo ello, cada autorretrato de Siza (sea verbal o gráfico) que se da a la representación no es jamás el espectáculo feliz o la reproducción fiel de una deriva del original. El origen no es sino el ‘efecto’ originario de una venida que no obstante se difiere, en una tardanza, en una dilación que no termina de venir. Lo que viene en el dibujo, el arrivante que súbito se entromete (como el ángel de la *piazza* Navona), es ya una iteración, algo que se repite (no como idéntico a sí mismo, sino contaminado), en una palabra, un *revenant*, un fantasma que gira en vuelta de lo que aún no ha venido, de lo que nunca ha llegado como tal (el ángel de la *piazza* Navona...). El fantasma nombra la interrupción del presente en lo que se presenta, lo que viene a decir que lo que se presenta porta la huella de la inestabilidad, de la absoluta falta de totalidad. El fantasma no se da de una vez por todas: se da interrumpiéndose según una lógica (sin lógica) de simulacro. En cada venida o en cada representación, el simulacro *falsea* necesariamente porque no obedece a la fidelidad, a la legalidad y a la autoridad de un original.

Regresamos al *curriculum* de Siza, recordando que antes había referido los desvíos que han marcado el inicio de su carrera (arquitecto en vez de escultor; hacer arquitectura antes del título académico por no tener paciencia para simplemente estudiar). Siza sigue hablando en tercera persona, como si otro hablara por su voz (tal vez un ventrilocuo):

“Empenhou-se num projecto colectivo da época: não ser tradicionalista e não ignorar as raízes. As primeiras obras foram geralmente

mal recebidas, por estranhas, quando não demasiado modernas (o que o espantou). Iniciou a actividade como professor na Escola de Belas Artes do Porto. Trabalhou para Associações de Moradores, no post-revolução 25 de Abril, vivendo um intenso processo participado. Foi bom, criativo e rapidamente impedido”⁶⁰⁸.

Tras el término de los estudios, Siza se dedica enteramente a la arquitectura y la enseñanza de la arquitectura. Se enfrenta al espejo de la realidad y quizás, por primera vez, comprende que la imagen que le devuelve el espejo no obedece a sus gestos, a su voluntad, a sus expectativas. ‘Las primeras obras son mal recibidas’ y, cuando su trabajo parece alcanzar la cumbre de la creatividad y de la realización profesional, se ve ‘prontamente impedido’. El contexto social y político es muy delicado: primero por causa de la dictadura, después por el fervor revolucionario, tras la revolución de los claveles. Si inicialmente (entre 1954 y 1974) todo parece estar parado, como si el tiempo se olvidara de seguir su curso, después de la revolución camina demasiado deprisa: todo cambia a un ritmo vertiginoso. La arquitectura incorpora los humores del tiempo y los pies, las manos, todo en Siza parece vacilar. Asediado por los fantasmas (del tradicionalismo, del modernismo y tantos otros) busca un espaciamiento para su arquitectura, busca comprender que jamás hay un encaje perfecto entre el tiempo y el modo, entre la forma y el fondo, entre el texto y el contexto.

El autorretrato ante el espejo (figura 25) está datado de 1982, cuando la situación política y social ya se está calmando y su trabajo como arquitecto empieza a ser reconocido. Aún así es un retrato donde se refleja el extrañamiento ante el cuerpo *propio*, una casi resignación delante del cuerpo desnudo. El desnudo casi ciega y Siza está a punto de cerrar los ojos, como si la máscara de su rostro tomara todo el espacio de su ser. El efecto-máscara produce, según Derrida, por lo menos tres efectos en cascada: 1. La máscara disimula todo menos los ojos desnudos. Los ojos son lo único que parece poder sustraerse a la degeneración y a la muerte; 2. La máscara anuncia la muerte, la máscara mortuoria; 3. La máscara produce, finalmente, un efecto medusante:

⁶⁰⁸ SIZA, A.: ‘Curriculum’, en op. cit., s.p. “Se comprometió con un proyecto colectivo de la época: para no ser tradicionalista y no ignorar las raíces. Las primeras obras han sido en general mal recibidas, por raras, cuando no demasiado modernas (lo que le extrañó). Ha iniciado su actividad como profesor en la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Ha trabajado para Asociaciones de Moradores, tras la revolución del 25 de abril de 1974, viviendo un intenso proceso participativo. Ha sido bueno, creativo y prontamente impedido”.



Figura 25: s.t., Hotel Mediterráneo, Córdoba, Argentina [autorretrato] 1982 [cuaderno 118] En VV.AA: Álvaro Siza. *Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 143.

enseña los ojos en un rostro recortado que no puede mirarse frente a frente sin transformarse en una objetividad petrificada, que es la ceguera o la muerte⁶⁰⁹.

La máscara del autorretrato (de todo autorretrato) no es una máscara de poner y quitar. Es una máscara que siempre está ahí y que el autorretrato simplemente despliega. El (auto)dibujo abre el espaciamento necesario para su acontecer en cuanto forma (interrumpida) del porvenir. La mano de Siza parece inmovilizarse, interrumpir el trazado, para que la mirada se concentre toda en el espejo, para que los ojos se encuentren (con extrañeza) con sus dobles. ¿Qué refleja el espejo? ¿Por qué parece Siza quedarse aturrido delante del espejo?

Hablando de la mímica, Derrida introduce el tema del *speculum* como un himen⁶¹⁰, un *entre* dos, una confusión entre lo presente y lo no-presente, una especie de tejido (película) que se interpone para ligar separando y para separar ligando: lugar (sin lugar) del espaciamento no sustancial, pantalla que refleja sin poder ser penetrado. El espejo es el elemento técnico en el cual la identidad, la propiedad, la egoidad, etc., son asediadas. De ahí la casi vergüenza y el pudor delante del espejo, como que a decirnos que lo que en él se refleja no es idéntico a lo reflejado. El espejo, de algún modo expone la ruina del propio ojo que mira y se mira en él. Tal vez por ello, Siza, en el autorretrato delante del espejo se vuelve la cara misma del miedo. Como lo afirma Derrida: “el tema (*le sujet*) del autorretrato se torna el miedo, *él se da miedo*”⁶¹¹. Darse miedo a sí mismo es *lo propio* del espejo. En otro texto anterior (*La doble sesión*), Derrida afirmara ya:

“Ese *speculum* no refleja ninguna realidad, produce únicamente ‘efectos de realidad’ (...) En ese *speculum* sin realidad, en ese espejo de espejo, hay ciertamente una diferencia, una diada, puesto que hay mimo y fantasma. Pero es una diferencia sin referencia, o más

⁶⁰⁹ Cf. DERRIDA, J.: *Mémoires d’aveugle...*, p. 84.

⁶¹⁰ El término ‘Himen’, que en algún momento anterior ya utilizamos, es uno más de los *indecidibles* derridianos, en este caso, cogido de Mallarmé: “Himen (*y-men*) designa a una película, a la fina membrana que envuelve ciertos órganos del cuerpo” (p. 322). Pero además de esta significación anatómica, el término es empleado por Derrida en otros contextos: el himen es un “tejido sobre el que se escriben tantas metáforas del cuerpo” (p. 322). El juego del himen, “*a la vez* vicioso y sagrado” (p. 328), desplaza la propia reflexión ontológica hacia el borde del ser: “Al borde del ser, el médium del himen no se convierte jamás en una mediación o un trabajo de lo negativo, desbarata todas las ontologías, todos los filosofemas, las dialécticas de todos los bordes. Los desbarata y, como medio aún y como tejido, los envuelve, los vuelve y los inscribe. La no-penetración, la no-perpetración (que no es simplemente negativa, sino que está entre ambos), ese suspenso del antro en que sucede la perpenetración, es, dice Mallarmé, ‘perpetua’” (p. 326). “Lo que vale para ‘himen’ vale, *mutatis mutandis*, para todos los signos que, como *fármacon*, *suplemento*, *diferencia* y algunos otros, tienen un valor doble, contradictorio, indecible...” (p. 333). “Ningún presente en verdad se presenta allí, ni siquiera para ocultarse. Lo que el himen desbarata, bajo la especie del presente (temporal o eterno), es la seguridad de un dominio” (p. 345). Cf. DERRIDA, J.: ‘La doble sesión’, en op. cit.

⁶¹¹ -: *Mémoires d’aveugle...*, p. 74. ‘le sujet de l’autoportrait devient la peur, *il se fait peur*’.

bien una referencia sin referente, sin unidad primera o última, fantasma que no es el fantasma de ninguna carne, errante, sin pasado, sin muerte, sin nacimiento ni presencia”⁶¹².

Miedo del fantasma, del fantasma de *sí*, del fantasma que dobla, redobla y enloquece toda y cualquier idea de identidad. El espejo no muestra la cara de una unidad, sino que opera un juego de multiplicidades. Si hay alguna relación entre la estructura de un espejo y la del himen – y Derrida la admite⁶¹³ – entonces todo intento de correspondencia queda desbaratado. El juego que juega el espejo siempre lateraliza, siempre disloca, siempre arrastra hacia los bordes, siempre se marea en una multiplicidad de reflejos fragmentarios. Siza tiene un párrafo maravilloso donde habla de un espejo: un espejo especial, sin marco ni pulimiento, un espejo roto. Si lo hubiera, ese espejo sería el objeto perfecto:

“O objecto perfeito será um espelho sem moldura nem lapidado – o fragmento de um espelho – poisado no chão ou encostado a um muro. Nele, um míope observa formas, sombras em movimento, reflexos de reflexos. Assim se alimenta o desenho”⁶¹⁴.

Vamos a detenernos en este texto, pues además de extremadamente significativo, puede que sea otro autorretrato de Siza y de su arquitectura. La relación de Siza con los espejos parece ser tan intensa que el también arquitecto Mario Botta afirma acerca de otro espejo concebido por Siza que nada mejor que ese objeto para comprender su arquitectura⁶¹⁵.

Juego de espejos, multiplicación y danza de imágenes, mareo. Así se alimenta el dibujo: de ‘miopía’, de ‘reflejos de reflejos’, de ‘sombras en movimiento’, de ‘fragmentos’. En pocas líneas, Siza nos da diversas claves que interesan por demás a la deconstrucción y que alimentan la *reflexión* que estamos desarrollando.

⁶¹² -: ‘La doble sesión’, en op. cit., p. 312.

⁶¹³ Cf. -: op. cit., p. 349.

⁶¹⁴ SIZA, A.: ‘Sobre a dificuldade de desenhar um móvel’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 37. “El objeto perfecto será un espejo sin marco ni lapidado – el fragmento de un espejo – puesto en el suelo o acostado en un muro. En él, un míope observa formas, sombras en movimiento, reflejos de reflejos. Así se alimenta el dibujo”.

⁶¹⁵ Mario Botta escribe sobre un espejo que ha concebido Siza y, por su extrema sencillez, lo considera como un paradigma de su arquitectura: “Pienso que en este objeto se encuentra fácilmente la idea y la síntesis de su trabajo (...) Pienso que es posible, sencillo, fácil y evidente hablar de Siza a través de este objeto”. Cf. BOTTA, M.: ‘Este espelho...’ [1980] en *Álvaro Siza. Móveis e objectos* [catálogo] Porto, Figueirinhas, 2003, s.p.

En primer lugar la miopía. El miope es aquel que sufre de un defecto de refracción por el cual los rayos luminosos forman el foco antes de la retina. Tal defecto impide la visión nítida de los objetos situados delante del observador. El miope tiene, pues, la ‘vista corta’. En la miopía hay un desajuste entre la ‘imagen virtual’ y la real, entre lo virtual y lo real, una imposibilidad más allá de lo que es y de lo que puede ser. La capacidad de ver correctamente depende de un suplemento técnico, una prótesis óptica de corrección. En el dibujo hay, según Siza, una miopía, una incapacidad de ver las cosas tal como presuntamente son, en su integridad y totalidad.

En segundo lugar, el dibujo se alimenta de ‘reflejos de reflejos’. *En sí*, un reflejo ya es algo secundario, el efecto de un estímulo exterior proveniente de *fuera de sí*. Un reflejo jamás se produce directamente, sin la acción de *otro*. Además, la reflexión (de la luz, de un sonido...) implica un desvío, un cambio de dirección. Tal desvío solo es posible por la existencia de una superficie reflectora, un agente o instrumento sobre el cual hay un impacto generador de la reflexión. Pero Siza habla de ‘reflejos de reflejos’, es decir de reproducción de reproducción, de derivado de otro derivado. El dibujo se alimenta de una cadena de derivados. Enlaza, sin posibilidad de reunir, diversos destellos que no permiten una visión nítida (la miopía) de la realidad dibujada, y por tanto, su reproducción fiel. El dibujo está destinado a captar reflejos, destellos, sin medios para alcanzar un original (que no hay) o reunir en la unidad una realidad fragmentaria. O entonces – otra hipótesis posible – el dibujo se expone como ámbito reflector, como instrumento de reflexión, como zona de impacto, como *cuerpo dado* a la incidencia de los rayos.

En tercer lugar, el dibujo se alimenta de ‘sombras en movimiento’. Lo que hemos dicho del reflejo, podemos decirlo de una sombra. La sombra no es un *en sí*, depende absolutamente de otro, porque resulta de la interposición de un cuerpo opaco a los rayos luminosos. La sombra oscurece, impide la posibilidad de ver claro. De ahí que a lo largo de la historia de la metafísica la sombra aparezca como el símbolo de la ausencia de conocimiento, de cultura, de ilustración; símbolo de la ignorancia, del oscurantismo, del despotismo. La sombra resulta, asimismo, de una interrupción del paso (*pas*) de la luz. Siza afirma que el dibujo se alimenta de las ‘sombras en movimiento’. El movimiento de las sombras es el movimiento del fantasma. La sombra se puede referir al espectro o aparición de una persona ausente o difunta. El *efecto* del fantasma es el asombro. El dibujo está asombrado por naturaleza: en él, las partes que tienen menos luz se representan a través de tonos oscuros, de sombra, de sombreados. Un movimiento de

sombras recorre el dibujo, le asedia, le acosa sin tregua: en el desencaje, en la falta de identidad en el orden de la representación.

Finalmente la fragmentación: ‘el objeto perfecto será el fragmento de un espejo’. La fragmentación puede significar el hacer en pedazos, el romper, el fraccionar; pero también, y en razón de ello, la incompletitud. En este sentido, el dibujo corresponde a una visión fragmentaria del mundo, algo que jamás puede estar completo, acabado. El ‘objeto perfecto’ (*aquí* en el dibujo, donde no hay perfección posible) será un espejo roto, un fragmento del espejo, en el que mira un miope y ve sombras en movimiento, reflejos de reflejos. En verdad, no es un verdadero espejo lo que alimenta el dibujo. Siza habla de un espejo ‘sin marco y no pulido’, es decir, algo que niega, de alguna forma, el propio espejo, porque éste, en lo que le es *propio*, exige la lapidación, una superficie extremadamente pulida. Un espejo, por tanto, desencontrado de su pureza e identidad ontológica. También el espejo (como la sombra y el reflejo) no es un *en sí*, sino un *entre*, un himen, un indecible: el espejo está en la frontera *entre dos* medios ópticos.

Cuando Siza aborda la cuestión del fragmentario en su arquitectura, lo hace con la conciencia de que la realidad es ella misma fragmentaria, y el dibujo y la arquitectura no pueden más que reflejar (imperfectamente) esa matriz. Lo fragmentario, lo inacabado, no es algo que se busque como resultado de una opción estética, sino algo que *está* en todas las cosas.

“As minhas obras inacabadas, interrompidas, alteradas, nada têm a ver com a estética do inacabado, ou a crença na obra aberta. Têm a ver com a enervante impossibilidade de acabar, com os impedimentos que não consigo ultrapassar”⁶¹⁶.

La fragmentación, lo inacabado, no corresponde a una determinación artística, a una opción estética. Corresponde a ‘impedimentos’, ‘imposibilidades’, que imponen las co-

⁶¹⁶ SIZA, A.: ‘Oito pontos’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit. p. 28. “Mis obras inacabadas, interrumpidas, alteradas, no tienen nada que ver con una estética de lo inacabado o con la creencia en la obra abierta. Tienen que ver con la enervante imposibilidad de acabar, con los impedimentos que no puedo sobrepasar”.

Sobre la fragmentación que parece caracterizar algunas de sus obras, Siza la explica por el hecho de muchas de esas obras estar construidas en la ciudad, un medio fragmentario en sí mismo. O también por los condicionamientos de lo pre-existente. Pero nunca como una pretensión estética. “Yo no diría que la fragmentación es una característica de mi arquitectura”. O entonces, si hay fragmentación, tal resulta, como lo subrayamos ya, de la propia naturaleza de las cosas. Siza acepta la fragmentación y la aprecia, pero no la busca. En el mismo texto, confiesa que entre todas las actividades culturales, prefiere la poesía justamente por su ‘carácter fragmentario’. Cf. -: ‘Fragmentos de una experiencia’ [entrevista] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e proyectos*, ed. cit., pp. 44 y 51.

sas mismas (la resistencia de los soportes, de los materiales, de las leyes de la gravedad, etc.), o la voluntad y determinación de los hombres. Por esta última el proceso se vuelve ‘enervante’ porque la obra es interrumpida, alterada, no acabada, por factores evitables.

En el autorretrato que Siza se hace están subyacentes todos los obstáculos que el ejercicio de su profesión implica, las sombras resultantes de la interposición de cuerpos extraños. Parece decirnos que el dibujo, metonimia de la arquitectura, los anticipa, refleja y pone de manifiesto. El *entre* del dibujo, de la sombra, del reflejo, del espejo es un lugar de indecidibilidad, un himen donde se juega la posibilidad de penetración y perpetración, un lugar de paso (*pas*), con toda carga de ambigüedad que estos términos asumen en Derrida. Seguimos con el *curriculum* de Siza:

“Aceitou convites de outros países. Os primeiros trabalhos em Berlim não agradaram, por não corresponderem à expectativa (críticas pela ausência da esperada delicadeza do detalhe, por timidez de inspiração)”⁶¹⁷.

La no coincidencia entre lo esperable y lo *efectivamente* realizado, puesto en obra, ha generado desagrado. Tal vez por lo que había hecho Siza anteriormente, se esperaba delicadeza del detalle e inspiración abrumadora, espectacular. La entrada en (por) el dibujo, dada su naturaleza refractaria y su ausencia de lugar [el dibujo es, como terminamos de *reflexionar*, un ent(r)e fronterizo] no garantiza ninguna salida, y aún menos una salida previsible, expectable. Siza se siente dividido, tal vez perdido en el *medio* de los *efectos* de refracción que provoca e instiga su obra delante de los críticos y de la opinión pública. Como en otro autorretrato (figura 26), Siza asoma a la barandilla de un edificio suyo (los candiles en caracol nos autorizan a pensar que es un edificio de su autoría), medio aturdido, mirando oblicuamente. En la planta de arriba asoma otra figura, no abiertamente, sino como quien acecha. Parece mirar hacia abajo, hacia la figura que está abajo. ¿Siza y su doble? No podemos afirmarlo con seguridad, pero el efecto-espejo parece obvio a una primera mirada. Uno a esconderse del otro, uno acechando al otro, uno proyectándose en el otro: sin coincidencia, sin un espacio

⁶¹⁷ SIZA, A.: ‘Curriculum’, en *As cidades de Siza*, ed. cit., s.p. “Ha aceptado invitaciones de otros países. Los primeros trabajos en Berlín no agradaron, por no corresponder a la expectativa (críticas por la ausencia de la esperada delicadeza del detalle, por timidez de inspiración)”.

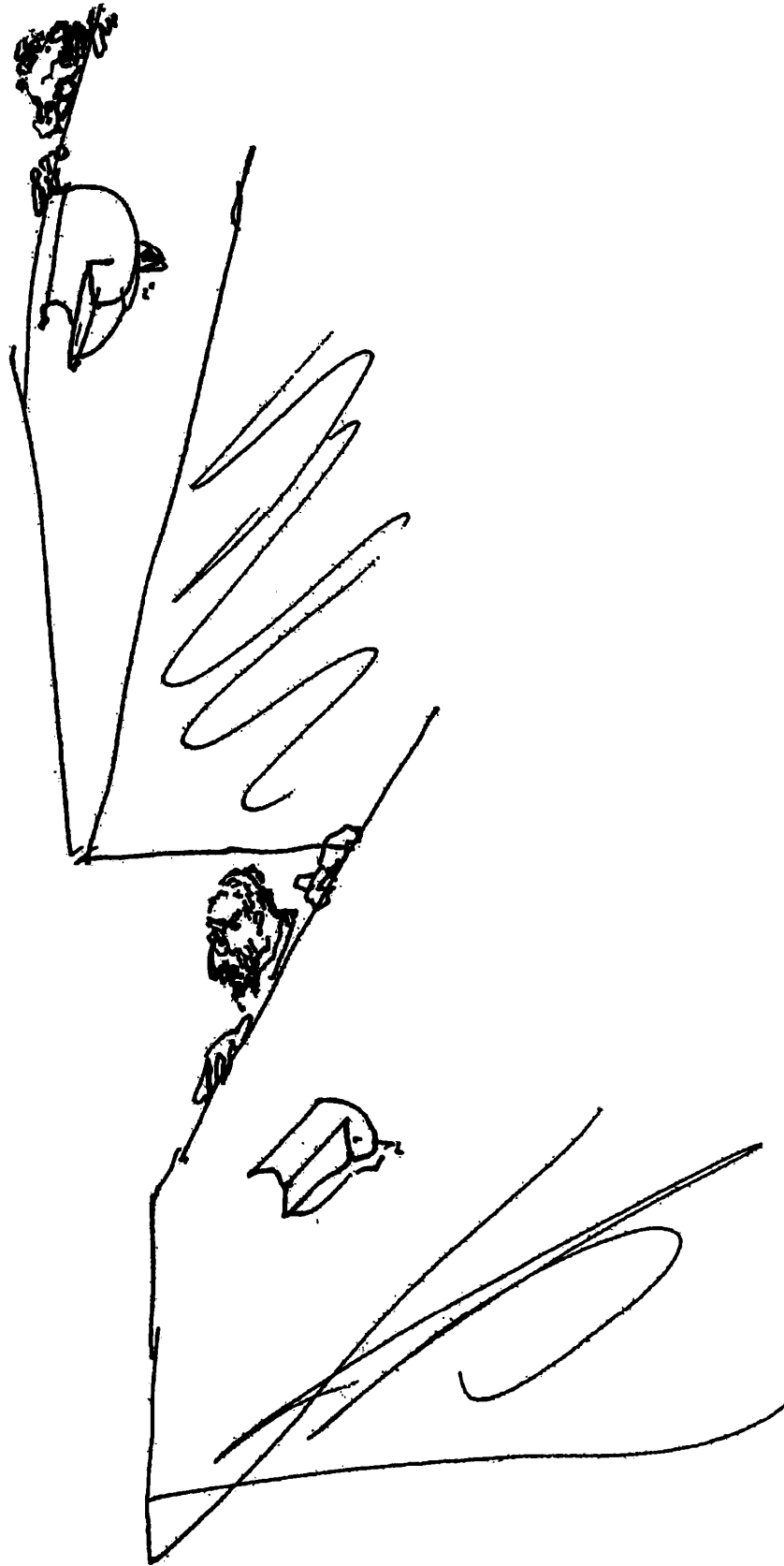


Figura 26: s.t. [autorretrato] s.f. En PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 304.

común, en dos niveles sobrepuestos. Las manos se acercan también buscando seguridad: la seguridad que el dibujo jamás puede garantizar. Las manos de ciego (como el dibujo) anticipándose, sujetándose a la barandilla, para evitar la precipitación. El miedo, el acecho, la oblicuidad, la imposibilidad de una mirada directa, los ojos en los ojos. El efecto medusante del que hablaba Derrida: el miedo de ser transformado en piedra por su doble. Sobreposición de imágenes, envío refractario de unas a otras. Impacto y efecto, pero nunca coincidencia, absorción o asimilación (*omoiosis*). Como en el dibujo mismo. La interrupción y el abismo infranqueable. Siza sigue desplegando su *curriculum*:

“Recebeu contudo vários prémios internacionais, e por isso convites para trabalhar em Portugal, seguidos de críticas e de classificação de ‘estrangeirado’”⁶¹⁸.

A pesar de ser inicialmente mal recibidas, sus obras no han pasado desapercibidas a las instancias críticas que le han otorgado diversos premios. La acusación de *estrangeirado* revela la contaminación que el hecho de haber sido invitado a trabajar en el extranjero ha, quizás, manchado la presunta pureza nacional de su arquitectura. Ya anteriormente abordamos el tema del mestizaje, por lo que ahora apenas lo subrayamos. A Siza le disgustan las clasificaciones, como también ya lo referimos: no porque no comprenda el trabajo de los críticos que siempre tienen que crear gavetas para el ordenamiento de sus propios materiales críticos, sino porque dichas clasificaciones, no raras veces, alojan, de forma disimulada, una pretensión de cerrar un proceso donde no hay cerradura posible. Ser *estrangeirado* – palabra que Siza usará con cierta ironía, que además es típica de sus escritos, de sus dibujos y de su espíritu – significa

⁶¹⁸ -: Op. cit., s.p. “Sin embargo ha recibido varios premios internacionales, y por ello invitaciones para trabajar en Portugal, y a continuación críticas y la clasificación de ‘extranjerismo’”.

El término *estrangeirado* (que traducimos por ‘extranjerismo’) tiene cierta connotación en portugués, por lo que se exige alguna aclaración. En general, lo *estrangeirado* se inscribe en la problemática amplia de la migración de patrones. La actividad colonizadora de la tradición romana y europea, se ha traducido en la exportación de patrones de comportamiento hacia áreas culturales con diferentes identidades. En Portugal dicha experiencia ha sido designada como ‘política de asimilación’, lo que no es incompatible con la aceptación y recepción de patrones de esas culturas, generándose de este modo un sincretismo cultural de doble movimiento.

En el ámbito restringido de la cultura portuguesa, el término integra ese movimiento doble, pero en contextos históricos muy determinados y circunscritos: el primer movimiento desde fuera hacia adentro ha sido incentivado sobre todo por *D. João V* (1689-1750) y el *Marquês do Pombal* (1699-1782), que han llamado a técnicos y científicos extranjeros para incrementar la modernización del país; el segundo movimiento, desde dentro hacia fuera, ha sido motivado por la emigración y el consecuente retorno de corrientes de información y modelos de comportamiento y pensamiento. En el siglo XVIII portugués se han destacado como modelo de *estrangeirados*, por su influencia junto a las elites portuguesas, *D. Luis da Cunha* (1662-1749) y *Luis António Vernei* (1713-1792). Cf. MOREIRA, A.: *Estrangeirados*, Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura, Lisboa/S.Paulo, Editorial Verbo, 1999 [vol. 11] pp. 72-74.

ceder en aquello que, según cierta manera de entender la arquitectura, no puede haber cesión: en la identidad. La cesión es una renuncia a un derecho, a una propiedad. Como tal conlleva una rendición, una disminución, una quiebra de resistencia. Dejarse influenciar por el *ex* del extranjero es lo mismo que alienarse, permitir que el *interior* de la identidad (si la hay) sea invadido por cuerpos extraños, por virus contaminados y contaminantes. Rendirse al extranjero es un síntoma de flojera, de incapacidad de mantenerse en pie por sus propios medios y méritos, y en su suelo propio, en su suelo natal.

Pero, ¿cómo mantenerse íntegramente en pie (sin punta de inclinación o inestabilidad) si hay desencaje e interrupción en todo lo que ocurre? ¿Cómo evitar cierto encorvamiento (por mínimo que sea) hacia el territorio del otro, hacia fuera de una línea perfectamente vertical? Todo acontecimiento se da de modo sesgado, torcido, obliquo, parcial. De él (del acontecimiento) no podemos captar más que una silueta, lo que, según Derrida, en la estela de Mallarmé, genera un ‘doble juego’, un ‘bifax’, un mecanismo de transferencia entre la silueta y lo otro de la silueta. Como parece acontecer con el último autorretrato que mencionamos (figura 19), no hay *vis-a-vis* posible, frontal y en el mismo nivel, sino redoblamiento, sobre posición, ‘doble juego’:

“Y puesto que no hay nunca, textualmente, más que silueta, es posible oponer a toda concepción frontal del tema el *sesgo* de la escritura mallarméana, el *bifax* sin cesar observado de su *doble juego*”⁶¹⁹.

Vuelve el espejo y la danza de sombras sobre el espejo: espejo en frente de espejo: multiplicación infinita de imágenes: imposibilidad de control o gobierno. El juego de espejos (*glaces*) hiela (*glace*) el texto (o el dibujo). Como lo afirma Derrida en *La invención del otro*, la especulación

“lo paraliza o lo hace girar ahí mismo a una velocidad nula o infinita. Lo fascina en un espejo de desgracia”⁶²⁰.

Fascinación: atracción hacia la desgracia (*malheur*). Ruptura del espejo en miles de añicos. Un trozo recostado en un muro: en él ‘un miope observa formas, sombras en movimiento, reflejos de reflejos’. ‘Así se alimenta el dibujo’ termina Siza.

⁶¹⁹ DERRIDA, J.: ‘La doble sesión’, en op. cit., p. 381.

⁶²⁰ DERRIDA, J.: ‘Psyché. Invention de l’autre’ [1984] en *Psyché. Invention de l’autre* [I] ed. cit., p. 27. ‘’Elle le paralyse ou le fait tourner sur place à une vitesse nulle ou infinie. Elle le fascine dans une glace de malheur’.

Especulación, pues. En doble sentido: en el sentido del espejo y en el sentido de mirar desde un lugar más alto (ver nuevamente la figura 26), del estar como un centinela vigilando: especulación *capital*, que mete la cabeza buscando, sin embargo, no precipitarse⁶²¹.

La especulación del capital busca un exceso, una plusvalía. Tal vez en otro autorretrato, Siza meta manos a la especulación, a la enfatización del gesto inventivo (figura 27). No para sacar provecho, sino para ponerse a prueba, para tantear en el espacio como un ciego. La monstruosidad de las manos juega ante el espejo de la mirada. Quizás para contradecir(se) cuando afirma, en la continuación del texto que sigue guiándonos:

“É com frequência considerado lento e pouco enérgico, o que não deixa de ser verdade. Solicitam-no para júris, concursos, recepções, conferência, exposições e hipóteses de trabalho. Quando tem prosseguimento, o trabalho transforma-se numa espécie de corrida de obstáculos”⁶²².

El movimiento tardo y torpe de las manos y la energía mínima que parece animarlo, y la expresión casi resignada de la mirada, puede que sean una especie de duelo (*deuil* y *duel*) ante el espejo de la realidad. Los obstáculos en el trabajo, (trabajo que demasiadas veces se queda como mera hipótesis), parecen caber todos en el exceso del autorretrato al que estamos aludiendo. La ‘vacilación temblorosa’ de Siza, como podría llamarle Derrida, se (in)decide entre un acontecimiento y una estructura. Aquello que Derrida denomina como un ‘pensamiento trascendental’ y un ‘pensamiento sacrificial’:

“Tratase también de una *vacilación* temblorosa, como la mano del dibujante o del ciego saca su firmeza decisoria de un tanteo controlado (*dominé*), aquí la vacilación entre un pensamiento *trascendental* y un pensamiento *sacrificial* de un dibujo de ciego, un pensamiento de la condición de posibilidad y un pensamiento del acontecimiento. Lo importante es la vacilación *entre los dos*, aún cuando

⁶²¹ ‘Especular’ puede tomarse en un sentido doble: 1. Referente al espejo; que refleja, que tiene las propiedades de un espejo. Del latín *specularis*, e. 2. Estudiar detalladamente un asunto, teorizar, investigar; conjeturar; hacer preguntas, indagar; aprovecharse de un cargo importante para sacar provecho personal; operación financiera que procura multiplicar el capital. Del latín *speculo*, *as*, *avi*, *atum*, *are*, que significa originariamente ‘observar desde un lugar alto, estar de centinela, observar, seguir con los ojos’.

Cf. *Dicionário Houaiss de língua Portuguesa*, ed. cit.

⁶²² SIZA, A.: ‘Curriculum’, en op. cit., s.p. “Con frecuencia es considerado lento y poco enérgico, lo que no deja de ser verdad. Lo solicitan para jurados, concursos, recepciones, conferencias, exposiciones e hipótesis de trabajo. Cuando tiene seguimiento, el trabajo se transforma en una especie de carrera de obstáculos”.



Figura 27: 'Chez Soutinho' [autorretrato] 1991. En PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 173.

parece superada en la decisión incisiva, la que hace de los dos pensamientos el suplemento o el vicario del otro. Porque no hay trascendentalidad pura ni sacrificio puro”⁶²³.

La violencia sacrificial del acontecimiento (todo sacrificio implica una violencia) vendría a operar, todavía según Derrida, en una oscilación entre el fantasma y lo ‘real’. Las condiciones de posibilidad de la arquitectura (el encargo, el programa, los aparatos técnicos, la legislación, los materiales, las empresas de construcción, etc.) son las mismas que pueden transformarse en obstáculos, es decir, condiciones de imposibilidad. Tal vez aquí pudiéramos utilizar el término ‘casi-trascendentalidad’ que Derrida no usa en este texto, pero que utiliza en otros lugares. El acontecimiento (de la arquitectura) puede por tanto anularse en su propia estructura de posibilidad. En esta situación, sigue Derrida, “el ciego puede siempre tornarse un vidente o un visionario”⁶²⁴. En efecto, ese parece ser el gesto de Siza: un visionario que intenta leer más allá de las posibilidades ‘reales’, que proyecta la mirada más allá de los procedimientos disponibles, de los métodos desgastados, de los obstáculos del camino. Un ciego que se vuelve visionario, que hace la ‘experiencia de lo imposible’, eso que Derrida plantea como la única invención posible de la deconstrucción⁶²⁵.

Lo que acontece en el dibujo (si algo acontece), acontece como un poner en escena (la pose teatral de Siza es sintomática). Poner en escena una fractura interna de la cosa misma. El paso a la escena se da en la firma: la posibilidad de injertar en la obra, en su acontecer, el factor humano. El compromiso de la firma es un compromiso del cuerpo. Encuentro de cuerpos, injerto.

“No hay *cuerpo propio* [subrayo yo] sin ese injerto. ‘Comienza’ con esta prótesis o con este suplemento de origen”⁶²⁶.

La propiedad (si la hay) se inscribe en este desbordamiento hacia el otro: la transferencia *entre* el espaciamiento de la diferencia. Por ello, la propiedad (si la hay) lo es por una *expropiación* (lo que se desborda hacia el otro). Las manos de Siza – manos *exorbi-*

⁶²³ DERRIDA, J.: *Mémoires d’aveugle...*, ed. cit., p. 96. “Il s’agit aussi d’une *hésitation* tremblante, comme la main du dessinateur ou de l’aveugle tire sa fermeté décisive d’un tâtonnement dominé, ici l’*hésitation* entre une pensée *transcendantale* et une pensée *sacrificielle* du dessin d’aveugle, une pensée de la condition de possibilité et une pensée de l’événement. Ce qui importe, c’est l’*hésitation entre les deux*, même si elle paraît surmontée dans la décision incisive, celle qui fait des deux pensées le supplément ou le vicaire de l’autre. Car il n’y a ni transcendantalité pure ni sacrifice pur”.

⁶²⁴ Ibidem. “L’aveugle peut toujours devenir le voyant ou le visionnaire”.

⁶²⁵ Cf. -: ‘Psyché. Invention de l’autre’, en op. cit., p. 27.

⁶²⁶ -: *Políticas de la amistad...*, ed. cit., pp. 212-213.

tantes, pero no monstruosas – no se desmarcan del cuerpo, sino que *excriben* el cuerpo, para retomar el término de Jean-Luc Nancy. Lo *excriben fuera de sí*, se anticipan, porque son manos que dibujan, acostumbradas a ir por delante. Son manos de ciego. Manos que abren *paso* (como los pies), manos que, dibujando, extienden y recogen velos. El secreto de la mano ciega que dibuja, solamente puede ser acechado, como a través de una *celosía*. El secreto se guarda como secreto: *celosamente*.

Siza afirma en los dos últimos párrafos de su *curriculum*:

“Mantém contudo intacta a paixão pela arquitectura. Tem um pouco secreto desejo de a abandonar, para fazer ainda não sabe bem o quê”⁶²⁷.

Siza se expone al porvenir. Y como un ciego camina de una forma prudente (pues mantiene intacta la pasión por la arquitectura) y a la vez audaz (para romper con los obstáculos que impone la arquitectura, para hacer no sabe qué cosa).

Regresamos por un momento a las primeras líneas de este capítulo, cuando aludimos a Butades para hablar del origen del dibujo. La joven hija del comerciante corintio, enamorada de un muchacho que iba a marcharse de la ciudad, dibuja el contorno de su sombra sobre una pared para, de alguna forma, guardar su recuerdo y ablandar la añoranza. En el origen (si lo hay, recordando siempre la advertencia de Derrida) del dibujo está el amor y el duelo, el deseo y la lejanía de la persona amada. *Mutatis mutandis*, Siza mantiene intacto su amor (más bien su ‘pasión’) por la arquitectura. Sin embargo, pondera abandonarla, dejarla partir hacia lejos de sus preocupaciones. Su trabajo de duelo ha empezado ya (el duelo, como la memoria, viene del por-venir) y Siza, a través del dibujo (él que dibuja compulsivamente, lo recordamos) *contornea* la separación que, quizás, puede ocurrir. Puede que ocurra, quizás ocurra. Ninguna certidumbre puede iluminar la (in)decisión de Siza. Por ello ‘escribe en las tinieblas’, dibuja en las tinieblas (todo dibujo es dibujo de un ciego⁶²⁸) la posibilidad de una separación, una interrupción de su trabajo de arquitecto. Por los obstáculos, por el cansancio de luchar contra ellos. No se trata de falta de amor a la arquitectura: Siza sigue enamorado, a pesar del desvío inicial de la escultura hacia la arquitectura. De ahí el duelo: no se trata

⁶²⁷ SIZA, A.: ‘Curriculum’, en op. cit., s.p. “Sin embargo mantiene intacta la pasión por la arquitectura. Guarda un secreto deseo de abandonarla, para hacer no sabe todavía muy bien qué cosa”.

⁶²⁸ “Un dibujo de *ciego* es un dibujo *de* ciego. Doble genitivo. No hay aquí tautología alguna sino una fatalidad del autorretrato”. DERRIDA, J.: *Mémoires d’aveugle...*, ed. cit., p. 10. Adoptamos aquí la traducción de este pasaje que propone SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, ed. cit., p. 57.

simplemente de alejar y aliviar un fardo pesado, sino de separarse de algo a lo que ama, por lo cual nutre una ‘pasión’ que permanece ‘intacta’. ‘Escribir en las tinieblas’ (la mano siempre por delante, la mano que escribe se *anticipa* para evitar la caída, la *precipitación*) entreabriendo una puerta que, quizás, no puede ser cruzada. Como en aquel paso de una carta de Diderot con la que Derrida abre *Mémoires d’aveugle*:

“Escribo sin ver. He llegado. Quería besaros la mano (...) Esta es la primera vez que escribo en las tinieblas (...) sin saber si formo caracteres. Allí donde no hay nada, leed que os amo”⁶²⁹.

Porque también escribe en las tinieblas (no sabe si va abandonar la arquitectura; y en el caso de abandonarla no sabe todavía qué hacer), Siza no estará seguro de ‘formar caracteres’ con sus dibujos. No sabe, no está seguro. Sabrá, tal vez, que ahí donde no hay nada, donde los caracteres no tienen *sentido* o se han borrado, ahí, Siza querrá que sea leído su amor por la arquitectura.

Siza guarda un ‘deseo secreto’. Un secreto que, de vez cuando, aflora en su deseo. Un *revenant* que regresa para negociar una (in)decisión. Conciente o inconscientemente, quiere Siza lo sepa o no. ‘El inconsciente no renuncia a nada’ y por ello hay que negociar, entrar dentro de una cierta economía en la que el dibujo da la cara, se anticipa en la mano. Como un ciego. Terminamos con una frase aclaradora de Derrida al respecto:

“Economía del dibujo, por tanto. El dibujo siempre regresa. ¿Alguna vez se renuncia? ¿Si hace alguna vez el duelo del dibujo [alguna vez se da por perdido]? Mi hipótesis de trabajo significaba también: trabajo del duelo. El inconsciente no renuncia a nada”⁶³⁰.

⁶²⁹ DIDEROT: Carta a Sophie Volland, 10 de junio de 1759. Citado por DERRIDA, J.: *Mémoires d’aveugle...*, ed. cit., p. 9. También esta traducción es adoptada de SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, ed. cit., p. 57.

⁶³⁰ DERRIDA, J.: *Mémoire d’aveugle...*, ed. cit., p. 44. “Economie du dessin, donc. Le dessin revient toujours. Renonce-t-on jamais? Fait-on jamais son deuil du dessin? Mon hypothèse de travail signifiait aussi: travail du deuil. L’inconscient ne renonce a rien”.



Dibujo y hospitalidad

CAPÍTULO III

1. HOSPITALIDAD HIPERBÓLICA

Puede parecer sorprendente, e incluso un despropósito, cruzar el tema de la hospitalidad con el dibujo, el arte, la reflexión estética, cuando su lugar propio suele ser otro: en el ámbito de lo ético y de lo político, de lo administrativo, etc. El problema de fronteras, que determina lo que es nacional y lo que es extranjero, lo que es propio y lo que es ajeno, lo que es familiar y lo que es extraño, es el que establece las líneas de desmarcación y que legisla sobre los derechos de paso entre los espacios así divididos y separados. Y además, es el que atribuye y garantiza el estatuto legal de pertenencia, permanencia y circulación, regulando el tráfico entre el exterior y el interior, para salvaguardar la soberanía y la seguridad de lo propio y de la propiedad en general. La entrada de un extranjero en un territorio que no es el suyo, el cruce de una frontera, implica legislación, política, buena voluntad, papeles.

Estos son los problemas básicos, digámoslo de este modo, que plantea la cuestión del extranjero y de la hospitalidad en general. Evidentemente existen otros factores de complejización, como es el caso de la lengua, de la cultura, del clima, del nivel de desarrollo, etc. El que llega y cruza la frontera – el extranjero – entra en otro país, en otro mundo. Ya se trate de un extranjero legalizado (con autorización explícita de entrada y permanencia por tiempo limitado o ilimitado) o de un sin-papeles, el paso de la frontera siempre representa la aceptación de una situación de debilidad. El que pasa la frontera se ve obligado (aunque sea de un modo implícito) a *suspender* su lengua, sus costumbres, su ciudadanía. Identificado, interrogado, *marcado*, inspeccionado, sellado en la entrada, se compromete (aunque sea implícitamente) a respetar las leyes del país de acogida y su ordenamiento social, jurídico, laboral, empresarial, administrativo, burocrático, etc.

Por más cerrada que se plantee la legislación, todos los países tienen sus leyes de la hospitalidad: un conjunto de normas que prevé y ordena la entrada y permanencia de extranjeros en el espacio dicho nacional. No existe, creo yo, un único país en la faz entera de la tierra, que no admita extranjeros dentro de sus fronteras. Un espacio absolutamente cerrado en sus fronteras sería una imposibilidad: en nuestros días, en la época de la mundialización, pero ya en todo tiempo. Ya sea por razones de mercado, de intercambio de bienes, productos, saberes y experiencias, ya sea por razo-

nes estrictamente antropológicas (el hombre tiende a no caber dentro de su espacio propio), la verdad es que el cruce de una frontera se presenta como una experiencia vital e inevitable. Si el cruce de la frontera representa, como lo señalamos, una exposición a una situación de debilidad, ofrece, por otro lado, la posibilidad de *ver* y experimentar la diferencia, la diferencia del otro, del que mora del otro lado. El *ipse* y el *alter* se requieren, se necesitan, se están siempre prometiendo según un modo de promesa que no alcanza jamás – justamente porque es una promesa – un estadio de reposo y completitud.

¿Qué pasa entonces con el tema del extranjero, de las fronteras, de la hospitalidad, cuando lo que pretendemos en verdad es tratar del dibujo? ¿Quién llega, adónde llega, cuándo llega y bajo qué legalidad llega? ¿Qué autoridad tiene bajo su guardia la frontera? ¿Con qué legitimidad permite o niega el paso? Hablando del dibujo, saliendo *fuera*, por lo tanto, del espacio que parece ser propio de la hospitalidad, ¿quién está ahí en la puerta, en la línea de frontera, demandando y exigiendo un visado, una autorización de entrada? Y si el dibujo (y el arte en general) parece salir *fuera* de su esfera propia para inquietar la hospitalidad en el espacio político y ético que es el suyo, ¿qué delito de fronteras configura su atrevimiento? En definitiva: ¿será el dibujo un trasgresor que no respeta las autoridades fronterizas?

De partida parece podernos afirmar que el dibujo lanza sobre la hospitalidad una especie de seducción o asedio. Como lugar de una determinada forma de escritura, el dibujo asume, en su cuerpo, un deseo (quizás de sentido) que, porque corre sobre la línea de una promesa, no puede jamás consumarse. El dibujo esconde elípticamente algo que no llega nunca a presentarse, a volverse *efectivo*, a consumarse. El dibujo pro-yecta más allá de lo presente,

“Seducir – afirma Derrida – es prometer alguna cosa – un sentido por ejemplo, o un objeto, o una persona – que no se da como presencia. (...)... la escritura es justamente esta experiencia de no presentación”⁶³¹.

Presentándose en la frontera (con la pintura, la escultura, la arquitectura...), el dibujo insinúa el paso, o por lo menos un deseo de paso, de solicitud de hospitalidad en territo-

⁶³¹ DERRIDA, J.: ‘Lo ilegible’, en *No escribo sin luz artificial*, ed. cit., p. 57.

rio ajeno, y, al final, no se presenta *efectivamente*, se resguarda en lo suyo, rehúsa pasar, poner los pies en el territorio del otro. Este comportamiento *extraño* del dibujo plantea desde ya otra cuestión de hospitalidad, o de una hospitalidad otra, diferente de la hospitalidad en su sentido ético-político habitual. Un comportamiento extraño es un comportamiento que no está conforme consigo mismo, que se vuelve extranjero dentro de sí mismo. Doble extrañeza, por tanto: respecto de sí y respecto de los territorios con los que comparte fronteras.

Lo que pretendemos en este capítulo es señalar, anotar e interrogar esta extrañeza del dibujo: tocando el cuerpo de la escritura de Siza. Tal vez sus escritos y sus dibujos nos permitan leer (en la piel, necesariamente) alguna cosa relevante para nuestra investigación. Puede que – tocando el cuerpo de su escritura – identifiquemos algunas marcas en las que se aloja un deseo del otro. Puede que, en la extrañeza *natural* del dibujo, se desarreglen las propias reglas del dibujo. Puede que, finalmente, necesitemos cambiar de rumbo o buscar un rumbo otro. Puede que, apuntando a ‘otro cabo’ (al cabo del otro) nos veamos obligados a invertir el sentido de ciertas preguntas.

1.1. La pregunta del huésped

El que se presenta en la frontera y pretende cruzarla, se somete en general a un interrogatorio, se enfrenta a la ley del país, bajo la forma de la interrogación. La autoridad fronteriza (en nombre de la ley y por delegación de la ley) formula las preguntas y el extranjero responde.

¿Y sí, por imperativos de hospitalidad (llegaremos a sondear tales imperativos hacia el final del apartado) quién planteara las preguntas fuese el que llega, el *arribante*, el extranjero? ¿Qué efectos sobre la reflexión, el discurso, la escritura, el dibujo, podría tener una tal inversión? ¿Cómo puede llegar a plantearse una tal locura, una tal desfachatez?

Derrida señala que en diversos diálogos de Platón el que trae y plantea la pregunta es justamente el *arribante*, el extranjero (*xenos*). El que se presenta ante la autoridad de otro, de otra ciudad, es también el que presenta la pregunta y la dirige a la autoridad del *logos* paterno. El extranjero es el que cuestiona y conmueve el

orden del territorio al que llega. La situación – lo anotamos de paso – tampoco es insólita hoy día. En efecto, ¿cuántas veces no son los propios países de acogida llevados a cambiar determinadas leyes (aunque sea para complicar todavía más la vida a los extranjeros) con vista a encuadrar legalmente situaciones (‘preguntas’) creadas por la llegada (deseada o no) de extranjeros? En el fondo, son los que llegan desde afuera quienes vienen a determinar, de alguna forma, la vida interna, la administración y organización interna de los Estados: aunque sea para defenderse, aunque sea para extender *velos* sobre la legislación, prohibiendo otro tipo de velos. La relación entre lo nacional (lo *patrio*) y lo extranjero es una relación que se extiende siempre entre velos, entre la necesidad de velar o desvelar la *realidad* conforme la perspectiva de unos y otros.

Retomamos el hilo de la pregunta del huésped lanzada contra el corazón del ‘dueño de la casa’: ¿en qué sentido esa pregunta (la del huésped que pregunta *antes* que el anfitrión) es una pregunta peligrosa? Derrida contesta a partir del Extranjero (*Xenos*) del *Sofista*, de Platón:

“El Extranjero sacude el dogmatismo amenazante del *logos* paterno: el ser que es, y el no-ser que no es. Como si el Extranjero debiera comenzar por refutar la autoridad del jefe, del padre, del amo de la familia, del ‘dueño de casa’, del poder de hospitalidad...”⁶³².

La hospitalidad tiene un ‘poder’, se funda en un cuerpo legal, supuestamente robusto, que define las fronteras de lo que es admisible y de lo que es inadmisibile. Quien determina es el anfitrión, el que está dentro, el que detenta la autoridad. Cuando se invierte la cuestión (aunque sea para poner a prueba los límites de la sofística), todo el orden parece arruinarse y el *logos* que le subyace parece no poder resistir a una tesis (*logon*) tan insoportable.

Aquí, en este punto de inversión que recorta otro horizonte y apunta a ‘otro cabo’, es donde Derrida articula su reflexión sobre la hospitalidad, donde se pregunta por las leyes de la hospitalidad y por la hospitalidad sin ley, porque incondicionada e infinita. Aquí donde el extranjero, invirtiendo la lógica de las leyes de la hos-

⁶³² DERRIDA, J. y DUFOURMANTELLE, A.: *La hospitalidad* [Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l’hospitalité, París, Calmann-Lévy, 1997] Buenos Aires, Ediciones de la Flor [traducción de Mirta Segoviano] 2006 [2] p. 13.

pitalidad, se presenta como un loco (*manikos*), una especie de parricida que llega para matar al padre o por lo menos para pedirle cuentas, para cuestionar la autoridad paterna y razonable del *logos* (que en principio es incuestionable), para voltear todo patas arriba. Para, en una palabra, escudriñar y desarticular lo que debía ser evidente, ‘incluso para los ciegos’⁶³³.

El extranjero llega para golpear (la puerta, la frontera, la institución) y, a la vez, interrumpir un *estado* de cosas y desplegar los conflictos, las tensiones, las desarticulaciones acumuladas (y escondidas conciente o inconscientemente) por los mecanismos de conservación que trabajan y mantienen un cierto orden institucional. Como todo acontecimiento, también la pregunta del extranjero, como un golpe, puede abrir un espacio de decisión. No es necesario siquiera que abra la boca. No es necesario que conozca una sola palabra del idioma a donde llega. La pregunta va planteada por su llegada misma, por el acontecimiento de su llegada. La ironía de la pregunta del extranjero está en poder conmover una estructura *lógica* supuestamente bien fundada, fundamentada y trabada, sin el recurso a cualquier estrategia discursiva. Su extrema debilidad ante la autoridad del vigilante, del idioma, de la ley misma, lo vuelve en un potencial destabilizador de esa maquinaria jurídica ante la cual se presenta con cabeza baja y sumisa.

La extrema importancia que dedica Derrida al tema de la hospitalidad tiene que ver con este acontecimiento del encuentro entre la ley y el extranjero en el espacio límite que es una frontera. Todo es desproporcionado a primera vista: la enormidad de la ley (que nunca muestra el rostro, que siempre lo esconde por debajo de una visera, un casco, una falda) y la pequeñez del que llega, extranjero a todo, y no raras veces, sin un documento, un credencial, que le acredite como sujeto de derechos. Y no obstante tamaña desproporción, el acontecimiento es relevante, fracturante, capaz de inventar un espacio para una decisión, un cambio del *estado* de cosas. Esa capacidad es lo que hay de locura en la hospitalidad: abrir un hueco, un vacío para que algo pueda acontecer *ahí*, para que el porvenir, absolutamente imprevisible, se cruce con una oportunidad. El que llega después, el que siempre llegará sin jamás terminar de llegar, ese *otro* extranjero que el porvenir *presentará* imprevisiblemente, tendrá su lugar. La hospitalidad sin ley, sin fronteras – la ‘hospitalidad infinita’: ya llegaremos a ese momento de

⁶³³ Cf. -: op. cit., p. 17.

sistematización de las hospitalidades –, que siempre reserva un lugar vacío en la mesa, que siempre tiene en *su* casa un cuarto disponible para huéspedes, esa hospitalidad es la que nos interesa para el tema del dibujo y de la escritura en general. Esta hospitalidad no es solamente una cuestión ética o política. Es una cuestión del texto, de todo texto, de todo lo que en general acontece. Un texto perfecta y cabalmente inteligible se constituiría como un cierre, una frontera infranqueable para el que llega, para el que tal vez llegue. Un texto saturado de sentido no se daría a leer, porque ya estaría leído, ya estaría acabado. En un texto así nada podría ocurrir, porque el tránsito estaría cortado, sin líneas de paso.

“Dar a leer al otro significa también *dejar desear*, o dejar al otro el lugar de una intervención por medio de la cual pueda escribir su interpretación: el otro deberá poder firmar en mi texto. Y es aquí que el deseo de no ser comprendido significa simplemente hospitalidad a la lectura del otro y no rehúsa del otro”⁶³⁴.

Derrida marca la expresión ‘dejar desear’. El texto (el dibujo) no puede (es decir, no debe) impedir su propia distensión hacia delante, no puede contrariar esa tensión que se acoge en el deseo, más bien debe ceder el paso al deseo, dejar una apertura donde *su propio* deseo latente pueda encontrar e interrumpirse en otro deseo, el deseo del otro, del lector, del intérprete, del visitante, del extranjero.

La hospitalidad (si la hay) es ‘hospitalidad al porvenir’⁶³⁵, deseo del porvenir. El porvenir es el extranjero más extranjero, el que llega, que está por llegar, para hacer la pregunta, para cuestionar la autoridad del ‘dueño de casa’. Por ello, el huésped siempre es más grande que la casa, porque se presenta (sin nunca presentarse *efectivamente*) como un ‘no se sabe’. No se sabe *quién* es y no se sabe *cuando* se presentará. Este ‘no se sabe’ no es una ignorancia o un desprecio por el saber, sino una confrontación del saber con sus propios límites, en sus propias fronteras. Sin el ‘no se sabe’ ningún tipo de saber tendría *sentido*, encontraría su oportunidad.

Detengámonos un momento en el dibujo de Siza de la figura 28. Hay una figura femenina que sobrevuela un edificio en proyecto. Está apoyada sobre la cubierta y sus brazos se cruzan sobre una especie de tímpano que corona las dos colum

⁶³⁴ DERRIDA, J. y FERRARIS, M.: *O gosto do segredo*, ed. cit., p. 48.

⁶³⁵ Cf. *ibidem*.

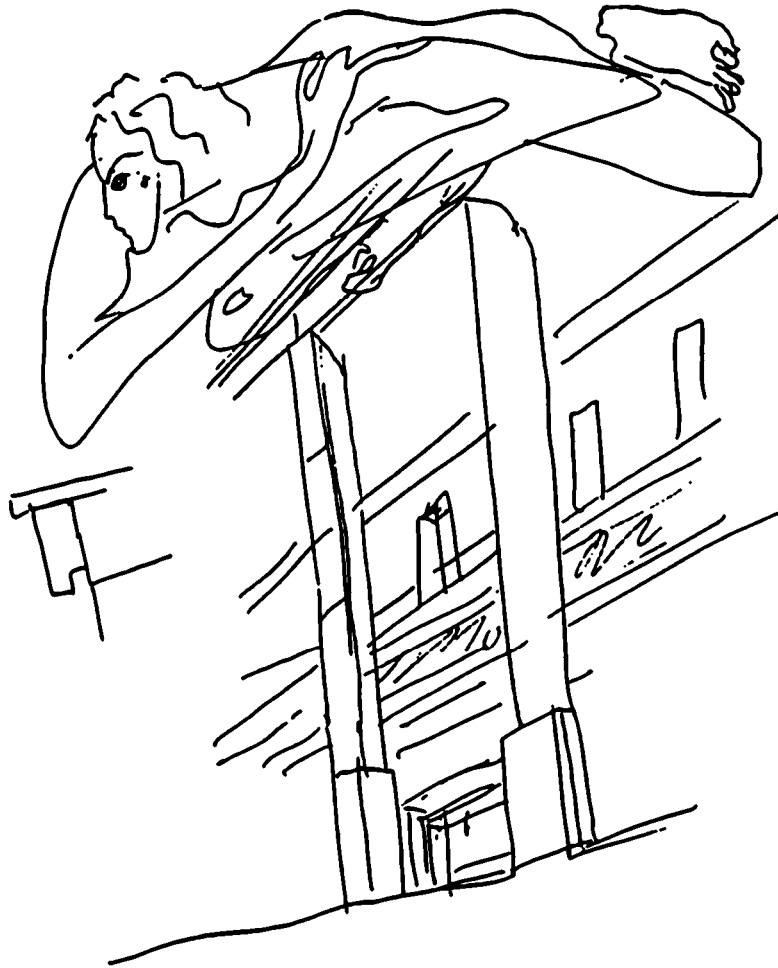


Figura 28: s.t., 1998: pabellón portugués para la Expo 98. En JODIDIO, P.: *Álvaro Siza*, Taschen, ed. cit., contraportada.

nas frontales. Parece estar en actitud de escucha. Sobre el tímpano que encierra el frontón, la frontera, el frontispicio, la figura femenina tiende el tímpano – esa membrana delgada y tensa que define el límite entre el oído externo y el oído medio – oblicuamente hacia un ‘no se sabe’ qué sonido, qué impresión, qué afectación. Derrida hace notar que la membrana del tímpano está tendida oblicuamente (*loxôds*)⁶³⁶ y que su oblicuidad potencia la capacidad de impresión. La maniobra textual que propone Derrida es “dislocar el oído filosófico, hacer trabajar el *loxôds* en el *logos*”⁶³⁷. El huésped que llega para inquietar el *logos* paterno, es justamente el que no puede ser enfrentado frontal y simétricamente. La imprevisibilidad de su llegada aconseja un oído sesgado, pues el que llega, el que llegará, no se hará anunciar, tal vez, por los golpes de un tambor, por el sonido amortiguado de una tela estirada que repercute los golpes recibidos (otro tímpano que anuncia, que vigila, que margina el acontecimiento).

El huésped ya está, de alguna forma, en la casa. Sin haber llegado *efectivamente*, ya ocupa *su* lugar en el deseo, en la expectativa de *su* llegada. Por eso decíamos que el huésped es más grande que la casa a donde llega, a donde llegará: la (pre)ocupa y la llena con su fantasma. La orilla, el límite no es *ya* (desde siempre) un espacio virgen y homogéneo, sino que está (pre)ocupado por otro texto, otro huésped. La (pre)ocupación en el límite, a partir del límite, de la tela que divide, del tímpano, se opera al bias, oblicuamente (*limus*). El camino que limita la propiedad, el trazo que divide y muralla lo propio (*limes*) es el *limus*, el que corta en sesgo respecto al hilo, respecto a la regla y la autoridad del *logos*. De ahí la pregunta de Derrida:

“¿Dónde ha pasado el cuerpo del texto cuando el margen no es ya una virginidad secundaria, sino una reserva inagotable, la actividad estereográfica de un oído completamente distinto?”⁶³⁸

La postura ‘marginal’ de la figura respecto del edificio implica el reconocimiento de que la supuesta margen está a la vez dentro y fuera del cuerpo textual del edificio. La

⁶³⁶ “Uno de los efectos de esta oblicuidad – afirma Derrida – es aumentar la superficie de impresión y, por tanto, la capacidad de vibración. Se ha observado, en particular en los pájaros, que la finura del oído está en relación directa con la oblicuidad del tímpano. El tímpano bizquea”. DERRIDA, J.: ‘Tímpano’, en *Márgenes de la filosofía*, ed. cit., p. 21.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ -: Op. cit., p. 30. Señalamos que el texto de Derrida que estamos citando ‘Tímpano’ está bordeado por otro texto de Michel Leiris que visualiza precisamente la ocupación de la margen y la (a)firma como un espacio de encuentro y cruce de cuerpos textuales distintos.

figura ‘marginal’ (¿dónde ha llegado, cómo a llegado para asediar el texto arquitectónico?) enturbia la línea, la frontera que, de este modo, no es más una instancia de separación, sino un espacio de contacto y contaminación. La tela del tímpano queda puesta en tela de juicio por un margen que ya no vigila, ya no puede garantizar la división entre un espacio virgen y un espacio ocupado, entre un espacio homogéneo y un espacio heterogéneo, entre un espacio liso y un espacio marcado. La presencia amenazante del huésped (que sobrevuela y es más grande que la *propia* casa del anfitrión) hace desbordar la lógica de un discurso acotado por los lindes de la unidad, del sentido, de la pureza. El huésped opera, pues, como la figura de este desbordamiento, de esta ocupación (por ejemplo a partir de un margen superior, del tímpano, como en el dibujo de Siza) que cuestiona lo propio de la propiedad y sus textos y prescripciones legales.

Antes de seguir con la interrogación que trae, que transporta, el huésped, anotamos que el gesto de introducir ‘huéspedes’ en los dibujos es habitual en Siza. En la figura 14 (capítulo II), podemos ver también una figura, un huésped que flota sobre una casa, sobre el proyecto de una casa. Podríamos presentar un sin número de ejemplos. A veces se trata de un huésped humano, tanto femenino como masculino. Otras veces, a pesar de la apariencia humana, puede que no sea un huésped humano, como acontece en la figura 29. El personaje alado (aquí literalmente) tiende las alas sobre un agregado de casas, ocupa todo el espacio del barrio sin ocupar específicamente ninguna habitación. Mira y escucha oblicuamente y parece luchar contra su propia pesantez: los brazos, las piernas y las manos parecen querer clavarse sobre el aire, como si fuera tierra firme, como si no estuviera seguro sobre el elemento que le es propio. La anchura de alas parece no ser suficiente para soportar el cuerpo: quizás porque el cuerpo no tiene propiedad *propiamente* dicha, quizás porque está prometido a otro elemento, a otro anfitrión. Quizás andrógino, quizás un ángel, quizás Ícaro en el momento terminal de su caída. La falta de identidad y coincidencia consigo mismo es *lo propio* del huésped que requiere una hospitalidad sin fronteras. ‘Quizás’. Ya anotamos en el capítulo anterior la mala fama de este adverbio de duda en la filosofía dicha clásica, para quien el ‘quizás’ y otros términos equivalentes harían resbalar el discurso filosófico hacia un lenguaje común, vulgar, prefilosófico, hacia un desfallecimiento que cuestionaría la presunta seguridad y poder de afirmación que serían propios de los procedimientos del *logos*. Derrida, al revés, piensa que la inconstancia e indeterminación del ‘quizás’ supo-

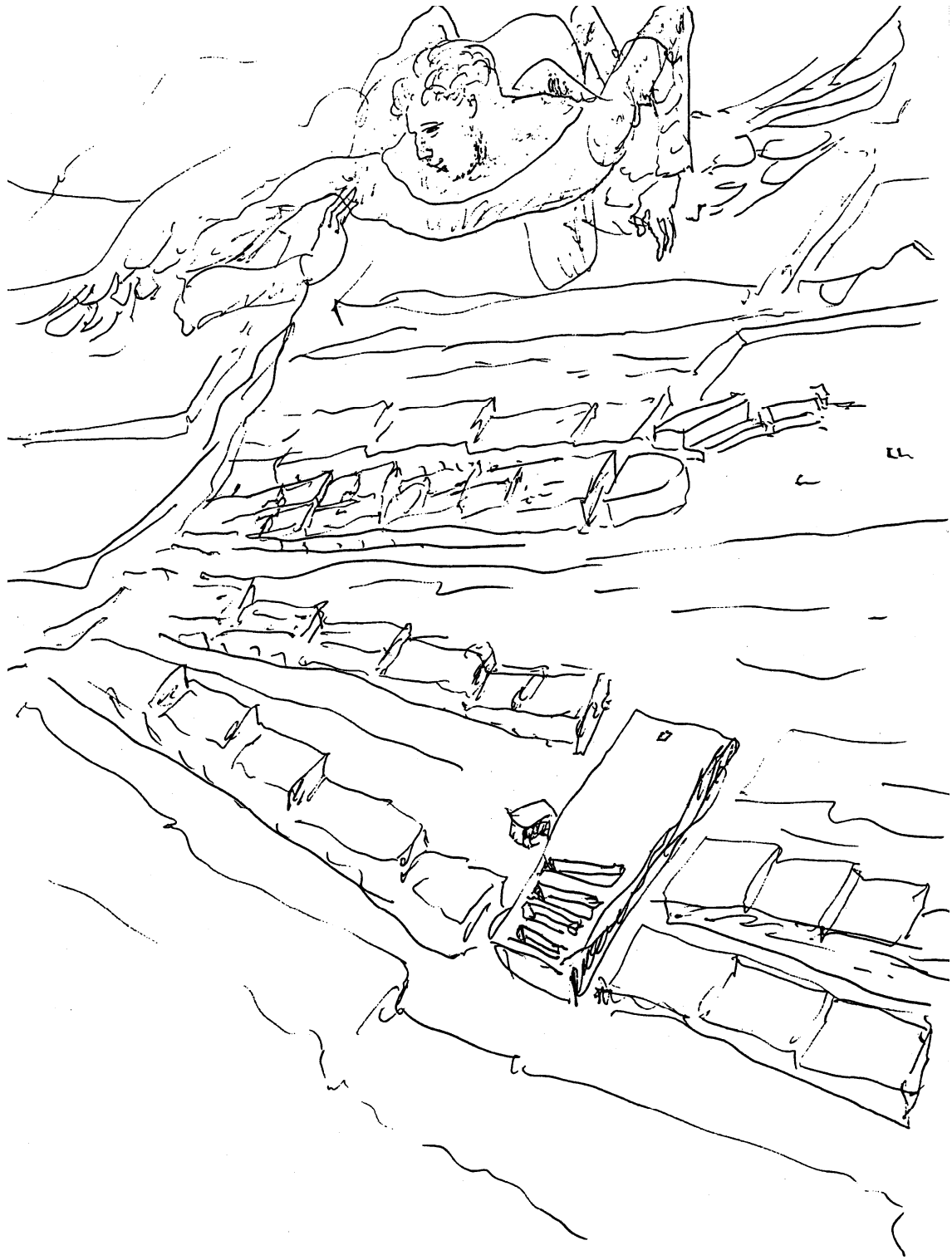


Figura 29: s.t., s.f.: figura sobrevolando el barrio de Malagueira. En SANTOS, J.P. [ed.]: *Álvaro Siza. Obras y proyectos 1954-1992*, ed. cit., p. 75.

ne ya un cierto tipo de resolución, de toma de posición, de exposición singular al punto donde se cruzan el azar y la necesidad⁶³⁹.

Otra imagen aún. En la figura 30 un caballo, un huésped animal, en el límite de su esfuerzo, parece querer arrastrar todo el edificio, sacándole de sí, transportándolo hacia otro lugar. El huésped es el que llega, pero también el que está destinado a partir. El huésped no permanece, no tiene morada permanente en ningún lugar y, sin embargo, todos los lugares son suyos. Las fuerzas de retención, que desafían el huésped a la estancia, a la sedentarización, necesitan de un contra-peso fuerte para no debilitar la vocación de partir que le es propia. El huésped llega para partir: el edificio (en este caso se trata de una biblioteca) es, él mismo, una instancia de paso, de transferencia, un archivo, una biblioteca, que está destinada al incendio, a la destrucción, a la borradura. Todo archivo – lo recordamos – está afectado por un ‘mal de archivo’, una enfermedad fatal. Damos un paso hacia atrás para repetir que el saber requiere un no-saber, un saber-que-no-se-sabe. Y ahora añadimos las razones de Derrida al respecto:

“Hace falta que nosotros no lo sepamos del todo para que un cambio pueda sobrevenir de nuevo. En consecuencia, para que ese saber sea verdadero y sepa lo que sabe, le hace falta el no-saber”⁶⁴⁰.

No sabemos exactamente por qué una biblioteca tirada por un caballo. No sabemos. *Quizás* una vibración ligera, una casi-decisión interpretativa, nos conduzca al rastro de un huésped inesperado, sorprendente. No se tratará de una parodia del saber. No se tratará de un golpe sobre la exclusividad antropológica del saber. No se tratará de una salida del saber (de los saberes que consigna una biblioteca) hacia una dirección incierta. No se tratará de la fuga, tras el robo de los saberes por quien (el caballo) no tiene derechos de propiedad sobre ellos. No se tratará tampoco de una versión animal del episodio de Ícaro que roba el fuego del saber de los humanos. No sabemos. El texto gráfico de Siza nos invita a entrar pero no nos impone o sugiere una salida. El caballo, cual saeta saliendo del arco, no tiene regreso posible a la mano del arquero. Quizás una salida: la salida hacia una filosofía ‘del peligroso quizá’, que es como llama Nietzsche a la filo-

⁶³⁹ Cf. por ejemplo -: *Políticas de la amistad...*, ed. cit., pp. 46-47.

⁶⁴⁰ -: Op. cit., p. 49.

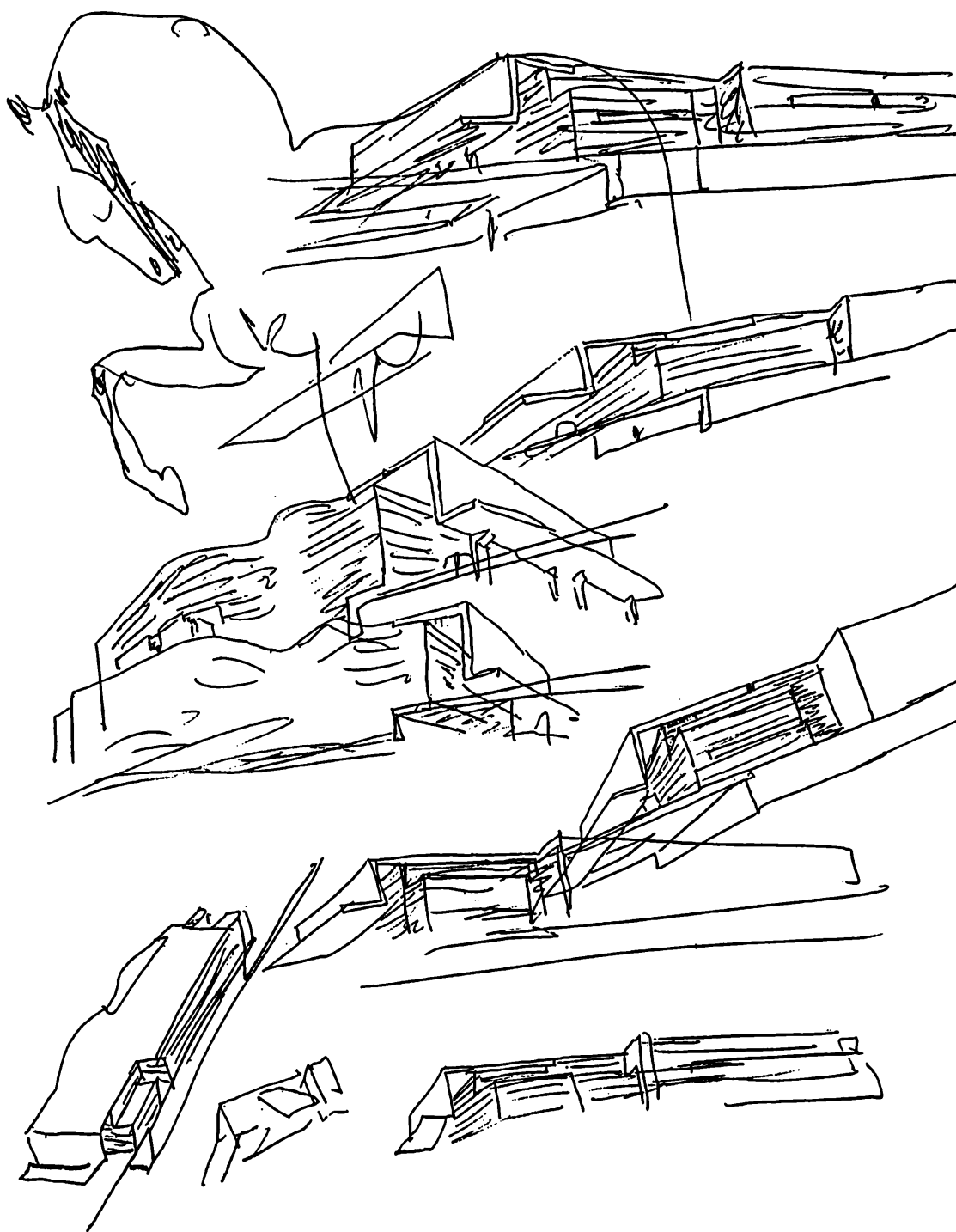


Figura 30: s.t., s.f.: bocetos de la Biblioteca de la Universidad de Aveiro. En PIQUERAS, N. [coord.]: *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria* [catálogo] ed. cit., p. 68.

sofía que manifiesta una inclinación diferente (anótese la *inclinación vigorosa* del cuello del caballo, ese animal tan cercano a Nietzsche), rumbo a un horizonte diferente⁶⁴¹.

El huésped sorprendente tira la biblioteca, tira de la biblioteca, y la encamina hacia otro lugar, otro horizonte. Quizás no sea un dato relevante la intromisión del caballo en un *texto* de bocetos y plantas técnicas. Quizás no sea más que un instante de devaneo del dibujante Siza, viciado en dibujo, dibujodependiente. Y no obstante, el caballo se cruza con la biblioteca, y nosotros, en el medio del fuego cruzado, preguntamos: ¿hacia dónde nos tira este saber que no sabemos?

Retomamos el hilo de la argumentación inicial del sub-apartado: ¿cómo escuchar la pregunta del extranjero, del huésped, sin peligro de caer en una especie de locura demencial? No se trata – nótese – de hacer preguntas – cosa que una cierta argumentación lógica sabe hacer a la perfección –, sino de escuchar una pregunta, una sola pregunta: esa que, sin pronunciar una palabra, el extranjero dirige a *su* anfitrión.

Ya estamos avisados de que, para Derrida, el tema de la hospitalidad no es cosa únicamente ético-política. La hospitalidad está *antes* de toda compartimentación y encasillamiento de saberes. La hospitalidad *precede* la propia ontología, pues la pregunta por el ser presupone *ya* un espacio de acogida. Sin hospitalidad no sería posible simplemente decir y marcar ‘antes’, ‘precede’ y ‘ya’. Las palabras, cada palabra, en su destino aventurero a través del recorrido errante de la traducción y diseminación permanentes, nada podrían ser o significar sin la acogida en una lengua.

Derrida sabe que los Estados tienen necesidad de leyes que regulen el tránsito entre las fronteras, que temporicen los flujos migratorios. Sabe que las leyes de la hospitalidad son imprescindibles para un cierto orden del mundo. Pero sabe también – siempre hay cosas que se pueden saber más acá del no-saber – que dichas leyes corresponden a una especie de presión empírica que limita, oscurece y difiere la verdadera hospitalidad. Derrida sabe que la hospitalidad sin ley, infinita, sin fronteras, está

⁶⁴¹ Se transcribe todo el párrafo donde aparece ‘el peligroso quizá’ citado en el texto: “¡Quizá! – ¡Mas quién quiere preocuparse de tales peligrosos ‘quizás’! Hay que aguardar para ello a la llegada de un nuevo género de filósofos, de filósofos que tengan gustos e inclinaciones diferentes y opuestos a los tenidos hasta ahora, - filósofos del peligroso ‘quizá’, en todos los sentidos de esta palabra. – Y hablando con toda seriedad: yo veo surgir en el horizonte a esos nuevos filósofos”. NIETZSCHE, F.: *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* [Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, 1885-1886] Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2001 [5ª reimpresión en ‘Biblioteca de autor’] Sección I, nº 2, p. 24.

por-venir (siempre estará por-venir). Como la democracia, la responsabilidad o la justicia, la hospitalidad se difiere, se alza hacia un horizonte de imposibilidad que, sin embargo, funciona como condición casi-trascendental de su posibilidad. Un doble nudo, un doble pliegue, se inscribe en la pregunta sobre la hospitalidad:

“¿La hospitalidad consiste en interrogar al que llega? (...) ¿O bien la hospitalidad comienza por la acogida sin pregunta, en una doble borradura, la borradura de la pregunta y del nombre?”⁶⁴²

Es verdad que hoy día cualquier planteamiento del tema de la hospitalidad conlleva una delimitación estricta de las fronteras. Pero es verdad también que hay otra hospitalidad más allá de las leyes de la hospitalidad: la ley que regula (sin regular) una hospitalidad incondicional, ilimitada e infinita. Una hospitalidad que afirma *antes* de cualquier pregunta:

“Decimos, sí, *al recién llegado (l'arrivant)*, antes de cualquier determinación, antes de cualquier *identificación*, se trate o no de un extranjero, de un inmigrado, de un invitado o de un visitante inesperado, sea o no el recién llegado un ciudadano de otro país, un ser humano, animal o divino, un vivo o un muerto, masculino o femenino”⁶⁴³.

El *recién llegado*, aunque sea nombrado con un término *demasiado pasado*, caído en desuso (el *arribante*), nunca termina de llegar, de hacerse presente, y *no sabemos su identificación*: quizás un humano, quizás un animal, quizás un divino, quizás un espectro.

Los huéspedes de los dibujos de Siza que, como sí fuéramos guardias fronterizos, intentamos *identificar*, han resistido al asalto de nuestras preguntas (¿andrógino?, ¿ángel?, ¿Ícaro?, ¿femenino?, ¿masculino?). Y al final han sido ellos (los huéspedes) quienes nos han interrogado a nosotros (los anfitriones), que han, quizás, torcido la línea de nuestros argumentos, para mantener abierta la puerta de la interpretación.

⁶⁴² DERRIDA, J. y DUFOURMANTELLE, A.: *La hospitalidad*, ed. cit., p. 33.

⁶⁴³ -: Op. cit., p. 81.

1.2. La extraña topografía de ciertos lugares

La cuestión de la hospitalidad es una cuestión de topografía, de establecimiento de fronteras, de ámbitos de dominio, influencia y propiedad. ¿Como el dibujo?, preguntará el huésped en anticipación a nuestra presunta autoridad de conductores del discurso.

El dibujo escribe, describe lugares, espacia lugares, proyecta, inventa lugares, construye lugares, como dentro de un momento reflexionaremos. Esta posibilidad de grafía del *topos* – la posibilidad topo-gráfica del dibujo – implica y requiere una capacidad permanente de desplazamiento. Quizás según unas coordenadas no previsibles, no señaladas en los mapas convencionales. Escribir el *topos* es quizás la forma que encuentra el dibujo para hallar un lugar *justo* para el huésped que llega. No exactamente un lugar a la medida del huésped, pues no es posible determinar una medida para el huésped. Nunca se puede prever si el huésped que está a punto de llegar va a sentirse a gusto en el lugar que le ha sido asignado. *Nunca se sabe* porque la alteridad del huésped es irreductible a la asimilación, siempre se revela heterogénea al deseo, a la perspectiva, a la previsibilidad, al punto de vista del anfitrión. El huésped puede que no encaje en el lugar que le ha destinado el anfitrión. Las leyes de la hospitalidad – por más justas que puedan ser – permanecen más acá de la exigencia de infinitud de la hospitalidad sin límite. Recibir al que llega desde el extranjero es recibir *otro*, otro radicalmente desajustado, singularmente otro.

Y sin embargo la tarea de la hospitalidad es preparar un lugar para el que llega, que va a llegar en todo momento. Siza, sin duda hablando de su oficio de arquitecto, utiliza la expresión ‘la construcción de un lugar’⁶⁴⁴. La utiliza refiriéndose al

⁶⁴⁴ Cf. SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 49. La expresión – que transcribiré en itálico – aparece en el contexto siguiente: “La visita al sitio me había perturbado profundamente: era un ‘local’ muy difícil, con grandes diferencias de cota, elevado respecto de una carretera con mucho tráfico. Como si ello no fuera bastante, aquella zona estaba marcada por edificios de pésima calidad. La construcción de este centro parroquial es por eso también *la construcción de un lugar*, en sustitución de una pendiente muy acentuada”.

La expresión de Siza ‘construir un lugar’ exige al menos una nota sobre el asunto en Heidegger. En *Construir, habitar, pensar*, Heidegger habla justamente de la construcción de lugares. Y presenta el célebre ejemplo del puente: “El puente es, ciertamente, una cosa de un tipo *propio*, porque coliga la Cuaternidad de *tal* modo que otorga (hace sitio a) una *plaza*. Pero sólo aquello que *en sí mismo* es un *lugar* puede abrir un espacio a una plaza. El lugar no está presenta ya antes del puente. (...) El puente es una cosa, coliga la Cuaternidad, pero coliga en el modo del otorgar (hacer sitio a) a la Cuaternidad una plaza” (p. 114). El puente es un lugar construido (como Siza ha tenido necesidad de hacer con la iglesia) que otorga un espacio, lo define y lo delimita. De este modo, lo espaciado por el puente, ensambla y coliga, abre lugar a la

proyecto de la iglesia de Marco de Canaveses. ¿Qué significa ‘construir un lugar’? ¿Qué es un lugar?

Aparentemente, ‘construir un lugar’ es sustituirlo por otro, como el mismo Siza afirma respecto de la pendiente que estaba ahí, sobre la carretera. Sustituirlo, modificando su perfil topográfico. Sobre un terreno previamente existente, se aplica una prótesis de corrección, se injerta una cierta potencialidad que transforma o restituye a su origen un determinado orden adulterado por otras prótesis aplicadas sin criterio, desajustadas. La intervención que busca el dibujo es, en el caso presente, alterar las condiciones físicas de algo que ya está ahí, anteriormente a la intervención. De las palabras de Siza parece poder desprenderse que lo que estaba ahí *no era un lugar*, era *otra cosa* que no un lugar. Una ‘carretera con mucho tráfico’, un conjunto de edificios de ‘pésima calidad’, una ‘pendiente’, no serán lugares, según la perspectiva de Siza.

Vamos despacio. Podríamos pensar, en una primera mirada casi ingenua, que la definición de lo que es un lugar estará en la presencia del factor humano o la ausencia de él. En efecto, si es verdad que la carretera y los edificios resultan de una intervención humana, es también verdad que una escarpa, en principio, no. Y sin embargo los tres elementos son apuntados por Siza, indistintamente, como una *falta* de lugar. En el inicio del párrafo transcrito en nota, Siza afirma que, cuando visitó Marco de Canaveses por primera vez, se encontró con ‘un *local* muy difícil’. No utiliza el término ‘lugar’ sino ‘local’. ¿Qué diferencia *significativa* (es una forma de decirlo, porque toda diferencia es significativa) puede existir entre un ‘local’ y un ‘lugar’?

Cuando alguien es *lo que debe ser* y cumple sus tareas rectamente, solemos decir algo del género: ‘es una persona que sabe ocupar su lugar’. Y no decimos: ‘es una persona que sabe ocupar su local’. Tal menudencia lingüística viene a de-

reunión de los Cuatro (cielo, tierra, divinos y humanos). Afirma Heidegger: “El lugar deja entrar la simplicidad de tierra y cielo, de divinos y de mortales a una plaza, instalando la plaza en espacios. (...) El lugar *admite* a la Cuaternidad e *instala* a la Cuaternidad (...) ... el lugar es un cobijo de la Cuaternidad...”. Y prosiguiendo su razonamiento, añade Heidegger: “El producir de tales cosas [moradas, viviendas] es el construir. Su esencia descansa en que esto corresponde al tipo de estas cosas. Son lugares que otorgan espacios. Por esto, el construir, porque instala lugares, es un instituir y ensamblar de espacios” (p. 117). La relación de los hombres con los lugares descansa en el habitar, que, a su vez y en su esencia, es un modo de cuidar de la Cuaternidad, de mirar por ella. Cf. HEIDEGGER, M.: ‘Construir, habitar, pensar’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit. Retomaremos el tema del ‘habitar’ en Heidegger en el siguiente apartado.

En *El habla en el poema*, Heidegger vuelve sobre la cuestión del ‘lugar’: “En su origen, ‘lugar’ (*Ort*) significa la punta de la lanza. En ella todo converge hacia la punta. El lugar reúne hacia sí a lo supremo y a lo extremo (...) El lugar, lo reunidor, recoge hacia sí y resguarda lo recogido, pero no como una envoltura encerradora, sino de modo que transluce y translumina lo reunido, liberándolo así a su ser propio”.

-: ‘El habla en el poema’, en *De camino al habla*, ed. cit., p. 29.

cirnos que ‘ocupar un lugar’ obedecerá a una legalidad (en este caso ética, pero extrapolando al caso que nos atañe, también topográfica, urbanística, o algo del género). Existirá por tanto una legalidad que asigna a un ‘local’ la categoría de ‘lugar’. Un ‘local’ será, en principio, y por ahora, una cosa indeterminada, neutra, no afectada por una ley del *ethos*, del *topos*, o de lo que sea. Al revés, y también por ahora, un ‘lugar’ estará marcado por *otra cosa* que le es anterior y superior.

Volvemos al huésped que está *a punto* de llegar. En principio, no llegará a un ‘local’, sino a un ‘lugar’, a una instancia que comporta cierta afectación, cierta manipulación, cierto arreglo, cierta intervención que obedece a un *principio*, una legalidad, un imperativo. Si vamos a recibirlo (al huésped, cuando éste se ha hecho anunciar), podemos concertar previamente: ‘nos encontraremos en el *local* x’. Pero podemos de igual modo decir: ‘nos encontraremos en el *lugar* x’. Aquí parece no haber diferencia significativa entre las dos expresiones. Utilizar una u otra *preferencia* dependerá únicamente de la *preferencia* del anfitrión. No obstante, cuando le conducimos a nuestra casa y le enseñamos *su* habitación, la habitación que le ha sido preparada y reservada, no diremos probablemente: ‘este es tu local’, sino: ‘este es tu lugar’.

Mantenemos abierta la cuestión: ¿qué es *efectivamente* un lugar?
¿Qué tiene el lugar que no tiene el *local*?

No hay duda que el ‘lugar’ y el ‘local’ comparten la misma raíz lingüística (*locus*), pero sus recorridos semánticos se han alejado y diseminado a lo largo de los sucesivos procesos de transferencia y traducción que han atravesado. El ‘local’ ha mantenido su modalización más amarrada a determinaciones meramente espaciales: modalizaciones circunscritas *localmente*. La palabra ‘lugar’, a su vez, se ha dispersado por lugares no necesariamente localizables, porque ya no tienen que ver con una localidad, una región, una comarca delimitada. El ‘lugar’ puede ser una situación temporal, una posición, un estatuto, una condición, una oportunidad, una ocasión, un acontecimiento. Las cosas acontecen, tienen *lugar*. El lugar es el espaciamiento (espacio-temporal) de lo que acontece. La hospitalidad *tiene lugar*, es decir, acontece, puede acontecer, sin vínculo a una localidad, a un lugar específico e identificable. Tener lugar es tener ocasión.

Cuando Siza afirma que ha tenido necesidad de ‘construir un lugar’ en un determinado ‘local’, querrá decir que se ha medido con un conjunto de circuns-

tancias (la carretera, los edificios de pésima calidad, la pendiente) que impedían el surgimiento de *otra cosa*, de otra articulación de formas y de fuerzas. La topografía – lo que ha sido escrito e inscrito ahí en el lugar a lo largo del tiempo – no es un elemento exterior a la narración, es decir, al esfuerzo de articulación que exige la construcción de un lugar. La topografía entra en la narración del dibujo (si la hay) como un personaje de pleno derecho. No es un mero soporte pasivo del dibujo, un mero escenario de la construcción del lugar, sino que determina la propia acción⁶⁴⁵. Sin embargo, la construcción de un lugar no implica necesariamente abrir un espacio de hospitalidad. La construcción de un lugar puede, quizás, abrir una posibilidad al huésped: abrir una posibilidad a la imposibilidad que *es* la hospitalidad infinita. Porque la hospitalidad (esta hospitalidad infinita que desborda todas las leyes hospitalarias) no tiene lugar *propiamente* dicho. Si existe propiedad *ya* no existe lugar para la hospitalidad. El lugar donde acontece la hospitalidad (que siempre está por-venir) es una falta de lugar propio, delimitado, localizado.

“Quizá únicamente aquel que soporta la experiencia de la privación de la casa puede ofrecer la hospitalidad”⁶⁴⁶.

No hay ninguna posibilidad de delimitar *un lugar propio* para la hospitalidad y para un pensamiento de la hospitalidad. La hospitalidad, y recurriendo a la expresión de Siza, está, ella también, en construcción. Pero ‘construir lugares’, por sí solo, no significa construir hospitalidad. Es un *lugar* común decir que la hospitalidad es un deber de ciudadanía: los ciudadanos de una nación deben saber recibir a los que lleguen de otras ciudades, otros países. Existe una especie de imperativo ético que obliga a una buena hospitalidad. El buen ciudadano ocupa su *lugar* cuando sabe recibir al que acaba de llegar (al recién-llegado) y al que está por llegar. Sin embargo este *deber* es a penas un *lugar* ético-político de la hospitalidad. La hospitalidad primordial (esa que siempre está por cumplir), por decirlo de algún modo, no encuentra *su* lugar pleno o definitivo en ningún lugar, sino que se está desplazando (a pesar de la buena voluntad y de las buenas maneras hospitalarias de los ciudadanos que repiten: ¡quédate! ¡quédate

⁶⁴⁵ Cf. al respecto lo que afirma Hernández León sobre el proyecto de la Escuela Superior de Educación de Setúbal: “La geometría de la planta, muy rigurosa en su modelación inicial, se dulcifica en las angulaciones de la entrada al reconocer la topografía como parte de la narración [subrayo]. Y en sentido vertical, la volumetría va construyendo los accidentes plásticos de esta nueva geografía artificial”. HERNÁNDEZ LEÓN, J. M.: *Álvaro Siza. Un viaje de estudios*, Cádiz, Colegio de Arquitectos, 1999, p. 25.

⁶⁴⁶ DERRIDA, J. y DUFOURMANTELLE, A.: *La hospitalidad*, ed. cit., p. 60.

un poco más!) y difiriendo hacia otro lugar, hacia el lugar del otro, del que en absoluto no tiene lugar.

El dibujo puede construir otros lugares, lugares otros, que no se corresponden simétricamente a los lugares que representan. Lugares que, en razón de ello, alojan otro, un huésped inesperado e imprevisible. Decíamos arriba que Siza se ha medido con las condiciones del *local* para poder construir un lugar. Tal vez puede que la construcción de un lugar sea también una cuestión de *métron*. El *métron* es el que permite medir, tomar las medidas, no necesariamente por el recurso a un instrumento técnico de medición, sino por un enfrentamiento que *muestra* el intervalo, la interrupción, la distancia. Una medida jamás exacta, científica, incontestable, sino una medida por aproximación. El *métron* muy peculiar de esta auscultación no se asienta en principios propiamente técnicos, en datos constatables a un ojo desnudo, en leyes de delimitación del territorio. Más que cerrar, bajo la autoridad de un principio, una ley o una delimitación territorial, el *métron* del que hablamos abre un espaciamiento, la posibilidad aventurera de una huella, la ocasión para una pregunta quizás fundamental. O como lo expresa Anne Dufourmantelle:

“Se trata menos de definir, explicar, comprender, que de medirse con el objeto pensado, descubriendo en esta confrontación el territorio donde se inscribe la pregunta; su exactitud”⁶⁴⁷.

El ‘objeto pensado’ (quizás un lugar en construcción) puede que abra una brecha en el propio pensamiento, un ángulo desde el cual pueda medirse con cierta ‘exactitud’.

Construir un lugar es inventar un lugar, romper un orden, un estatuto, para generar otra posibilidad de relación. Construcción o invención de una responsabilidad, además. Una responsabilidad civil, cívica, legal, personal, en primer *lugar*. Pero también una responsabilidad que no cuaja en la exclusiva personalidad del autor, sino que se divide (siempre hay diversos actores compartiendo el *lugar* de la escena), se difiere, se disemina a través de la inmensidad textual prometida por el lugar así inventado. Siza no construye un lugar *para sí*, para ser ocupado *por sí*, por la autoridad de su firma, sino que lo construye como ofrenda al porvenir. Si un lugar permaneciera extático, sin

⁶⁴⁷ DUFOURMANTELLE, A.: ‘Invitación’, en op. cit., p. 58.

ningún tipo de exposición al movimiento incesante del porvenir, no sería *en verdad* un lugar. Todo discurso sobre el lugar (topología) implica una incisión, la inscripción de un trazo que, marcando fronteras, está destinado a desbordarlas. En este sentido, el dibujo cede y cierra el paso a la hospitalidad. Pero esta es la locura y la imposibilidad de la hospitalidad: no existiendo sin fronteras, las está amenazando en todo momento, las está transponiendo, para poder afirmarse en su vocación de infinitud. El dibujo incorpora un doble, una doblez que se dobla y desdobla entre una exterioridad y una interioridad: un extranjero que llega desde fuera para inscribir dentro otro extranjero. Su geografía es una especie de dialectografía que da guarida a las diferencias lingüísticas del otro sin respeto por la pureza lingüística. Además de ayudar a los extranjeros a pasar ilegalmente la frontera, da cobertura a sus impurezas lingüísticas. Su historia es igualmente una historia de ilegalidad, de contrabando, de incertidumbre, de *no saber* a qué lado de la frontera pertenece, de *no saber* cuando está en suelo patrio o en suelo extranjero. El dibujo permite e instiga este juego que confunde las geografías escolares y parasita el flujo legal y ordenado entre los dos lados de una frontera.

1.3. El imperativo categórico de la hospitalidad (con reserva)

Derrida no se resiste a implicar el imperativo kantiano con *su* concepto de hospitalidad. Pero salvaguardando una reserva. Hay algo que impone un *deber* de hospitalidad y algo que además se impone sin condición: no puede ser ignorado, no se puede dar el caso de que *no deba* ser cumplido. Su imperatividad obliga y llama imperativamente: ¡ven! Sin embargo – y aquí surge la reserva – la hospitalidad no está comandada ni ordenada por un deber. Derrida pone el imperativo categórico entre paréntesis, en posición de suspensión y reserva. Hacer tal cosa con un ‘imperativo’ ya es suficientemente significativo como para desconfiarnos de la imperatividad del imperativo ¡ven! Introducimos el paréntesis de Derrida:

“(Observemos entre paréntesis que a título de cuasisinónimo para ‘incondicional’, la expresión kantiana de ‘imperativo categórico’ no deja de presentar problemas; la mantendremos con cierta reserva, bajo tachadura, si ustedes quieren, o bajo *épokhé*. Porque para ser lo que ‘debe’, la hospitalidad no debe pagar una deuda, ni estar

ordenada por un deber [...] Esta ley incondicional de la hospitalidad, si esto se puede pensar, sería por lo tanto una ley sin imperativo, sin orden y sin deber. Una ley sin ley, en definitiva...”⁶⁴⁸.

El largo párrafo que nosotros mismos interrumpimos por el medio [...] sigue unas líneas más, pero siempre torciendo la línea, pasándose las rayas impuestas por un imperativo categórico. ‘Imperativo categórico’ casi sinónimo de ‘incondicional’. El ‘casi’ de la sinonimia abre peligrosamente la entrada y permanencia (aunque en suspensión, quizás en posición de pena capital) a los extranjeros, extranjerismos, extranjerazos: *épokhé*. ¡Suspensión del derecho de entrada! Cuando las fronteras están amenazadas por un peligro exterior, se cierran por un tiempo, se suspenden las entradas y salidas. Un imperativo nacional ordena el cierre. Los derechos del huésped quedan suspendidos, aplazados, y la hospitalidad misma se interrumpe. Un imperativo (nacional) vendría a suspender otro imperativo: el de la hospitalidad. Conflicto de imperativos: ¿por qué el imperativo *patrio* ha de prevalecer sobre el imperativo de la hospitalidad? ¿Será una cuestión de géneros? El *pater* es lo que dicta el imperativo sobre el *hostis*, el extranjero, el enemigo, el que puede ser causa de hostilidad. Lo patrio es por derecho lo que detenta la facultad de imperar, de ejercer la autoridad, de dictar la ley. Imperar sobre el suelo, el territorio, las fronteras que identifican y defienden el suelo ‘sagrado’. Pero imperar también sobre la sangre, la generación, la preservación e identidad de la raza. La patria, por imperativo *patrio*, sólo admite lo que es extranjero con cierta reticencia.

Un imperativo categórico no será compatible con otros imperativos. Un imperativo difícilmente cede el paso, da *lugar*, a otro imperativo. Para un *imperator* solo hay un sillón. La imperatividad que impera en la razón, en el deber, en todo lo que en general tiene la forma de una paternidad, es lo que no podría ser suspendido, colocado entre paréntesis, desplazado hacia un lugar subalterno (el *ipse* bajo el dominio del *alter*). Derrida no tendría derecho, por *principio*, a introducir el imperativo categórico dentro del espacio subalterno de un paréntesis. Lo hace sin embargo. No como una especie de golpe de Estado, para sustituirlo por otro imperativo. El golpe es otro, es el golpe del otro, del extranjero, del que llega e interroga el *imperator*. El problema de la hospitalidad es su imposibilidad de establecer delimitaciones, leyes, principios éticos, que configuren un imperativo. Si existe algo así como una ley de la hospitalidad, tal ley ya no puede, en rigor, soportar la designación de ‘ley’. ‘Una ley sin ley, en definitiva’,

⁶⁴⁸ DERRIDA, J.: en op. cit., pp. 85-87.

como escribe Derrida dentro del paréntesis asignado al imperativo categórico. Es decir, una ley que no es deudora de nada y a nadie. Una ley sin economía, sin tránsito posible entre la casa y su exterior. La hospitalidad que resiste al imperativo categórico es una hospitalidad que no se deja aprisionar dentro de un texto legal, un requerimiento de autoridad, un párrafo de un código de deberes. La hospitalidad que resiste al imperativo categórico, es la hospitalidad (con estas palabras cierra Derrida el párrafo):

“... ofrecida al otro, una hospitalidad inventada para la singularidad del recién llegado, del visitante inesperado)”⁶⁴⁹.

Derrida sabe del vértigo que provoca el conmovir la estabilidad de un imperativo, sea el imperativo que fuere, haciendo que se desplace y balancee aquello que está hecho justamente para no vacilar. En otro texto (pero en el mismo contexto de deuda respecto a Kant, por ser su heredero), Derrida vuelve sobre el conflicto entre la universalidad (que requiere un imperativo categórico) y la singularidad que vendría a salvaguardar la invención de la hospitalidad. Sobre el deber de cortesía, afirma Derrida en *Pasiones*:

“La contradicción interna del concepto de cortesía como todo concepto normativo del cual sería el ejemplo, reside en que implica, a la vez, la regla, y también la invención sin regla. Su regla es que conozcamos la regla, pero que no nos atengamos a ella jamás. Es descortés ser solamente cortés, ser cortés por cortesía. Tenemos entonces una regla, y ésta es recurrente, estructural, general, es decir, cada vez singular y ejemplar: manda actuar de tal manera que no se actúe solamente por conformidad con la regla normativa, o tampoco, y en virtud de dicha regla, por mero respeto hacia ella”⁶⁵⁰.

La invención – lo señalamos en otro lugar del primer capítulo – es la que rompe la regla, el estatuto, un determinado *estado* de cosas. Pero la ruptura de la regla implica el conocimiento de la regla. La singularidad de la invención, la singularidad del otro, de la otra

⁶⁴⁹ -: Op. cit., p. 87.

⁶⁵⁰ DERRIDA, J.: *Pasiones*, París, Galilée, 1993, pp. 24-25. “La contradiction interne du concept de politesse, comme de tout concept normatif dont il serait l'exemple, c'est qu'il implique la règle et l'invention sans règle. Sa règle, c'est qu'on connaisse la règle mais ne s'y tienne jamais. Il est impoli d'être seulement poli, d'être poli par politesse. Nous avons donc ici une règle – et cette règle est récurrente, structurelle, générale, c'est-à-dire chaque fois singulière et exemplaire – qui commande d'agir de telle sorte qu'on n'agisse pas seulement par conformité ?a la règle normative pas même, en vertu de ladite règle, par respect pour elle”.

cosa, que llega en la invención, reside ahí en esa especie de trasgresión que, paralizando la regla, permite su refundación.

¿Habría entonces – pregunta Derrida⁶⁵¹ – un deber de *no actuar* según el deber? ¿Un deber de *no actuar* según el deber seguiría siendo un deber? Esta especie de pasividad (‘no actuar’) ante el deber, mejor dicho, al borde del deber, llegaría a dar vértigo, una verdadera parálisis al borde de un precipicio. Y sin embargo hay que plantearla, hacer que el lenguaje se revuelva en su terreno *propio* con la expectativa de que algo ocurra, de que algo pueda emerger del revuelto creado por la pregunta. La pregunta *en sí* tiene algo de hospitalario porque incorpora (puede que incorpore) un estado de tensión, una vacilación que apunta a la llegada de otro. Puede que el otro llegue en la *punta* de una pregunta. Cuando la pregunta alcanza un cabo (*cap*) extremo, puede que el otro se insinúe, se abrigue en la curvatura que desagua en el *punto* de interrogación.

Y el dibujo, ¿cómo puede el dibujo alcanzar cierta estabilidad en la extrema inestabilidad de un borde? ¿Cómo se da al cuerpo a cuerpo con ese *otro* que nada puede hacer, ni retenerlo ni precipitarlo en el abismo? ¿Tiene el dibujo alguna posibilidad de elegir en una situación tan extrema y dramática?

Estas cuestiones tienen sentido, porque también el dibujo (y el arte) tiene sus reglas, sus imperativos, sus deberes ante una ley que pretende ser incondicional. Las leyes de la perspectiva, o de la proporcionalidad, o de la composición, etc., deben ser respetadas, porque ese es un imperativo que afecta toda ley. Y sin embargo, puede también que el dibujante tenga el *deber* de no actuar según la prescripción del deber.

Volvemos a buscar apoyo (débil apoyo, en buena verdad) sobre la línea en suspensión que nos extiende la pregunta: ¿cómo evitar el vértigo? ¿Cómo resistir al mareo? ¿Cómo evitar la *expulsión* violenta del alimento ingerido según las leyes de una *buena* ‘alimentación’?

⁶⁵¹ Cf. -: op. cit., p. 22. Tras el planteamiento de la pregunta, sigue Derrida: “Tomada seriamente en su forma de pregunta, esta hipótesis alcanzaría para dar vértigo. Haría temblar, y también paralizaría al borde del precipicio, allí donde se está solo, totalmente solo o ya requerido por un cuerpo a cuerpo con el otro, ese otro que en vano trataría de retenernos o precipitarnos al vacío, de salvarnos o de perdernos. Suponiendo (volveremos sobre ello) que en esa situación se tuviera alguna vez la posibilidad de elegir”.

Siza es un dibujante hábil y experimentado, acostumbrado a la turbulencia de los viajes. Invitamos por ello otro dibujo suyo. Lo invitamos en nuestra ayuda (fuera por tanto de cualquier pretensión de una hospitalidad incondicionada). Anotaremos sobre él.

La figura 31 nos presenta un dibujo sobre un motivo que fácilmente se identifica: el pabellón de Portugal para la Expo 98 de Lisboa. El cuerpo elegante del edificio se extiende en la orilla del *Tejo*, atravesado por un amplio espacio ceremonial cubierto por una tela de hormigón suspendido. Pero esta no es la razón por la cual invitamos este dibujo. Lo invitamos por causa del mareo, por la necesidad inminente de recoger en una bolsa propia el resultado de la expulsión violenta de los alimentos ingeridos. Hay el símbolo de una compañía de aviación y una leyenda en dos idiomas: ‘bolsa de mareo’ y ‘air sickness bag’ (más que un idioma porque no se sabe muy bien cual es el idioma que puede hablar y entender el extranjero). No es difícil imaginar la escena: Siza está en viaje de avión y transporta la preocupación por el proyecto del Pabellón de Portugal. El soporte que está más a la mano para registrar una idea, o simplemente entretener el tiempo, es una bolsa de mareo. El dibujo llega ahí, se hospeda en ese lugar insólito. Puede que haya llegado bajo cierto imperativo: la preocupación por un proyecto que está entre manos y al que *debe* responder dentro de plazos legales, de la intimación de un contrato. Pero puede igualmente que no: que incluso el proyecto ya esté terminado. No hay una fecha que nos permita decidir entre estas conjeturas. Tampoco eso es demasiado importante.

La llegada de este huésped tiene que ver con otra cosa, con el borde donde acontece el dibujo, el borde de un abismo. El dibujante siempre está expuesto al peligro de cierto mareo (aún cuando no dibuje en el avión). Mareo, quizás, por el balanceo entre el imperativo de obedecer a unas normas (estéticas, si lo queremos) y el desbordamiento de esas normas, de esos *lugares* que la expresión y la crítica estéticas tienen tendencia a generar, universalizar y, finalmente, imponer. Mareo, quizás, por el asombro de la oportunidad que inventa la llegada de un huésped insólito e inesperado. Una palabra que llega, una imagen, una idea, un fantasma. Los términos ‘asombro’ y ‘asombrado’ en portugués remiten a los espectros. Una ‘casa asombrada’ es una casa donde habitan los espectros, los fantasmas. Una casa que, por tanto, se cierra sobre sí misma, sobre lo incognoscible (nadie puede conocer los fantasmas). Una casa donde muy pocos se atreven a entrar, una casa abandonada. Hay algunos casos conocidos de casas de este tipo, donde jamás alguien ha querido habitar.

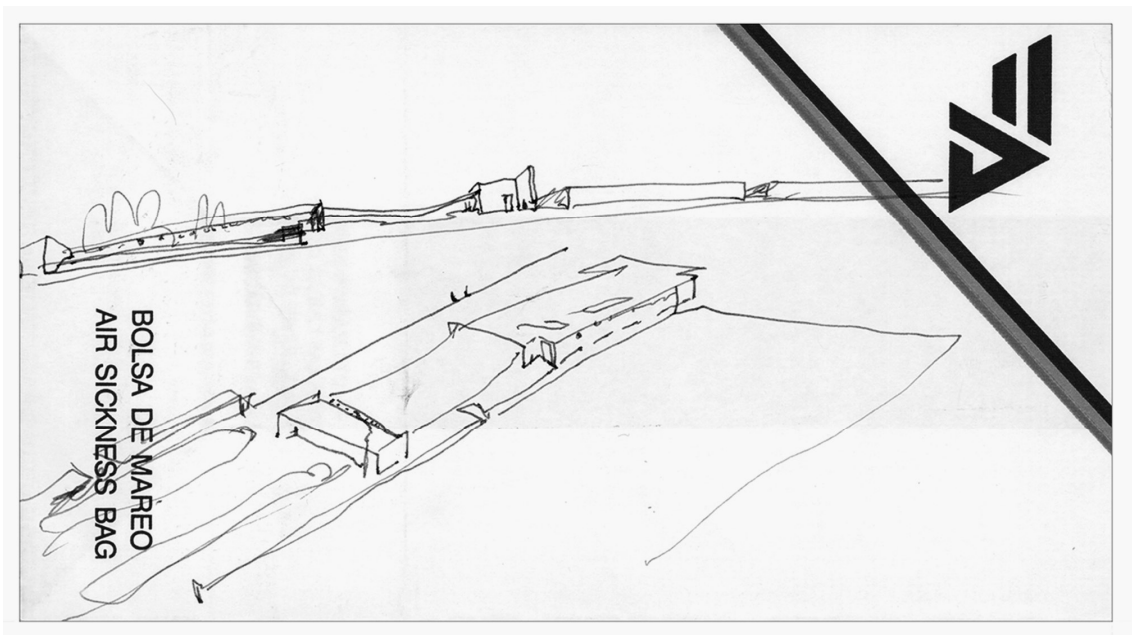


Figura 31: s.t., 1998: boceto del pabellón portugués para la Expo 98 sobre bolsa de mareo. En CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [ed.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; s.p.;

El dibujo es de alguna forma un lugar de asombro, un lugar que se cierra sobre sí mismo (como una casa asombrada) y, en esa cerradura, se abre a lo incognoscible, y por ende, a la posibilidad del conocimiento, de la familiaridad del conocimiento. De hecho, como lo afirma Anne Dofourmantelle,

“Una familiaridad nueva sucede al espanto provocado en nosotros por la irrupción de lo ‘completamente otro’”. Y, a continuación, se pregunta: “¿cómo podría el pensamiento realmente pretender aprehender lo otro, lo completamente otro, sin asombro?”⁶⁵².

Frecuentar lugares desconocidos, cuyo espanto inicial intimida y hace vacilar, significa dar acogida, abrir una posibilidad a un huésped que ‘no sabemos’. Aventurarse en lo desconocido (ahí donde ningún imperativo puede dictar su ley) puede ser una oportunidad para el dibujo, para el arte, para el pensamiento. Las moradas donde habita nuestra razón (que nos acostumbramos a considerar *suficiente*) puede que estén ‘asombradas’, llenas de interdictos y prohibiciones de aproximación. Quizás el asombro, aún manteniendo la reflexión de Dufourmantelle, haga de esa razón – instalada, amurallada y arrinconada en su morada presuntamente propia – un huésped⁶⁵³.

1.4. La ley de la hospitalidad: un singular absoluto

⁶⁵² DUFOURMANTELLE, A.: ‘Invitación’, en op. cit., p. 32.

El término ‘asombro’ asume también cierta importancia en Nancy. En un apartado titulado justamente *Del asombro*, y tras afirmar que “desde su fundación, el asombro es la virtud propia de la filosofía”, Nancy piensa que la única forma de volver a una significación del mundo es “acoger el asombro ante lo que se presenta. Esta acogida produce el pensamiento” (p. 74). El pensamiento filosófico no será pues un modo de instalarse en la seguridad de un lugar propio, sino que siempre está tirando hacia un límite, hacia lo que no tiene propiamente lugar: “el asombro no es nada más que lo que llega al límite” (p. 75). Cf. NANCY, J-L.: *El olvido de la filosofía* [L’oubli de la philosophie, París, Galilée, 1986] Madrid, Arena [traducción de Pablo Perera Velamazán] 2003.

En otro texto más tardío (que dentro de un momento invitaremos a nuestra reflexión) Nancy, relacionando sorpresa y acontecimiento, vuelve al tema del asombro: “Así – afirma – la sorpresa del acontecimiento no sería solamente una situación-límite para un saber del ser, sería también su forma y su fin esenciales. Desde el comienzo de la filosofía hasta su fin, que retoma su comienzo con renovados esfuerzos, esta sorpresa haría toda la apuesta – una apuesta literalmente interminable”. Y concluye en el párrafo siguiente: “Aún falta, precisamente, *permanecer* en el elemento del asombro...”. Cf. NANCY, J-L.: *Ser singular plural* [Être singulier pluriel, París, Galilée, 1996] Madrid, Arena [traducción de Antonio Tudela Sancho] 2006, p. 180.

⁶⁵³ Cf. DUFOURMANTELLE, A., ‘Invitación’, en DERRIDA, J.: y DUFOURMANTELLE, A.: *La hospitalidad*, ed. cit., pp. 38-40.

Lo que seguimos persiguiendo es una hospitalidad sin ley. Si alguna ley pudiera circunscribir un deber o un procedimiento para la hospitalidad, entonces, esa cosa así circunscrita y negadora de la radical imprevisibilidad del porvenir, ya no sería hospitalidad. Si alguna ley existe respeto de ella, esa ley es la negación misma de lo *propio* de la ley: una ley de la absoluta singularidad. Una ley para *una* persona, *un* huésped, *un* lugar, *un* acontecimiento: una ley singular sin generalización o universalización posibles. Un ‘singular plural’, como dentro de un momento diremos, diciéndolo desde ya.

El dibujo acontece: acontece dentro de lo que es *propio* del acontecimiento: la in-apropiabilidad. Los dos puntos (:), repetidos *entre* la propiedad y la inapropiabilidad del acontecimiento, marcan el doble pliegue sobre el que se da el paso (*pas*) de una afirmación a otra. Lo que en general acontece, acontece tras una cierta apertura de posibilidad (decimos ‘cierta posibilidad’, pero podríamos decir también ‘casi trascendentalidad’), es decir, una sobre posición de puntos (:) que abren, *entre* ellos, un espacio de posibilidad, un espaciamiento, el espaciamiento del acontecimiento.

En el inicio del capítulo inicial de la investigación, invitamos a la fotografía para atestiguar sobre el dibujo. Renovamos la invitación, ahora, en este instante del discurso, no ya para testimoniar, sino para poner su espacio *propio* bajo la mirada. Tomamos prestadas de Roland Barthes dos palabras que ya Derrida había también tomado: *punctum* y *studium*.

El *studium* no significa,

“...por lo menos no inmediatamente ‘el estudio’, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial”⁶⁵⁴.

La parcialidad, la parcela de afecto, de interés dedicada a algo o alguien tiene un efecto panorámico, por decirlo así. Ningún sobresalto viene a afectar esa parcela, ese territorio general del afecto. Pero un detalle (señalamos ya el carácter tallante del detalle) puede introducir un sobresalto en la corriente. Un detalle puede salir de la escena “como una

⁶⁵⁴ BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [La chambre claire. Note sur la photographie, París, Cahiers de Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980] Barcelona, Paidós [traducción de Joaquim Sala-Sanahuja] 1989, p. 58.

flecha y viene a punzarme”⁶⁵⁵. Ese efecto punzante es lo que Barthes llama el *punctum*. El detalle, el *punctum*, cual instrumento puntiagudo, marca un punto de vista, o la vista de un punto. No un punto anodino y neutro, sino un punto punzante, que hiere y corta, y por lo tanto, interrumpe. El *punctum* inscribe en el campo, en el *studium* la marca de una singularidad. E inscribiendo una marca, cambia el texto, lo conmueve, desgarrar un velo, deja huella.

Derrida, en *Las muertes de Roland Barthes*, retoma los dos términos, “esa oposición que no lo es”⁶⁵⁶, para trazar, sobre ese simulacro de oposición, tangentes de singularidad. El *punctum*, que *efectivamente* no es nada, o que es un casi-nada, tiende a expandirse, a tomar el campo, a convertirse en metonimia del campo.

“Esta potencia metonímica tiene una relación esencial con la estructura suplementaria del *punctum* (‘es un suplemento’) y del *studium* que la pone en movimiento”⁶⁵⁷.

El *punctum*, por su vocación cortante, por su dinámica expansiva, por su potencia metonímica, tiende a absorber, de alguna forma, todo el *studium*. El *punctum* se vuelve pues heterogéneo, introduciendo un elemento de perturbación que afecta lo que está a su alrededor. Desborda las tenues fronteras (si es que hay fronteras en el casi-nada de un punto) de su puntualidad y contamina la pluralidad del campo. O, diciéndolo con Derrida,

“este singular que no está en ninguna parte, de pronto pone todo en movimiento y se pluraliza”⁶⁵⁸.

La fuerza metonímica de un texto (de un dibujo) es la que puede permitir una generalidad discursiva, es decir, que puede abrir un ámbito panorámico a partir de un punto en expansión. Lo único, sin perder su singularidad, se pluraliza, se extiende en el campo, puntualizando, punzando, hiriendo, generando resaltos y relevos en el texto. Pongamos atención en un dibujo de Siza en el que retrata al arquitecto italiano (y amigo) Vittorio

⁶⁵⁵ Ibidem.

⁶⁵⁶ DERRIDA, J.: ‘Las muertes de Roland Barthes’, en *Cada vez única...*, ed. cit., p. 78.

⁶⁵⁷ -: Op. cit., p. 79.

⁶⁵⁸ Ibidem.

Gregotti (figura 32). El retrato instituye un campo, un *studiun*: una figura sobre un fondo, una firma, una fecha y un número (tal vez correspondiente a la paginación manual de un cuaderno). Sobre el campo emerge la absoluta singularidad de una mano en la pluralidad de la persona retratada. La mano es un *punctun* que requiere y afecta mi mirada. La mano despunta, me despunta y me punza. Me interroga, es decir, abre un punto suspensivo en mi lectura. ¿Por qué una mano tan punzante? Una mano que despunta, apunta y me apunta con dos dedos (el índice y el medio) destacados (un *punctum* dentro de otro *punctum*, o tal vez mejor dicho, un *punctum* dentro de otro *studium* que sería la mano misma en su totalidad). La mano perturba la totalidad del campo, lo agita. Introduce un elemento desestabilizador, un estorbo para una lectura ordenada. Incluso se presta a una trasgresión: luego por su desproporcionalidad respecto al cuerpo, pero también porque se expone fuera de su normalidad. La mano no tendría, en principio, el derecho de desbordar su espacio y medida propios. El clima general del retrato está interrumpido, cortado por una mano atrevida, punzante.

Es verdad que también podemos atisbar cierta perturbación en la mirada sesgada o en el rasgo irónico de la boca. Pero es la mano, la mano derecha (símbolo de autoridad y poder: Dios tiende la mano derecha para crear y bendecir, y Cristo cura levantando la mano derecha sobre el que cura), esa ‘mano pesada’, que *violenta* y transforma al mínimo contacto. La mano del retrato se mete con nosotros, *nos mete la mano*, se (entro)mete con nosotros. Es una mano excesiva que no cabe en sus propias orillas, que *no abre mano* de su privilegio. No es una mano que se extiende (no nos extiende la mano) para saludar, sino que se queda recogida en su ámbito, y de ahí, con aparente inocencia, perturba, acosa, contrabandeando de esa forma el ámbito general del retrato. Se trata, de alguna forma, de una *mano armada*, una mano que posee un poder y un instrumento que impone distancia y respeto. Una mano quizás conflictiva que *no abre mano* de sus prerrogativas y siempre está dispuesta a salir a la lucha. Los dedos, cuya posición es equívoca (tanto parecen indiciar una bendición, como un ajuste de cuentas) apuntan, adelantan el punto, llaman el punto: el punto de mira. Desencuentrada con la mirada (la mirada sesgada de Gregotti) tiene en mira *otra* cosa, *otro* blanco. Curioso sin duda es el título del prefacio de Gregotti que introduce el texto de Siza *Imaginar la evidencia*. Se titula *El otro*. Vale la pena transcribir un párrafo de ese prefacio que habla del lenguaje del dibujo de Siza:



Figura 30: s.t., s.f.: bocetos de la Biblioteca de la Universidad de Aveiro. En PIQUERAS, N. [coord.]: *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria* [catálogo] ed. cit., p. 68.

“... el dibujo no es para Siza un lenguaje autónomo; se trata de sacar las medidas, de fijar las jerarquías internas del lugar que se observa, de los deseos que él suscita, de las tensiones que induce; se trata de aprender a ver las interrogaciones, volverlas transparentes y penetrables. Se trata por fin de buscar por medio de la escritura del dibujo una serie de resonancias que progresivamente funcionen como partes de un todo, que mantengan la identidad de las razones de su origen contextual, mas que al mismo tiempo, se organicen en secuencias, recorridos, paradas calculadas, que se alineen a través de diferencias discretas en la dirección de un proceso de diversidad necesaria sin ostentación, de la escritura de los espacios y de las formas del proyecto”⁶⁵⁹.

A través del dibujo Siza ‘saca las medidas’, es decir, se mide con el *studium*, el lugar, el campo, el ámbito. Pero hay momentos en los que se detiene en ‘paradas calculadas’, elegidas, seleccionadas, como estrategia de acercamiento a las ‘diferencias discretas’. La ‘escritura del dibujo’ inscribe ‘resonancias’, es decir, permite auscultar ciertas vibraciones, permite cierto cambio de energías dentro del campo, dentro de un sistema. Y por ello, el dibujo no es para Siza (ni para nadie) un ‘lenguaje autónomo’, sino que se entrega a la heteronimia, aunque sea bajo la forma de búsqueda de una identidad que estará en su ‘origen contextual’.

La búsqueda de dicha identidad podrá significar aquello que Siza designa como “la singularidad de las cosas evidentes”⁶⁶⁰. La singularidad, quizás oscurecida por el velo que parece tapar la evidencia, es lo que busca el dibujo. La singularidad que, sin embargo, no se deja aprisionar, que no permite que le echen la mano, que se disemina, se pluraliza, se expande por el campo, *dándose*, de esa forma, a la confusión con el todo, con la totalidad. Como tal no se puede calcular, identificar, marcar o circunscribir, porque se halla diseminada, en una dispersión sin fin. Huidiza y muchas veces inidentificable, siempre está llegando, por otro lado, o mejor dicho, *por el lado del otro*.

“En efecto – afirma Derrida en conversación con E. Roudinesco – la singularidad está expuesta a lo que viene como otro y como incalculable. La singularidad en cuanto tal (ya sea que aparezca como tal o no) no se reduce jamás, en su misma existencia, a las reglas de

⁶⁵⁹ GREGOTTI, V.: *O outro*, Prefacio a *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 9.

⁶⁶⁰ Cf. SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 133.

un cálculo mecánico, ni siquiera a las leyes más indiscutibles de un determinismo”⁶⁶¹.

Anoto dentro del paréntesis de Derrida: la singularidad puede aparecer o no como tal. Puede no aparecer, por ejemplo, como sugiere Siza, porque es evidente. O puede no aparecer porque el campo es demasiado ancho, hasta perderse de vista. Puede no aparecer nunca: no hay regla o cálculo mecánico que la imponga.

1.5. ‘Ser singular plural’

Para cerrar el apartado sobre la hospitalidad hiperbólica introducimos un breve sub-apartado, casi una nota, sobre un título de Jean-Luc Nancy: *Ser singular plural*⁶⁶². El texto de Nancy (por ser un texto muy importante en su *corpus* filosófico, un texto doctrinal por decirlo así) merecería más reflexión y detenimiento. Lo referimos a penas de paso con la esperanza de que la posible relación entre el ‘ser singular plural’ de Nancy y la ‘diseminación’ de Derrida pueda añadir algo al tema de la singularidad plural del trazo en el dibujo.

¿Qué se esconde, pues, bajo esta contradicción de términos: ‘ser singular plural’? ¿Cómo puede uno ser a la vez singular y plural? ¿Qué es ‘ser singular plural’?

Las tres palabras (‘ser singular plural’) no obedecen a una sintaxis determinada, sino que mantienen abierta una articulación imposible de decidir. ‘Singular’ y ‘plural’ no son predicados del ser, no integran una afirmación sobre el modo de ser del *ser*.

“El *ser* es singular y plural, a la vez, indistintamente y distintamente. Es singularmente plural y pluralmente singular”⁶⁶³.

El ser no pre-existe al hecho de ser singular y plural, a la vez. No es una especie de soporte sustancial sobre el cual recibe los accidentes ‘singular’ y ‘plural’. ‘Ser singular plural’ es una sola *cosa*, configura la constitución esencial del ser. Decir ‘ser’ es decir (indistinta y distintamente) ‘singular plural’. El ser es lo que es singular y pluralmente.

⁶⁶¹ DERRIDA, J. y ROUDINESCO, E.: *Y mañana qué...*, ed. cit., p. 61.

⁶⁶² NANCY, J-L.: *Ser singular plural*, ed. cit.

⁶⁶³ -: Op. cit., p. 44.

Nancy quiere decir con ello que “lo que existe, sea lo que sea, porque existe co-existe”⁶⁶⁴. La singularidad de cada cosa, de lo quiere que sea, no se puede aislar, disociar del *ser-con* otros, con una pluralidad incalculable de otros. El dominio ontológico se traza de un solo trazo continuo-discontinuo⁶⁶⁵. No hay un dominio autónomo de cada uno de los elementos, ni tampoco uno que preceda, funde y fundamente a los demás. Nancy sugiere incluso que puedan presentarse gráficamente separados y unidos por un trazo: ‘ser-singular-plural’⁶⁶⁶. El trazo (que separa y une) opera como un espaciamiento que, mientras genera distancia e interrupción, afirma la co-pertenencia de unos a otros. Todo ser toca al otro, pero según la ley del tacto, que es – como lo señalamos en el capítulo anterior – la ley del no-contacto, o del contacto en el límite, en aquello (el límite) que no puede ser tocado.

La sorpresa no es para Nancy un rasgo del acontecimiento, como si un acontecimiento pudiera presentarse de diversos modos, y uno de esos modos de presentación fuera la sorpresa: ‘el acontecimiento *x* se presentó de sorpresa’. No. Todo acontecimiento se presenta por sorpresa. Lo que hay que pensar – *eso* que la filosofía piensa desde el inicio y no puede nunca dejar de pensar, tirando siempre hacia un límite que inscribe otro límite y así sucesivamente – es la sorpresa del acontecimiento. El acontecimiento siempre llega para pillar el pensamiento, siempre lo coge de sorpresa. El pensamiento no puede más que ‘pensar la sorpresa del acontecimiento’⁶⁶⁷.

Hasta este punto, ninguna diferencia significativa respecto el pensamiento del acontecimiento que desarrolla Derrida. La diferencia se presenta respecto de lo que llega. Para Nancy lo que llega no es ‘un otro’, ‘un extraño’, ‘un extranjero’, ‘un huésped’. Lo que llega es ‘un origen’. Transcribimos un paso significativo del pensamiento de Nancy al respecto:

“Lo que ahí se plantea, lo que se curva, se inclina, se tuerce, se dirige, se refuta – desde el recién nacido hasta el cadáver – no es en principio ni un ‘prójimo’, ni un ‘otro’, ni un ‘extraño’, ni un ‘semejante’: es un origen, es una afirmación del mundo – y sabemos que el mundo no tiene otro origen que esta singular multiplicidad de

⁶⁶⁴ -: Op. cit., p. 45.

⁶⁶⁵ Cf. -: op. cit., p. 53.

⁶⁶⁶ Ibidem.

⁶⁶⁷ -: Op. cit., p. 179.

orígenes. El mundo surge siempre cada vez, según una disposición exclusiva, local-instantánea”⁶⁶⁸.

‘En principio’ – salvaguarda Nancy – lo que llega, lo que se inclina y tuerce para llegar, no es un ‘otro’, sino un origen. Nosotros – siempre nosotros, porque el ser es ser-*con* – estamos *ahí* en la creación incesante del mundo, en cada origen. Estamos *ahí*, ‘al borde, sumamente cerca, en los umbrales, *tocamos* el origen’⁶⁶⁹. Nosotros estamos expuestos, local e instantáneamente, *en* la singularidad plural de cada origen.

Tal viene a decirnos que no hay nacional ni extranjero, el que llega, que cruza la frontera de otro país, no pasa verdaderamente, no cae en un territorio extranjero, sino que se mezcla, y el mezclarse es el acontecer mismo. No hay acontecimiento sin mezcla, no hay cultura sin mezcla, no hay raza sin mezcla, no hay nada sin mezcla. La pureza es lo que *no hay*. No hay en definitiva. Nancy rehúsa aceptar el catecismo de la ‘unidad en la diversidad’, de la ‘complementariedad’, de las ‘diferencias bien temperadas’⁶⁷⁰. La mezcla, en sentido político, cultural, étnico, artístico, en todos los sentidos posibles, es lo que existe, la *evidencia* de lo que viene a sorprendernos en cada origen. La admisión de la extranjería (que es una cuestión diferente de la identidad: Nancy no niega la identidad de las culturas, los países, etc.) implicaría la admisión de que las culturas se suman, se alinean unas sobre las otras, o unas al lado de las otras.

“Las ‘culturas’ – aquello que se denomina así – no se suman. Se encuentran, se mezclan, se alteran, se reconfiguran. Se culturizan unas a otras, se descifran, se irrigan o se secan, se trabajan o se injertan”⁶⁷¹.

Un discurso cultural de la cantidad que habla de un ‘enriquecimiento mutuo’ entre culturas (y que Nancy asocia al capitalismo⁶⁷²) no puede comprender un pensamiento de la creación infinita del mundo y de la radical mezcla que *introduce* en ella cada nuevo origen. Nancy es consciente de que esta esencialización de la mezcla puede oscurecer, incluso negar, el derecho de identidad y propiedad de las culturas y de los pueblos. Lo

⁶⁶⁸ -: Op. cit., pp. 24-25.

⁶⁶⁹ -: Op. cit., p. 29.

⁶⁷⁰ Cf. -: op. cit., p. 162.

⁶⁷¹ -: Op. cit., p. 164.

⁶⁷² Ibidem.

que está en causa, por tanto, es la cuestión de los límites éticos, políticos, jurídicos, filosóficos, etc. de tal esencialización. Sin embargo, aclara Nancy, una ipseidad no es una inercia, la instauración y permanencia de lo mismo de una forma llana, pasiva y acrítica. La ipseidad se deja identificar, presentando su fisionomía propia en el medio de la *creación*, pero, a la vez, y justamente porque no es pasiva, se deja intercambiar con otras ipseidades, se injerta en una red de remisiones que es su *propio* elemento. Cada cultura, singular plural, *es* una mezcla de otras culturas; o dicho más correctamente según el pensamiento de Nancy, llega, sucede, como mezcla, como cosa *ya* mezclada, sin un origen puro. Y, en su creación continua, *cada* cultura, porque no es una ipseidad pasiva y llana, tiene la capacidad de generar y vigilar (con las herramientas legales que están a su alcance) los desplazamientos (continuos, siempre continuos) de sus propias fronteras.

Este desvío por Nancy puede tal vez ser comprendido con relación a lo que al principio planteábamos del dibujo como lo que disemina. La multiplicidad en el origen exige un paso de la frontera ya siempre dado. El origen múltiple, plural, exige asimismo la interrupción del continuo, la fracción, como lo señala Nancy. Digamos que la fracción (de ahí lo singular) se aloja en cada germen, en cada *genos*, en todo ser-concomunitario, antes incluso de la distinción yo-otro. Hay por tanto una hospitalidad 'impuesta' antes de su aceptación, antes incluso de cualquier *idios*, de cualquier propiedad, se impone trascendentalmente, de modo que decir 'no hay *idios*' significa decir 'hay hospitalidad'. Es en el 'hay'-'no hay' donde está el problema para Derrida con respeto a Nancy. Derrida prefiere el 'tal vez', o 'si lo hay'. Tocar el origen plural es tocar la insondable finitud del límite, es operar en la frontera una infinitud desbordada ya en su singularidad. Esto implicaría que todo esfuerzo de estancamiento, de separación, de resistencia a la hospitalidad es una forma de esterilidad. El poder genésico del dibujo no es otro que el desbordamiento de toda línea de margen. El deseo de pureza trae consigo el deseo de identidad, y por ello la neutralización del *genos*, el cierre narcísico del que se quiere siempre a sí mismo, y eso sólo es posible a través de la interrupción de sí, de la pluralidad, de una entrada en el juego ya del origen partido. Ahora bien, no hay origen si no es partido, interrumpido por un trazo que *excribe* (en términos de Nancy) la pluralidad en toda singularidad. Dibujar es decir sí a la hospitalidad del otro, o asimismo, tocar el origen plural e insaturable que crea cada vez el mundo. Decir sí a lo que no

depende de uno, ni lo espera, a lo que insemina más allá incluso del esfuerzo, del *idios*, de la mismidad, es decir sí, desde luego, a la pluralidad ingobernable del trazo.

El ‘ser singular plural’ de Nancy quizás sea compatible con la ‘diseminación’ derridiana. El problema de la relación estaría en un gesto, una diferencia de estilo, del modo de cortar, más que en una diferencia teórica de fondo. Donde Nancy pone el ‘hay’ - ‘no hay’, Derrida pondría un ‘tal vez’.

El ‘ser singular plural’ de Nancy implica una forma de hospitalidad anterior a cualquier *idios*, a cualquier idea de propiedad. Y sin embargo, esa idea de hospitalidad no está anclada en formas de pureza e indemnidad, sino que todo es extranjero *ya* y por *creación*, por determinación ontológica. En consecuencia, el tema del dibujo, y del arte, en Nancy debe ser buscado en el lugar del origen. No un origen al que se regresa para desvelar la verdad y ponerla por obra (al modo heideggeriano), sino un origen que siempre está aconteciendo, un origen que se origina hasta el infinito. El acceso al origen está obstruido, cortado, y como tal, no se da a la imitación, a la manifestación, a la traducción. El dibujo, en este sentido, no está destinado a recibir u hospedar al otro, sino que no puede más que atestiguar el nacimiento de un *mundo*. Y el modo de testimonio del dibujo es el tocar: el dibujo toca el mundo, la infinitud de mundos en creación continua. Terminamos con las palabras mismas de Nancy al respecto:

“Lo que cuenta en arte, lo que hace arte del arte (...) no es lo ‘bello’ ni lo ‘sublime’, no es la ‘finalidad sin fin’ ni el ‘juicio del gusto’, no es la ‘manifestación sensible’, ni la ‘práctica de la verdad’, es todo ello, sin duda, pero de otro modo: es el acceso al distante origen, en su distancia misma, es el tacto plural del origen singular”⁶⁷³.

⁶⁷³ -: Op. cit., p. 30.

2. HABITACIÓN Y HOSPITALIDAD

Un arquitecto proyecta casas, entre otras cosas. Tal significa que las piensa, las divide, las dibuja, las envuelve en el trazo: inventa espacios para la habitación y la hospitalidad. En el apartado siguiente trataremos de las casas, dedicando una atención particular a las casas proyectadas por Siza. Como forma de preparación de dicho apartado, iniciamos otro en el que intentaremos plantear la cuestión filosófica de la habitación y de su relación a la hospitalidad.

Ya veremos que el tema de la habitación no es un tema recurrente en Derrida. Por contra, la hospitalidad siempre está presente, implícita o explícitamente, en su reflexión. Aparentemente es extraño que sea de este modo, pues la hospitalidad exige un lugar de acogida, un espacio *propio* de habitación hacia el que converge el huésped, el que llega, invitado o no. A pesar de estar la hospitalidad infinita más allá del problema de tener o no tener casa, de poseer o no un espacio propio – como ya lo señalamos – no deja de ser pertinente interrogarnos sobre la propiedad, y en especial sobre esa forma típica de propiedad que es la casa, la casa propia, que configura y determina nuestra cultura, nuestras costumbres, nuestra legislación, nuestro urbanismo, nuestra arquitectura. El problema de la habitación es, justamente, un problema que atañe y preocupa a los gobiernos, a las administraciones locales, a las instituciones no gubernamentales. La habitación es una cuestión política de primera importancia que determina, en buena parte, los votos de los ciudadanos y, en consecuencia, la vida larga o efímera de los gobiernos y de sus políticas. Las políticas de la habitación asumen un papel fundamental en la definición de las sociedades, en la relación entre los ciudadanos, en el entramado del tejido social. Nadie que tenga responsabilidades de gobierno puede menospreciar la cuestión de la habitación.

Anotamos a penas de modo muy superficial estos problemas, pues lo que pretendemos no es un análisis sociológico, o psicológico, o jurídico, o urbanístico de la habitación, sino otra cosa. Sin embargo, no una cosa separada de éstas, estanco respecto de ellas. El problema general de la *habitación* está estrechamente conectado, por un lado, con el *haber*, el tener, el poseer algo; y con el *hábito*, la costumbre, la regla, el derecho a tener casa. Y, por otro lado, con la presencia, el estar presente, el permanecer. Las ideas que nos *habitan*, por ejemplo, requieren una casa, una idea de casa, de

morada, de techo; son ideas que están en nosotros, que nos han llegado de alguna forma y de algún lado y permanecen bajo el abrigo de nuestro pensar. Se demoran ahí, se detienen, reposan en el pensamiento.

Parece, pues, que la propiedad y la presencia son aspectos que no pueden dissociarse de la habitación. Pensar la habitación implica pensar la propiedad y la presencia, con todas las complicaciones que acarrea tal intento. ¿Cómo articular estos conceptos de habitación, propiedad y presencia? Suponiendo que tal articulación es posible, ¿cómo saltar hacia el tema de la hospitalidad? ¿Qué peligros esconde tal salto? Herederos de una tradición metafísica que se ha construido sobre ellos y, por tanto, los valora en sumo grado, ¿no correremos el riesgo de terminar rehenes de un sistema de pensamiento que nos sobrepasa y nos enreda en su entramado? En este cuadro, ¿existirá una salida posible capaz de pensar la habitación y la hospitalidad fuera de los valores de propiedad y presencia?

El tema que nos (pre)ocupa es el dibujo, esa forma que, si no hubiéramos hecho ya el camino que hemos hecho hasta este punto, parecería ser un refugio seguro para reproducir y cobijar las cosas en presencia, bajo la forma de la representación. No obstante, fuimos señalando y cuestionando las debilidades de una tal pretensión, por lo que no podemos contentarnos en aceptarlo pacíficamente. Debemos seguir buscando el camino de otras posibilidades, no cediendo en nada a la tentación de cerrar asuntos. Partimos entonces rumbo a otro punto de vista de la problemática. No abandonamos el ámbito de reflexión, pero nos desplazamos un poco para ver desde otra perspectiva. Y por un momento regresamos otra vez a Heidegger, concientes de que no podemos hablar de habitación sin demorarnos un rato en su cabaña.

2.1. Heidegger y la habitación

La habitación de Heidegger, en la Selva Negra, modesta y construida en madera, el elemento natural del entorno, representa una imagen poderosa de su pensamiento sobre el habitar. De alguna forma esa casa de campo en la Selva Negra reúne el pensar de Heidegger sobre el habitar. La descripción de esa casa rural da la indicación de un modo de habitar cercano a su esencia, ante 'la auténtica penuria del

habitar⁶⁷⁴ que ha introducido el olvido del ser. Antes que el desastre de las guerras, o el ascenso demográfico sobre la tierra haya generado una preocupante crisis de habitación, la verdadera penuria del habitar ha sido provocada por una pérdida de la esencia. La tarea de Heidegger es pues pensar la esencia del habitar: ¿cómo recuperar tal esencia? ¿Cómo ha sido posible que se perdiera?

Lo que puede darnos la medida de la esencia del habitar es el lenguaje. Lo que una cosa *es*, su esencia, nos viene dado por el lenguaje. No – ya lo sabemos – un lenguaje que sea una mera forma de expresión, sino un lenguaje que *está antes* de la capacidad expresiva del hombre. El hombre no es el dueño del lenguaje, sino que más bien está fundado en él. No es el hombre el que cobija el lenguaje, sino el lenguaje el que cobija el hombre. Heidegger ubica la pérdida de la esencia del habitar justamente en esta inversión: el hombre actúa como si hubiera sido él el forjador del lenguaje. Y por consecuencia ha perdido el camino hacia la esencia del habitar.

“Ser hombre – afirma Heidegger – significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra *bauen* significa que el hombre *es* en la medida en que *habita*”⁶⁷⁵.

No se trata de un simple cambio semántico de las palabras. Éstas siguen transportando, bajo la forma de la ocultación, el rasgo fundamental del origen. Lo que las palabras son propiamente cae en el olvido. Las palabras se retiran al hombre, esconden su esencia, guardan silencio, sin que él preste atención a su silencio.

En este sentido, el hombre no construye casas y viviendas para habitar. Más bien, es en la medida en que habita *en*, que construye lugares para su habitación. Antes de construir el hombre habita, porque habitar es su esencia, su modo de estar en el mundo. Se puede decir – aunque Heidegger no lo diga – que el sin techo, el que no tiene habitación propia y propiamente dicha, habita *tanto* como el que tiene varias viviendas. El hombre *es* el que habita. La habitación atraviesa toda la extensión de su existencia. La habitación no

⁶⁷⁴ Cf. HEIDEGGER, M.: ‘Construir, habitar, pensar’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit., p. 119.

En la página anterior, Heidegger hace la descripción de la casa rural de la Selva Negra: “Pensemos por un momento en una casa de campo de la Selva Negra que un habitar todavía rural construyó hace siglos. Aquí la asiduidad de la capacidad de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales entren *simplemente* en las cosas ha erigido la casa. Ha emplazado la casa en la ladera de una montaña que está a resguardo del viento, entre las praderas, en la cercanía de la fuente. Le ha dejado un tejado de tejas de gran alero... (...) No ha olvidado el rincón para la imagen de nuestro Señor, detrás de la mesa comunitaria...” -: Op. cit., p. 118.

⁶⁷⁵ -: Op. cit., p. 109.

es, en primer lugar y esencialmente, un problema social o urbanístico sino que es un dato ontológico, es el propio ser del hombre. ¿Y cómo habita el hombre? ¿De qué modo habita? Habita permaneciendo en buen recaudo, abrigado en lo libre, cuidando por el mantenimiento en su esencia de todo lo que le rodea y le atañe. Habita salvando la tierra, mirando al cielo y prestando atención a las señas de los divinos. Heidegger designa esta unidad originaria que ensambla y mantiene ensamblado la tierra y el cielo, los divinos y los mortales, la Cuaternidad:

“Esta unidad de ellos [los Cuatro] la llamamos la *Cuaternidad*. Los mortales están en la Cuaternidad al habitar. Pero el rasgo fundamental del habitar es el cuidar (mirar por). (...) Cuidar (mirar por) quiere decir: custodiar la Cuaternidad en su esencia”⁶⁷⁶.

Los mortales habitan de este modo, guardando la Cuaternidad en las cosas, velando para que no se oscurezca su verdad, la verdad de cada uno de los Cuatro. Pero Heidegger inscribe sobre el habitar otro rasgo esencial. Por ello retomamos las preguntas de arriba: ¿cómo habita el hombre? ¿De qué modo habita? Y Heidegger contesta: habita poéticamente. Pero hay que aclararlo porque la forma como planteamos la cuestión puede prestarse a equívocos, como si hubiera dos modos de habitar: habitar cuidando de la unidad de los Cuatro y habitar poéticamente. No es así. Hay un solo modo de habitación, porque el cuidar y el poetizar se pertenecen mutuamente. La relación, siendo de co-pertenencia, no es sin embargo simétrica, en el sentido en que ni todo modo de habitar será poético, ni toda poesía será necesariamente un habitar. ¿Qué relación existe entonces entre lo habitar y lo poético? Cedemos la palabra a Heidegger:

“Esto, ciertamente, no significa que lo poético sea un adorno y un aditamento del habitar. Lo poético del habitar no quiere decir tampoco sólo que lo poético, de alguna u otra forma, ocurra en todo habitar. Las palabras [de Hölderlin] ‘... poéticamente habita el hombre...’ dicen más bien esto: el poetizar es lo que antes que nada deja al habitar ser un habitar. Poetizar es propiamente dejar habitar”⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ -: Op. cit., p. 111.

⁶⁷⁷ -: ‘... Poéticamente habita el hombre...’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit., p. 140.

No siendo un ‘adorno’ de la habitación, lo poético es un modo privilegiado (antes que cualquier otra cosa) del habitar. El habitar se deleita en su esencia, por decirlo así, cuando el hombre asume un modo poético de existencia, cuando habita poéticamente. Ya señalamos que habitar significa cuidar de la Cuaternidad, velar para que se mantenga en su coligación esencial. Y el poetizar, ¿cómo nos revela su esencia? ¿Qué exhortación del lenguaje puede llevarnos hasta el lugar de su esencia?

Lo poético – hay que dejarlo claro también – no se refiere aquí a la producción de poemas, no es un asunto de la literatura. El asunto es otro. Lo poético de lo que habla Hölderlin, en la interpretación de Heidegger, no es asunto de la Historia de la Literatura. Heidegger entiende la poesía – esa que resulta de la producción (*poiesis*) de poemas y constituye un género literario – como una ‘fantasía’, como una fuga idílica de la tierra, de lo real. A través de la poesía, de algún modo, el poeta se sustrae a la tierra y se entrega a un devaneo. Se trata de una concepción muy pobre y discutible que, sin embargo, no cabe aquí discutir y rebatir. Claro que Heidegger tiene el cuidado de salvaguardar que ese es un modo ‘vulgar’ de concebir la poesía. Pero la verdad es que, a partir de una vulgaridad saca conclusiones acerca de la esencialidad de la poesía. Lo anotamos porque la definición de la esencia del *otro* poetizar lo define Heidegger justamente a partir de este prejuicio. El verso de Hölderlin dice: ‘Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita / el hombre en esta tierra’. Y Heidegger, quizás abusivamente, infiere de ahí que Hölderlin

“... añadiendo las palabras ‘en esta tierra’, señala propiamente la esencia del poetizar. Éste no sobrevuela la tierra [se presupone que el otro, el poetizar de los poetas, sí, sobrevuela la tierra] ni se coloca por encima de ella para abandonarla y para flotar sobre ella. El poetizar, antes que nada pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar”⁶⁷⁸.

La esencia de lo poético estará pues en mantenerse sobre la tierra, sin abandonarla, como harán los poetas vulgares, o los poetas en una interpretación vulgar de la poesía, en la búsqueda de un idilio fuera de ella. Y estando sobre la tierra, al poetizar le está asignada la tarea de mirar hacia arriba, hacia el cielo, el lugar de los divinos. Heidegger llama a esta medida transversal la ‘dimensión’⁶⁷⁹. Ahora bien, la medición del hombre con

⁶⁷⁸ -: Op. cit., p. 143.

⁶⁷⁹ -: Op. cit., p. 145.

la divinidad es la que le da la medida del habitar, su estar sobre la tierra, bajo el cielo y los divinos. Y dado que este medir tiene su propio *métron*, y éste no es una ciencia, se trata de una medición de carácter especial: “Esta medición es lo poético del habitar. Poetizar es medir.”⁶⁸⁰ Según los versos de Hölderlin, el hombre se mide por la divinidad. No directamente, porque el dios es el que permanece escondido y desconocido, y en cuanto tal, no puede ser la medida. La medición se da a través de una mediación: la mediación del cielo. El cielo es lo que deja ver aquél que se oculta. Una ‘extraña medida’ es cierto, por cuanto rechaza cualquier bastón o vara que pueda servirle de referencia y *métron*. Sin embargo ésta es la medida que permite pensar el esenciar poético del habitar humano. Al poeta cabe desdoblar esa medida. El poeta es el que llama lo extraño a lo familiar: a través de lo familiar – el cielo que cobija la tierra y los mortales – el poeta convoca lo desconocido: lo divino. ¿Y cómo puede llegar a realizarlo? A través de las imágenes. El poeta es un poco como ‘el soberano que está en Delfos’ del que habla Heráclito: da señales, es decir, habla en imágenes. Heidegger lo aclara:

“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 poeta 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”.⁶⁸¹

La imagen poética no es una mera imagen al modo de una ilustración que nos muestra, nos da a conocer, una parcela determinada del mundo; no es un cuadro panorámico del mundo, un cuadro con-figurador que nos permite construir una figura analógica del mundo. La imagen poética es una imagen coligante que reúne la ‘Cuaternidad’ (y en la ‘Cuaternidad’) a partir de un acto de medición que el hombre lleva a cabo en su habitar poético. Medir, mesurar es también ‘espaciar’, es decir, abrir un espacio de cobijo y de guarda, de vigilante vela, de vigilia. Para Heidegger no sólo se habita la casa, sino también la vigilancia misma de la casa. Mientras todos duermen, el poeta es el ‘vigilante en jefe’. Como la luna comparte la claridad que ha recibido del sol, también el poeta recibe

⁶⁸⁰ Ibidem.

⁶⁸¹ -: Op. cit., p. 149.

la luz de otro (de la poesía) y la refleja en la noche del mundo⁶⁸². En este sentido, la mirada mide y se mide teniendo este *métron* por referente. Mirar hacia arriba significa tomar la medida del cielo, ver lo que en él es visible y ver lo que en él se esconde, pues el cielo no es apenas luz. Al poeta le compete recoger en la imagen el darse y el ocultarse; el traer a la cercanía familiar del hombre las más extrañas y oscuras lejanías.

Sería posible una lectura poética de los dibujos de Siza a partir de la reflexión que estamos terminando. No lo hacemos aquí, sin embargo, pues pretendemos hacerlo más adelante, en otro contexto y desde otra perspectiva. La llamada del tema en Heidegger ha sido importante, pues va a permitirnos ensanchar el campo de enfoque, como veremos a continuación. Y, además, nos ayudará, por contraste, a comprender mejor, quizás, lo que se plantea ahí (y nos requiere) en la frontera entre habitación y hospitalidad, si es que hay una frontera, si es que hay habitación, si es que hay hospitalidad.

2.2. La hostilidad del huésped

La hostilidad y la hospitalidad comparten la raíz (*host-*). El que llega, el huésped, puede que sea un enemigo, un agresor, alguien que viene a cuestionar (la pregunta del huésped es en sí misma perturbadora, lo anotamos otra vez) el orden, el buen recaudo del anfitrión. Alguien que viene a abrir un conflicto, una polémica y, así, romper la armonía de la coligación en la que estaría fundada, en la perspectiva de Heidegger, la habitación del anfitrión. Un desarreglo *logístico* puede acontecer en la casa propia del huésped. La logística de la casa puede que no sepa estar a la altura del huésped, porque su estatura es diferente; puede que no esté adaptada a sus necesidades y hábitos; puede que el huésped no se sienta reunido, cobijado bajo la lengua propia de su anfitrión; puede incluso que no comprenda sus argumentos, que no haya discurso *lógico* capaz de hacer reunión. Puede que el huésped no comparta la poética del anfitrión.

No es cuestión de deferencia, de bien recibir, de un mandato ético que el anfitrión cumple con rigor, con esfuerzo y buenas maneras. Por más dedicada e hidalga que sea la acogida, el huésped siempre quedará endeudado, y donde hay deuda ya no hay hospitalidad. Y justamente ahí donde el anfitrión busca ofrecer un espacio de

⁶⁸² Cf. HEIDEGGER, M.: 'Hebel, l'ami de la maison', en *Questions* III y IV, París, Gallimard, 1976, p. 53.

familiaridad se da el riesgo del rechazo. Lo que eventualmente no ha sabido calcular Heidegger es el riesgo, el desajuste del *métron*, la imposibilidad de reunión. El cuidar al huésped, cuidar de él mientras permanezca bajo *mi* techo, es sin duda una prueba de buenas maneras, pero no necesariamente un gesto de hospitalidad. El problema no está en las palabras propiamente dichas: casa, anfitrión, huésped, familia, recibir, hospitalidad, etc. El problema empieza en lo que casi no es palabra, casi no significa nada, casi pasa desapercibido en el texto de la hospitalidad, una hospitalidad bien argumentada, como debe ser, como manda la regla. El problema está en los pronombres, en esas palabras que casi no lo son, suplementarias que, justamente ellas (suplementarias, delegadas, vicarias), vienen a perturbar la *normal* articulación del discurso. Esas casi palabras, palabras de sustitución: mío, tuyo, nuestro, vuestro... El problema no está en la casa, está en *mi* casa, en *nuestra* casa, en la casa que *hemos* construido (*nosotros*) para un huésped único y supuesto que vendría a determinar y orientar lo que en absoluto no tiene determinación ni dirección: el otro, el total y absolutamente otro, que un *logos* promotor y moderador de la reunión, anfitrión, que siempre garantiza cobijo, honestamente hospitalario (nadie lo duda), puede no ser capaz de reconocer y abrigar. Siempre existe el riesgo de que la reunión no ocurra, que haya sido cancelada, que haya sido aplazada para otra vez.

La hostilidad del huésped es la que siempre ocurre: aunque el huésped esté a gusto en mi casa, hable o comprenda mi lengua, ocupe mi casa *como si* fuera uno de la familia. Pero nunca llegará a ser de la familia, no puede más que ser ‘como si’, esa barrera infranqueable. Un conflicto, una hostilidad, una polémica (*polémos*) que *antecede* la llegada: *antes* que llegue, antes que se haga anunciar, *antes* que pase la puerta, *antes* que pronuncie su nombre, su nombre propio, el huésped *ya* está marcado como huésped, como un litigante, un intruso. El huésped no puede medirse en la ‘dimensión’ del anfitrión. La *logometría* del anfitrión no tiene *métron* para el huésped, para el que, en *sí* mismo, no tiene medida, no se da a la medida, al cálculo, al ‘acuerdo de la morada’. Sin romperse el ‘acuerdo de la morada’, la ‘dimensión’ que mide el acuerdo, no existe hospitalidad posible. No es que se exija una asimilación de uno al otro, de uno por el otro (del huésped al anfitrión, o viceversa), que uno se anule y se homogenice al otro. Lo que es necesario es justamente que uno aparezca ante el otro en su singularidad, en su absoluta heterogeneidad. La absoluta *impotencia* de un discurso logométrico de la hospitalidad es, quizás, no poder reconocer ese resalto, esa falta de acuerdo incorregible e ingobernable. Dicha falta no resulta de una desviación respecto

de un estado o dirección original, sino que es *el desvío mismo*, la falta de dirección que no corresponde a un fallo (a un *falo* que ha perdido la posición erecta), a una falta de sentido del huésped y del discurso sobre la hospitalidad. De ahí su *impotencia* y la imposibilidad de un discurso logométrico sobre la hospitalidad.

Esta es una lógica extraña, una lógica que desplaza el punto de vista hacia otro lugar del discurso, o más bien, hacia otro discurso, que es el discurso del otro, de la lengua del otro. No se trata de invertir los papeles: transformar al huésped en anfitrión y viceversa, con lo cual quedaría todo igual. Lo que se trata es de medir con otro *métron*, o de anclar el *métron* en otros puntos de referencia. Tampoco se trata de salir del *logos*, cosa imposible, además. Pensar la hospitalidad a partir de otro pensamiento del acontecimiento: quizás a partir de ese *punctum* singular que se pluraliza al contacto con el otro, tenga sentido mirar en otra dirección. Es *como sí* (el *logos* de la *analogía* sigue pegado en la piel) no bastara con decir: ¡vente a mi casa y quédate, *como si* fuera tu casa!

“Es *como si* – ahora en las palabras de Derrida – el extranjero poseyera las llaves. (...)... *como si* el extranjero, pues, pudiera salvar al dueño de casa y liberar el poder de su anfitrión; es *como si* el dueño de casa fuera, como dueño de casa, prisionero de su lugar y de su poder, de su *ipséité*, de su subjetividad (su subjetividad es rehén)”⁶⁸³.

El dueño de casa que se vuelve rehén de su invitado. Pero nunca exactamente así. Es *como si*. Como si no hubiera dentro del discurso, dentro de lengua misma, una sintaxis capaz de articular y erigir un lugar para el huésped, un lugar con sentido, un lugar legible, capaz de instituirse en una ley: *como si* hubiera una ley de la hospitalidad. Como si la voz del acontecimiento, en su resalto insalvable, fuera la voz del otro: no una voz destinada *ya antes* de la partida, destinada y marcada por un determinismo lógico, ontológico, ético-político, etc. La voz del otro viene *marcada* por la sorpresa, fuera del cálculo, de la previsión y de la reunión. La voz del otro, que revienta en el acontecimiento, es la marca (*trace*) de la *différance*: sin presentarse propiamente, presenta al otro en su diferencia y, a la vez, difiere su presentación. A la vez, la voz del otro puede

⁶⁸³ DERRIDA, J.: *La hospitalidad*, ed. cit., p. 123.

desarticular las expectativas, inscribir otro dibujo de la hospitalidad en la casa del anfitrión, en su casa dicha propia.

2.2.1. Como si un secreto

En el dibujo puede que se oiga la voz del otro, del que llega y cuestiona la lógica de su (re)presentación. La pregunta del huésped es una pregunta incómoda que pone en sobresalto, no solamente al huésped, sino a todo modo de decir y articular (el extranjero normalmente articula mal la lengua adoptiva) una lógica hospitalaria. Ya reflexionamos sobre esa perturbación introducida por la pregunta del huésped. Queda por cuestionar la perturbación misma, el acontecimiento de la perturbación: *eso* que ocurre cuando llega el extranjero, y sin que abra la boca, alborota la casa y los que habitan la casa. Como si un secreto guardado en el silencio de la pregunta viniera a romper una túnica inconsútil, a abrir una fisura sobre el tejido blanco e impecable de una hospitalidad adquirida y perfeccionada por la civilización y los deberes de bien recibir y dar guarida al extranjero.

‘Tales son las leyes de la hospitalidad’, afirma Derrida⁶⁸⁴. ¿Qué leyes? ¿Cómo así, si venimos afirmando precisamente que las leyes de la hospitalidad son las que niegan la hospitalidad infinita, sin ley? ¿Qué leyes ha inventado Derrida para legislar sobre lo que no es gobernable?

‘Tales leyes’ vienen a ser, afirma Derrida:

“Y el huésped, el rehén invitado (*guest*), deviene el que invita a quien invita, el dueño de casa del anfitrión (*host*). El huésped deviene el anfitrión del anfitrión. El huésped (*guest*) deviene el anfitrión (*host*) del anfitrión (*host*)”⁶⁸⁵.

Las frases son difíciles y, aparentemente redundantes. La llegada de un extranjero a otra lengua, siempre se expone a equívocos, vacilaciones, rupturas. La llegada es una *llagada*, una llaga que se abre, un dolor y un daño. En francés, la lengua de Derrida (que propiamente no lo es, porque Derrida ha llegado a ella, no sin llagas, venido desde *fuera*), el hospedero y el huésped se dicen con el mismo vocablo: *hôte*. El *hôte* es a la vez el

⁶⁸⁴ -: Op. cit., p. 125.

⁶⁸⁵ Ibidem. Por la complejidad de la frase citada, se transcribe íntegramente el original francés: “Et l’hôte, l’otage invité (*guest*), devient l’invitant de l’invitant, le maître de l’hôte (*host*). L’hôte devient l’hôte de l’hôte. L’hôte (*guest*) devient l’hôte (*host*) de l’hôte (*host*)”

que recibe y el que llega, el anfitrión y el huésped. Devenir ‘el anfitrión del anfitrión’ no significa un mero cambio de posiciones y menos aún un juego de palabras. Significa otra cosa.

“Estas sustituciones [Derrida se refiere a las frases citadas arriba] hacen de todos y cada uno el rehén del otro. [Y añade a continuación:] Tales son las leyes de la hospitalidad”⁶⁸⁶.

Siempre, y en todas situaciones (aún cuando estoy en *mi* casa y *ahí* recibo a un huésped) soy un ‘rehén del otro’. Es decir, el otro, el que llega y me sorprende en cada acontecimiento singular, pluralizándose, me coge y me secuestra en el sentido en que no puedo dominarlo, absorberlo, aniquilarlo, desviarlo, hacer cuenta de que no ha llegado. El otro no es dominable, ni domable, ni previsible: por ello soy rehén del otro. En la contingencia de su llegada, me quedo necesariamente rehén de él. En el accidente de su llegada (que no raramente acontece en llaga) hay una especie de sustancialidad sin sustancia, es decir, algo que siempre está por debajo, que es permanente en toda llegada, y sin embargo no puede subsistir por sí, sino que se desplaza en el movimiento ingobernable del acontecer. Una sustancia (si tal pudiera decirse) que no subsiste sin los accidentes. Una estructura aporética – siempre estaremos volviendo sobre ello – que no nos permite decir las cosas sin la búsqueda alucinada y ciega de una salida, a sabiendas que hay múltiples posibilidades, pero todas condenadas a un atolladero, un callejón sin salida, una aporía. Una indecidibilidad radical respecto de las disyuntivas, todas los pares de disyuntivas posibles. ¿Quién es el huésped y quién es el anfitrión? ¿Quién recibe a quién? ¿Quién está antes de quién? ¿Quién está en su casa y quién llega desde fuera?

Derrida no puede aclararlo. Dentro de esta lógica sin logometría, nadie puede decidirlo: ni X ni no-X, o un X dentro de un no-X. Afirma Derrida en la misma página que estamos citando:

“El dueño de casa está en su casa, pero llega sin embargo a entrar en su casa gracias al huésped – que viene de fuera – El dueño de casa entra, pues, desde adentro como si viniese de afuera. Entra en su casa gracias al visitante, por la gracia de su huésped”⁶⁸⁷.

⁶⁸⁶ Ibidem.

⁶⁸⁷ Ibidem.

Aparentemente andamos alejados de nuestro asunto, del asunto del dibujo y del dibujo de Siza. ‘Aparentemente’ porque no hemos mencionado ni al dibujo ni a Siza. Sin embargo, todo lo que estamos reflexionando pertenece a la estructura del acontecimiento y, por tanto, también al acontecer del dibujo. La relación huésped-anfitrión es compartida por el operarse del dibujo. El dibujo invita un huésped a su casa y queda rehén de él. El trazo que abre a través del soporte un espacio de recepción, termina pillado por lo que él mismo ha abierto y traído (y traicionado) a la (re)presentación. Véamos una afirmación de Siza:

“Desenho é projecto, desejo, libertação, registo e forma de comunicar, dúvida e descoberta, reflexo e criação, gesto contido e utopia. Desenho é inconsciente pesquisa e é ciência, revelação do que não se revela ao autor, nem ele revela, do que se explica noutra tempo”⁶⁸⁸.

El propio Siza confiesa que no puede decidir entre ciencia e inconsciencia, duda y hallazgo, contención del gesto y utopía, revelación y velo. Lo que llega ahí al dibujo, ‘no se revela al autor’, el autor no tiene control o dominio sobre lo que llega y se difiere, se desplaza a *otro tiempo* (‘lo que se explica en otro tiempo’). Como si un secreto se alojara ahí sin el consentimiento del autor. Como si el *autos* del autor se dislocara respecto de sí propio hacia regiones inefables, inauditas, que no se ‘revelan’ (el término es de Siza) permeables a la traducción. La resistencia, la intraducibilidad, ponen al dibujante en una posición de inestabilidad, de falta de dominio sobre el proceso. Pero hay algo permeable, que pasa en la porosidad del dibujo, que se muestra al dibujante: eso que él mismo (el autor) no puede o no quiere revelar. El cedazo de la traducción, doble traducción, traducción de traducción, vuelve su malla muy estrecha, a punto de no dejar pasar casi nada. La autobiografía es uno de los lugares del secreto, afirma Derrida⁶⁸⁹. No en el sentido, sigue Derrida, en que el autor poseería la llave que permite acceder al secreto, conciente o inconscientemente. El secreto es otra cosa más allá del alcance del autor, más allá de cualquier determinación o formalización del autor, del traductor, del intérprete, del crítico, del estratega, etc. Tal afirmación nos permite un paso más, otro paso, hacia una cierta estrategia del secreto.

⁶⁸⁸ SIZA, A.: ‘Desenhos’ [2001] en *Álvaro Siza – to the expressivity of one line* [catálogo] Yokohama, Yokohama Portside Gallery, 2002. “Dibujo es proyecto, deseo, liberación, registro y forma de comunicar, duda y hallazgo, reflejo y creación, gesto contenido y utopía. Dibujo es búsqueda inconsciente y es ciencia, revelación de lo que no se revela al autor, tampoco él revela, de lo que se explica en otro tiempo”.

⁶⁸⁹ DERRIDA, J.: *O gosto do segredo*, ed. cit., p. 77.

2.2.2. ¿Existirá una *política* del secreto?

Lo que pretendemos cuestionar a continuación es lo siguiente: ¿un secreto es negociable? ¿Hay un horizonte dentro del cual enmarcar el secreto? ¿Por qué la autobiografía es un lugar posible para un secreto (imposible)?

Admitir una política del secreto vendría a significar que el secreto es gobernable, que puede ser dirigido y orientado según un arte, que puede ser organizado y distribuido por la comunidad, por la *polis*, que puede ser compartido, refrendado, que puede ser manipulado para obtener determinados resultados. Por otro lado, si el secreto pudiera caber dentro del marco de un horizonte, entonces estaría cercado, determinado, localizado, acosado. Esto si un horizonte fuera una línea fija, determinable, apropiable. Pero un horizonte no es esto, sino que es lo que nunca permite una aproximación, una apropiación, una demarcación apropiable. El horizonte siempre se aleja del que se acerca. Y mientras se aleja, sigue dividiendo, volviendo imposible una pretensión de unidad, de reunión en lo mismo o lo único. Si alguna cosa puede suportar y señalar un horizonte, es justamente la diferencia y la multiplicidad. El horizonte es un límite que no limita nada, una barrera que no establece ningún tipo de frontera o propiedad.

“El horizonte es el límite y la ausencia de límite, la pérdida del horizonte en el horizonte, la anhorizontalidad del horizonte, el límite como ausencia de límite”⁶⁹⁰.

¿Cuál es el horizonte (si lo hay) para el secreto? ¿De qué secreto hablamos, en definitiva?

Siza habla de un secreto, un secreto que alimentó su ilusión durante los años de su infancia. Un secreto interrumpido, súbito, un día, cuando un amigo de la misma edad le reveló que ‘no hay niño Jesús’. Ha sido un ‘choque’ que le ha hecho sentir una especie de ‘remordimiento’. El encantamiento se rompió, súbito, y la Noche Buena no ha sido más la misma⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ -: *Políticas de la amistad...*, ed. cit., p. 29.

⁶⁹¹ “Un día – afirma Siza – un amigo de mi edad me dijo en secreto: ¡no hay Niño Jesús! Fue un choque y el primer secreto quedó envuelto en una especie de remordimiento. Después, al parecer súbitamente, desapareció todo el mundo, desapareció la mesa grande, las camareras alrededor, el secreto, el encantamiento, las sillas alineadas en la sala de visitas y el libro de Julio Dantas”. El verdadero poder de este secreto, súbito, desvelado, ha sido el desaparecimiento del propio secreto: a partir de allí, todo lo que era verdaderamente familiar y que había constituido un mundo organizado alrededor de un secreto (el secreto

No se trata de un secreto de este tipo. No es el mundo de los pequeños secretos aplazados hasta el ‘un día’ de la revelación súbita el que aquí nos interesa. No es el secreto que se rompe contra la barrera de un horizonte temporal fijo que revuelve el terreno del dibujo y de todo acontecer.

El secreto que persigue nuestra reflexión, que siempre persigue el propio pensamiento, es un secreto no tematizable, que no puede siquiera compartirse: un secreto *ab-solutum*, es decir – como explica Derrida – que está cortado del lazo, desprendido, roto, sin arreglo posible⁶⁹². Y sin embargo, ‘hay un secreto’, ‘allí hay un secreto’, como repite Derrida en forma de un refrán en *Passions*. Un secreto ‘sin contenido’, que no se confunde con un secreto técnico o artístico (el secreto del artista), o con un secreto oculto en las profundas del alma, o con el móvil perseguido por el moralista o el psicoanalista. Un secreto que ‘no pertenece ni a lo privado ni lo público’. Tampoco es una ‘interioridad privada’. Un secreto que ‘no es fenoménico ni nouménico’, que no se asemeja al secreto profesional, de confesión, militar, de fabricación o de Estado. Un secreto que ‘no pertenece ni a lo que inicia o revela una religión revelada’⁶⁹³. No siendo esto ni aquello, pero compartiendo algo con todas estas cosas que llevan el mismo nombre, el secreto está *ahí*. Hay secreto:

“Heterogéneo a lo oculto, lo oscuro, lo nocturno, a lo invisible, a lo disimulable, hasta a lo no-manifiesto en general, no se puede develar. Permanece inviolable, aun cuando se cree haberlo revelado. No es que se oculte para siempre en una cripta indescifrable o tras un velo absoluto. Simplemente excede el juego de velar / desvelar, disimulación / revelación, noche / día, olvido / anamnesis, tierra / cielo, etc.”⁶⁹⁴.

Por más que hable de él, ninguna palabra o argumento puede romperlo. El secreto ‘sucede a cada momento’⁶⁹⁵ y sin embargo ‘no da lugar a ningún proceso, ni siquiera a un

del Niño Jesús) se derribó. La revelación de un secreto rompió el secreto de la Noche Buena. Cf. SIZA, A.: ‘Natal’ [1988] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e proyectos* [catálogo] ed. cit., p. 76.

⁶⁹² Cf. DERRIDA, J.: *O gosto do segredo*, ed. cit., p. 77.

⁶⁹³ Cf. -: *Passions*, ed. cit., pp. 56-59.

⁶⁹⁴ -: Op. cit., p. 60. ‘‘Hétérogène au caché, à l’obscur, au nocturne, à l’invisible, au dissimulable, voire au non-manifeste en général, il n’est pas dévoilable. Il reste inviolable même quand on croit l’avoir révélé. Non qu’il se cache à jamais dans une crypte indéchiffrable ou derrière un voile absolu. Simplement il excède le jeu du voilement / dévoilement: dissimulation / révélation, nuit / jour, oubli / anamnèse, terre / ciel, etc.’’.

⁶⁹⁵ Cf. -: op. cit., p. 61.

efecto de secreto'⁶⁹⁶. Permanece mudo e impasible, indiferente a cualquier periodización o epocalización. El secreto *está ahí*, callado, extraño a la palabra misma. Se sepa o no, se quiera o no, el secreto está ahí con un estar incierto. Está ahí. Tiene un lugar. ¿Qué lugar?

“Pero si, sin amar la literatura en general y por sí misma, amo algo *en ella* que no se reduce sobre todo a alguna cualidad estética, a alguna fuente de goce formal, eso estaría *en el lugar del secreto*. En lugar de un secreto absoluto. Allí estaría la pasión. No hay pasión sin secreto, este secreto, pero no hay secreto sin esta pasión”⁶⁹⁷.

No estaría *ahí* el secreto, sino que eso que estaría ahí, estaría ‘en lugar del secreto’. Ahí en ese lugar sin lugar, estaría *algo* ‘en lugar del secreto’.

Sin saber decir exactamente por qué, sin poder circunscribirlo, sin saber exactamente de lo que se está hablando (cuando habla de *este* secreto, nadie *en verdad* sabe de lo que está hablando), el secreto está *ahí*, en un ahí que toca todos los contextos y sin embargo no se identifica con ningún contexto en concreto. Está ahí y apasiona, es decir, nos lleva hacia un terreno de dependencia, quizás de pérdida de la razón, de intensidad dominadora a la que es difícil resistir. La violencia de una pasión puede llevar incluso al martirio, a la intimación del testimonio irrecusable. El secreto, *este* secreto, la fuerza apasionante de *este* secreto que está *ahí*, que testimonia y obliga quizás al testimonio, el secreto *es* una soledad, no propiamente la soledad solipsista de la conciencia de un sujeto o de un mero estado de ánimo. ‘La soledad el otro nombre del secreto’, afirma Derrida⁶⁹⁸.

El secreto está ahí y no se ve. Más bien: tal vez esté ahí. Todo ‘ahí’ es susceptible de secreto. El secreto del secreto es que nunca se sabe si es secreto. Y tampoco podemos decir que es invisible. El secreto sobrepasa las categorías meramente perceptivas y rompe la disyuntiva (visible-invisible, se sabe-no se sabe), y tampoco se da por una especie de iluminación interior. Me parece poder afirmar que *hay secreto* en los dibujos de Siza, que hay un ‘no sabemos por qué’, ‘no sabemos cómo’, ‘no sabemos

⁶⁹⁶ Cf. -: op. cit., p. 62.

⁶⁹⁷ -: Op. cit., p. “”Mais si, sans aimer la littérature en général et pour elle-même, j’aime quelque chose *en elle* qui ne se résume surtout pas à quelque qualité esthétique, à quelque source de jouissance formelle, ce serait *au lieu du secret*. Au lieu du secret absolu. Là serait la passion. Il n’y a pas de passion sans secret, ce secret-ci, mais pas de secret sans cette passion”’.

⁶⁹⁸ Cf. op. cit., p. 69.

dónde'. Ese algo que está ahí, que nos toca sin saber dónde ni por qué, pero que nos toca, más allá del goce formal o de la calidad estética.

Por todo lo dicho anteriormente, este es quizás el asunto donde menos tenga sentido invocar un dibujo específico para ilustrar la *presencia* del secreto. No es comprobar con un *ejemplo* la presencia del secreto lo que pretendemos al introducir otro dibujo. El secreto no se da en la ejemplaridad, en la elección de un caso único que se universaliza para corroborar una afirmación. Tampoco el dibujo que quiero llamar aquí es un caso típico. Lo llamo no obstante todo lo dicho. Lo llamo asumiendo el riesgo de nada poder sacar de él. Lo llamo no para mostrar o demostrar lo que sea, sino para exponerlo. Lo expongo, pues (figura 33). Se trata del retrato de un fotógrafo portuense de mérito, y está dedicado:

“Para o Luís Ferreira Alves, companheiro de retratos, dominador de máquinas selvagens, do Álvaro Siza. Porto, Maio 91”⁶⁹⁹.

El retrato retrata el fotógrafo en su oficio de retratar. El retratista sorprende al retratado ahí donde suele estar en el ejercicio de su profesión. El trípode, las bolsas de acomodación del material en el suelo, la cámara fotográfica y el rostro (en parte encubierto) detrás del aparato. Una escena cotidiana de un fotógrafo. Se trata, me parece, de un bello retrato. Tampoco aquí existe algo nuevo: en general los retratos de Siza y todos sus dibujos están empapados de belleza. ¿Qué hay entonces que justifique su llamada? No hay nada aparentemente. No hay nada que se *presente* para ilustrar el secreto. Y aunque quisiéramos ilustrar el secreto, nada podríamos porque un secreto no se presenta, nunca se presenta.

Pero, alguna cosa hay ahí en el retrato: hay un ojo (que no se ve) que mira a través de la cámara. Sobre ese ojo y sobre lo que ve, no sabemos nada. Ignoramos en absoluto el ‘motivo’ que está fotografiando Luís Ferreira Alves. Entre nosotros y el motivo no hay nada. Lo único que hay es la fuerza increíble del aparato sobre el trípode y el ojo (que no vemos) acechando por detrás de las lentes.

Hay las manos del fotógrafo: rodando el angular, afinando el enfoque, enfocando el motivo, *estabilizando* el motivo sobre una superficie especular. Las cosas siempre están yendo, huyendo: hay que perseguirlas en el instante de su acontecer.

⁶⁹⁹ “Para Luís Fereira Alves, compañero de retratos, dominador de máquinas salvajes, de Álvaro Siza. Oporto, mayo 91”.



Figura 33: 'Retrato de Luis Ferreira Alves', 1991. En PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 265;

Perseguirlas con medios técnicos como se persigue a una presa. Es necesario dominar, domar el motivo, encuadrarlo, sorprenderlo, aprisionarlo dentro del aparato como si éste fuera una trampa. La mirada astuta del fotógrafo es la mirada de un predador que juega con la presa: juegan los dos una escena de persecución y huida. Hay que domesticar la luz, elegir el momento de corte, el momento en que el botón de la cámara dispara (como el cazador) sobre la luz. El fotógrafo es un cazador de la luz que, a veces, alcanza el blanco.

Hay la inclinación del cuerpo, en búsqueda de un ajuste de la máquina. El cuerpo del fotógrafo debe contorsionarse de modo que abrace la máquina, el aparato técnico de la fotografía. Una posición, pues determinada por la máquina. Hay el apoyo estable de la cámara sobre los tres pies del soporte, la seguridad de su posición erecta sobre el suelo; y hay el equilibrio precario del fotógrafo, quizás, apoyado en una sola pierna, con el riesgo de descentrar el punto de gravedad de su cuerpo y caer. Hay, pues, un cuerpo a cuerpo del hombre con la máquina, un cruce de la técnica con la intuición y el arte (técnico también, por lo tanto) de la fotografía.

Hay el ojo de la máquina, el objetivo (el objeto en la mano dominadora del sujeto), prolongación protésica del ojo del fotógrafo. Ojo único, monóculo. El ojo derecho está cerrado, suspendido, porque dentro de la lente sólo cabe un ojo, un ojo único. Es una imposición legal, ahí donde impera la legalidad técnica: del aparato y de la perspectiva. No hay negociación ante el ojo monstruoso de la ley. Hay el *punctum* del encuentro, el contacto (sin contacto) entre el ojo y el objetivo. Un punto singular, circular (repárese en el círculo que traza el movimiento de las manos sobre el círculo del teleobjetivo) que requiere nuestra mirada.

Hay, finalmente, la soledad del fotógrafo. Su ayudante de campo no está, no está en el retrato, está fuera del campo. El momento del disparo, en el que la imagen imprime su huella sobre la superficie fotosensible del film, es un momento de soledad. El único testigo sólo revelará su testimonio más tarde, cuando en el laboratorio, por acción del líquido revelador, se distienda la luz hasta ahí comprimida, negra, un agujero negro.

¿Qué hay *ahí* en el retrato? Hay lo que anotamos, y todo lo demás que no ha llegado a nuestra anotación, que se ha perdido o desviado. Hay todo lo que otro observador pudiera anotar. Y otro, y otro. Y todas las huellas borradas a lo largo del proceso del dibujo, de *este* retrato: las que pueden aparecer en cualquier momento y las que se han borrado para siempre jamás. ¿Qué hay en el retrato?, No hay nada o casi nada, por tanto. Y sin embargo hay secreto.

2.3. ¿El hombre habita *en secreto*?

Heidegger toma prestado de Hölderlin el verso según el cual ‘*poéticamente* habita el hombre’. ¿Será que, en fidelidad al pensamiento de Derrida, podemos afirmar más bien que ‘*secretamente* habita el hombre’? Ya sabemos cual es el sentido de la habitación en Heidegger y lo que significa ‘habitar poéticamente’. Y Derrida, ¿qué nos dice Derrida sobre la habitación y el modo de habitar del hombre?

Comentando un texto suyo, que nosotros mismos vamos a comentar también – *Cincuenta y dos aforismos*⁷⁰⁰ – Derrida afirma tajantemente que

“... el texto entero acerca de la arquitectura [se refiere a *Cincuenta y dos aforismos*] es antiheideggeriano. Es un argumento contra la idea heideggeriana del *habitar*, de la obra de arte como ‘habitación’”⁷⁰¹.

Antes de anotar sobre el texto referido de Derrida, es conveniente aclarar el contexto de la afirmación. Se trata de una entrevista con Peter Brunette y David Wills en el 28 de abril de 1990 en California. Interrogado sobre el asunto, Derrida empieza por explicar por qué prefiere hablar de ‘artes del espacio’ en vez de ‘artes visuales’. Porque, explica, el espacio no es sólo lo visible: el arquitecto, el escultor, el pintor, abarcan dominios incluso invisibles. Lo visible – ya lo reflexionamos en el primer capítulo – no es el opuesto a lo invisible y, por tanto, decir ‘artes visuales’, deja fuera la invisibilidad que forma parte del espacio, mientras que decir ‘artes del espacio’ engloba los dos aspectos (visibilidad e invisibilidad) de una misma realidad⁷⁰². A continuación, Derrida expone su pensamiento sobre el ‘pensamiento’, justamente para preparar la entrada al tema de la habitación, pues en Heidegger ‘pensar’, ‘poetizar’ y ‘habitar’ están estrechamente, *esencialmente*, vinculados. Utilizando los términos heideggerianos según los cuales la filosofía es apenas un modo de pensar, entre otros, Derrida actúa como quien mina esa afirmación *pacífica* introduciendo en ella un gesto *polémico*. Con efecto, la producción de una obra de arte, en la interpretación tradicional, es ingenua y neutra en lo que res-

⁷⁰⁰ DERRIDA, J.: ‘Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos’ [1987] en *Psyché. Invention de l’autre* [II] París, Galilée, 1987-2003, pp. 121-129.

⁷⁰¹ -: ‘Dispersión de voces’, en *No escribo sin luz artificial*, ed. cit., p. 173.

⁷⁰² Cf. -: op. cit., p. 171.

pecta a los discursos teóricos. Es decir, el artista produce la obra y el teórico, el filósofo, es el que introduce ‘pensamiento’ en la obra.

“¿Como si – sigue Derrida – el pensamiento no tuviera nada que ver con la obra, como si ésta no pensase, como el teórico, el intérprete o el filósofo!”⁷⁰³

El pensamiento está en la obra, hace cuerpo con ella. La obra piensa: todo lo que incorpora respecto a la historia, la tradición, la memoria, etc., es *ya* pensamiento. Éste, el pensamiento, no es un añadido que comparece en la interpretación de los teóricos, de los críticos, de los filósofos.

Ubicados en el contexto de la polémica, pasamos entonces al tema de la habitación y al texto de Derrida *Cincuenta y dos aforismos*. Se trata de un prefacio para un número especial de *Cahiers du Centre Georges-Pompidou* titulado *Mesure pour mesure. Architecture et philosophie*.

El género que utiliza Derrida – el género aforístico – es ya de sí peculiar y porta una cierta provocación, tratándose, como se trataba en efecto, de hablar sobre arquitectura. La arquitectura es justamente lo que, monumentalizando, sistematiza programas, técnicas, recorridos, contextos, procedimientos, finalidades, etc., mientras que el aforismo, siendo también monumental (porque tiene una pretensión profética de la verdad), es asistemático, fragmentario, desarticulado. Si la arquitectura busca articular, generar espacios de continuidad y transición, el aforismo corta, parcela, fragmenta, sin ninguna preocupación de articulación y apertura de paso entre un aforismo y otro. El aforismo parece no proporcionar un espacio habitable, pues, dado su carácter elíptico, cerrado, no puede ser atravesado. El aforismo es un monumento deshabitado: limpio y tratado, con una presencia viva, profética, pero no puede cobijar a nadie más allá de sí mismo, pues se erige como una soledad aislada. Apuntando, quizás un sentido, siendo, ciertamente, motivo de un sin número de interpretaciones, nadie puede sin embargo romper a través de él. El aforismo *no se da* a la habitación. ‘Parece’ ser de este modo, pero tal vez la cuestión no se presente tan sencilla así. Afirma Derrida en el aforismo 11 (todo aforismo lleva un número, es una realidad serial):

⁷⁰³ -: Op. cit., p. 172. Al respecto, Derrida cuenta, en otro lugar: “Cuando me encontré con Eisenman, he pensado en mi ingenuidad que el discurso estaba de mi lado y la arquitectura propiamente dicha del suyo”. Cf. DERRIDA, J.: ‘Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres’, en *Psyché...* [II] ed. cit., p. 109.

“Desde que existe como tal en Occidente, la arquitectura parece no tolerar el aforismo. Tal vez fuese necesario concluir que, en rigor, un aforismo no existe: él no comparece, no se da a ver en el espacio, ni a atravesar, ni a habitar”⁷⁰⁴.

La arquitectura de la tradición – de nuestra tradición occidental – en su presencia, en su intención mimética de representación, no remite a ella misma, sino que repite, reproduce, significa, evoca, convoca, etc. De ahí su alergia (por lo menos hasta que no sometamos sus datos a otros dispositivos de *análisis*, para certificar si los síntomas confirman o no la enfermedad) al aforismo, a lo no-habitable. La arquitectura parece necesitar de más que una pierna para mantener las exigencias de habitabilidad. La arquitectura no puede pensarse, parece, como la soledad de un aforismo. Como el fotógrafo necesita de un trípode para *estabilizar* y enfocar su motivo, también la arquitectura necesita de un apoyo sólido: un trípode para anclar su pretensión de seguridad, abrigo, refugio y todas otras cosas que se han asociado al pensamiento de la arquitectura. *Firmitas, utilitas, venustas*: un trípode que, desde Vitruvio⁷⁰⁵, ha mantenido erecta la ley de bien pensar y poner en pie un proyecto arquitectural. Estabilizar la habitación y la idea de habitar bajo determinadas leyes (la ley es de algún modo un aforismo) representa un trazo continuo en nuestra tradición arquitectónica.

⁷⁰⁴ -: ‘Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos’, en op. cit., p. 122. ‘L’architecture ne tolère pas l’aphorisme, paraît-il, depuis que l’architecture existe comme telle en Occident. Il faudrait peut-être en conclure qu’un aphorisme en toute rigueur n’existe pas : il ne paraît pas, ne se donne pas à voir dans l’espace, ni traverser, ni habiter’.

⁷⁰⁵ Marco Lucio Vitruvio, arquitecto e ingeniero romano del siglo I a. C. ha escrito un tratado de arquitectura titulado *Los diez libros de arquitectura* donde sistematiza sus ideas sobre cómo construir bien y según las reglas de una buena arquitectura. Constituido por diez libros, el tratado aborda los varios aspectos que un arquitecto no puede dejar de considerar. En los primeros 7 libros trata de aspectos generales, desde los materiales más adecuados a una construcción de los edificios, públicos o privados, hasta la disposición más correcta de los edificios urbanos – lo que hoy se designa como urbanismo. En los restantes 3 libros trata de temas específicos de la arquitectura, como la hidráulica, la gnomónica (técnica para construcción de relojes de sol), la mecánica. Estudiado y traducido (y necesariamente adulterado) a lo largo de los siglos, sólo en el Renacimiento ha sido interpretado y de algún modo superado por los trabajos teóricos de Alberti, Serlio, Bramante, Miguel Ángel, Vignola, Palladio e Scamozzi. En este tratado, Vitruvio afirma las tres cualidades de la arquitectura: *firmitas, utilitas y venustas*. Se trata de cualidades y no propiamente de fundamentos. La arquitectura (por la conjugación de sus categorías compositivas que operan dentro del proyecto) debe aparentar ser estable, útil y bella. Cf. *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Lisboa / São Paulo, 2003. Existe edición castellana del tratado. Cf. VITRUVIO, M.L.: *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Iberia [traducción de Agustín Blánquez] 2000.

A penas por la curiosidad del número (en este caso el 7) y de la pretensión de perfección, sabiduría y seguridad asignada a la arquitectura, mencionamos también otro tratado dicho clásico del maestro estético Jonh Ruskin (1819-1900): RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000 [4].

Lo que interesa a la reflexión de Derrida al respecto no es poner en causa la idea de habitación en sí, sino cuestionar la génesis de la relación entre arquitectura y habitación. Lo deja claro en el aforismo 29:

“Decir que la arquitectura debe ser sustraída a los fines que le están asignados, y consecuentemente al valor de la habitación, no significa defender construcciones inhabitables, sino interesarse por la genealogía de un contrato sin edad entre la arquitectura y la habitación”⁷⁰⁶.

La cuestión resultante de este cuestionamiento (en general una cuestión atrae otra cuestión) es la legalidad de un contrato. El contrato siempre está por debajo como condición de una organización, de una negociación, de un procedimiento, de una conducta, etc. Lo que está por debajo, lo que soporta, el trípode que corrige el *temblor* de la realidad (para mantenerla enfocada, bajo vigilancia), siempre ha sido lo determinante. Derrida ve la necesidad de pensar *otra cosa* diferente cuando se habla de la arquitectura: además de pensar *lo que yace por debajo del proyecto*, ¿por qué no pensar también lo que ‘lanza hacia delante’, es decir, el *pro-* del *proyecto*, del *programa*, de la *promesa*, de la *proposición*?⁷⁰⁷ Y no solamente *lo que está lanzado hacia delante* – sigue Derrida – sino también los otros valores inscritos en el *pro-* del *problema* (y a los que nos referimos ya en otro lugar): la protección y la prótesis, la suplementariedad de la arquitectura⁷⁰⁸. El problema será pensar una arquitectura sin proyecto, sin que tal pensamiento signifique un mero aventurerismo. El ‘sin proyecto’ no significará la negación del proceso previo que conduce a la construcción de un edificio, sino más bien el no hacer depender todo el problema de la arquitectura y de la habitación del proyecto, de una anterioridad determinante que puede absorber y anular el propio acontecimiento de la arquitectura. El ‘sin proyecto’ no equivale a una pasividad del arquitecto (menos aún a su desresponsabilización) sino que apela a su capacidad inventiva, le instiga a hacerse cargo de la invención, hacerse cargo de lugares que no obstruyan la llegada del huésped, de los huéspedes que siempre están llegando. El ‘sin proyecto’ no significa el abandono del proyecto, porque el ‘proyecto’ no se referirá en primer lugar – pienso que esa es la idea de Derrida – a la

⁷⁰⁶ DERRIDA, J.: ‘Cinquante-deux aphorismes...’, en op. cit., p. 125. ‘Dire que l’architecture doit être soustraite aux fins qu’on lui assigne, et d’abord à la valeur d’habitation, ce n’est pas prescrire des constructions inhabitables, mais s’intéresser à la généalogie d’un contrat sans âge entre l’architecture et l’habitation’.

⁷⁰⁷ Cf. -: op. cit., p. 126 (aforismo 33).

⁷⁰⁸ Cf. *ibidem*.

cadena procesal que antecede la construcción de un edificio, sino a un pensamiento de la arquitectura que asiente en 3 patas, reunido y consustanciado en 10 libros y alumbrado por 7 lámparas que cierra sus puertas (las puertas de la arquitectura) a lo que, en definitiva, no se *da* en obediencia a un programa, una previsión o un proyecto: el porvenir. La propuesta de Derrida será la de pensar una arquitectura del porvenir, más bien que una arquitectura de la habitación; una arquitectura de la hospitalidad (en el sentido que venimos desarrollando), más bien que una arquitectura del trípode, del *libro* o de la *lámpara*.

“... una arquitectura sin proyecto se compromete, tal vez, en una obra más pensante, más inventiva, más propicia que nunca a la llegada del acontecimiento”⁷⁰⁹.

El problema de la venida del acontecimiento es precisamente el proyecto, el que intenta programar, condicionar, prever, prevenir, encausar. Y el acontecimiento, el porvenir del acontecimiento, es lo que no puede preverse o prevenirse. Decir ‘arquitectura sin proyecto’ no significa más que esto: dejar que el porvenir venga como un huésped absolutamente inesperado y no-programable, dejar que la arquitectura, más que habitación, sea un lugar del acontecimiento.

La cuestión que planteamos inicialmente (¿el hombre habita *en secreto*?) no tendrá sentido, pues. El secreto, como lo anotamos, no es habitable, no se *da* a la habitación. El secreto no se ve, no se presenta, no se sedentariza.

“Si es que hay secreto – afirma Derrida – no se oculta en el trazado de un ángulo, no se expone a una doble visión o a una mirada estrábica. Simplemente no se ve”⁷¹⁰.

El secreto está *ahí* y no es habitable, porque cuando decimos ‘ahí hay secreto’, queremos significar que todo ‘ahí’, quizás, es secreto, quizás contiene un secreto y, por ello, resulta abierto, partido en su mismidad. Es otro modo de decir que ahí (*Da*) rompe con el ser (*Sein*). El secreto, si lo hay, comparte el destino errante de la huella y por tanto siempre está remitiendo a otro, siempre está desviando en la dirección del otro, de otra

⁷⁰⁹ -: Op. cit., p. 127 (aforismo 36). “... une architecture sans projet s’engage peut-être dans une œuvre plus pensante, plus inventive, plus propice que jamais à la venue de l’événement”.

⁷¹⁰ -: *Passions*, ed. cit., p. 68. “Le secret, s’il y en a, ne se cache pas au détour d’un angle, il ne s’expose pas à une double vue ou à un regard louche. Il ne se voit pas, tout simplement”.

cosa. Lo apasionante del secreto está en nunca permitir que ocurra el encuentro entre los enamorados o prometidos. El secreto mantiene en suspensión una promesa, la mantiene como promesa, como algo que, quizás, no será jamás cumplido en una consumación definitiva, en la llegada de un mesías. La pregunta que arriesgamos no tiene sentido porque el secreto no tiene *sentido*: no finaliza nada, no ordena un sistema, no está gobernado por un *logos*. Incluso no se sabe si *es* secreto.

Hay *otra cosa* todavía en la cuestión arriesgada, la cosa del hombre: (¿el *hombre* habita en secreto?). Los libros y las lámparas de la arquitectura obedecen a una determinada (y determinante) escala: la escala antropocéntrica. El escenario de la arquitectura tiene unos actores residentes que nunca abandonan la escena: entran y salen, cruzan el palco y se cruzan entre sí, representan sus propios textos, tejen sus intrigas e inventan sus héroes, articulan y reúnen a su alrededor la ‘unidad de vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino’⁷¹¹. La cita que intencionalmente dejamos disimulada en la malla del texto, sin destacarla, como siempre hacemos con las citas, es reconocible y representa, ella también, una escena familiar de la habitación. En el palimpsesto abismal de la arquitectura – de nuestra arquitectura – no hay otra medida que la humana. Las sucesivas escrituras arquitectónicas a lo largo de los siglos han sobrepuesto capas y capas de materiales mensurables por un único *métron*. Las huellas que se dan a la lectura, que aún pueden leerse, nos hablan de un único idioma y *en* un único idioma. Derrida manifiesta su admiración por la arquitectura de Peter Eisenman porque “rompió con la escala antropocéntrica, con ‘el hombre medida de todas las cosas’”⁷¹². Haciéndolo, ha proporcionado, quizás, una *chance* a otro tipo de verdad, a otra verdad de la habitación, a otra *habitación* para la verdad. Una verdad

“... no presentable, no representable, totalizable, que no se muestra jamás ella misma. No da lugar a ninguna revelación de presencia, y menos todavía a una adecuación”⁷¹³.

⁷¹¹ Cf. HEIDEGGER, M.: ‘El origen de la obra de arte’, en *Caminos de bosque*, ed. cit., p. 30.

⁷¹² Cf. DERRIDA, J.: ‘Pourquoi Peter Eisenman...’, en *Psyché...* [II] ed. cit., p. 117.

⁷¹³ -: Op. cit., p. 116. Transcribo también el contexto donde aparece la citación: “Mais pour ces raisons mêmes, la vérité de *Choral Work*, celle que disent, et font, et donnent *lyre* ou *layer*, n’est pas une vérité : elle n’est pas présentable, représentable, totalisable, elle ne se montre jamais elle-même. Elle ne donne lieu à aucune révélation de présence, encore moins à une adéquation”.

Derrida se refiere a la verdad del *Choral work*, el nombre para la intervención que han arriesgado Eisenman y Derrida, a invitación de Bernard Tschumi, en la concepción del Parc de la Villette. El *Choral work* consistía en concebir una especie de jardín. Un jardín insólito por no comportar cualquier tipo de vegetación, sino solamente líquidos y sólidos, agua y minerales. Cf. -: op. cit., p. 109.

La crítica de Derrida a la idea de habitar en Heidegger insiste sobre todo en el hecho de no haber podido romper con la ley del *oikos*, con una economía habitacional ordenada a los hombres y los dioses. Lo que ha hecho Heidegger ha sido re-articular una sintaxis y no cuestionarla verdaderamente, es decir, no deconstruirla. Re-aprender a habitar no es más que repetir un origen, instalarse otra vez sobre los fundamentos de la arquitectura, regresar al ‘acuerdo de la morada’⁷¹⁴. Cuestionar el *oikos* de la habitación, su economía antropomórfica, no representa un gesto gratuito para conmovir un orden determinado. La locura (*folie*) de la demanda, consiste en asediar una cierta obsesión purista de la habitación como propiedad y significación. Tal *folie* no corresponde a un gesto nihilista o a un caos anarquista. Tampoco – afirma Derrida – pretende la

“... inversión de los valores [tradicionales] en vista de una arquitectura inestética, inhabitable, inutilizable, a-simbólica e insignificante, simplemente vacante tras la retirada de los dioses y de los hombres”⁷¹⁵.

El problema no está en derribar, destruir, sustituyendo un orden por otro orden. El problema está (en ello consiste también la *folie*) en situar la obra de arquitectura en *otro lugar* donde no esté subyugado (*primeramente, esencialmente, únicamente*, debemos subrayarlo) a imperativos exteriores de tipo económico, estético, epifánico o tecno-utilitario. En resumidas cuentas, lo que se pretende es llevar la arquitectura hacia sus límites, para que pueda confrontarse *ahí* con la experiencia (siempre indecible) de un límite. Experiencia en el límite (toda *experiencia* lo es, ya lo anotamos en otro capítulo) para poder sentir la vacilación de sus propios fundamentos, para poder sentir cómo se borran los *libros* y se funden las *lámparas*. ¿Qué debe escribir la arquitectura? Contesta Derrida:

“... una escenografía del paso (transferencia, traducción transcripción, trasgresión de un lugar a otro, de un lugar de escritura a otro,

⁷¹⁴ Cf. DERRIDA, J.: ‘Point de folie – maintenant l’architecture’, en *Psyché...*, ed. cit., pp. 94-95.

⁷¹⁵ -: Op. cit., p. 97. “... aucun renversement des valeurs en vue d’une architecture anesthésique, inhabitable, inutilisable, asymbolique et insignifiante, simplement vacante après le retrait des dieux et des hommes”.

injerto, hibridación). [y concluye, aforísticamente] Ni arquitectura ni an-arquitectura: trans-arquitectura”⁷¹⁶.

Más allá de los habitantes, de los estilos, de los estetas, de los críticos, de los apreciadores, de una arquitectura de la permanencia o del regreso (imposible) a un origen, una transarquitectura convoca el acontecimiento donde se da el otro, el absolutamente otro, cuyos atributos no conocemos y tampoco podemos prever.

Mantener el secreto (aún si no existe tal cosa) es mantener ‘la promesa de dar lugar’⁷¹⁷, de dejar abierto un lugar para el huésped imprevisible. No aprisionar en el concepto de ‘habitación’ el lugar de lo que, de ninguna forma y bajo ninguna condición, llega y llegará para permanecer, porque está en tránsito, se está desplazando sin posibilidad de ser cobijado por un *logos* que, en su afán de abrigar y reunir, terminará rehén en su propia casa. Pero no se trata de una sencilla inversión de papeles, pues entre rehén y anfitrión – lo recordamos – hay una indecidibilidad: siempre se es rehén a la espera de paso, a la espera de una liberación. ¿Qué queda entonces? ¿Qué puede quedar de una huella en tránsito? Alguna cosa queda. “Queda, según lo entiendo, la soledad de una pasión sin martirio”⁷¹⁸. Es la última frase de *Passions*. La ‘pasión sin martirio’ en la última línea, en el límite más extremo, en el extremo de la línea. En la escrita de la arquitectura, hay una arquitectura escrita en la última línea. Una promesa de arquitectura, pues, es decir, una arquitectura por-venir.

⁷¹⁶ -: Op. cit., p. 98. “... une scénographie du passage (transfert, traduction, transcription, transgression d’un lieu a l’autre, d’un lieu d’écriture à un autre, greffe, hybridation). Ni architecture ni anarchitecture: transarchitecture”.

⁷¹⁷ Cf. -: ‘Cinquante-deux aphorismes...’, en op. cit., p. 129 (aforismo 52).

⁷¹⁸ -: *Passions*, ed. cit., p. 71. “Voilà qui reste, selon moi, la solitude absolue d’une passion sans martyre”.

3. LAS CASAS

Manteniendo como telón de fondo de nuestra investigación toda la problemática de la habitación y de su relación a la hospitalidad derridiana, nos parece pertinente introducir un corto apartado sobre el tema específico de las casas. Con efecto, en nuestro modo habitual de representar y proceder, la casa es una figura de la hospitalidad, ciertamente la más potente, aquella en la que se configuran los valores más firmes relacionados con el recibir al otro, acoger, dar abrigo, mantener en seguridad, etc. Tomar posesión de una casa es tomar posesión de un mundo cargado de memoria, de política, de pensamiento, de símbolos, de envíos. Toda la casa es un *chez-soi*, un espacio de afirmación de propiedad. La casa es *mi casa, tu casa, nuestra casa*. El pronombre posesivo siempre acompaña y acerca *a casa*, lleva e introduce *en casa*, a buen recaudo por tanto, al que se implica con él. El pronombre posesivo conduce *a casa* y la casa conduce al pronombre posesivo.

Lo que intentaremos en este apartado es cuestionar esta articulación tan obvia, tan incuestionable, entre casa y propiedad. ¿Por qué la casa es un *chez-soi*? ¿Qué huella se da a la lectura en esa pareja bien sucedida? ¿Será posible entrar en *su casa*, ser ahí hospedado pacíficamente, a pesar de las preguntas polémicas que plantearemos? ¿Estará el dueño de casa preparado para, por lo menos, escuchar las preguntas del huésped imprevisto e inconveniente, el huésped que, en vez de agradecer y aceptar mansamente la acogida, cuestiona *su anfitrión*, *ahí* donde impera *su ley*, la ley de *su casa*?

Una casa, a diferencia de otras construcciones, afronta *directamente* la cuestión del habitar, una vez que en ella nidifican cotidianamente actos que generan y gestionan una cierta idea de permanencia, un cierto demorarse ahí que es propio de la habitación. Según la distinción de Heidegger con la que inicia *Construir, habitar, pensar* hay construcciones que albergan al hombre, lo cobijan puntualmente, las utiliza como medios al servicio de sus necesidades y emprendimientos, y sin embargo, no son propiamente habitaciones.

“Un puente y el edificio de un aeropuerto; un estadio y una central energética; una estación y una autopista; el muro de contención de

una presa y la nave de un mercado, son construcciones pero no viviendas”⁷¹⁹.

Manteniéndose sin duda dentro de la región del habitar, las construcciones citadas no son habitación, no realizan eso que Heidegger considera el verdadero habitar y sobre el cual ya reflexionamos. La casa, esa sí, es el paradigma de la habitación.

Siza, nuestro autor, que a veces *parece* alejado de las cuestiones que venimos planteando, *parece* quedarse fuera del texto de la tesis, Siza, nuestro autor, decía, estará siempre muy cercano, explícitamente cercano, a lo largo del presente apartado. ¿Qué nos dice él sobre las casas que ha proyectado? ¿De sus anotaciones al respecto – textos, entrevistas, bocetos – que notas podemos sacar?

Recientemente, todos sus proyectos para casas (los construidos y los no construidos) han sido reunidos en un volumen. Son 34 proyectos en el total. La mayor parte en Portugal, pero también en España, Italia y Bélgica⁷²⁰. Ahí están recogidos dos textos importantes de Siza (ya anteriormente publicados en otros lugares) a los que vamos dedicar atención: *Vivir una casa* y *La casa interrumpida*.

3.1. ‘Las casas arden constantemente’

La afirmación es de Siza y da que pensar: ‘las casas arden constantemente’⁷²¹. ¿Por qué las casas siempre están ardiendo? ¿Ese fuego que consume las casas se propaga también a otros tipos de construcción, o sólo afecta y consume las casas? ¿Y por qué las casas? ¿Será que la materia de la que está hecha una casa es más combustible que la materia de otras edificaciones?

Vamos a repasar todo el texto deteniéndonos desde ya en el primer párrafo donde Siza afirma:

⁷¹⁹ HEIDEGGER, M.: ‘Construir, habitar, pensar’, en *Conferencias y artículos*, ed. cit., p. 107.

⁷²⁰ Cf. SIZA, A.: *Casas. 1954-2004* [org. Alessandra Cianchetta y Enrico Molteni] Barcelona, GG, 2004. El volumen ha sido publicado originalmente en Italia [Milan, SkiraEditore] en el mismo año de 2004.

⁷²¹ -: ‘Vivir una casa’, en op. cit., p. 9. El traductor español ha traducido ‘las casas arden con frecuencia’. No es lo mismo arder ‘constantemente’ y arder ‘con frecuencia’. La primera implica una idea de continuidad, de permanencia de la acción (las casas están *siempre* ardiendo) que no pasa en la segunda. En efecto, arder ‘con frecuencia’ significa sin duda arder muchas veces, pero no necesariamente siempre. Citaremos la versión castellana del texto, pero con la alteración referida. Para confrontar con el original en portugués, véase por ejemplo: -: LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e proyectos* [catálogo] ed. cit., p. 94. Mantendremos el criterio de citar a Siza en portugués en el cuerpo principal del texto, colocando la traducción al castellano en las notas a pie de página. Respecto de los dos textos citados, usaremos la versión propuesta en *Casas...*, con alteraciones puntuales y debidamente señaladas.

“Nunca fui capaz de construir una casa. Não me refiro a projectar e construir casas, coisa menor que ainda consigo fazer, não sei se acertadamente”⁷²²

Terminamos de enumerar las casas proyectadas por Siza entre 1954 y 2004: 34 casas, no contando con algunas más ya posteriores a esa fecha. Y sin embargo nunca ha sido capaz de construir una casa auténtica. Aquí empieza la cuestión: ¿qué quiere decir Siza con ‘una casa auténtica’?

Authentikós es lo primordial, lo que detenta un poder absoluto, una autoridad que no puede ser sustraída. La adulteración, la copia, el plagio, la reproducción ilegal, el ‘mercado negro’ es lo que atenta contra la claridad, la autenticidad, contra la autoridad y legalidad de lo auténtico. La certificación de autenticidad requiere sin embargo una legitimación, un sello, una contra-firma, condición esencial para poder imponer su autoridad y defenderse de la contra-hechura, de la falsificación. La autenticidad constriñe, obliga a la edificación de contrafuertes (aduanas, garantías, sellos, matasellos, derechos de propiedad, etc.) para defender la autoridad absoluta del *authentikós* e impedir el contrabando.

La ‘casa auténtica’ que Siza nunca ha podido construir sería una casa a prueba de falsificación, una casa con puertas, contrapuestas y contraportadas. La escritura de la ‘casa auténtica’ *debe* estar (así lo exige el imperativo del *authentikós*) guardada y resguardada por una portada, una contraportada, un derecho legal de propiedad y la prohibición expresa de fotocopia y reproducción. La protección del origen, la llamada a una intimidad originaria e indemne, es lo que buscará una ‘casa auténtica’⁷²³.

⁷²² -: ‘Viver uma casa’, en op. cit., p. 94. “Nunca he sido capaz de construir una casa, una casa auténtica. No me refiero a proyectar y construir casas, cosa menor que todavía consigo hacer, no sé si acertadamente”.

⁷²³ Sobre el concepto de casa que aquí está en causa, remitimos a una nota anterior sobre la casa modesta de Heidegger en la Selva Negra. Y añadimos otra, ahora de Bachelard, que ilustra este concepto de casa como concentración del ser: “¿*Qué imagen de concentración de ser la de esta casa* [subrayo yo] que se ‘estrecha’ contra su habitante, que se transforma en la celda de un cuerpo, con sus muros próximos!. El refugio se ha contraído. Y siendo más protector se ha hecho exteriormente más fuerte. De refugio se ha convertido en fortaleza. La choza ha pasado a ser un baluarte del valor para el solitario que aprenderá así a vencer el miedo. Dicha morada es educadora”. BACHELARD, G.: *La poética del espacio* [La poétique de l’espace, París, PUF, 1957] Madrid, FCE [traducción de Ernestina de Champourcin] 2000 [3] p. 78. La imagen apostrofada (¡qué imagen!) es la imagen de una casa que lucha con la tempestad y está descrita por Henri Bosco en *Malicroix* (pp. 105 ss.). Bachelard transcribe el trozo del relato referente a esa lucha, y nosotros lo hacemos también: por su belleza narrativa y por lo que encierra de significante respecto la ‘casa auténtica’. “La casa luchaba bravamente. Primero se quejó; los peores vendedales la atacaron por todas partes a la vez, con un odio bien claro y tales rugidos de rabia que, por momentos, el miedo me daba escalofríos. Pera ella se mantuvo. Desde el comienzo de la tempestad unos vientos gruñones la tomaron con el tejado. Trataron de arrancarlo, de deslomararlo, de hacerlo pedazos, de aspirarlo, pero

Una casa que concentra el ser y el universo alrededor del hombre, que le estrecha y defiende de la tempestad y de otros peligros que puedan amenazarle. Una casa concentrada, centrada en su propia esencia, alineada por un eje cósmico, ensamblada en una imagen antigua, intemporal y poderosa: la choza, la cabaña.

La ‘casa auténtica’ que Siza nunca ha podido construir sería una casa ‘vívica’, como le gusta decir a la fenomenología, una habitación ubicada más allá del espacio geográfico, que comparte las energías físicas y morales de sus habitantes. Una casa que reúne el cosmos (una casa que es un microcosmos) y a la vez defiende del cosmos, de las fuerzas cósmicas de destrucción. Enraizada en la tierra, la casa acecha el cielo (la casa, afirma Bachelard, ‘tiene todo el cielo por terraza’⁷²⁴), eleva hacia el cielo e inscribe en él su silueta de refugio protector del hombre, pues ‘la casa es un estado de alma’⁷²⁵.

La metáfora animal de la casa no es extraña en los textos de Siza. Una cierta organicidad está presente en su arquitectura, no como un presupuesto formal, sino como una búsqueda de articulación y lectura de unas partes respecto las otras en el proyecto⁷²⁶. En el texto *Construir una casa* (o *La casa interrumpida*, título bien más interesante, tal como aparece en la traducción española, que traicionando el original – quizás por hiperfidelidad – ha podido llegar a ser bastante más inventivo que él) Siza describe la evolución del proyecto de una casa de la siguiente forma:

“Em certos momentos, o projecto ganha vida própria. Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros. Se as suas transfigurações não são compreendidas, ou os seus

abombó la espalda y se adhirió al viejo almacén. Entonces llegaron otros vientos y precipitándose a ras del suelo embistieron las paredes. Todo se conmovió bajo el impetuoso choque, pero la casa flexible, doblegándose, resistió a la bestia. Estaba indudablemente adherida a la tierra de la isla por raíces inquebrantables que daban a sus delgadas paredes de caña enlucida y tablas una fuerza sobrenatural. Por mucho que insultaran las puertas y las contraventanas, que se pronunciaran terribles amenazas, trompeteando en la chimenea, el ser ya humano, donde yo refugiaba mi cuerpo, no cedió ni un ápice a la tempestad. La casa se estrechó contra mí como una loba, y por momentos sentía su aroma descender maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fue verdaderamente mi madre”. BOSCO, H. *Malicroix*, p. 105), citado por BACHELARD, G.: op. cit., pp. 76-77.

⁷²⁴ -: Op. cit., p. 85.

⁷²⁵ -: Op. cit., p. 104.

⁷²⁶ En un texto sobre Frank Ll. Wright afirma Siza: “Me interesa el concepto orgánico en arquitectura en el sentido que Frank Ll. Wright propone: relación entre todos elementos de la construcción, de tal modo que el todo y las partes se generan e influyen mutuamente. Sincretismos y no presupuestos formales”. Tal preocupación no anula la necesidad de introducir elementos de ruptura, como se afirma a continuación: “La relación entre materiales y formas autónomos es sincopada e incluye rupturas, como acontece en (algunas) arquitecturas dichas desconstructivas”. Cf. SIZA, A.: ‘Frank L. Wright’, en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e proyectos* [catálogo] ed. cit., p. 88.

desejos são satisfeitos mais do que o essencial, torna-se um monstro. Se tudo o que nele parece evidente e belo se fixa, torna-se ridículo. Se é demasiado contido, deixa de respirar e morre”⁷²⁷.

Siza parece, pues, coincidir con una idea de casa que privilegia los aspectos orgánicos, acercándose de este modo a un modelo de casa cósmico, como el de Bachelard. Creo que se trata de una similitud casual, aparente. En efecto, Siza está hablando del proyecto y no de la casa en sí. Y además, y en este aspecto el argumento será más determinante todavía, el animal de su metáfora es un animal cambiante, voluble, que nunca cabe en el proyecto: o porque sus deseos no son comprendidos, o porque tiene demasiada belleza, o porque está contenido en exceso. Como si ese animal que es el proyecto estuviera infestado de parásitos y esos parásitos fueran imprescindibles para su supervivencia. Y como si no fuera posible decidir sobre lo que es más determinante para el proyecto: el vigor y la salud del animal libre de contagio (Siza dice que cuando todo parece ser excesivamente bello, se torna ridículo) o la agobiante inhibición y parálisis de los movimientos, que lo impide respirar y lo lleva a la muerte. Entre la muerte y el ridículo. Sobrevivir a uno y a otro, o *entre* el uno y el otro.

Siza admite como esencial al proyecto la indecidibilidad entre la posibilidad de diversas opciones. Los caminos nunca son claros y la elección de un determinado rumbo puede incluso que escape al control del propio proyectista. No existe una técnica quirúrgica que garantice una intervención salvadora. A la hora de lidiar con el animal hospedero y sus parásitos (que se alimentan de él, que le desjugan y le deforman) el proyectista vacila. La lucha entre la búsqueda de la forma y su fuga permanente, su deformación (por efecto de los parásitos, por ejemplo), puede incluso abrir un espacio de oportunidad al proyecto⁷²⁸. La ‘vida propia’ del proyecto no tiene *propriamente*

⁷²⁷ -: ‘Construir uma casa’, en op. cit., p. 61. La disparidad de títulos con que aparece este texto publicado en diversos lugares es muy curiosa y relevante sobre el tema de la traducción, del título, etc. Así en MUÑOZ, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 23, aparece con el título ‘Construir’. En el libro mencionado arriba sobre *Casas...*, el título es ‘La casa interrumpida’ (p. 124). Sin embargo el traductor español, en este paso, ha cambiado el orden de las frases, por lo que presento mi propia propuesta: “En algunos momentos, el proyecto adquiere vida propia. Se transforma en un animal voluble, de patas inquietas y de ojos inseguros. Si sus transfiguraciones no son comprendidas, o sus deseos no satisfechos más de lo que es lo esencial, se vuelve un monstruo. Si todo lo que en él parece evidente y bello se fija, se vuelve ridículo. Si es demasiado contenido, deja de respirar y muere”.

⁷²⁸ Esta es una hipótesis que plantea Mark Wigley: “En última instancia, lo que hay de perturbador en esas circunstancias es el hecho de que una forma no solamente sobrevive a su tortura, sino que resurge de ella más fuerte. Tal vez la forma sea, en verdad, producida por ella. No está claro lo que ha llegado primero, si la forma, si la deformación, el hospedero o el parásito (...) Ninguna técnica quirúrgica puede liberar la forma; no se puede hacer ninguna incisión perfecta. Remover el parásito equivaldría a matar el hospedero. Ellos forman una entidad simbiótica”. WIGLEY, M.: *Deconstructivist Architecture* [catálogo] Nueva York, MOMA, 1988. Citado por FRAMPTON, K.: *História crítica da arquitetura moderna* [Modern

propiedad, una vez que su mantenimiento depende de factores y agentes ajenos. Pensando (el proyecto, como la obra de arte, piensa, incorpora memoria, procedimiento, técnica, aprendizaje, etc., como lo afirma Derrida), el proyecto juega dentro de un escenario de suspense, donde el final siempre puede sorprender. Si todo estuviera determinado y programado de antemano (si el proyecto fuera un animal fijado, adiestrado y obediente), el proyecto se negaría a sí mismo, se anularía en la obstrucción al porvenir que él mismo porta y promete. El proyecto incorpora, hospeda, elementos de la tradición, prácticas probadas anteriormente, procedimientos técnicos heredados. Pero hospeda también la promesa. El pensamiento del proyecto no ve solamente hacia atrás, sino que tiene un ojo que mira hacia atrás y otro que mira hacia adelante.

Regresamos a nuestra frase inicial. Regresamos al incendio de las casas. No para apagarlo, sino para seguir cuestionando: ¿por qué arden las casas? ¿Por qué arden constantemente?

“*Viver numa casa* [subrayo], numa casa autêntica, é ofício a tempo inteiro. O dono da casa é simultaneamente bombeiro de serviço (as casas ardem constantemente, ou inundam-se, ou o gás escapa-se sem ruído, em geral explode); é um enfermeiro (...); é um nadador-salvador (...); é telefonista de serviço...”⁷²⁹.

El título del texto dice ‘vivir *una* casa’. Ahora se afirma ‘vivir *en una* casa’. El matiz de la preposición (*en*) marca una diferencia significativa. En efecto ‘vivir *una* casa’ no es lo mismo que ‘vivir *en una* casa’. La *preposición* (*en*) de la *proposición* (‘vivir *en una* casa’) es el *problema*. Lo que viene antes (*pre-*) es lo que afecta lo que está por delante, lo que siempre está llegando (*pro-*). ¿Y lo qué está siempre llegando? Un mar de problemas, un problema continuo e interminable: ‘cada día se avería alguna cosa: bombilla, grifo, desagüe, cerradura, bisagra, enchufe...’; ‘los cajones se atascan’; ‘hay goteras en el techo’; ‘si hay jardín, la hierba crece amenazadoramente’; ‘se acaba el cloro de la piscina’; ‘el granito de las losas o de los caminos se cubre de un peligrosísimo lodo’; ‘los cristales están rotos, se ha caído la masilla, la silicona se desprende de las superfi-

Architecture. A critical view, Londres, Thames and Hudson, 1992] São Paulo, Martins Fontes [traducción de Jefferson Luiz Camargo] 2000 [2] p. 380.

⁷²⁹ SIZA, A.: ‘Viver uma casa’, en op. cit., p. 94. “*Vivir en una casa* [subrayo], en un auténtica casa, es una ocupación a tiempo completo. El dueño de la casa es, al mismo tiempo, bombero de guardia (las casas arden constantemente, o se inundan, o el gas se escapa sin hacer ruido y generalmente explota); es un enfermero (...); es un socorrista (...); es telefonista de guardia”.

cies, hay mohos en los armarios...'⁷³⁰. Vivir *una* casa significa vivir todos estos problemas. La casa es una especie de metonimia de los problemas: decir 'casa' es decir 'problemas', problemas mayores que la casa, mayores que el dueño de la casa. Éste se convierte en el dueño de un mar de problemas. Por ello tiene que ser, al mismo tiempo, bombero, enfermero, telefonista: ocupaciones de emergencia y re-envío. El dueño de la casa es un interface donde se cruzan servicios, mercancías, preocupaciones. Lo imprevisto de una avería llega en todo momento y mantener la casa en buen estado se transforma en una tarea de héroe. El *dueño* (lo subrayo por una especie de imperativo irónico) de la casa es *efectivamente* un rehén *dentro* de su propia casa, dentro de la casa de la que es dueño, dentro de la casa donde vive y donde la vida de la casa se confunde con su propia vida, la vida de que es dueño. Dueño de la casa quiere decir rehén de la casa: bombero, enfermero, telefonista. El bombero, el enfermero, el telefonista no están en su casa, están fuera, siempre fuera de *su* habitación, siempre en tránsito hacia otro lugar, otro peligro, otra llamada. Profesiones de emergencia: como la del dueño de la casa.

'Vivir una casa' es diferente de 'vivir en una casa'. El que simplemente 'vive *en* una casa' no vive necesariamente *la* casa, es decir no vive los problemas de la casa. Si un problema surge, ¡paciencia!, no pasa nada, se sumarán las averías, y al final, la casa será una suma de averías, es decir una inhabitabilidad sin remedio, y se abandona, se traslada a otra casa. Tal vez por ello, la casa es algo por venir, algo que, en su promesa de habitación centrada y gozosa, quizás, no llegue jamás. El 'dueño' es puesto fuera constantemente: para sustituir una bombilla, para arreglar una máquina, para corregir un goteo. Las permanentes llamadas de emergencia le solicitan la salida, el abandono de lo que ha sido construido y concebido para ser su hogar. El 'dueño' se transforma, al final, en un marginal. Una marginalidad generada por el orden que se ha creado. Un poco como acontece con una cierta idea de democracia que distingue entre el ciudadano y el excluido, el marginal, el vagabundo. La casa, como la democracia, puede originar estas dos cosas incompatibles: por un lado, dar acogida al que tiene derechos, al dueño, al soberano de la casa (*authentikós*), al verdadero y auténtico señor de la casa; por otro lado excluirlo, transformarlo en un marginado de la casa, para, al final y por imperativos de la propia hospitalidad, readmitirlo, reintegrarlo, ofreciendo un lugar al que ella misma (la casa, la democracia) le había excluido⁷³¹. Un reflujo gástrico de la

⁷³⁰ Cf. *ibidem*.

⁷³¹ Esta idea la presenta Derrida cuando reflexiona sobre los mecanismos de auto-inmunidad que genera la democracia. Por una cierta analogía que podemos acechar entre las dos situaciones (la de la casa y la de

hospitalidad, como si la casa hubiera acogido, anidado, ingerido, a su dueño, para en seguida expulsarlo y, finalmente, volver a ingerir lo expulsado.

‘Nunca he sido capaz de construir una casa’. En su contexto, la frase parece de simple comprensión: Siza nunca ha construido una casa (para sí mismo) porque no quiere quedarse rehén de ella, no quiere transformar la vivencia de la casa en una ‘tortura’ (la palabra es suya)⁷³². Sin embargo, el mismo contexto que nos permite pensar esta sencillez, nos permite también ir más allá, ir hasta una complejidad que, en el límite, nos sobrepasa. No ser capaz de construir una casa, una casa auténtica, una casa soberana, que se mantenga por sí misma, autónoma. Una casa, auténtica, que fuera más que una ‘máquina’ de habitar (el término lo firma otra vez Siza)⁷³³. Una casa que, en vez de ser auténtica, es una ‘máquina’ de ‘tortura’. Siza no junta las dos palabras y, sin embargo, ellas se requieren en el texto: la casa es una máquina donde algo siempre se avería, y la atención permanente a las averías de la máquina, se vuelve en una tortura.

La frase de Siza, sencilla y compleja a la vez, no se da a una lectura clara y unívoca, sino que está, quizás, destinada a la clandestinidad. En su extrema fragilidad [las frases, como las palabras, están hechas de una materia frágil (y combustible, al parecer)], la frase que encabeza el sub-apartado – ‘las casas arden constantemente’ – no hace otra cosa sino describir rodeos sobre las casas y los incendios, quedándonos sin

la democracia) transcribimos un paso del texto de Derrida. Afirma: “En su auto-inmunitad constitutiva, en su vocación a la hospitalidad (con las bazas del *ipse* que trabajan la etimología y la experiencia del *hospes* como las aporías de la hospitalidad), la democracia siempre ha querido, por turno y a la vez, dos cosas incompatibles: ha querido, *por una parte*, no acoger más que a hombres, y a condición de que éstos fuesen ciudadanos, hermanos y semejantes, excluyendo a los otros, sobre todo a los malos ciudadanos – los canallas [*voyous*] –, los no-ciudadanos y toda tipo de otros, desemejantes, irreconocibles y, *por otra parte*, a la vez y por turno, ha querido abrirse, ofrecer una hospitalidad a todos estos excluidos. En ambos casos, recordémoslo – se trata de un problema que abordo en otro lugar – esa hospitalidad sigue siendo limitada y condicional”. Cf. DERRIDA, J.: *Canallas. Dos ensayos sobre la razón* [Voyous. Deux essais sur la raison, París, Galilée, 2003] Madrid, Trotta [traducción de Cristina de Peretti] 2005, p. 85.

⁷³² “Sin embargo, nada supera la *tortura* [subrayo] de los libros que se mueven misteriosa y autónomamente, desordenándose a propósito, atrayendo el polvo en sus cantos superiores y su grosor magnético”. Cf. SIZA, A.: ‘Viver uma casa’, en op. cit., p. 94.

⁷³³ “La idea que tengo de una casa es la de una *máquina* [subrayo] complicada en la que cada día se avería alguna cosa...”. Cf. Idem.

La expresión ‘máquina de habitar’ nunca ha sido utilizada por Siza, que se sepa. Es una expresión de Le Corbusier: “Si eliminamos de nuestros corazones y mentes todos los conceptos muertos a propósito de las casas y examinamos la cuestión a partir de un punto de vista crítico y objetivo, llegaremos a la ‘máquina de habitar’, la casa de producción en serie, saludable (también moralmente) y bella, como lo son las herramientas y los instrumentos de trabajo que acompañan nuestra existencia”. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, citado por FRAMPTON, K.: *História crítica da arquitectura moderna*, ed. cit., p. 183. Sin embargo, en un segundo momento, Le Corbusier ha empezado a perder la fe en el mundo de la máquina. A partir de 1933 ha empezado a reaccionar en contra la producción racionalizada de la *machine à habiter*, no sabiéndose si lo ha hecho por desilusión con la técnica moderna en cuanto tal, o si por desespero ante un mundo en vías de arruinarse por la depresión económica y la deriva política. Cf. -: op. cit., p. 221.

saber por qué arden las casas y cómo se ha iniciado el incendio; quedándonos sin saber si el incendio puede ser apagado, o si, su autodestrucción debe proseguir. La verdad es que las casas arden, y no sólo por razones de funcionalidad (una bombilla, un grifo, un desagüe, la pintura, etc.: ya lo sabemos todo acerca de estos incendios que transforman al dueño de la casa en un bombero), sino por otro orden de razones: aquellas que justamente han originado su construcción, su concepto de casa y de habitación. Puede que el destino de una casa (incluso de una ‘casa auténtica’) esté prometido a las cenizas, al polvo gris que resta del incendio, de la inmolación de la materia que asegura la estabilidad, la seguridad, la permanencia y el resguardo de la casa. Puede que la casa necesite de otros cimientos, otros materiales, otra dirección del proyecto, otros habitantes. Derriba toma prestadas de Virginia Wolf unas palabras que hablan del ‘incendio’ de la Universidad. Quizás no queden mal *sobre* las casas, volando sobre ellas como fantasmas.

“¡Quemad las viejas hipocresías! ¡Qué la luz del brasero espante a los ruseñores! ¡Qué ella purpure los sauces! ¡Qué las hijas de los hombres educadas hagan rueda alrededor del fuego! Que ellas mantengan la llama lanzando ahí brazadas de hojas secas, y que de las más altas ventanas sus madres asomen y griten: ¡Quema! ¡Quema! ¡Porque nosotras hemos terminado con esta ‘educación’!”⁷³⁴.

Las casas arden. Arden constantemente. Quizás sea necesario el incendio (permanente) de las casas. Y que alguien sepa atizar el fuego. Las casas arden *realmente*. Arden según el ritual de un espectáculo por venir. Las casas se quedan en ceniza.

3.1.1. De la ceniza de las casas

Las casas se quedan en ceniza, se quedan ceniza. Tras el espectáculo de la danza alrededor de fuego, el ritual termina: las ‘hijas de los hombres’ se retiran, sus madres regresan al interior de casa, y llega el tiempo de la ceniza, de la contemplación de la ceniza, del silencio de la ceniza. La ceniza es silenciosa. Cuando todos se retiran (terminado la danza ritual y el espectáculo de las ventanas), cuando el fuego deja de crepitar y se retira también, es cuando se ve mejor el silencio de la ceniza.

⁷³⁴ WOOLF, V.: *Three Guineas*, citado por DERRIDA, J.: *Feu la cendre*, París, Des femmes –Antionette Fouque, 1987, p. 51. “Brûlez les vieilles hypocrisies! Que la lumière du brasier effraie les rossignols! Qu’elle empourpre les saules! Que les filles des hommes éduqués fassent la ronde autour du feu! Qu’elles entretiennent la flamme en y jetant des brassées de feuilles mortes, et des plus hautes fenêtres que leurs mères se penchent et crient: Brûle! Brûle! Car nous en avons fini avec cette ‘éducation’!”.

“Ahora bien, se trata de una retirada [*retrait*] para dejar su oportunidad [*chance*] a un don sin la más mínima memoria de sí, a fin de cuentas, por un corpus, un montón de cenizas incapaz de conservar su forma...”⁷³⁵.

La jubilación (*retraite*) del fuego, su retirada de la escena, es el fin de la escena. Las casas cuando arden (y arden constantemente) dejan la ceniza, lo que resta de la combustión. Abren un espaciamento para un don ‘sin la más mínima memoria de sí’. El don de la ceniza, condenada a la dispersión, a la disipación sin reunión posible, se cruza con la oportunidad de otro don, del don de lo otro. No como una especie de renacimiento, de un Fénix que resurge de las cenizas, sino como un porvenir (*a-venir*) absolutamente insondable. Un porvenir que viene imprevisible y que nadie puede *ver* venir. Un acontecimiento sin horizonte, que ningún horizonte puede anunciar: tal es el don que promete la ceniza en su disipación errante.

Porque las casas arden, y porque la ceniza se queda en un montículo que no guarda memoria, en razón de nada poder reunir y preservar, Siza termina su texto recordando ‘nuestras angustias de nómadas bárbaros’⁷³⁶. ¿Qué angustias serán estas? ¿Quiénes son los nómadas bárbaros de los que habla?

La angustia es una estrechez, un aprieto, una reducción del espacio o del tiempo disponibles. Cosas que, en principio pueden faltar a un sedentario, pero no a un nómada. El nómada, por no detenerse en una habitación fija, tiene todo el espacio, va de uno lugar a otro, no se ciñe a un territorio, e incluso puede no respetar las fronteras. El nomadismo es originariamente un fenómeno pastoril. *Nomas* (en griego y en latín) es el que cambia de lugar en búsqueda de pastos para los animales, el pastor. De alguna forma, el nómada es un vagabundo que no tiene un lugar cierto para estar y permanecer. El nómada no permanece, no tiene propiedad sobre un lugar, un terreno, una casa. Atraviesa el mundo, atraviesa el terreno y atraviesa la casa porque sabe que no puede habitar ahí. El nómada sabe, quizás, que *ahí* (en los terrenos, en las propiedades, en las casas) sólo hay cenizas, porque las casas siempre están ardiendo. El ‘nómada bárbaro’ es tal vez el que no sabe hablar la lengua de la casa y por ello no se fija en ella ni se fía de ella. Tal no significa necesariamente que no tiene *su* casa, que no asiste a su destrucción permanente por el

⁷³⁵ -: Op. cit., p. 61. “Or c’est d’un retrait qu’il s’agit, pour laisser sa chance à un don sans la moindre mémoire de soi, au bout du compte, par un corpus, un tas de cendre insoucieux de garder sa forme...”.

⁷³⁶ Cf. SIZA, A.: ‘Viver uma casa’, en op. cit., pp. 94-95.

fuego. El ‘nómada bárbaro’ será el extranjero que siempre está buscando *su* casa, que acredita en el don de la ceniza, que acredita en una casa por-venir. Y cuando está en *su* casa descodifica y disuelve todos los títulos de propiedad, es decir abre la casa para que venga el huésped que siempre está a punto de llegar, para que *su* casa se de a la travesía. Este ‘bárbaro’ que vagabundea por su *propia* casa es el que desordena un cierto modo de habitar, que permite que su casa sea invadida por un ‘ángel enemigo’. El dibujo enigmático de Siza que a continuación se presenta, puede abrir un sendero hacia esta posibilidad (figura 34). La inamistad del ángel sin más (aunque no hubiera la figura) ya sería motivo de cierta sospecha, pues los ángeles, en principio, son amigos y no enemigos. El ángel cuando se presenta, cuando irrumpe con el vigor de una pierna que se adelanta, es, en principio, una figura que llega para anunciar buenas noticias. En su nomadismo (todos los ángeles son nómadas, no tienen un lugar propio, sino que habitan los espacios fronterizos entre la visibilidad y la invisibilidad, entre la sensibilidad y la inteligibilidad, entre el tiempo y la eternidad, entre la fe y la razón, entre la vida y la muerte) los ángeles atraviesan los espacios y dejan su rastro, inscriben su rastro en una escritura de paso, pasan en el instante de un rastro. Los ángeles no tienen casa, no habitan propiamente, si habitar significa permanecer en la consigna de una morada. Y sin embargo atraviesan las casas, irrumpen en ellas, adelantan la pierna para el paso (*pas*). El ‘ángel enemigo’ es quizás el que baja para testimoniar el incendio de la casa, para recoger y dispersar las cenizas, para despertar el ‘nómada bárbaro’ que ahí habita y anunciarle que es el momento de partir.

Las casas arden constantemente. Pero hay un momento para salvar alguna cosa de la casa. Siza parece prever esa posibilidad en su texto: cuando el esfuerzo por mantener la casa en funcionamiento no absorbe la totalidad de las energías, cuando, por un momento, las bombillas no están estropeadas, cuando las puertas y cerraduras funcionan, cuando no hay fisuras en el tejado, etc. Entonces, en ese ‘momento de pausa’,

“... quando o saudável cheiro a cera de uma casa, por outro lado bem ventilada, se mistura com o perfume das flores do jardim, e quando nelas nós - visitantes irresponsavelmente pouco atentos aos instantes de felicidade – nos sentimos felizes, esquecendo as nossas angustias de nómadas bárbaros, então a única medalha possível é a

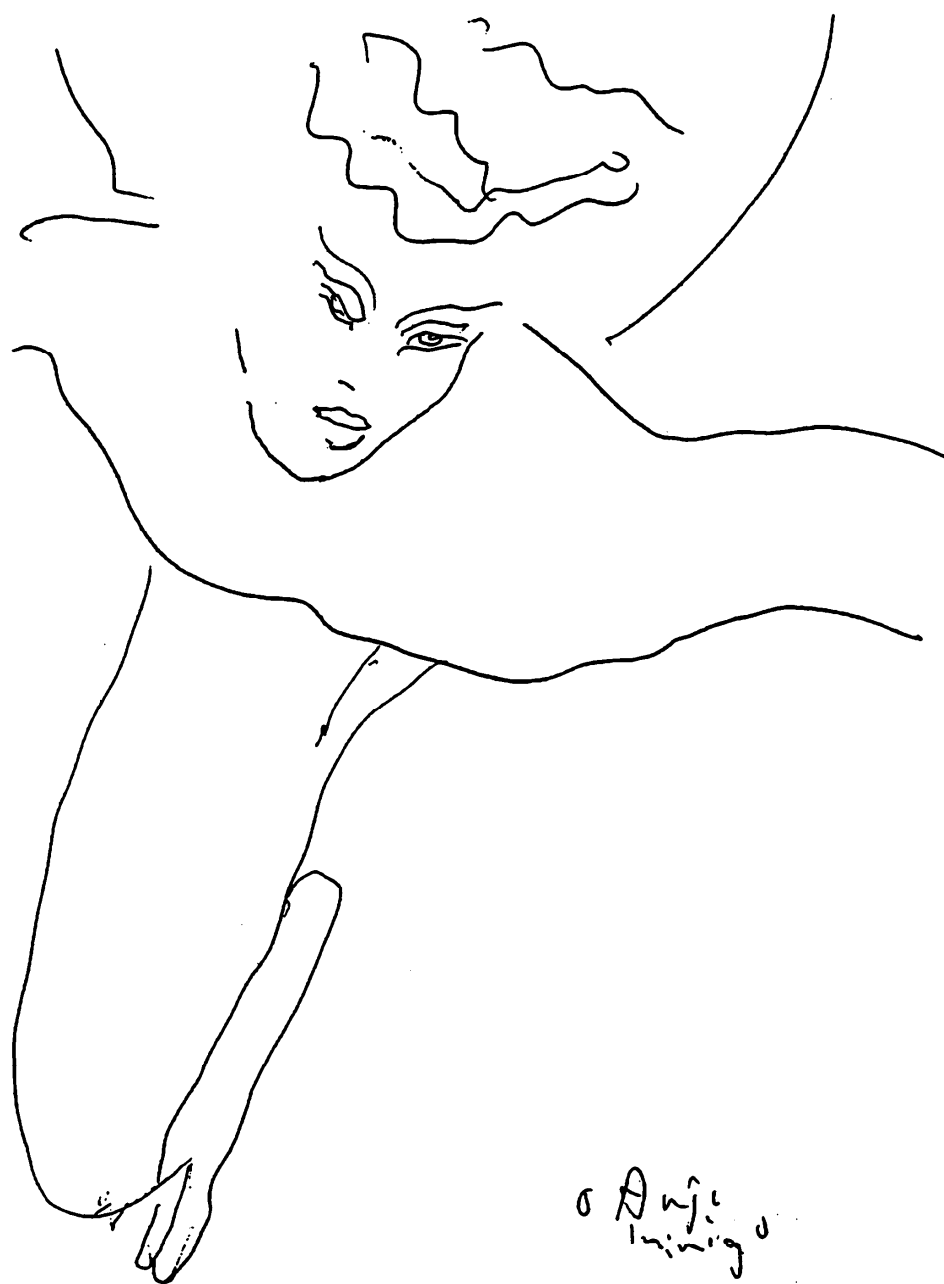


Figura 34: 'O anjo inimigo', s.f. En PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 35

da gratidão, do silencioso aplauso, olhando em volta, mergulhando na atmosfera dourada de um interior de Outono, ao fim do dia”⁷³⁷.

Cuando, en una palabra, la casa es atravesada por ‘el perfume de las flores del jardín’ que se mezcla con el olor a cera de la casa. Entonces el presunto dueño de la casa (que Siza identifica con un ‘visitante’, hay que notarlo) se ve sumergido, des-adueñado, des-apropiado, remetido al silencio del sumergimiento en una tarde de otoño.

El ángel vespertino, ángel del otoño, que pasa a testimoniar el adormecimiento de la naturaleza (su ceniza, de alguna forma), ¿cómo puede llegar a ser un ángel enemigo?

Quizás porque es demasiado pesado, está excesivamente determinado y condicionado por el peso de su propio cuerpo y de su memoria, y no puede ir más allá del atrio. Aún así introduce su pierna vigorosa en un lugar de ceniza, en el atrio o *foyer*, lugar de reunión y de fuego⁷³⁸. Derrida asocia el fuego, la ceniza y el atrio. Habla de la ceniza de nuestras etimologías perdidas y asociadas al fuego: *fatum* (oráculo, decisión divina, destino, fado, fatal, fatalidad, ruina, destrucción, muerte), *functus* (participio de *fungor*: cumplir, ejecutar, desempeñar un cargo, una función), *defunctus* (participio de *defungor*: terminar una tarea, terminar un combate, pagar una deuda, morir, fallecer)⁷³⁹. Habla del gris del duelo⁷⁴⁰. Habla de la ceniza como de un ser sin presencia: la ceniza quiere decir ‘la diferencia entre lo que resta y lo que es’⁷⁴¹. Y termina atizando un incendio ontológico sobre la ceniza: ‘la ceniza como casa del ser...’⁷⁴². Incendio en el atrio de la casa, en

⁷³⁷ Ibidem. “... cuando el saludable olor a cera de una casa, por otro lado bien ventilada, se mezcla con el perfume de las flores del jardín, y cuando en ella nosotros – visitantes irresponsablemente poco atentos a los instantes de felicidad – nos sentimos felices, olvidando nuestras angustias de nómadas bárbaros, entonces la única medalla posible es la gratitud, el silencioso aplauso; un momento de pausa, mirando a nuestro alrededor, sumergiéndonos en la atmósfera dorada de un interior de otoño, al final del día”.

⁷³⁸ La palabra *foyer*, de origen francesa, se refiere al lugar donde se hace el fuego, la chimenea; pero también al lugar de abrigo donde se reúne la familia; en los edificios destinados a espectáculos, el teatro, por ejemplo, es el lugar de encuentro y distribución, donde los espectadores (e incluso los actores) se encuentran para charlar o tomar una bebida. Proviene del latín vulgar *focarium*, de *focus*, *i*: lar, lumbre, fuego. Cf. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, ed. cit.

⁷³⁹ Cf. DERRIDA, J.: *Feu la cendre*, ed. cit., p. 19.

⁷⁴⁰ Cf. -: op. cit., p. 21.

⁷⁴¹ Cf. -: op. cit., p. 23.

⁷⁴² Cf. -: op. cit., p. 25. Y algunas páginas adelante, afirma Derrida: “Yo comprendo que la ceniza no es nada que esté en el mundo, nada que permanezca como un ente. *Ella es el ser, más bien* [subrayo], lo que hay – es un nombre del ser que hay ahí mas que, dándose (*es gibt ashes*), no es nada, permanece más allá de todo lo que es (*konis epekeina tes ousias*), permanece impronunciabile para hacer posible el decir aun cuando no es nada”. -: Op. cit., p. 57.

la casa misma. Un ángel enemigo llega, quizás, para soplar la ceniza, para echarla al viento, para dispersar sin retorno ‘una polvareda gris de palabras’⁷⁴³.

Ceniza es un nombre para lo que queda, para un resto. Si toda casa tiene como condición esencial arder constantemente, quiere decir que en toda casa hay ya ceniza. Incluso cuando está nueva, incluso cuando acaba de terminarse su construcción, ya hay ceniza: *ahí hay ceniza*. Se trata pues de una ceniza en el origen de toda casa. Ahora bien:

“Sin duda el fuego se ha retirado, el incendio dominado, pero si ahí hay ceniza es que el fuego permanece en retirada. Por su retirada simula un haber abandonado el terreno. Se camufla todavía, se disfraza, bajo la multiplicidad, el polvo, los polvos de maquillaje, el *phármakon* inconsistente de un cuerpo plural que no se mantiene consigo – no permanecer junto a sí, no estar consigo, he aquí la esencia de la ceniza, su ceniza misma”⁷⁴⁴.

Lo esencial de la ceniza es pues una separación de sí, la imposibilidad del *autos*, el des-encaje de un ser o estar consigo. Eso hace de la casa ser casa, su impropiedad, su manifiesta falta de identidad, que se opera en el incendio de sí, en la constante impropiedad de la ceniza que la habita *antes* de cualquier habitante. Ceniza que no es sino el nombre asimismo de lo sin resto, de la pérdida absoluta, del túmulo deshecho, de un cierto deshacimiento que se ejerce en el ser-casa. De modo que *le re-trait*, la retirada guarda en reserva lo que no se conserva. La falta de ‘entidad’ del ser, su hospitalidad, inhóspita, de ese ángel funesto. El trazo repetido, *retrait* que exige la repetición de lo que no es presente, ceniza del muerto sin nombre, sin resto. Purificación, ‘pirificación’ incendiaria de todo ‘en casa’. El resto sin resto es la terrible interrupción y asimismo lo que queda por pensar por la filosofía. La ceniza es el nombre del sin resto.

El ángel enemigo es una figura de la disyunción, de la falta de acuerdo entre el anfitrión y el huésped respecto la morada. El anfitrión dispone de la morada y dispone la morada, pero termina rehén *su* propia casa, como ya lo anotamos; el huésped, en ángel, un ángel enemigo, que no tiene morada, porque es un ser fronteri-

⁷⁴³ Cf. *ibidem*.

⁷⁴⁴ -: *Op. cit.*, p. 45.

zo, no llega a entrar en casa, no pasa del atrio. Una interrupción infranqueable marca y determina el encuentro, el imposible encuentro de los dos.

3.2. ‘La casa interrumpida’

Aparentemente, la interrupción de la casa, además de imposibilitar el encuentro, el encaje entre el huésped y el anfitrión, no deja espacio para el pensamiento: ‘Este proyecto fue interrumpido por desistencia del cliente’⁷⁴⁵. La ‘casa interrumpida’ es más bien un proyecto interrumpido, ‘por desistimiento del cliente’. Acontecimiento normal: un cliente encarga el proyecto para una casa, y después, o porque no le agrada la propuesta, o porque falta el dinero, o por otra razón cualquiera, desiste y el proyecto queda interrumpido, no va hacia adelante, es guardado en el archivo del arquitecto.

Aquí no nos interesa el por qué de la interrupción del proyecto, y tampoco de qué proyecto se trata (aunque lo sepamos: se trata de la casa Fernando Machado). Lo interesante, lo que reclama nuestra reflexión es el título, los desvíos que ha sufrido a través de las varias publicaciones en las que aparece y a las que hicimos referencia en una nota anterior. La promesa que se anuncia en el título es la que justifica que nos precipitemos sobre él. Una promesa que, en un momento inmediato, parece cerrar-nos el horizonte de la interpretación (un proyecto que se ha interrumpido y nada más hay que decir sobre ello), pero que, tras la estrechez de ese momento inicial, se abre sorprendentemente, rompe el horizonte y nos deja un espacio sin fin para pensarlo. Es decir, abre un ámbito de promesa que, por principio, estaría cerrado por una interpretación inmediata y un contexto aparentemente saturado. El texto está firmado por Siza (literalmente firmado por él) en ‘Porto, Fevereiro 1982’. Lo sabemos porque la edición castellana de *Casas...* reproduce un *fac-simile* del manuscrito (o un maqunuscrito, que no deja de ser manuscrito) de Siza, con diversas correcciones⁷⁴⁶ (figura 35). El texto se titula *A casa interrompida* y en la tercera línea se afirma ‘Este proyecto foi interrompido por desistência do cliente’. Posteriormente, en 1994, el texto aparece publicado con el título *Construir* y la dicha tercera línea desaparece⁷⁴⁷. Y en el año siguiente (1995) en el catálogo de una exposición en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, aparece con

⁷⁴⁵ Cf. SIZA, A.: ‘La casa interrumpida’ [1982] en *Álvaro Siza. Casas 1954-2004*, ed. cit., p. 124.

⁷⁴⁶ Cf. *ibidem*.

⁷⁴⁷ Cf. -: ‘Construir’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit., p. 23.

el título *Construir una casa* y también con la tercera línea suprimida. El texto se ha aventurado, y durante los recorridos de su aventura, ha perdido y acumulado marcas. Ese es un destino común a todo texto. Un texto que viniera a cristalizar en la forma de un presente, que viniera a terminar su aventura, entregándose a una significación consumadora y acabada, ese texto ya no sería un texto, sino otra cosa. La promesa que infla y proyecta todo texto, no permite la congregación, el acuerdo cuanto a una significación, la obediencia a una ley de la significación. Lo que da la ley no es la congregación, sino justamente la disyunción. Como afirma Derrida:

“Hay sólo promesa y memoria, memoria como promesa, sin ninguna congregación posible en la forma del presente. Esta disyunción es la ley, el texto de la ley y la ley del texto. La promesa prohíbe la congregación del Ser en presencia, siendo incluso su condición”⁷⁴⁸.

La ley del texto es la disyunción, la falta de acuerdo respecto la morada, los recorridos, el destino, o lo que sea.

La casa proyectada por Siza (y el texto sobre la casa proyectada por él) no está interrumpida(o) solamente por la desistencia del cliente. Está interrumpida desde siempre, siempre ha estado, está y estará interrumpida, aunque no lo hubiera sido por desistencia del cliente. Lo *propio* de la casa (y del texto sobre la casa) es la interrupción. Sin interrupción y espaciamento no hay casa (ni texto sobre la casa), no hay proyecto, no hay arquitectura, no hay ciudad, no hay nada. El ‘hay’ (*es gibt*) requiere ya interrupción. La ley de la interrupción es la que dicta la ley del texto, como lo afirma Derrida.

Lo mismo puede decirse respecto del texto sobre ‘la casa interrumpida’. La afirmación de Siza es tautológica, Siza lo quiera o no, lo sepa o no. El texto está interrumpido aunque él mismo (el texto) no lo diga expresamente. Si el texto está inflado de promesa, entonces su recorrido está marcado por el otro, y puede incluso que se encuentre en ruta de colisión con él. No hay como evitarlo: una promesa comprometida consigo misma o únicamente con aquel que promete, no sería una promesa, sino otra cosa. La promesa es *prometida* al otro, no puede guardarse en sí misma y para sí misma. Su camino y su dirección es el camino y la dirección del otro. En su adelantarse, en su ir por delante, la *promesa* es portadora de una carga que está más allá de la capacidad del que promete. Carga excesiva enviada en la dirección del otro. Carga excesiva

⁷⁴⁸ DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p. 146.

cuya energía se diseminará durante el recorrido y en la llegada (si es que alguna vez llegará). Diseminada sin posibilidad de control del que promete. A partir del momento en que se promete, la promesa adquiere una fuerza propia que escapa al dominio y a la ley de lo propio. Quizás por ello, hay que “prometer demasiado, más de lo que se puede cumplir”,⁷⁴⁹. Para que la dispersión de la fuerza de la promesa no haga peligrar su *ser* promesa, su mantenerse como promesa, incluso como promesa imposible.

“Construir uma casa tornou-se uma aventura. É preciso paciência, coragem e entusiasmo. [En esta interrupción del texto estaría la frase que da título a este sub-apartado: ‘Este projecto foi interrompido por desistência do cliente’]”⁷⁵⁰.

La aventura que es construir una casa tendrá que ver, en primer lugar y literalmente, con la posibilidad de desistencia de los clientes, con los obstáculos de toda orden que dificultan la proyectación tranquila y paciente de una casa (u otro edificio). Por ello, la necesidad de ser paciente, valeroso y entusiasta, para no desistir, aun cuando desisten los clientes. Pero proyectar siempre es una aventura, aunque los clientes no desistan o no haya obstáculos. Una vez más Siza es tautológico cuando afirma que construir una casa es una aventura. La promesa que porta el proyecto no obedece a un recorrido predefinido, previsible, gobernable. El traspaso al otro, en el proyecto, implica un transporte de marcas, de experiencias, de vicisitudes, de imprevistos, que impiden el proyectista mantener en sus manos todas las riendas del proceso. La cadena de huellas que se implican en el proyecto no obedece a una unidad, no se deja reunir en una totalidad de sentido. El sentido es precisamente lo que siempre se está desviando, diseminando, que siempre está cuestionando el propio recorrido, el programa, la metodología, los procedimientos técnicos, las intuiciones, etc. Y lo propio de la huella – hay que reafirmarlo otra vez – es el borrarse y el reaparecer. La huella incorpora (en su falta de cuerpo) una especie de pulsión de (auto)destrucción y, a la vez, una pulsión de regreso: regreso en el otro y regreso al otro. De ahí su necesidad de encadenamiento, de darse juego al otro y de darse al juego del otro.

La aventura de construir una casa es una especie de paradigma de la vocación aventurera de la huella, de esa tracción que opera *en* la huella y la impulsa

⁷⁴⁹ -: Op. cit., p. 167.

⁷⁵⁰ SIZA, A.: ‘Construir’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 23. “Construir una casa se ha convertido en una aventura. Requiere paciencia, valor y entusiasmo”.

hacia la travesía, *donde* necesariamente perderá el pie o dejará la piel, pero *donde* necesariamente otro la tomará. El tráfico de huellas en la arquitectura, en el dibujo, en el arte, es un *datum* que no depende de la voluntad, la conciencia, la metodología, la escuela o el *estilo* del artista. Y el *mandato* de éste es prestarse al tráfico, entrar en la cadena, firmar con su *estilete* su responsabilidad en la obra. La pasión que Siza afirma mantener intacta por la arquitectura – y sobre la que hablamos en otro lugar – no significa una pasividad ante los obstáculos o padecimiento por el duelo que ellos provocan. Significa más bien entregar su cuerpo para que, a través de él, se abra una oportunidad de paso para el otro y al otro. Para que el otro sea otro en *su* casa, una cadena ininterrumpida de interrupciones ha ocurrido. Y que no termina de interrumpirse cuando la casa se construye y se entrega a la habitación, sino que sigue dando paso a otras interrupciones. El proyecto no llega a la cumbre de su sentido en la entrega de la casa. Si hay sentido, aunque sea un mero deseo de sentido, tal cosa no debe buscarse en una finalidad consumada, en una teleología programada, en el punto de llegada de un recorrido, sino en la múltiple y compleja cadena de huellas que constituyen el recorrido mismo. Derrida lo deja claro ya en *De la gramatología*:

“La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la *différance* que abre el aparecer y la significación”⁷⁵¹.

Sentido diseminado y diferido, por lo tanto. Tal equivale a decir, ahora retomando otra vez las palabras de Siza (esas que se han borrado en el proceso de transferencia y traducción) que la casa (todas las casas, todos los textos escritos y por escribir sobre las casas), la casa, digo, está interrumpida, aun cuando el cliente no desiste, aun cuando la casa está habitada por un cliente que es bombero, enfermero y telefonista.

“O proyecto de una casa surge de formas diferentes. Subitamente, por veces, lenta e penosamente, outras vezes. Tudo depende da possibilidade e da capacidade de encontrar estímulos – bengala difícil e definitiva do arquitecto”⁷⁵².

⁷⁵¹ DERRIDA, J.: *De la gramatología*, ed. cit., pp. 84-85.

⁷⁵² SIZA, A.: ‘Construir uma casa’, en op. cit., p. 61. “El proyecto de una casa surge de diferentes formas. A veces de un modo inmediato, otras lenta y trabajosamente. Todo depende de la posibilidad y de la capacidad de encontrar estímulos – bastón difícil y decisivo para el arquitecto”.

‘Encontrar estímulos’ es adherirse al rastro de las huellas, saber encontrar el espacio adecuado para entrar en la cadena y mantener erecto el deseo de sentido. El ‘bastón’ es el que señala el deseo de mantenerse en pie. El ‘estímulo’ y el ‘bastón’ se completan en esa tarea. El cruce de uno con el otro trabaja la posibilidad de que acontezca una casa. Mientras que el bastón es vertical, el estímulo es, de alguna forma, horizontal, como un agujón, otro bastón con una aguja, un estilete en la punta, para abrir espacio a la escritura del proyecto. El estímulo es un agente (externo) que provoca una reacción motriz, una llamada al movimiento, e incluso a la excitación: Siza afirma que, a veces, el proyecto de una casa surge ‘súbitamente’ y es generador de entusiasmo.

Proyectar (una casa o lo que sea) significa colocarse en la huella, en el rastro interminable e indiscernible de huellas, que inscriben una promesa de sentido. Como en el dibujo que acompaña el proceso, la *traza* de la huella recibe, espacia, desvía, aplaza, el *trazo* que da cuerpo a esa promesa de sentido. La traza y el trazo (en la complementariedad singular de los *géneros*) dan cuerpo al paso de una *generación* a otra, aseguran la permanencia de una *genealogía* sin *génesis*. Abren una casa heredada a la herencia, a otra herencia, a la herencia del otro, de ese que ven imprevisiblemente, quizás, para recoger su parte, o para quedarse apenas por una noche, quizás (¿quién puede saberlo?), porque justamente está de paso, porque su paso (como el de un ‘ángel enemigo’) es demasiado largo y está desmesurado respecto al paso del anfitrión, del dueño de la casa, del soberano de la casa ‘auténtica’. Y con ello se hereda un incendio. Ceniza, pues.

3.3. Cuarto de huéspedes

Puede que se quede una sola noche. Puede que se quede para siempre. El huésped no tiene tiempo ni programa. Está desquiciado del tiempo. Pero hay que recibirlo, darle la acogida que impone el imperativo legal de la hospitalidad. Del programa de una casa forma parte, por lo menos en bastantes regiones de Portugal, un cuarto para huéspedes. Es una imposición de las leyes de la hospitalidad. Bastantes casas proyectadas por Siza contemplan en su programa una habitación para huéspedes. ¿Qué es una habitación para huéspedes? ¿Cómo puede llegar a habitar el que, por naturaleza, no habita, sino que está de paso, se encuentra en tránsito hacia otro lugar?

Pasado el *foyer*, el lugar del fuego, donde el huésped es puesto a prueba, la prueba del fuego, es conducido a *su* lugar, al lugar que le ha sido preparado y le está destinado desde que la casa es casa. El huésped atraviesa la casa arrastrando detrás de sí todo el peso que comporta el ‘fuera’, el ser ‘de fuera’, la palabra ‘fuera’. El huésped mete *dentro* de casa el fuera de casa que él es, que él representa, que él presenta al dueño de la casa, al anfitrión. Su habitación está preparada, prevista, limpia, bien ubicada en la orgánica general de la casa. No estará demasiado cerca de las restantes habitaciones ocupadas por los de la casa, para que no se sienta constreñido, presionado por los hábitos y los movimientos habituales, pero tampoco estará demasiado lejos para que no se sienta apartado *como si* fuera un extraño. El cuarto de huéspedes está pensado para que el huésped se sienta *como* en su propia casa. El huésped, a pesar de todos cuidados y todo el esmero puesto en su recepción, está enredado en un juego de analogías, un juego en el que, poseyendo la llave de las reglas (y quizás de la casa), no puede jugar con pleno derecho. ‘¡Siéntase, usted, *como si* estuviera en su casa!’. Es la última cosa que escucha normalmente el huésped antes de cerrarse la puerta. Escucha el discurso de una cierta privación del *logos: como si*. El cuerpo de su desemejanza no puede encajar perfectamente en la dimensión que le está asignada, limpia, arreglada, perfumada quizás. Por eso, ‘siéntase *como si...*’.

El cuarto de huéspedes, además de cierta privación del *logos*, por la analogía, padece también de un problema de limpieza. A pesar de encontrarse lo más limpio posible, no está completamente esterilizado. Ya en su nombre transporta una contaminación (‘cuarto de huéspedes’), la contaminación que porta todo lo que llega desde fuera e invade la pureza de un espacio propio e indemne. Fijémonos en otro dibujo de Siza (figura 36). El escenario es la iglesia de Marco de Canaveses y Siza está bosquejando la silla presidencial⁷⁵³. Es una pieza importante cuya concepción merece cuidados especiales. Preservando la dignidad del que preside, no debe transmitir la idea de un trono, de un lugar de ostentación. Es un asiento *único* y no puede confundirse con los restantes asientos para los fieles y para los otros actores de la celebración litúrgica. Siza sabe que aquella silla sólo puede ser ocupada por una persona singular, un actor único que, sin embargo, delega la presidencia. Nadie puede sentarse allí a no ser el que tiene

⁷⁵³ En una iglesia, la silla de la presidencia, juntamente con el altar y el ambón, es uno de los elementos esenciales del espacio del presbiterio. Es el lugar desde el cual, el párroco, por delegación del obispo diocesano, preside a la comunidad *in persona Christi*. En la ausencia, en persona, de Cristo y del obispo, el párroco se sienta ahí en representación. No es un lugar propio, sino prestado. El único que, de derecho, puede usarla es Cristo. En su ausencia, la ocupa el obispo. En ausencia de éste, se sienta el sacerdote.



Figura 36: s.t., 1996: estudio para la silla de la presidencia de la iglesia de Marco de Canaveses. En PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 95;

el derecho, por delegación, de hacerlo. Pero Siza sienta otro, el otro más otro, más extranjero y extraño a la celebración cristiana. Siza sienta allí la figura de un demonio: una invasión hiperbólica que cede a la contaminación de lo más puro de lo puro. El huésped más indeseado y hostil irrumpe, descoyunta la escena y desorganiza la orgánica legal de la hospitalidad. Aquel que – como el ‘ángel enemigo’ de la figura anterior – no debería pasar más allá del atrio, de la prueba de fuego del *foyer*, se adelanta, atraviesa toda la casa y se instala en el lugar donde la propiedad no puede ser compartida, donde el *exceso* de propiedad obliga incluso a una cadena de delegaciones.

La ironía de Siza alegoriza el cuarto de huéspedes, atiza los fantasmas que asedian ahí. Este dibujo es un texto-fantasma, sin coincidencia, desplazado, sin una lógica narrativa que nos ponga en la pista de un sentido garantizado y seguro. El texto mismo del dibujo es un disfraz, la veladura de otro, de otro que no puede ser tocado, invocado, enunciado, a no ser bajo otro texto, bajo el disfraz de otro texto. Una mecánica de sustituciones que guarda, también ella, cierta analogía con la simbólica de la silla de la presidencia. La alegoría – una especie de diseminación del discurso metafórico – es un camino donde el camino mismo ha desaparecido y solo restan desvíos. Siza alegoriza e ironiza, introduciendo en la red de desvíos otros desvíos, o simulacros de desvíos. De esta disimulación incorregible y descontrolada surge un texto, el texto de un dibujo, que descompasa la escena – una escena de huéspedes, sin duda – y desencaja el tiempo de la representación.

El lazo ‘implícito y enigmático’ entre la alegoría y la ironía ha sido subrayado por Paul de Man. Tal como la alegoría, la ironía es también ‘una figura de disyunción, duplicación y doblez’⁷⁵⁴. Y Derrida añade:

“... a causa de la estructura disyuntiva que comparten, la alegoría y la ironía establecen entre ambas este contrato singular, y cada cual evoca la otra. Desde luego, la primera es esencialmente narrativa, la segunda momentánea y puntual (*instantanéiste*), pero juntas forman, de hecho, la retórica de la memoria que evoca, recuerda, olvida recuenta y evoca el olvido, remitiendo al pasado sólo para ocultar lo que le es esencial: la anterioridad”⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ Cf. DE MAN, P.: *Blindness and Insight*, citado por DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit. p. 89.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

En una palabra, la palabra de Derrida en otro lugar, este desencaje estructural origina una 'lógica del enclave', es decir, sigue Dufourmantelle en el rastro de la expresión de Derrida,

“... un lugar que ya no posee su soberanía. Un lugar clivado, cercado, compartido, un lugar con fantasmas”⁷⁵⁶.

Lugares sin soberanía, lugares que no están gobernados por la ley de lo *authentikós*, que no son auténticos lugares, sino lugares impropios, inmundos, derivados, suplementarios, usurpados: como un cuarto de huéspedes, de cierta forma; como el dibujo de Siza, de otra forma.

Otra hipótesis para el cuarto de huéspedes: una cámara de eco. Ahí resuena y se repite una llamada. El cuarto de huéspedes apela a una venida: ¡ven!, es la voz, o el eco de la voz, que se oye en ese enclave de la casa. Un enclave, hay que repetirlo, es un territorio enclavado en otro, encajado en él y desencajado de él. Un territorio cerrado con una llave, una clave, (en)clavado, separado. Un territorio aislado, a pesar de fuertemente vinculado a otro territorio, clavado en otro territorio. Un territorio que no puede mirarse a sí mismo (como Narciso), que debe permanecer separado de su imagen, que no puede medirse con ella. Un territorio que necesariamente provoca desconfianzas, falta de correspondencia, desvíos. Eco, la ninfa de los bosques y de las fuentes, amaba a Narciso sin ser correspondida. Entonces se deja morir en la soledad, y después de muerta se convierte en una voz que repite las últimas palabras pronunciadas. Palabras que siguen nombrando y evocando al enamorado. Palabras que multiplican una ausencia, un rechazo, un simulacro. Las palabras que Eco repite y se repiten son palabras de muerte. Palabras que resuenan en la cámara que forma el enclave. El huésped se hace eco de esa vibración sonora e inquietante.

Ni en territorio propio (un huésped nunca puede sentirse *como si* estuviera en su casa) ni en el exilio, expatriado, el huésped es un sobreviviente, alguien que vive entre la vida, la propiedad y la casa, y entre la muerte, la expulsión, la expropiación y el abandono. En la frontera que define el enclave, el huésped oye la voz de los fantasmas, de otros huéspedes que compartieran el mismo enclave. Y sin embargo no

⁷⁵⁶ DUFOURMANTELLE, A., 'Invitación', en DERRIDA, J. y DUFOURMANTELLE, A.: *La hospitalidad*, ed. cit., p. 142.

puede (no debe, por un imperativo de hospitalidad) abandonar *su* enclave, no puede cerrar los oídos a la *dispersión de voces* que ahí se cruzan.

No obstante, una voz se sobrepone a las otras y llama: ¡ven! El cuarto de huéspedes es un apóstrofe, un corte, una interrupción del discurso de la hospitalidad. Un corte que, quizás, requiere hacerse cargo de otra llamada, otro modo de llamar, otro eco del llamamiento. Un cambio de tonalidad que Derrida piensa estar fuera del alcance del discurso filosófico, de la pedagogía y de la enseñanza. Con efecto – afirma –

“... una espectrografía del tono y del cambio de tono, no puede por definición estar a la disposición y la medida de la demostración filosófica, pedagógica o de enseñanza. En primer lugar porque ‘ven’, abriendo la escena, no puede volverse un objeto, un tema, una representación...”⁷⁵⁷.

Los espectros no se dan a la grafía de una representación, por lo que el eco que resuena en la habitación de huéspedes, no puede ser detectado o medido por una lógica discursiva. No es tampoco un problema de palabras o de lenguaje.

El cuarto de huéspedes, en su *ser* cuarto de huéspedes, llama, se hace eco de una dispersión de llamadas dirigidas al otro, a los otros, a los que van a llegar para ocupar el rincón que les está destinado. De alguna forma el huésped toma *posesión* de un espacio que es *suyo*, sin serlo *efectivamente*. El ¡ven! que resuena ahí, siendo afirmativo, preformativo, si lo queremos,

“... no marca en sí ni un deseo, ni un orden, ni una plegaria, ni una demanda”⁷⁵⁸, (...) “... no se dirige a una identidad determinable de antemano”⁷⁵⁹.

Más allá del ser⁷⁶⁰, el ¡ven! se anuncia como una intimación que se dirige al otro, que presiente, con una agitación incontrolada, su llegada absolutamente imprevisible, indeterminable, incluso trágica, catastrófica.

⁷⁵⁷ DERRIDA, J.: *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, ed. cit., p. 92. “... une spectrographie du ton et du changement de ton, ne pouvait par définition se tenir à la disposition ou à la mesure de la démonstration philosophique, pédagogique ou enseignante. D’abord parce que ‘viens’, ouvrant la scène, ne pouvait devenir un objet, un thème, une représentation...”.

⁷⁵⁸ -: Op. cit., p. 93. “... ne marque en soi ni un désir, ni un ordre, ni une prière, ni une demande”.

⁷⁵⁹ -: Op. cit., p. 95. “... ne s’adresse pas à une identité d’avance déterminable”.

⁷⁶⁰ Cf. -: op. cit., p. 94.

En el enclave que es el cuarto de huéspedes resuena el tono apocalíptico de una llamada. Mañana, cuando se apreste a partir, el huésped dejará ahí, como un eco, el rastro de su voz, de su paso por un lugar que ha sido *suyo*, sin serlo. Partirá porque el destino de un huésped es partir. Creo que se puede afirmar que la impropiedad (ana)lógica que marca el discurso sobre la habitación de huéspedes (el anfitrión desea que el huésped esté *como si* estuviera en su casa), marca también la llamada que opera en el dibujo. El dibujo nunca obedece a una lógica *propia*mente dicha, sino que opera de una forma analógica, enseñando con una mano y escondiendo con la otra, instigando la sobreposición de textos y la multiplicación de trazas. El dibujo, como un cuarto de huéspedes, se constituye como un enclave de territorios dispares y a veces irreconciliables, o una cámara de resonancia donde se cruzan voces, multitud de voces, incluso las voces de los espectros. Ciertas casas reservan una dependencia (un cuarto, una porción de la casa, una cuarta parte, en rigor) para los huéspedes. El dibujo lo reserva todo. En él no hay otra cosa sino huéspedes, habitaciones para huéspedes. En la casa *del* dibujo sólo hay huéspedes, nada más que huéspedes.

4. LA HOSPITALIDAD POÉTICA

Nos mantenemos un momento más en el cuarto de huéspedes, un *cuarto* de la casa, una fracción, un enclave. Nos mantenemos ahí para echar una mirada a las leyes de la hospitalidad que suelen estar colgadas en la pared, por encima del lecho⁷⁶¹. Se trata de un cuadro con un marco (enmarcado): unas sobre las otras (no sabemos cuantas, quizás, siete, o diez, o doce) las leyes se constituyen como un rincón dentro de otro, un enclave enclavado en otro. El huésped está marcado y enmarcado. Sobre su cabeza (cuestión capital, por lo tanto), colgadas desde lo alto, ‘una espada sobre la cabeza’⁷⁶², están las leyes a las que *debe* someterse mientras habita *su* habitación. Mientras esté ahí, está vigilado por la autoridad de las leyes: le miran desde lo alto (hay que subrayarlo otra vez) sin que él mismo (el huésped) pueda mirarlas a ellas a los ojos. Esa es la autoridad de la ley: mira pero no puede ser mirada cara a cara. Mientras duerme – aún cuando se encuentra en la posición mortal del sueño, indefenso y vulnerable en su extrema vulnerabilidad de huésped – ahí, desde lo alto, las leyes vigilan. No duermen ellas mismas, las leyes. La verticalidad (eterna) de la ley se cruza con la horizontalidad (mortal) del huésped. Un encuentro angular, perfecto, una geometría incuestionada e incuestionable. La cabeza del huésped se encuentra con la ley en el ángulo. Un encuentro desigual de cabezas. Una (la de ley) siempre capitalizando, acumulando interés que le permiten mantener su proceso ascensional, la otra (la *capilaridad* del huésped) amenazada por la espada y la visera de la ley.

Pero vamos a suponer que, en vez de un cuadro enmarcado con las leyes de la hospitalidad, hay un libro de poemas de un viejo poeta sobre la mesa de cabecera. El huésped llega a su rincón y, en vez de una espada sobre la cabeza, tiene a su lado, a su altura y al alcance de la mano, un libro de poemas: un ejemplar de la *Odisea*, o de la *Iliada*, o de los *Evangelios*⁷⁶³. ¿En qué sentido tal cambio podría desplazar nues-

⁷⁶¹ Las ‘leyes de la hospitalidad’, en este contexto, aparece en una novela de KLOSSOWSKI, P.: *Roberte esta noche* [*Roberte ce soir*, París, Éd. De Minuit, 1959] Barcelona, Montesinos, 1989, p. 10. Derrida le hace referencia en DERRIDA, J.: *La hospitalidad*, ed. cit., p. 87 ss.

⁷⁶² Cf. *ibidem*.

⁷⁶³ Se podrían elegir otras obras. La opción por estas me ha sido sugerida por Jorge Luis Borges. Por dos razones me ha parecido significativo pedirle prestada su elección: primero porque las tres obras citadas corresponden a algunas de las más antiguas formas de poesía. En las épocas en que han sido redactadas no se distinguía todavía entre la poesía y la novela, sino que la verdadera forma narrativa era la épica que englobaba los dos géneros. Segundo, porque en todas ellas está patente una especie de dignidad y tributo

tra idea de la hospitalidad? ¿Cómo podría la poesía introducir en el cuarto de huéspedes otra atmósfera para recibir al que llega desde fuera?

La relación entre poesía y hospitalidad no es casual, hipotética o despreciable: ‘un acto de hospitalidad no puede ser sino poético’⁷⁶⁴. La hospitalidad incondicional – ésta es siempre la hospitalidad que se antepone a toda discusión sobre las leyes de la hospitalidad, esas que están colgadas sobre la cabeza del huésped como una espada – implica una decisión hiperbólica que está más allá del simple cálculo, de las cuotas de ingreso, de la regulación de los flujos migratorios.

“La decisión – afirma Derrida – se toma en el corazón de lo que parece un absurdo, lo imposible mismo...”⁷⁶⁵.

Ninguna discusión política o ético-política puede ser llevada a cabo sin la consideración de esta cosa ‘absurda’, quizás ‘imposible’, que es la hospitalidad que se dispone a acoger al extranjero sin ponerle condiciones ni exigirle papeles. Lo que se decide en el umbral de la casa, o en la frontera entre Estados, tiene que obedecer a una lógica de lo incalculable. Tal no significa que no deban ser calculados los riesgos y medidas las situaciones según las leyes respectivas. Lo que plantea Derrida es que los riesgos, las leyes y las necesarias restricciones deben estar medidas por un principio que en sí no admite medida ni límite, porque es infinito. El infinito es el que puede dar la ley para lo finito y no al revés. La hospitalidad exige

“un arte y una poética, pero toda una política depende de ello, toda una ética se decide ahí”⁷⁶⁶.

a los vencidos, a los que están fuera de casa, a los que se quedan en situación de inferioridad. Afirma Borges respecto a la *Iliada*: “Los hombre siempre han buscado la afinidad con los troyanos derrotados, y no con los griegos victoriosos” (p. 63). Sobre la *Odisea* afirma: “... la idea del regreso [de Ulises], la idea de que vivimos en el destierro y nuestro verdadero hogar está en el pasado o en el cielo o en cualquier otra parte, que *nunca estamos en casa* [subrayo]” (p. 64). Sobre los Evangelios, siguiendo una interpretación de Langland, afirma que ellos señalan “... la idea de que Dios querría conocer en su totalidad el sufrimiento humano, que no le bastaba con conocerlo intelectualmente, tal como le era divinamente posible; quería sufrir como un hombre y con las limitaciones de un hombre” (p. 65). Cf. BORGES, J.L.: ‘El arte de contar historias’, en *Arte poética. Seis conferencias* [This Craft of verse, Harvard University, 2000] Barcelona, Crítica [traducción de Justo Navarro] 2001 [3] pp. 61-74.

⁷⁶⁴ DERRIDA, J., citado por DUFOURMANTELLE, A.: ‘Invitación’, en DERRIDA, J. y DUFOURMANTELLE, A.: *La hospitalidad*, ed. cit., p. 10.

⁷⁶⁵ DERRIDA, J.: ‘El principio de hospitalidad’, en *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas* [Papier machine de Jacques Derrida, París, Galilée, 2001] Madrid, Trotta [traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte] 2003, p. 240.

⁷⁶⁶ -: Op. cit., p. 241.

4.1. Una decisión en la noche

Estamos demasiado acostumbrados a considerar el pensamiento como un acto diurno, que depende de la luz, de las *Luces*, como para poder pensar el abismo de una hospitalidad infinita. Tal vez la poesía, cuando consigue alejarse de la *evidencia* de la luz, pueda atisbar cierta *videncia* en la noche, cierta forma de bordear el abismo. Porque en la poesía ‘lo sugerido es mucho más efectivo que lo explícito’⁷⁶⁷, puede que, prestándonos sus mapas de caminar en la noche, nos oriente a través de las geografías nocturnas de la hospitalidad. Un pensamiento solar en su pretensión de iluminar los espacios más recónditos de la vida, no está preparado para la obsesión derridiana de la hospitalidad. Como lo afirma Borges,

“... cuando algo sólo es dicho – mejor todavía – sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad”⁷⁶⁸.

Borges dice ‘una especie de hospitalidad’ y dice bien porque la hospitalidad – esa hospitalidad que obsesiona a Derrida – no tiene sus contornos definidos, mejor aún, no tiene contornos, porque es infinita, y como tal, nadie puede decir con seguridad hasta donde llega y lo que *es*, si es que *es* alguna cosa, pues como ya lo señalamos anteriormente, la hospitalidad – esta hospitalidad – estará incluso más allá del ser. La sugestión, la insinuación, el asedio, las medias palabras, encuentran en la imaginación ‘una especie de hospitalidad’. Es decir que no estarán sujetas a los interrogatorios de la razón, que siempre se reserva sus derechos de admisión, sobre todo cuando los huéspedes están bajo sospecha.

Entramos en la noche. Accedemos ahí por una puerta que abrirá, posiblemente, hacia lugares imposibles, hacia lo más extranjero que hay en los lugares. Guardamos la esperanza de encontrarnos con otros habitantes de la noche: el dibujo, sin duda (un ciego que guía a otro ciego – el dibujante), como ya lo reflexionamos en diversos momentos anteriores; los erizos (otros ciegos, esos ciegos ‘sin edad’) con los que nos cruzaremos más adelante.

⁷⁶⁷ Cf. BORGES, J. L.: ‘La metáfora’, en op. cit., p. 48.

⁷⁶⁸ Ibidem.

“Lo que quisiera evocar en estas páginas – tomo para mí las palabras iniciales de la ‘Invitación’, de Anne Dufourmantelle – es la hospitalidad poética de Derrida, con la dificultad que existe en participar de la noche, de lo que en un pensamiento filosófico no pertenece al orden de lo diurno, de lo visible y de la memoria”⁷⁶⁹.

Nadie puede ‘participar de la noche’ sin asumir riesgos, sin estar preparado para los peligros de caminar a tanteos. Y sin embargo es esa la dirección – la dirección de la noche – la que seguimos. Nos animamos asimismo por la presencia de nuestro autor – Álvaro Siza – en los recorridos por el país de los sueños. La poesía de muchos de sus textos, la poesía de sus dibujos, nos ilusiona sobre la expectativa de que no acontezca una pérdida sin remedio en los meridianos de la noche.

“Escuridão transformada em penumbra, ao sair de um sonho: regressa o tecto, os ângulos das paredes em perspectiva, cúpulas rectilíneas”⁷⁷⁰.

Salir del sueño y volver a la realidad, salir de la oscuridad y entrar en un espacio de penumbra, medio-dormido, medio-despierto. A veces los sueños son lugares inhóspitos. La noche no es necesariamente hospitalaria. Lo que venimos afirmando es que *otro* pensamiento sobre la hospitalidad tal vez sólo pueda ser inscrito en la parte del lenguaje que pertenece a la noche. Esa parte del lenguaje que la poesía busca y aprecia. Un lenguaje del sentido, logocéntrico, busca abrigarse bajo el sol, y por tanto pierde el *sentido* de orientación cuando camina en la oscuridad. Necesita de las referencias diurnas de la seguridad y de la orientación: el ‘techo’, las ‘paredes’, las ‘cúpulas’. De vuelta del sueño, rápidamente busca apoyarse en los objetos familiares y *a la mano* para recuperar la tranquilidad. Tras la salida del sueño, el lenguaje diurno del sentido orienta la mirada hacia la familiaridad de los objetos más cercanos:

“...o quadro, os objectos sobre a cómoda, a porta entreaberta. Chão, paredes, tecto, tranquilidade”⁷⁷¹.

⁷⁶⁹ DUFOURMANTELLE, A.: ‘Invitación’, en DERRIDA, J.: y DUFOURMANTELLE, A.: *La hospitalidad*, ed. cit., p. 10.

⁷⁷⁰ SIZA, A.: ‘Apresentação’ [2003] en ROQUE, E. y LUIS, G.: *Sonhos de trazer por casa*, Porto, Edições Eterogéneas, 2003.

“Oscuridad transformada en penumbra, al salir de un sueño: regresa el techo, los ángulos de las paredes en perspectiva, cúpulas rectilíneas”.

⁷⁷¹ Ibidem. “... el cuadro, los objetos sobre la cómoda, la puerta entre-abierta. Suelo, paredes, techo, tranquilidad”.

El techo y las paredes otra vez. Elementos de defensa que, juntamente con el suelo (que en este párrafo se acrecienta), constituyen la casa, el bastión de la propia seguridad y de la propiedad segura. Y la puerta entre-abierta: no totalmente cerrada, no totalmente abierta, porque ‘nunca se sabe’: hay que prevenir el incendio y el asalto. La *prevención* es un arma importantísima para un discurso del sentido. Nunca se sabe cual es el sentido más conveniente. A lo mejor se debe mantener abierta la posibilidad de un doble sentido, de un sentido reversible.

Las leyes ético-políticas de la hospitalidad recomiendan una puerta entre-abierta: por un lado, hay que dejar entrar *hasta cierto punto*, porque la economía lo necesita, la ética lo impone y los acuerdos internacionales lo regulan, pero, por otro lado, hay que cerrar también *hasta cierto punto* porque la identidad puede peligrar. ‘Hasta cierto punto’: esa es la medida que, no pudiendo ser determinada con exactitud (¿dónde está el punto? ¿quién lo determina? ¿quién vigila para no ser sobrepasado? ¿con qué autoridad?, etc.) es la medida cierta. A las leyes ético-políticas de la hospitalidad conviene una ley así, enmarcada por un punto que puede ubicarse en muchos lugares, conforme las conveniencias o necesidades de cada momento.

“Por isso – sigue Siza – ter casa é o sonho universal, uma casa com tubos que ligam ao céu e à terra, com luz, com porta e com armários, corredor, átrio”⁷⁷².

La casa es el sueño: aquello con lo que se sueña en el sueño. Una casa que se sitúa en la *dimensión*, para retomar el término de Heidegger, en el espacio que mesura entre la tierra y el cielo, entre los mortales y los divinos. Una casa bien ubicada, en la seguridad y acuerdo otorgados por la *dimensión*. Una casa con luz, además. ¿Cómo podría pensarse el pensamiento de la casa sin luz?

“Casa refúgio e casa aberta. Casa com jardim. Casa com ascensor. Casa não portátil, ramo em piso 16 ou base de caule. Casa gruta e casa árvore. Casa bóia. Outro lado do vento”⁷⁷³.

‘Casa boya’, casa lugar de sobrevivencia, casa lugar de sobrevivientes. A pesar de los cimientos, de las paredes, del techo; a pesar de ser un refugio dorado (con jardín y as-

⁷⁷² Ibidem. “Por eso tener casa es el sueño universal, una casa con tuberías que ligan al cielo y a la tierra, con luz, con puerta y con armarios, pasillo, atrio”.

⁷⁷³ Ibidem. “Casa refugio y casa abierta. Casa con jardín. Casa con ascensor. Casa no portátil, rama en planta 16 o base de tallo. Casa gruta y casa árbol. Casa boya. Otro lado del viento”.

ensor) la casa flota sobre el peligro. La casa está amenazada ('las casas arden constantemente') en su identidad de casa. La casa puede ser muchas cosas: rama de árbol (en la planta 16), base de tallo, casa árbol, casa gruta. La casa puede ser de muchos modos: como un refugio o un *bunker*, o abierta; portátil o adherida al suelo. La casa de un sobreviviente es una casa a la deriva. La casa de un sobreviviente no es *propiamente* una casa, sino una situación límite, el límite indecible de una morada en riesgo.

Siza parece guardar para la última afirmación del texto una llave poderosa y a la vez la más débil y volátil de las llaves: 'otro lado del viento'. ¿Qué hay del *otro* lado del viento? No hay nada: del otro lado del viento no hay nada, a no ser *el otro lado*. Es decir, del otro lado del viento hay el otro lado. *Por un lado*, por tanto, hay el viento y la dislocación permanente de las casas en el viento; *por otro lado*, hay el otro lado, la alteridad, la tierra ignota, el espectro, el olvido, la cercanía intangible. El *topos* de la hospitalidad sin condición es el otro lado, ese lado que está cerca, demasiado cerca (el otro lado de la calle, quizá) y sin embargo no aparece, no se da a las luces del día, no pasa en los conceptos ético-político-jurídicos de la hospitalidad. El horizonte de la hospitalidad es una falta de horizonte: un *topos* sin *topos*, una luz comprimida en la noche, un compromiso sin imperativo.

Este es el poder de la afirmación breve y elíptica de Siza ('otro lado del viento'): se desplaza más rápido que las ideas, llega más temprano que las ideas, alcanza hasta donde no pueden alcanzar las ideas. La poesía de la afirmación, que es la poesía de su dibujo y de su arquitectura, se precipita (tal vez sin calcular *verdaderamente* los riesgos, los riesgos *verdaderos* de la precipitación) hacia otro lado, hacia el lado del otro. Un discurso del sentido no comporta los juegos de palabras, los desplazamientos en la noche, los cambios bruscos de dirección del viento. Porque no puede controlarlos, mantenerlos bajo la autoridad que implica y exige el propio sentido. Y sin embargo, no hay, tal vez, otra forma de hablar de esta geografía imposible e ilícita que es la hospitalidad sin condición.

“Esta hospitalidad pura, sin la cual no hay concepto de hospitalidad, vale para el pasaje de las fronteras de un país, pero también tiene un papel en la vida corriente: cuando alguien llega, cuando llega el amor, por ejemplo, tomamos un riesgo, nos exponemos. Para comprender estas situaciones hay que mantener ese horizonte sin horizonte, esa ilimitación de la hospitalidad incondicional, sabiendo siempre que nos es posible convertirla en un concepto político o

jurídico. No hay sitio para ese tipo de hospitalidad en el derecho y la política”⁷⁷⁴.

‘No hay sitio para este tipo de hospitalidad’. No hay sitio en el derecho y en la política. No hay sitio, simplemente. No hay sitio. A lo mejor, sí, hay un sitio para la hospitalidad sin condición: el otro lado del viento, que es el otro lado, el lado del otro.

4.2. La extraña raíz

“A menudo me veo pasar muy rápido ante el espejo de la vida, como la silueta de un loco (cómico y trágico a la vez) que se mata siendo infiel por espíritu de fidelidad”⁷⁷⁵.

“Ao contrário das raízes de árvore, as que nos atam não imobilizam. Apontam a todas as direcções e a todos os tempos: norte, sul, este, oeste, ângulos intermédios, ontem, amanhã, agora, céu e gruta. Mas como acontece em algumas espécies, de tanto de alongarem, os ramos curvam, debruçam-se sobre a terra, mergulham de novo – eles que voaram – retomando a condição de raiz, cruzando-se com as outras, as que permanecem subterrâneas”⁷⁷⁶.

Disponemos ante el espejo estos dos textos de Derrida y Siza, respectivamente. Aparentemente no tienen nada que ver el uno con el otro. Derrida habla de sí mismo, *se* ve pasar ante el espejo de la vida. Es un texto autobiográfico típico. El de Siza también lo es de otra forma (todo texto es autobiográfico) aunque no hable de él mismo, sino de árboles y raíces, extrañas raíces. Los disponemos ante el espejo, ante esa máquina de imágenes que inquieta la propia imaginación, que la hace temblar, no solamente por su no coincidencia absoluta, sino también porque, ante el espejo, la imaginación se cuestiona a sí misma.

Lo que va a interesarnos es la (in)fidelidad del espejo. Y la poesía. Siza nos recuerda que existen árboles de una determinada especie cuyas raíces se comportan de un modo extraño: algunas abandonan la tierra y llegan a ser ramas. Se elevan y, ‘de tanto alargarse’, se curvan y asoman sobre la tierra, retomando la condición de

⁷⁷⁴ DERRIDA, J. y ROUDINESCO E.: y *mañana qué...*, ed. cit., p. 70.

⁷⁷⁵ -: Op. cit., p. 11.

⁷⁷⁶ SIZA, A.: ‘Leito e água – Modernidade de Barragán’ [1999] en *Luis Barragan: the quiet revolution*, Milán, Skira, 2001. “Contrariamente a las raíces del árbol, las que nos atan a nosotros no inmovilizan. Apuntan a todas las direcciones y a todos los tiempos: norte, sur, este, oeste, ángulos intermedios, ayer, mañana, ahora, cielo y gruta. Pero como acontece con algunas especies, de tanto alargarse, las ramas se curvan, se asoman sobre la tierra, bucean de nuevo – ellas que han volado – retomando la condición de raíz, cruzándose con las otras, las que han permanecido subterráneas”.

raíz, volviendo a ser raíces. Se cruzan con las otras que se han mantenido siempre subterráneas, y de esa forma, siguen alimentándose y alimentando todo el árbol a partir de la tierra. Árbol extraño, raíces extrañas, extraña fidelidad.

Dichas raíces parecen asumir una especie de renuncia de su condición subterránea y se elevan hacia la luz del sol. Cometen un exceso y abandonan *la casa*, la situación que les está asignada por la naturaleza, por su condición de raíces. Sin dejar de ser raíces, abandonan lo suyo, lo propio y se exponen a lo ajeno, a la alteridad. Pura infidelidad. Pero, al final, sin dejar de ser ramas, vuelven a ser raíces, retoman lo propio de la raíz (lo subterráneo), manteniendo una parte de sí en el lugar del otro, de las ramas. El espíritu de fidelidad a la tierra comporta una infidelidad. La noción de lo propio se expone a una salida, un desbordamiento, una desapropiación, que no anula la singularidad, sino que la dispone de cara a la alteridad, como ante un espejo. Un paso de *Signéponge* nos ayudará a comprender este extraño comportamiento y nos da paso a una cierta generalización de la metáfora de Siza. Afirma Derrida:

“Para que el acontecimiento tenga lugar, sería necesario que yo firme, que yo lo firme y por ello que yo haga *como otro*, como él. Es decir que yo dé a mi texto una forma absolutamente propia, singular, idiomática, por tanto, fechada, enmarcada, bordeada, trunca-da, cortada, interrumpida”⁷⁷⁷.

Del acontecer del árbol y de las raíces del árbol al acontecimiento mismo, a todo lo que en general acontece. De ahí que haya colocado el texto de Siza frente al ‘espejo de la vida’ donde Derrida se ve pasar ‘muy rápido’. Es la rapidez de la metáfora, de lo que llega más deprisa que la idea.

‘Hacer como *otro*’, es decir firmar el acontecimiento. Firmarlo por la exposición de la firma, de mi mismo. Darse al acontecimiento sin asimilación posible, manteniendo la irreductible singularidad del firmante y del firmado. Como acontece con el acontecimiento de la obra de arte. Las obras firmadas por Siza son más que obras de autor, de un autor, de Siza. Reciben un nombre, se destinan a una determinada finalidad, están ahí, pueden ser recorridas, admiradas, criticadas, reproducidas, fotografiadas. Cada obra tiene una firma que es su propio estar ahí, su tener lugar, su modo de existen-

⁷⁷⁷ DERRIDA, J.: *Signéponge*, París, Seuil, 1988 [el texto había sido publicado anteriormente en lengua inglesa por Columbia University Press, 1984] p. 25. “Pour que l’événement ait lieu, il faudrait que je signe, que je le signe et pour cela que je fasse comme un autre, comme lui. C’est-à-dire que je donne à mon texte une forme absolument propre, singulière, idiomatique, donc datée, cadrée, bordée, tronquée, coupée, interrompue”.

cia como huella (más bien que como *presencia* propiamente dicha). La obra, cada obra de Siza, firmada por él, está ahí espaciando, abriendo espacio, y por ello puede ser visitada, revisitada, revistada, explotada en su infinito potencial semántico. ‘La firma no es otra cosa que el acontecer de la obra’⁷⁷⁸.

Siza se mide con la obra como en un espejo, se mide con el otro de la obra, se compromete con él (el otro de la obra), se hace cargo de él sin absorberlo, sin capitalizar los elementos semánticos analizables que él genera y que son inagotables. Firmar es algo más que inscribir el nombre en una obra, que darle un nombre, como lo anotamos anteriormente. Firmar

“es – (a)firma Derrida – una acción, un ‘performativo’ por el cual uno se compromete con algo, por el que uno confirma, refrenda de un modo efectivo, que uno ha hecho algo – ese algo está hecho, y soy ‘yo’ quien lo ha hecho”⁷⁷⁹.

Las raíces que nos atan ‘no inmovilizan’, como acontece con los árboles, sino que abren derivaciones, un sin número de direcciones espaciales y temporales, una dispersión infinita, iterable e ingobernable. La *significancia* de la obra es lo que permanece más allá de lo que significa⁷⁸⁰, lo que opera en la huella, y que, huella tras huella, *permanece* ahí en su *desplazamiento* sin fin y cuyo movimiento no puede ser abarcado por el concepto de presencia, en el sentido de obra disponible y asimilable por un sujeto. La obra es una experiencia de dislocación y desencaje. Como todo cuerpo en general.

El desvío sobre la firma, sobre el acontecimiento, sobre la firma del acontecimiento, nos pone otra vez en la pista de la raíz que se vuelve rama para otra vez regresar a su lugar subterráneo. No se tratará de un esquema de tipo heideggeriano de apropiación-expropiación-reapropiación. Yo creo que aquí nunca hay reapropiación. El ramo no vuelve a ser raíz. La cuestión no es de propiedad sino de exposición (o de *expeausición*, para recuperar el neologismo de Nancy). La raíz es raíz en su exposición subterránea o en su exposición aérea; la rama es rama en su exposición aérea y en su exposición subterránea. En el exponerse como *un otro* es donde ocurre la firma del acontecimiento. La raíz se repite en la exposición como rama, pero se repite no como

⁷⁷⁸ Cf. -: ‘Dispersión de voces’, en *No escribo sin luz artificial*, ed. cit., p. 162.

⁷⁷⁹ -: Op. cit., p. 161.

⁷⁸⁰ Cf. *ibidem*.

idéntica a sí misma sino con la huella del otro, de la rama. Raíz y rama se interrumpen, se truncan y, en el golpe mismo, se exponen en su singularidad.

El momento de infidelidad acontece en nombre de la fidelidad. Y aunque lo que acontece con esa especie extraña de árboles de los que habla Siza aconteciera por un error de la naturaleza (la naturaleza también comete errores, una cuestión *técnica* que aclaramos en otro lugar), aún así habría poesía. Por lo menos es lo que sugiere Siza cuando, en otro texto sobre una visita a la *Ville Savoye*, de Le Corbusier, afirma:

[en algunos detalles de la construcción] “Há erros evidentes de desenho e das mãos que o executam, cruzam-se as mutuas indecisões; *e cada erro gera poesia* [subrayo] ao ensinar a transformar”⁷⁸¹.

La poesía consistiría pues en transformar, en *producir* otra cosa, de otro modo, con otra autoridad. Ya reflexionamos en el primer capítulo sobre la frase de Siza según la cual el arquitecto ‘no inventa nada’ sino que transforma la realidad. La transforma a partir de un lenguaje que, siendo común a otros artistas, abre una fisura en la norma. Ahí en la fisura puede que algo crezca e se eleve: más allá de la norma, o incluso en contra de ella. Donde hay norma, hay posibilidad de infracción de la norma, y consecuentemente de error (aunque la infracción de la norma, por sí misma, no sea sinónimo de error). Lo propio de un inventor, es justamente romper la norma, el estatuto, la autoridad que rige sobre la creación artística. De modo que el arte, en su hacerse cargo de las huellas que se encuentran, se cruzan y se desplazan en la obra, puede romper la normatividad. La invención, porque busca nuevas articulaciones, nuevos lenguajes, nuevas sintaxis, está más expuesta al error, a la posibilidad de un desvío fatal, inconsecuente, redundante. De alguna forma, se puede afirmar que sin error no hay invención. Como ya lo señalara Heidegger, el error pertenece a la esencia de la verdad⁷⁸². Tal viene a decirnos que no hay poesía pura, poesía verdadera, por un lado, y el error, la no-verdad de la poesía por otro lado. La poesía integra el error, o la posibilidad de error, y no deja de ser poesía por ello. Pero Siza parece ir un poco más lejos, pues no solamente admite el error en la poesía, sino que afirma que el error ‘genera poesía’. ¿Cómo puede un error generar poes-

⁷⁸¹ SIZA, A.: ‘A Ville Savoye revisitada’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 93. “Hay errores evidentes de diseño (de proyecto) y de las manos que lo ejecutan, se cruzan las mutuas indecisiones; y *cada error genera poesia* [subrayo] al enseñar a transformar”.

⁷⁸² Cf. HEIDEGGER, M.: ‘El origen de la obra de arte’, en *Caminos de bosque*, ed. cit., p. 39.

ía? Precisamente porque ese error puede dar paso a otro lugar, potenciar la evolución, el ensanchamiento de la memoria, la búsqueda de otros recorridos, otros procedimientos, otros métodos de trabajo. La arquitectura, el dibujo, el poema y todo tipo de arte, en su afán de traducir, dar paso al juego de huellas que en él se cruzan, generan una operación que siempre es peligrosa. El cruce es un lugar de peligro, de accidente eminente, de regurgitación de la memoria⁷⁸³. Entre lo que pasa y lo que se niega al paso, entre la traducción y la intraducibilidad, entre el cambio de firma, la (in)digestión de citas e influencias varias, está el cruce, el peligro inevitable, el accidente y, quizás, el error. Pero el error, cuando ocurre, no es algo que pueda separarse de la obra, del juego de huellas que opera en el poema, en lo poético, en la obra. Y por tanto, el error puede que transforme tanto como la obra, en la medida en que no se puede separar de ella. No hay error fuera de la obra. La identificación, la señalización del error, cuando tal cosa es posible, identifica y señala la obra misma.

Para profundizar un poco invocamos otro dibujo (figura 37). Una mujer desnuda juega con su niño. Una imagen fijada en un instante del día o, quizás, el súbito regreso a una memoria familiar cualquiera. Tal vez un hilo de luz que ha quedado encendido desde la infancia. La mano, en un trazo rápido plasmó en la hoja en blanco un territorio íntimo. Pero hay un brazo de la mujer que no puede acompañar el movimiento general del dibujo y queda fuera de la *mecánica* natural del cuerpo. Mágicamente (e irónicamente) el brazo se suelta del cuerpo – cortado por un golpe certero y único – y se transforma en una pieza aislada que va a colocarse en el lugar donde es absolutamente necesario para que el niño no se caiga. Eso es lo fundamental: dejar que el movimiento del juego no se interrumpa y que el niño se mantenga por encima de la cabeza de su madre, inestable, el espanto en el rostro.

Las raíces del extraño árbol que evoca Siza, después de ensayarse el vuelo (transformándose en ramas), bajan otra vez a la tierra y se cruzan con las restantes raíces que siempre se han mantenido subterráneas. Raíces heterogéneas. Mezcla de fidelidad e infidelidad. Falta de coincidencia ante el espejo de la identidad. El dibujo, en su vocación hospitalaria, representa un poco la escena de estas raíces entrelazadas y

⁷⁸³ Sobre los peligros del cruce, se recomiendan las diversas llamadas de atención que hace al respecto Santos Guerrero en el ya citado *Círculos viciosos*: El Círculo I lleva por título 'La representación: deconstrucción y ceguera. ¡Ojo al cruce!'. En el capítulo 2 del mismo Círculo vuelve sobre la eminencia del peligro en 2 apartados: '¡Ojo al cruce!' (p. 62 y ss.) y 'Atención: cruce peligroso' (p. 74 y ss.). En el capítulo 3 nueva llamada de atención sobre el peligro del cruce: 'El peligroso cruce de un poema' (p 81 y ss.). Cf. SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, ed. cit.



Figura 37: s.t., 2001: dibujo para el calendario de *Mobles 114*, Barcelona, 2001.

heterogéneas. Reteniendo la tensión entre lo subterráneo y lo aéreo, entre una memoria que se desaloja fuera de sí (como ya lo anotamos en el anterior capítulo) y que abre guarida al porvenir, el dibujo dibuja el lenguaje de la promesa.

A continuación de la cita que encabeza el apartado, Siza refuerza otra vez el matiz intersticial de las culturas: el cruce de unas con las otras – como las raíces – se da en el linde de una contaminación que cuestiona la identidad y la presunta pureza cultural de la invención misma. Afirma:

“O que é universal percorre constantemente os interstícios das culturas, delas sendo o alimento. Nesses estreitos canais corre a seiva da invenção, a qual nunca se desprende por inteiro do que já era conhecido, nem a ele se limita”⁷⁸⁴.

La ‘savia de la invención’ recorre ‘estrechos canales’ – como la filigrana de las raíces – pero en esa estrechez encuentra su posibilidad, *ahí* se compromete en una fidelidad que termina rompiendo. La salida hacia fuera, como el brote que rompe por una necesidad expansiva de la savia, permite la inauguración de un lugar, un lugar para el otro. El dibujo empuja hacia adelante, rompe la materia del *subyectil*, lo enloquece, para que pueda irrumpir el otro de la obra, para que pueda hospedarse *ahí*. Decimos hospedarse, no en el sentido de alojarse de una forma permanente o de tomar posesión de un territorio, sino en el sentido que estamos manejando: como interface, como encuentro, como cuerpo de tránsito, como huella. La cuestión de la hospitalidad y de la espera del huésped es también la cuestión del lugar, de *un* lugar. La recepción al huésped tiene que acontecer en un lugar, en un aquí-ahora. Sin embargo esta relación con el lugar es ambigua y ambivalente, pues, para Derrida, el lugar de la hospitalidad está antes de la distinción entre el huésped y el anfitrión, más allá de estos conceptos, y del *concepto* mismo. Además, el paso del huésped es un paso desencajado – como el paso del otro, de todos los otros – con el paso del anfitrión, porque el huésped es, de algún modo, un errante, un vagabundo, un paso que yerra y *se da* al error.

⁷⁸⁴ SIZA, A.: ‘Leito e água – Modernidade de Barragán’, en op. cit.

“Lo que es universal recorre constantemente los intersticios de las culturas, siendo su alimento. En esos estrechos canales corre la savia de la invención, la cual nunca se desprende por entero de lo que ya era conocido, ni es limitado por ello”.

4.3. La travesía penosa del erizo

El erizo es un animal que, a priori, parece ofrecer poca hospitalidad a nuestro asunto, por ser poco dado a las cosas de la hospitalidad. Las espinas que recubren su cuerpo recuerdan más una escena de rechazo que una escena de acogida. Tarea espinosa pues la de introducir el erizo en un cuadro que se pretende hospitalario.

El mamífero insectívoro que ahora se cruza con nosotros tiene una cabeza pequeña y el hocico afilado, ojos y orejas también pequeños, patas y cola muy cortas y, ante el peligro, en especial cuando es amenazado por un predador, se contrae, recoge sus miembros y forma una bola cubierta de púas.

¿Por qué invitar a un erizo para una escena de hospitalidad? ¿Cómo acomodarlo dentro de una 'lógica' de acogida cuando, justamente, el erizo se cierra, se vuelve una especie de paradigma del rechazo? ¿Por qué sujetarlo al atropellamiento, a un accidente inevitable, invitándole para un discurso donde el tráfico a veces es intenso y casi siempre desordenado?

Por más raro que pueda parecer, lo invitamos por la hospitalidad y por la poesía. Queremos interrogarlo (y, a lo mejor, ser interrogados) por su extraño comportamiento. El animal débil e inadaptado que es el erizo puede, quizás, provocar un accidente absolutamente inverosímil: un incendio. Ya hablamos en este capítulo de incendios, afirmamos, con *Siza*, que las casas arden permanentemente. Y, quizás, inconscientemente seguimos jugando con el fuego a riesgo de quemarnos ahí donde no se esperaba que aconteciera: en las púas del erizo. El erizo se eriza, levanta su defensa para alejar los huéspedes o *arribantes* indeseados. Ahí lo vemos en el centro de la escena, desamparado, vulnerable, amedrentado, recogido, el corazón inquieto, sin reacción. Las espinas no son más que una amenaza inconsecuente ante un predador especializado como los *analistas* que pretendemos ser nosotros. Seguro que no va a molestarnos, no va a clavar una sola de sus espinas en nuestra carne. Y sin embargo, puede que ocurra un incendio, una catástrofe inesperada y de trágicas consecuencias. ¿Como así? Nos acercamos de la mano de Derrida:

“Para responder en dos palabras, *elipse*, por ejemplo, o *elección*, *corazón* o *erizo*, habrá sido preciso dismantelar la memoria, desarmar la cultura, saber olvidar el saber, incendiar la *biblioteca de las poéticas* [subrayo]. La unicidad del poema resulta con esta condición. Te es preciso celebrar, debes conmemorar la amnesia, la

salvajada, incluso la tontería (*bêtise*, de *bête*, animal) del ‘de memoria (*par coeur*)’: el erizo. Él se ciega. Enrollado como una bola, erizado de espinas, vulnerable y peligroso, calculador e inadaptado (porque se hace una bola, sentando el peligro en la autopista, se expone al accidente). No hay poema sin accidente [¿será que el término ‘accidente’ guarda alguna relación con el ‘error’ del que habla Siza?], no hay poema que no se abra como una herida, mas que no sea hiriente también. Llamarás poema a un encantamiento silencioso, a la herida áfona que, de ti, deseo aprender de memoria”⁷⁸⁵.

Un ovillo más bien que una bola para erizar aún más la traducción. El ovillo es una bola (que resulta de devanar un hilo, un alambre o una fibra textil) pero una bola que se desteje, que deja de serlo. Una bola disimulada. Un ovillo que se arrolla y desarrolla como un juego de memorias, un juego interminable, una arquitectura de ardidés para *conjug*ar el asedio: Penélope. Una trama que se arrolla durante el día y se desenrolla durante la noche: *entre* el día y la noche. Una trama que no puede congregar un acontecimiento cerrado, un acontecimiento incongregable, que se entregue a la dispersión y al olvido (‘debes conmemorar la amnesia’). *Entre* la memoria y la invención: el poema. El poema se *produce* en el olvido del saber, en el incendio de ‘la biblioteca de las poéticas’. El poema es la ceniza, lo que queda del incendio, ‘la casa del ser’. La ceniza es la casa del ser, lo recordamos. El lenguaje de la ceniza habla *ya* en el incendio, en el consumirse de la materia combustible de las palabras. La figura que construye y erige la casa se desmiembra – como la figura de la madre que juega con su niño (ver figura 37) – y la ceniza se deposita y dispersa abajo, en la tierra, de cara a la tierra donde el erizo sigue inmóvil y erizado, las púas en punta, como la punta de una espada que amenaza herir. Cada púa es una espada, un estilete singular, una firma que repite su dispersión. El erizo es un simulacro de la congregación, del reagrupamiento que organiza la defensa: como una muralla, como un pelotón militar que se reagrupa en el campo de batalla. El simulacro de un saber (la biblioteca de todas las poéticas) que no congrega nada, que no pone por obra la verdad (como la obra de arte para Heidegger), sino que se dispersa (como la ceniza del incendio), que se contamina y se da a la contaminación, que se eterniza en el tiempo instantáneo de una encrucijada, que se hospeda *ahí* donde acecha el accidente inevitable.

⁷⁸⁵ DERRIDA, J.: ‘Che cos’è la poesia?’, en *Points de suspensión*, París, Galilée, 1992, pp. 306-307. Utilizo en el paso transcrito la traducción propuesta por SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...*, ed. cit., p. 84.

“Llamarás poema de ahora en adelante – sentencia Derrida – a una cierta pasión de la marca singular, la firma que repite su dispersión, cada vez más allá del *logos*, anhumana, doméstica a penas, no re-apropiable en la familia del sujeto: un animal convertido, enrollado como una bola [un ovillo], girado hacia el otro y hacia sí, una cosa en suma, y modesta, discreta, cerca de la tierra, la humildad que tú *sobrenombros*, llevándote así en el nombre más allá del nombre, un erizo catacrético, con todas las flechas fuera, cuando este ciego sin edad oye pero no ve venir la muerte”⁷⁸⁶.

El poema: ‘una cosa, en suma, y modesta’, una cosa ‘más allá del *logos*’, más allá de un discurso de la hospitalidad que compromete apenas un sujeto, una máquina generadora de objetos, de ‘entes a la mano’, que se hiere con su propio estilete (el estilete con el que hiere, y a la vez, escribe su nombre) para beber su propia sangre.

La hospitalidad poética del erizo (‘este ciego sin edad’) que se enrolla en un ovillo, ‘girado hacia el otro y hacia sí’. Como ‘la savia de la invención’ que se vuelve infiel en el brote que genera por fidelidad al otro, por la pasión del otro, por no poder contenerse en su propio cuerpo. En otro texto sobre Barragán Siza afirma:

“O exterior não agride [no se eriza como las espinas del erizo]; torna-se arquitetura anónima. Contudo – inesperadamente e por instantes – habita a solidão das coisas perfeitas; irrompe nítido [ahora como el erizo que, amenazado, afila sus puntas], como detalhe saído de uma paisagem desfocada”⁷⁸⁷.

Hay un momento, inesperado, en el que el exterior de la arquitectura de Barragán se eriza. En ese momento, ‘habita la soledad de las cosas perfectas’. No se sabe si un erizo encandilado en la encrucijada es ‘una cosa perfecta’. No se sabe tampoco lo que es ‘una cosa perfecta’. Pero se sabe que, en su ‘encantamiento silencioso’, expuesto al accidente, el erizo escribe el poema.

La hospitalidad se escribe bajo el riesgo, lejos de las leyes que calculan, prevén, establecen procedimientos, regulan flujos. Se escribe también, como el poema, en la exposición de un ‘encantamiento silencioso’. Y se ‘sobrenombra’ (más allá del nombre) cuando la muerte *ya* se acerca. Un ‘erizo catacrético’: que se arrolla y desa-

⁷⁸⁶ -: Op. cit., p. 307. Volvemos a utilizar la traducción de Santos Guerrero en op. cit., p. 85.

⁷⁸⁷ SIZA, A.: ‘Barragán’ [1994] en *Barragán. The complete works*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996, p. 11. “El exterior no provoca agresión; se vuelve arquitectura anónima. Sin embargo – inesperadamente y por instantes – habita la soledad de las cosas perfectas; irrumpe nítido, como un detalle salido de un paisaje desenfocado”.

rrolla en la equivocación de la memoria, cuando la memoria *ya* perdió el sentido de orientación y de propiedad. Memoria desmantelada que no puede alcanzar la distancia infinita del otro. Entre lo ya dado (no como presencia pura sino como huella) y lo porvenir, la memoria se indecide en el *experimentum crucis*: ciega, encandilada, olvidada del saber, pegada a la tierra como el erizo enrollado y sorprendido.

El poema da su *versus*, se da la espalda a sí mismo en cada verso, en cada recorrido a través de la interrupción de la línea, sin el hilo redentor de Ariadna. Un erizo *versus* su interior y de púas afiladas hacia fuera, el corazón latiendo en un ritmo desencontrado.

“La esencia de la imagen [quien lo afirma es Blanchot, citado por Barthes, citado por Derrida, hablando de la imagen fotográfica, pero aplicable también a la imagen poética y a toda imagen en general] consiste en estar toda ella afuera, sin intimidad, y sin embargo más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significado, pero aludiendo a la profundidad de cualquier posible sentido; irrevelada y sin embargo manifiesta, con esa presenciaausencia en que consiste la atracción y la fascinación de las Sirenas”⁷⁸⁸.

El poema se resguarda y se defiende, pero es ‘cosa modesta’. Su bastión no es inexpugnable: va cediendo a las arremetidas del predador, del lector, del intérprete, del crítico. Herido e hiriente a la vez. Su supervivencia depende absurdamente de su predador. Intercambiador de huellas, da el cuerpo al tránsito: recibe y envía, reenvía, desvía, difiere. Insatisfecho y desquiciado del tiempo y del espacio, se comporta como caja de resonancia de la llamada (¡ven!). Emisor y receptor del grito de llamada, asume el riesgo, todos los riesgos, de la cita incierta (a ciegas) con el otro: puede que venga, puede que disimule su llegada, puede que se retrase, puede que venga a contratiempo, puede que simplemente no comparezca o que haya venido y no le reconozca. El poema es el guardián de la incertidumbre más radical, de la pura inseguridad, del deseo que quizás no será jamás satisfecho. De ahí cierta melancolía de los bocetos de Siza y de su obra en general, cierta inseguridad, cierta soledad. Como lo constata Francesco Dal Co,

“En los bocetos, en los dibujos de proyecto y, en fin, en las obras construidas, Siza adopta una postura selectiva, originada también del deseo, insatisfecho e imposible de satisfacer, de soledad que

⁷⁸⁸ BLANCHOT, M., citado por BARTHES, R.: *La cámara lúcida*, ed. cit., pp. 160-161, citado por DERRIDA, J.: ‘Las muertes de Roland Barthes’, en *Cada vez única, el fin del mundo*, ed. cit., p. 70.

distingue su poética. Esta aspiración se traduce en el tono melancólico, controlado, curioso y disponible tanto con las situaciones como con las cosas...”⁷⁸⁹.

Sus dibujos son hospedarias de una poética de ‘tono melancólico’, de una soledad que conviene a las cosas modestas (la poesía es ‘cosa modesta’, afirma Derrida). Por ello recogen las cosas que pasan, las figuras que se entrometen, las escenas que se (re)presentan. Recogen y *se* recogen, recorren y *se* recorren, como el movimiento hacia adentro del erizo que *se* vuelve ovillo. Aún según las palabras de Dal Co, los dibujos de Siza ‘recorren impresiones, memorias, sombras y huellas’⁷⁹⁰. Inscriben una responsabilidad que no puede ser delegada, una especie de contrato firmado por el trazo, asumen una deuda que se endeuda cada vez más, que no puede ser saldada. ‘La locura de la luz’, según el título de la novela de Blanchot que evocamos en el primer capítulo, la locura de la obra, del dibujo, que se expone, es una locura hospitalaria, pues no absorbe la cosa (la ‘cosa modesta’), no la anula o empequeñece, sino que la deja ser lo que es. No sin alguna forma de violencia: la firma, el deseo de sentido, el golpe hiriente del trazo, ejercen violencia sobre la ‘cosa modesta’ del soporte que siempre resiste, pero al final, se deja atravesar. Una relación difícil tajada por un deseo de perpetración y un rechazo que acontece bajo el techo de una habitación que, sin embargo, y como lo reflexionamos anteriormente, no se deja comprender desde el *chez soi*, sino que requiere y se requiere en la lejanía de una alteridad inapropiable. El espaciamiento de la huella es *otro* nombre para la hospitalidad, para la pasión por el otro, *ese* otro que no satura nunca el deseo, sino que lo vuelve más ingente. Lo inacabado (esa sensación que tenemos ante muchos de los bocetos de Siza) pone de manifiesto la falta de identidad de la huella y, a la vez, la urgencia de una intervención, una transformación, una llamada. La inventiva es una instancia y una insistencia de la huella, un apelo de la virtualidad (inacabada) de lo que solemos llamar ‘lo real’. Pensar el acontecimiento, acogerlo, dibujarlo, inventarlo, producirlo (*poíesis*) señala una forma, divisa las formas espaciadas de las cosas en su acontecer imprevisible. No solamente el arte tiene una forma poética. También el acontecimiento – todo lo que cabe bajo esa forma sin forma – por su artefactualidad, tiene una forma poética.

⁷⁸⁹ DAL CO, F.: ‘Álvaro Siza y el arte de la mezcla’, en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit., p. 11. El tono melancólico, ahora en los escritos de Siza, es subrayado también por K. Frampton: “En los escritos de Siza hay una melancolía, combinada con cierta ironía”. Cf. FRAMPTON, K.: ‘La arquitectura como transformación crítica: la obra de Álvaro Siza’, en op. cit., p. 61.

⁷⁹⁰ Cf. DAL CO, F.: ‘Álvaro Siza y el arte de la mezcla’, en op. cit., p. 11.

4.4. La ley de la cosa

Terminamos de rodear la ‘cosa modesta’ que es el poema, y ensayamos ahora un rodeo final (y breve) sobre la cosa misma, la cosa igualmente modesta, que dicta su ley más allá de la forma dominante y dominadora, la forma que informa (y enferma) el *anthropos*: el antropomorfismo. La cuestión de la hospitalidad no es una cuestión específicamente humana. La hospitalidad incondicional es la que se ofrece a las cosas, a los dioses, a los espectros, a lo que no es conocido, ni conocible, ni tiene la forma del conocimiento. Modesta es la cosa y la ley de la cosa. Modesta pero exigente, vinculante, desproporcionada, más grande que el deseo. La ley del *oikos* es una ley circular, que se enrolla (como un erizo) alrededor de la economía y la propiedad de la casa. La ley de la cosa es diferente de la ley de la casa, es otra cosa.

¿Qué ley es la ley de la cosa? ¿Cómo puede llegar a ser modesta y aplastante a la vez? ¿Quién impone la ley de la cosa y bajo qué autoridad? Y *la cosa misma*, ¿qué cosa es? ¿Será la cosa fenomenológica, o será otra cosa?

Derrida nos ayuda a dirimir estas cuestiones. En *Signéponge*, Derrida se pregunta sobre el nombre de Ponge (Francis Ponge) y sobre la cosa Ponge, que *éponge* (que absorbe) de una determinada forma, que retiene y organiza una cierta forma de relación al otro. ‘Francis Ponge será mi cosa’, afirma, y tal cosa debe poner a prueba la ley de la cosa⁷⁹¹. Decir ‘ley de la cosa’ no puede confundirse con las leyes que regulan y rigen en el orden de las cosas, las leyes de las que se ocupan las ciencias en sus diversas especialidades y competencias, y la filosofía misma. La ley de la cosa que queremos interrogar no pertenece al ámbito de lo fenoménico, de la manifestación. La ley de la cosa no aparece a la luz, no se da a conocer por una previsión, un cálculo, una expectativa, una repetición. Y sin embargo, la ley de la cosa es una ley que está ahí, que legisla de verdad, que está dictada (como toda ley en general) por una autoridad.

“Yo hablo de una ley dictada por la cosa, como en primera persona, con un rigor intratable, como un mandamiento sin compasión. Este mandamiento es también una demanda insaciable, él se impone al que lo escribe, y que no lo escribe sino bajo esta orden, en situación de heteronimia radical respecto de la cosa”⁷⁹².

⁷⁹¹ Cf. DERRIDA, J.: *Signéponge*, ed. cit., p. 16.

⁷⁹² Ibidem. “Je parle d’une loi dictée, comme en première personne, par la chose, avec une rigueur intraitable, comme un commandement sans merci. Ce commandement est aussi une demande insatiable, elle

De esta ley se puede hablar. También de esta ley se puede hablar. Hablar por hablar, porque ella se dicta pero no se deja escribir sobre la piedra. Colosal y monumental en su demanda irrecusable, la ley de la cosa no se da a la letra, a la inscripción en un *corpus* legislativo. Rige en el texto y en la letra del texto, pero se hurta a la inscripción reguladora. La ley de la cosa (*dura lex*, que comanda sin compasión) no da la cara y sin embargo nos pone de cara a ella, como toda ley en general. Pero, al contrario de ésta, se mantiene radicalmente heterogenea al derecho y a todo ordenamiento jurídico. No siendo una ley simplemente natural (*lex naturae rerum*) sino una inyunción insaciablemente imperiosa que impone un yugo y me sujeta en mi vida y en mi deseo, la ley de la cosa dicta, se da a saber, se publica.

“La cosa no es cualquier cosa que se conforma a las leyes de las que se puede hablar de manera objetiva (adecuada) o al contrario subjetiva (antropomórfica). En primer lugar la cosa es lo otro, lo totalmente otro que dicta o que escribe la ley...”⁷⁹³.

No se trata simplemente de ver desde otra perspectiva. Por más puntos de vista que elijamos, no es posible obtener una mirada privilegiada o panorámica sobre la cosa. La mirada no puede guardar (*regarder*) la cosa ahí donde ella tiene su *morada* (no en sentido de permanencia sino de atravesamiento y espaciamiento de la huella, bien entendido) y desde donde impone su ley. La ley de la cosa no dicta necesariamente una perspectiva, un modo de ver, un cambio de rumbo. La ley de la cosa comanda sin perspectiva, impone desde todas las perspectivas, íntima y ‘demanda lo imposible’ y esta demanda es la condición de posibilidad de la demanda misma⁷⁹⁴.

Hay un párrafo de Siza que nombra cosas: cosas dispersas nombradas unas detrás de las otras, sin que exista (por lo menos aparentemente) un orden, un hilo discursivo o argumental director. Cosas nombradas sin otra lógica que no sea la lógica de las cosas mismas en su relación de unas con otras. Hay un título, una cabeza, y dos puntos: se sigue la enumeración de las cosas. Cosas diversas: espaciales y tempora-

enjoint à celui qui écrit, et qui n’écrit que sous cet ordre, en situation d’hétéronomie radicale au regard de la chose”.

⁷⁹³ -: Op. cit., p. 17. “La chose n’est pas quelque chose qui se conforme à des lois dont j’aurais à parler de façon objective (adéquante) ou au contraire subjective (anthropomorphique). D’abord la chose est l’autre, le tout autre qui dicte ou qui écrit la loi...”.

⁷⁹⁴ Cf. -: op. cit., p. 18.

les, naturales y técnicas, esenciales y marginales. Cosas de la arquitectura, o tal vez mejor dicho, la cosa de la arquitectura, o la arquitectura: cosas.

“Arquitectura: Uma árvore aqui, uma casa acolá, ou um templo, um monte à direita, ou planície, mar, rio, uma ponte, perfil regular desta rua, a irregularidade de outra, cor, ritmos, clima, *este* cliente, fotografia amarelecida, pergaminho, poder, marginalidade. Não como matriz. Provocação, logo vocação de distorcer, de transformar. Desejo, lentidão, destruição, desprendimento, construção”⁷⁹⁵.

La cosa de la arquitectura es compleja, un complejo de cosas a bien decir. En cada una de ellas rige una ley, la ley de la cosa. Sin embargo y a pesar del imperativo que impone la ley, la cosa es modesta, ofrece resistencia, pero, al final, termina por ceder. Incluso cede demasiado, cede hasta el punto de no dejar una finitud de acabamiento donde delimitar los contornos. La cosa no cede ‘hasta cierto punto’. Cede sin límite, como cede una esponja, como cede una piedra, piedra pómez. Cede, se ahueca, aloja a cualquiera, incluso deviene otra cosa, viene a ser otra cosa. La cosa se atraviesa, se deja atravesar porque no es sustancia, no hay en ella *substancia* que la sustente. El cruce sin *stancia* habla de la cosa, también de la ceniza. El resto, lo que resta de la cosa. La cosa es pues arquitectura, en cuanto espaciosidad de los trayectos, en cuanto cruce que da lugar y se abre: *subyectil*. Cosa que cede infinitamente, que cede al fuego: ‘destrucción, desprendimiento, construcción’, como afirma Siza. Alteridad y alteración irreductible de la cosa, in-definición infinita de la cosa que se arroja sobre cualquier mecanismo de sentido, que lo interrumpe: cosa proyectil, sutilizada, sin sustancia ni sustantivo, ella *sub*, sub-especie de cosa, cosa simulacro de cosa, cosa-cosas, memoria de otra cosa, trayecto de otra cosa, soporte de otro: arquitectura. La arquitectura siempre puede volverse ‘otra cosa’. La calle irregular puede ser regularizada, el árbol puede ser removido, la casa destruida. El río o el mar pueden ser invadidos por los detritos, el clima puede cambiar por acción del hombre. Hay ‘un poder’ (Siza no se olvidó de esta palabra y de la cosa de esta palabra) que puede ser lanzado en contra de la ley de las cosas. Y aún así la ley permanece. Se puede derribar el árbol o cambiar el curso del río, pero la ley permanece, sigue dictando su ley, incluso sobre aquél que ha ejercido su poder para desplazarlos. La

⁷⁹⁵ SIZA, A.: ‘Sobre a dificuldade de desenhar um móvel’, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 37. “Arquitectura: un árbol aquí, una casa allá, o un templo, un monte a la derecha, o planicie, mar, río, un puente, perfil regular de esta calle, la irregularidad de otra, color, ritmos, clima, *este* cliente, fotografía amarillenta, pergamino, poder, marginalidad. No como matriz. Provocación, luego vocación de distorsionar, de transformar. Deseo, lentitud, destrucción, desprendimiento, construcción”.

vieja fotografía amarillenta absorbió las huellas del tiempo, pero sigue estando fuera, exponiéndose al intercambio de huellas, y a la vez, cerrada sobre sí misma, muda, enrollada sobre la ley de su intimidad improfanable. La ley de la cosa, a pesar de imperativa, no se impone como ‘matriz’ sino como ‘provocación’, intimación a transformar y a distorsionar. La hospitalidad la cosa (que es su poética) consiste en darse a la producción de otra cosa, en acoger la herida del golpe transformador. Y en curarse con su propia saliva. No existe una especie de seguridad social que pueda contratarse para ingresar las cosas heridas, con heridas profundas, entre la vida y la muerte. El arquitecto, cual cirujano, interviene directamente sobre la ‘carne del mundo’, para recuperar la expresión de Merleau-Ponty. Interviene sujetándose a la ley de las cosas.

Regresa la cuestión: ¿qué es la cosa? ¿Qué me ordena la cosa? ¿Por qué lo ordena?

La cosa inobjetualizable y insujetualizable permanece alejada de la posibilidad de categorización. Nadie puede encasillarla dentro de la maquinaria conceptual que aprendemos a construir y manejar para tener y mantener las cosas ante la vista y al alcance de la mano. ¿Qué será entonces la cosa? Volvemos al texto de Derrida:

“La cosa sería por tanto lo otro, la otra cosa que me da una orden o me dirige una demanda imposible, intransigente, insaciable, sin cambio y sin transacción, sin contrato posible. Sin una palabra, sin hablarme, ella se me dirige, a mi solo en mi insustituible singularidad, en mi soledad también. A la cosa debo un respeto absoluto que no mediatiza ninguna ley general: la ley de la cosa es también la singularidad y la diferencia. A ella me une una deuda infinita, un deber sin fondo”⁷⁹⁶.

La ‘deuda infinita’ que me liga a la cosa y a la ley de la cosa no reconoce, en principio, ningún principio de hospitalidad, una vez que, si hay deuda, ya no hay hospitalidad pura e incondicionada. Lo que juega Derrida aquí será, más que todo, un desplazamiento de la cosa de la hospitalidad. ¿Quién hospeda a quién? La forma antropomórfica de la hospitalidad ha generado un modo de pensar que ha hecho del pensamiento la casa de la cosa, el lugar donde la cosa adquiere el estatuto de cosa y un sentido. Pero no se trata de

⁷⁹⁶ DERRIDA, J.: *Signéponge*, ed. cit., p. 19. “La chose serait donc l’autre, l’autre-chose qui me donne un ordre ou m’adresse une demande impossible, intransigeante, insatiable, sans contrat possible. Sans un mot, sans *me* parler, elle s’adresse à moi, à moi seul dans mon irremplaçable singularité, dans ma solitude aussi. A la chose je dois un respect absolu que ne médiate aucune loi générale: la loi de la chose, c’est aussi la singularité et la différence. A elle me lie une dette infinie, un devoir sans fond”.

una mera inversión de protagonista: ahora sería la cosa la que ofrece hospedaje e impone la ley de la hospitalidad. Con certeza que la cosa sigue siendo también cosa del pensamiento. Lo que se trata es de pensar la hospitalidad antes del ‘¿quién hospeda a quién?’. La hospitalidad no cabe dentro del dualismo sujeto-objeto, sino que se retira hacia un espacio quizás impensado, seguramente por-venir. Y el dibujo que, en la mudéz del trazo, traza una posibilidad de paso (*pas*) hacia lo invisible, puede, en su confesión de ceguera, abrir otra posibilidad de ver: la posibilidad de ver de otra manera, de ver a la manera del otro. Lo que pone en escena el dibujo es de alguna forma una escena de hospitalidad, de construcción (poética) de otra forma de hospitalidad, de una hospitalidad *otra*: una hospitalidad irrepresentable, absolutamente desencajada de todo y de cualquier sistema de representación. El ‘desprendimiento’ del que habla Siza en la última cita puede constituirse como una llave para cerrar (sin cerrar) la articulación (necesaria) entre poesía y hospitalidad. ‘Desprendimiento’, es decir, disponibilidad y movilidad para desplazarse y saltar: saltar (en un salto mortal, sin duda) en el espacio escénico de lo visible y, de ese modo (como permite que acontezca el dibujo, por ejemplo) movi- lizar lo invisible, la cosa modesta e invisible del otro.



conclusion [Conclusión]

“Entre la juventud y la vejez, la una y la otra, ni la una ni la otra, una indecisión de la edad es como un malestar de la instalación, una inestabilidad, no diré un trastorno de la estabilidad, de la estancia, de la estación, de la tesis o de la postura, sino de la pausa en la vida más o menos bien ordenada de un universitario, un final y un comienzo que no coinciden, y en el que entra en juego, sin duda, además, una cierta separación alternativa entre el goce y la fecundidad”⁷⁹⁷

Es la primera vez – acabo de tomar conciencia de ello – que en este trabajo de investigación se da inicio a un capítulo, un apartado, un nuevo marco dentro del marco general de la investigación (en el caso presente, *la conclusión*), con una cita de otro: y justamente del otro que siempre ha interrogado la otredad, que ha anotado sobre ella (y al lado de ella), que ha apostado todo en el juego que *da* el otro, que ha apuntado su pensamiento a un cabo extremo e intangible: *el otro cabo*, el cabo del otro: Jacques Derrida. Como si, a la hora de concluir (la ley del género – del género tesis – dicta una ‘conclusión’), una falta de apoyo viniera a poner en claro una indecisión (más bien, quizás, que una indecidibilidad en sentido derridiano) respecto a la forma de dar un cierre al asunto. Ante la ley hay que rendirse. Hay que rendir cuentas ante la ley. En lo que sea, uno siempre termina enfrentándose a la ley: con la mirada sesgada, oblicua, sin simetría posible con la ‘cara’ de la ley. Pero la misma ley que esconde su rostro por detrás de la visera, se da a un juego de contrabando, a un juego de escondite que inventa un espaciamento de relación. Un cierto romper la ley (que incluso puede ser por fidelidad a la ley) subraya justamente que alguna cosa que se presenta como un afuera, o un cuasi-afuera, ejerce presión sobre el ensamblado interior, generando y generalizando una oscilación que conmueve, hace trabajar, las articulaciones del discurso. Esa presión es un poder: el poder de los márgenes. Un poder que escapa a un control lógico, a un imperativo teleológico, a una presunta legalidad estética, a un mecanismo de tipo dialéctico, a una metafísica de la voluntad. Un poder que simplemente no puede ser gobernado, orientado, controlado o dirigido, y del cual, por supuesto, nadie puede apropiarse.

⁷⁹⁷ DERRIDA, J.: ‘El tiempo de una tesis: puntuaciones’ [1980] en *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales* [reunión de varios textos de Derrida sin una publicación correspondiente en lengua francesa, que se han reunido por primera vez en la revista *Anthropos*, 93 (1989)] Barcelona, Proyecto A Ediciones [traducción de Patricio Peñalver] 1997, p. 11.

Los corchetes de la [conclusión] funcionan como un broche que sujeta, pero que está destinado a romper la sujeción y a desbordarse.

‘Entre la juventud y la vejez’, hay que rendir cuentas: ahí donde un ‘malestar de la instalación, una inestabilidad’, no permite mantener un apoyo firme porque falta o falla el pie. Con Jacques Derrida comparto (apenas) el ‘entre’ de la juventud y la vejez (lo que, por la cuestión de la inestabilidad, ya no es poco) y una tesis fuera de tiempo, del tiempo universitario propio y propiamente asignado por una ley que recomienda una secuencia vital, académica, institucional. Una tesis a contratiempo, sin duda. Un contratiempo es algo que, en principio, no debería entrometerse en el tiempo, no debería llegar para alterar y desquiciar el *normal* flujo del tiempo. El contratiempo es un visitante inoportuno, algo o alguien que llega como un obstáculo, algo o alguien que llega y se pone por delante como un problema. El contratiempo toma la vez (y quizás la voz) del que se juzga en posesión de un registro de propiedad, del que se juzga en *su casa* y, súbito, se ve importunado o incluso desplazado por un intruso que llega contra el tiempo, contra *su* tiempo, el tiempo de *su* ‘estancia’ o ‘estación’, el tiempo de su tesis. Una tesis a contratiempo, por tanto, producida en ‘la intercepción entre la experiencia interior y sus marcas cronológicas o topográficas’⁷⁹⁸. El espaciado marcado y enmarcado de este cruce está puntuado por nombres propios (desde luego Siza y Derrida), por lugares y por fechas. Acontecimiento, (in)decisión, oportunidad, azar, ficción, simulacro. El entramado de estos acontecimientos está diseminado por un período de cerca de 20 años. Entre el tiempo de la tesis y la tesis fuera de tiempo han transcurrido cerca de 20 años. En la topografía laberíntica de los recorridos, en la cronología desquiciada del tiempo (de los tiempos), ocurrieron cruces diversos e inesperados y en ellos afloró una *chance*: la oportunidad de una tesis, de *esta* tesis fuera del tiempo de una tesis.

Terminamos de entrar en la [conclusión]. En verdad ya estamos dentro. Digo ‘terminamos’ y ‘estamos’ en plural sin ninguna connotación mayestática. El movimiento de arrastre que configura el tiempo, el modo y el (con)texto de esta tesis ha sido proyectado, lanzado (*jeté*) por el otro, los otros con nombre propio, los innumbrables otros que no pueden ser nombrados porque, quizás, no conozco sus nombres, no

⁷⁹⁸ Cf. DERRIDA, J.: ‘L’aphorisme à contretemps’, en *Psyché. Inventions de l’autre* [II] ed. cit., p. 135 [aforismo 15].

los sé. No lo sé. Lo otro. El tiempo de esta tesis debería, en principio, ser otro. La tesis misma podría ser otra, otra cosa, de otra manera. De todo lo que en general ocurre siempre podemos decir: podría haber acontecido de otra manera. Esa es la incondicionalidad absoluta del acontecimiento: imprevisible y contingente: pudiera ocurrir de otra manera, en otro lugar, en otro tiempo, a contratiempo. Pudiera simplemente no haber ocurrido. Más allá de la previsión, del plan, de la estrategia, del cálculo y del deseo, más allá de cualquier mecanismo de la voluntad, lo que le ocurrió a *esta* tesis, podría no haber ocurrido u ocurrido de otra manera. Y ahora que ocurrió de la forma que ocurrió hay que cerrarla, decir las palabras finales, dar cumplimiento a la ley del género, corriendo el riesgo de pactar una alianza imposible, o por lo menos ruinosa. Tal vez por una cuestión de supervivencia, debemos salvaguardar una cierta similitud de homogeneidad del cuerpo tético, cuando justamente pasamos todo el tiempo de la tesis en afirmar la radical heterogeneidad del otro, de lo que viene a inscribirse como huella, como marca y paso del otro.

En buena verdad, el juego de articulaciones que terminamos de sondear a lo largo de la investigación no soporta una conclusión propiamente dicha. No la soporta porque es un cuerpo demasiado agujereado, fracturado, herido. No hay conclusión que, como si fuera un *pharmakon*, viniera a paliar una disfunción general y generalizada de todo el cuerpo. Los corchetes dentro de los cuales enmarcamos la palabra ‘conclusión’ significan esa imposibilidad de darle un bucle sobre el asunto. Encerramos el término ‘conclusión’, lo enmarcamos, pero el *tema* sigue desbordando todos los intentos de consumación.

Una conclusión exigiría un término, un *telos* que culminaría y daría sentido a un recorrido. Lo que haremos al envés es trazar un rodeo más sobre lo ya dicho en algún lugar del texto. Retomaremos algunas frases de Siza (más concretamente tres: otro tríptico dentro del tríptico) para volver sobre ellas, para ponerlas a prueba en otro contexto, para ver como reaccionan y respiran en el espacio cerrado de una conclusión. Tampoco nos preocupamos en elegir frases estratégicas dentro del entramado argumental. Más bien son frases que, por su potencial poético, pueden seguir desafiando nuestra capacidad de interpretación, nuestra solicitud. Nos hacemos cargo de ellas otra vez (es decir, por primera vez y por última vez) para mirarlas y dejar que nos miren a nosotros en la absoluta singularidad de un nuevo encuentro.

1. 'Un navío cargado de memorias'

'Un navío de memorias' es una carga peligrosa, potencialmente explosiva; una carga que en todo momento puede derramar sus contenidos (heterogéneos e incapaces de hacer liga), diseminarlos por la inmensidad del mar y contaminar el *milieu* donde navega, el elemento que le posibilita la apertura de surcos y el avance con rumbo (*cap*) a la extremidad de otro cabo (*cap*). Pero a la vez el *milieu* puede llevar a la ruina el navío y su carga, hundiéndoles en el abismo más profundo. Desde las márgenes que traza el trazo, el dibujo unas veces anticipa otras veces sigue el trayecto del navío y se hace cargo de la carga de la memoria en su destino incierto. Hacerse *cargo* de la *carga*: el dibujo se echa peso sobre sí mismo, se carga con la responsabilidad de la carga del navío de memorias. A veces también el cielo se carga de nubes, amenazador, y puede que ocurra una tempestad, una perturbación de los elementos que origina una variación de la presión y una turbación de las aguas. En la tempestad o en la calma, cual vigilante del porvenir, el dibujo se carga de marcas, toma la responsabilidad del navío.

El dibujo es un vigilante de las fronteras definidas, inscriptas y roturadas por el trazo. Inventa su *milieu* y, de alguna forma, las condiciones de circulación a través de él. Pero el dibujo es también el propio navío que navega *entre* un puerto y otro puerto. Tal viene a decirnos que el dibujo se dibuja a sí mismo, lo que, como señalamos a su tiempo, cuestiona y conmueve toda la problemática de la representación y de la verdad (¿qué representa *verdaderamente* el dibujo?) en arte, ya sea como adecuación entre lo representado y el motivo 'real', ya como desvelamiento de la propia verdad. Lo que ocurre es la imprevisibilidad absoluta de la ocurrencia que no puede ser absorbida por ningún esquema de encaje, previsión o adecuación, ni tampoco por una especie de *parousía*, de manifestación última y redentora. Por un lado, el cabo al que apunta el dibujo no está dado de antemano, no es anticipable ni identificable *a priori*. Un cabo 'sin memoria todavía'⁷⁹⁹. Por otro lado, para que pueda jugar su oportunidad, el dibujo exige el vislumbre de un cabo, de un *telos* que encamina y enmarca su movimiento, su deseo de unidad. En razón de ello, el dibujo toma la delantera, se anticipa, se arriesga como en una tirada de dados. En el balanceo del mar el dibujo busca cierta estabilidad, se apoya los pies, las manos y los ojos por donde puede para garantizar lo que sin em-

⁷⁹⁹ Cf. DERRIDA, J.: *El otro cabo...*, ed. cit., p. 23.

bargo no puede ser garantizado. La naturaleza contradictoria del dibujo resulta de una relación simultánea de confianza y desconfianza respecto de la memoria: la ‘vieja memoria’⁸⁰⁰ (o un navío de memorias) y lo que todavía no tiene memoria porque es lo absolutamente nuevo. Como acontece con la historia de una cultura, cualquiera que sea, también en lo que respeta al dibujo

“Tenemos que desconfiar *tanto* de la memoria repetitiva *como* de lo completamente otro, de lo absolutamente nuevo; *tanto* de la capitalización anamnésica *como* de la exposición amnésica a algo que no sería ya en absoluto identificable”⁸⁰¹.

El trazo del dibujo está suspendido entre dos abismos: el abismo del olvido absoluto e irremediable (la ‘exposición amnésica’ de la que habla Derrida) y el abismo de la presencia abrumadora de lo *ya* hecho, *ya* experimentado, *ya* vivido, *ya* dibujado (‘la capitalización anamnésica’). La invención, si la hay, tiene lugar *aquí* en la línea que separa los dos abismos de la memoria.

En el rodeo final que busca la posibilidad de otro cabo, seguimos el rastro de ‘un navío de memorias’ – lo recordamos. Y el capitán del navío es un fantasma, afirma Siza. ¿De dónde y cuándo ha aparecido el capitán? ¿Quién le ha otorgado el mando del navío? ¿Hacia dónde navega y a través de qué aguas? ¿Por qué son memorias los contenedores de los que se carga? ¿Qué autoridad marítima y aduanera fiscaliza su ruta y su carga?

‘El capitán es un fantasma’: esta es la cuestión que despliega otras cuestiones: ¿cómo fiscalizar a un fantasma? ¿Quién detenta la autoridad sobre él? ¿Quién está antes de quién: la autoridad antes del fantasma o el fantasma antes de la autoridad?

Si, como lo afirma reiteradamente Derrida, todo origen es *différentielle*, es decir, interrumpido y diferido; si todo discurso es *ya* iterable, es decir repetición y añadido; entonces no hay una presencia primera, original e indemne que no esté asediada (*hantée*) por una presencia segunda y suplementaria. Todo comienza antes de comenzar. El comienzo, si lo hay, está *ya* comenzado. *Antes* de que llegue el capitán para tomar el mando de un navío de memorias *ya* está otro u otra cosa. *Antes* de que llegue el fantasma (y por-

⁸⁰⁰ Cf. *ibidem*.

⁸⁰¹ *Ibidem*.

que su llegada es siempre un regreso) su ‘lugar’ ha estado *ya* ocupado por otro, por otra cosa. No es posible decidir sobre una anterioridad anterior a toda anterioridad: pura indecidibilidad. El anterior está siempre precedido de otro más anterior en una cadena de anterioridades que se enmaraña en un círculo vicioso.

El dibujo (por el modo de operar del trazo que, al mismo tiempo que se traza, se retira, volviendo a trazar *en* la retirada - *retrait*) pone de manifiesto una escena que creo se puede considerar paradigmática respecto todo lo que en general acontece y que está marcado por una *hantologie*. Una especie de ontología de lo que asedia viene a decirnos que toda manifestación y ciencia del ser nos habla de lo que existe sin existir (como los fantasmas), de lo que siempre está regresando (*revenant*) sin primera vez, sin un soporte sustancial que pueda otorgarle una subsistencia en sí y por sí. Una escena de fantasmas, pues. Un cuadro, una sobreposición de cuadros sin génesis ni dependencia genealógica. Un tríptico, un cúmulo de trípticos de lectura reversible. Una parte dentro y afuera de otras partes, sin decisión posible sobre la *verdadera* posición de cada una de ellas. Una demanda de orientación y sentido sin estrella polar que pueda apuntar un rumbo. Una escena cargada de interrogaciones e imposibilidades de una decisión que satisfaga un deseo de identidad y unidad. En *buena verdad*, la escena que se (re)presenta es un navío de memorias cuyo capitán es un fantasma. El dibujo es el mar, es el navío de memorias (carga excesiva y peligrosa), es el capitán que es un fantasma (el fantasma del capitán, de aquel que arriesga la cabeza, siempre a punto de capitular para regresar otra vez, en otro lugar, en otro navío). El dibujo es todo esto y nada de esto: todo a la vez y nada *sin* vez, es decir *con* la oportunidad reiterada de entrar en escena para, quizás (ese es el riesgo mayor, capital), exponerse en un gesto aparatoso para únicamente impresionar. El dibujo ‘hace escenas’, no raras veces. Cuando tal acontece, ocurre una especie de perversión del dibujo, una caída descontrolada hacia una debilidad anémica. Cuando tal acontece se da una pérdida de poder, una fuga de los materiales que carga el navío de memorias, una pérdida de control (en lo que hay en él de controlable) del capitán sobre el navío. El dibujo tiene un poder propio que comparte con otras artes. Con la literatura, por ejemplo. Sobre esta (la literatura) y sobre su poder, afirma Derrida:

“Este poder propio de la literatura consiste en daros (se trata de un don, genial y generoso), en daros a leer todo, privándoos, o más bien gracias al poder, gracias a la gracia que os es concedida de retiraros o de negaros el poder y el derecho de decidir, de cortar, en-

tre realidad y ficción, testimonio e invención, efectividad y fantasma, fantasma del acontecimiento y acontecimiento del fantasma, etc. Este poder que os sujeta bajo su ley, os da y os sustrae el poder, os da el poder y el derecho de leer y os priva de toda soberanía, sometiéndolos a él”⁸⁰².

Cortar ‘entre’ el acontecimiento del fantasma o el fantasma del acontecimiento, es decir, cortar por dónde, en absoluto, no se puede cortar con seguridad y soberanía porque la línea de corte se desplaza constantemente. Cortar a ciegas. Cortar como un ciego que tantea en la noche de su ceguera. La línea de corte se borra sin borrarse totalmente, sin enajenar su poder de decir: ‘¡no pasarás!’’. La línea de frontera *ya* no separa entre el lado de la efectividad y el lado de la ficción porque una operación de contrabando está montada y vuelve vulnerable el aparato de defensa y vigilancia. La contaminación resultante de esta vulnerabilidad es sin remedio. Y, sin embargo, la frontera sigue *ahí* y sigue siendo una frontera.

El poder de cortar del dibujo está minado, enajenado en parte, pero sigue siendo un poder *efectivo*, aunque de una efectividad fantasmal. Lo que opera en él no puede comprenderse bajo categorías de presencia y representación – lo subrayamos una vez más, por última vez. El poder del trazo se vacía en la medida en la que se ejerce, o dicho al revés, se ejerce vaciándose. Por ello, todo dibujo configura un acontecimiento fantasmal o el fantasma de un acontecimiento, sin que podamos, bajo la autoridad que fuere, decidir entre una cosa u otra. El navío de memorias no es una consigna de la memoria que va suministrando materiales de archivo para el ejercicio del dibujo en cada momento, en cada acto de dibujar, sino una operación de transporte, desplazamiento y vagabundeo a través de los mares. El capitán del ‘navío de memorias’ es un fantasma. Navío, capitán y memoria comparten un *asombro* donde ningún *sol* paternal y genealógico, clarificador y unificador, puede penetrar. Así ocurre con el dibujo. Así se (des)legitima el poder del dibujo. Así el dibujo.

⁸⁰² DERRIDA, J.: *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, París, Galilée, 2003, pp. 58-59. “Cette puissance propre à la littérature consiste à vous donner (c’est un don, génial et généreux), à vous donner à lire tout en vous privant ou plutôt grâce au pouvoir, grâce à la grâce qui vous est faite de vous retirer ou de vous dénier le pouvoir et le droit de décider, de trancher, entre réalité et fiction, témoignage et invention, effectivité et fantasma, fantasma de l’événement et événement du fantasma, etc. Cette puissance qui vous tient sous sa loi, elle vous donne et vous soustrait le pouvoir, elle vous donne le pouvoir et le droit de lire en vous sevrant de toute souveraineté, en vous pliant à elle”.

2. Sobre el incendio en las casas

Nos desplazamos del navío a las casas, del mar a la tierra firme. No será totalmente absurdo el paso de una cosa a otra, a pesar del cambio de elemento. Entre una casa y un navío habrá quizás más similitud de lo que puede parecer a primera vista. También una casa, como un navío, es una instancia de transferencia y transporte, como quedó afirmado en el capítulo III.

Decíamos hace poco que la materia que carga el ‘navío de memorias’ es un material peligroso, potencialmente explosivo. También las casas están cargadas de memorias y parecen estar construidas con materiales peligrosamente combustibles, pues, en las palabras de Siza, ‘arden constantemente’. Arden, no por un accidente que les ha ya ocurrido, sino por su constitución misma, por la vulnerabilidad de los materiales de que están hechas. Quizás porque, al igual que el navío capitaneado por un fantasma, también las casas cargan memorias y se cargan de memorias.

Nos acercamos al incendio de las casas. Nos acercamos pero nos quedamos a cierta distancia. Nos acercamos, no para apagar el incendio (tampoco para echarle gasolina), sino para verlo. Nos acercamos, no para estudiar la *génesis* del incendio (dónde y cómo ha empezado, y cómo ha podido expandirse a todo edificio), sino para verlo. Nos acercamos, no para calcular los daños (incalculables seguramente), sino para verlo. Nos acercamos, no para socorrer y recoger supervivientes (todos somos supervivientes porque todas las casas arden constantemente), sino para verlo. Ver como se arruinan las casas en una combustión incesante. Verlo y anotar sobre él. El incendio nos concierne, sin duda, nos responsabiliza: no podemos quedarnos en casa, en nuestra *propia* casa (que a su vez *ya* está ardiendo también) sin intentar comprender lo que ha pasado en las *otras* casas que arden y no son la *nuestra*.

Acabamos de decir repetidamente que nos acercamos al incendio, no para intervenir (existen cuerpos especializados de bomberos que lo hacen más eficazmente que nosotros), sino porque lo que nos atañe no es el incendio *en sí*. De lo que nos hemos cargado en nuestra investigación es del dibujo. Y por tanto, lo que urge cuestionar es la relación posible entre el incendio de las casas y el dibujo. Siza ha proyectado más de cuatro decenas de casas, las ha dibujado, y seguramente sabe de lo que habla. Sabe que el dibujo de una casa está destinado a su consumición por las llamas. ¿Lo

mismo ocurrirá con todo tipo de dibujo? ¿Todo dibujo está prometido a las llamas de un incendio incesante?

Ardiendo constantemente, las casas escriben su propia ruina. Como el trazo del dibujo que se arruina trazándose. Lo que acontece con las casas y con el dibujo, lo que acontece con otras formas de arte, acontece con todo acontecimiento. La ruina no es lo *propio* del arte, no es una marca distintiva del arte que la identifica y afirma como arte. Lo que pasa es que las artes producen un efecto *parergonal* que las enmarca respecto las otras infinitas formas del acontecimiento. Como para decirnos que aun lo más perfecto, lo más sublime, lo más bello (las Bellas Artes), está marcado por esta ruinosa dislocación que escapa a sus condiciones subjetivas, a la biografía o 'estilo' del autor, a la transitividad hermenéutica. La obra tiene lugar singularmente y, en su singularidad, rompe el círculo en el que intenta encerrarla el discurso, la interpretación, la simbólica, la comprensión. ¿Entonces, nada podemos decir sobre un dibujo, sobre una obra de arte? ¿Ninguna interpretación nos pone en la línea de un sentido posible? Evidentemente la única cosa que podemos hacer ante la obra de arte es precisamente *decir*, someterla a la prueba del lenguaje. No nos queda mucho más que el lenguaje para enfrentarnos a la obra de arte. El problema no reside ahí. El problema reside en querer apropiarse de la obra de arte con la palabra. Decirla (la obra de arte), reducirla a la palabra, al poder de un *logos* totalizador y abrumador. El problema reside en no aceptar los límites del lenguaje y comprender que cuando llega la palabra, la huella de la obra *ya* no está (en verdad nunca ha estado, pues lo propio de la huella es el transito, el remitir a otro), *ya* no está como presencia. La palabra, cuando llega (y nadie puede garantizar que llegue *efectivamente*), *ya* no encuentra más que ceniza, la ceniza que resta (el resto sin resto) del incendio de las casas, de los navíos, de las obras de arte, de todo. Subrayamos el 'ya' para poner de manifiesto que la ceniza que resta no es el resto de una totalidad originaria, anterior a la ruina. La ceniza no es un mero indicio, un resquicio, que permitiría al discurso ponerse en la pista de una integridad originaria de la que sólo restan vestigios arqueológicos. La ruina no resulta del paso del tiempo y de la degradación y degeneración provocada por el uso.

Lo que en general busca el amante, el intérprete y el propio crítico de la obra de arte es acechar en ella una puerta de sentido, una correspondencia simbólica, una similitud con la 'vida real' (y quizás una enseñanza o una moraleja), un hilo que pueda ligar a una verdad última e incuestionable. Frente a la obra de arte, el lenguaje monta su equipaje y pone en marcha su maquinaria argumental. Pero, al final, nada más

resta que ceniza, la ceniza del incendio. De alguna forma, el proceso de combustión, el incendio propiamente dicho, no puede ser acompañado a no ser a cierta distancia. La luz del fuego y el fuego mismo quema y ciega. Cuando llega (y si llega) el observador no puede ver más que ceniza, quizás viva todavía, pero ceniza.

El dibujo no es un mero recolector de ceniza, sino ceniza misma. Demasiadas veces el trazo se traza con ceniza, la ceniza del lápiz, el carbón calcinado, nada más que ceniza, incluso en el color. El dibujo guarda una relación cercana al fuego. Y a la ceniza. De ahí que sea invocado por la deconstrucción como un modo privilegiado para hablar de una cierta *pyrificación* que ella misma intenta desplegar. Más que indiciar un punto de llegada (lo que resta del proceso generalizado de una catástrofe), la ceniza sugiere un cambio de punto de vista, otra articulación de la mirada. Será necesario para ello

“... considerar la indecidibilidad del resto como un punto de partida, la necesaria *pyrificación* – a la vez depuración, *purificación* de la tradición heredada que no puede ser asumida sin más acriticamente y *pirificación*, memoria incinerante que todo lo consume en el holocausto de esta herencia – que pone en marcha la deconstrucción”⁸⁰³.

El dibujo, por su proximidad al fuego y a la ceniza, puede dar paso a la invención de otra forma de ver el arte y de lo que hay en él de memoria, de herencia y de promesa. El lenguaje, en su extrema fragilidad (ceniza también), se confía a la escritura, al *papel* de la escritura, al papel soporte o *subjectil* de la escritura, para mejor inflamarse, para que pueda ser incinerada la memoria, para que se oiga la voz de la promesa en su crepitar *pyrificador*. Por contraste con una cierta ‘casa del ser’, Derrida habla de una ‘urna’ como la casa del lenguaje:

“La urna del lenguaje es muy frágil. Ella se desmigaja y en el mismo instante tu soplas sobre un polvo de palabras que son la ceniza misma”⁸⁰⁴.

⁸⁰³ DE PERETTI, C. y VIDARTE, P.: *Derrida (1930)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1998, pp. 34-35. El neologismo ‘pyrificación’ es utilizado por Derrida en *Feu la cendre*: “Discretamente disipada, la diseminación afirma lo que por el fuego se destina a la dispersión sin retorno, la *pyrificación* de lo que no resta ni regresa a nadie”. Cf. DERRIDA, J.: *Feu la cendre*, ed. cit., p. 23.

⁸⁰⁴ DERRIDA, J.: *Feu la cendre*, ed. cit., p. 37.

El dibujo, quizás por su mayor proximidad a la escritura que las otros artes visuales (o espaciales, como prefiere Derrida), se expone más a la operación de las cenizas. Por su extrema fragilidad y subalternidad respecto a las otras artes (a las que en general sirve), en el dibujo todo nos habla de la ceniza.

‘Las casas arden constantemente’. Son habitación de la ceniza, o tal vez mejor, ceniza de la habitación. Por lo menos de un cierto concepto de habitación que ha transformado la casa en un microcosmos, o en un rincón de propiedad inexpugnable y de dominación. La casa en cenizas nos solicita más bien para otro modo y otro estilo de hablar, otra estrategia para averiguar la consistencia de nuestras seguridades habitacionales. Atravesar la casa en cenizas, atravesar los textos de la casa, dejando *ahí* (sobre el soporte frágil de la ceniza) la huella de la travesía misma: no para establecer una tesis sobre la habitación de las casas (una tesis no puede ser establecida sobre algo tan desfundamentado como la ceniza); tampoco para utilizar la travesía como un medio para alcanzar un fin. Lo que pretende, promete y promueve la deconstrucción es anotar sobre la experiencia de esa dislocación *dentro* de la propia casa. Lo que afirma la deconstrucción es que no hay otro modo de habitar la casa *fuera* de la experiencia de la travesía. No hay, en general, más que travesías: atravesar sin terminar jamás de atravesar, atravesar el sin sentido de un sentido que se quisiera único, congregante y final.

Ceniza: huella de un presencia que nunca ha comparecido en persona, o que, presentándose, siempre se ha retirado al presentarse (como en trazo del dibujo); huella de un presente que la memoria no puede congregar, guardar y mantener intacto. Ceniza: huella prometida al viento.

3. El otro lado del viento

La presencia del viento no es posible por sí misma, sino por el efecto que provoca sobre nosotros y sobre las cosas. El viento se presenta en el cuerpo de otro, desestabilizando y desplazando los cuerpos ajenos. Para volverse visible, el viento toma prestado el cuerpo del otro, interfiriendo en su estabilidad, en su integridad, en su quietud identitaria. Lo que *está* (sin verdadera *stancia*, por lo tanto) del otro lado del viento es lo otro: lo otro que presta su cuerpo, que lo presta como soporte con todo lo que eso significa de transformación, repetición, resistencia, etc. El viento es de alguna forma un porta huellas, un transportador de huellas que las desplaza, las envía, las ofre-

ce al contacto, a la contaminación, a la pérdida. El viento pone en marcha la operación de la huella: instiga, fuerza, contrabandea, arruina. En la danza de los elementos que patrocina, el viento enfatiza que cada uno de ellos está marcado por el otro, por la huella del otro. Cada elemento no es una unidad atómica, aislada, subsistente, idéntica a sí misma, sino que se da, se presenta, en su diferencia, en su espaciamento respecto de los restantes. El viento *presenta* lo *ausente*, lo presenta en su desplazamiento permanente e incesante.

Utilizar los conceptos de ‘presencia’ y ‘ausencia’ causa sin duda una equivocación y por ello hay que mantenerlos bajo vigilancia. En efecto tal no viene a significar que los elementos del sistema juegan en la operación de la huella una cara doble: en un momento se presentan, en otro momento se ausentan, como si ‘presencia’ y ‘ausencia’ fuesen dos litigantes que luchan por un acuerdo o una alternancia de protagonismo. Nada menos dialéctico que este resquebrajamiento introducido por la huella en las oposiciones clásicas de la metafísica y del discurso en general. Comportándose de esta forma, la huella no asume una pretensión de sentido, no está movida por la llamada y la atracción de un *telos* significativo, de un ‘querer decir’. La huella más bien parasita una tal pretensión, o por lo menos la aplaza para otro día, otro lugar, otro modo, otra articulación, otra oportunidad. Otro día, otro lugar, otro modo, otra articulación, otra oportunidad, que puede ser un nunca, un ‘para siempre jamás’.

Por el hecho de cuestionar la presencia, ello no significa que la deconstrucción se afirme e identifique con un pensamiento de la ausencia, del vacío, del nihilismo. La huella no *es* esto o aquello, no *es* presencia ni ausencia (o, a lo mejor, es las dos cosas al mismo tiempo sin que una decisión pueda tomarse a favor de una o de otra). La huella no *es* simplemente. Se esquivo a una aprehensión o conceptualización de tipo ontológico porque no está propiamente en un lugar, no tiene *stancia*, sustancia, sino que se repite de accidente en accidente en una ‘accidentalidad esencial’, si tal cosa pudiera ser dicha. La huella torsiona, introduce la confusión y la contaminación de la heterogeneidad *dentro* de la mismidad. La huella apoya, encabalga, injerta lo otro dentro de lo mismo.

La dirección y la intensidad del viento no pueden ser previstas, calculadas y medidas con rigor. Ahora bien, lo que un discurso logocéntrico y logométrico pretende es justamente calcular, medir, mantener todo bajo vigilancia y control. La deconstrucción no se presenta como un discurso alternativo, sustituto de la pretensión lo-

geométrica. Más bien se encabalga en él para producir un efecto semejante al que terminamos de referir respecto de la huella sobre el cuerpo del otro. La deconstrucción busca una posibilidad inventiva *entrando* en los sistemas o en todo lo que genera un efecto de sistema. La deconstrucción no reduce la crítica de la presencia a una especie de ausencia inefable que el lenguaje no logra alcanzar, sino que se envuelve, se mezcla, utiliza las herramientas propias del sistema para poner al desnudo sus debilidades e incoherencias internas, incluyendo la lengua. Ya en un texto temprano (1972), Derrida vislumbra dos caminos posibles para la operación deconstruccionista: intentar una salida sin cambiar de terreno y utilizando los conceptos fundadores y las piedras disponibles en la edificación de la casa; o alternativamente, ‘cambiar de terreno de manera discontinua y abrupta’⁸⁰⁵. A veces, calculados y evaluados los riesgos, puede que sea necesario un golpe de viento, un cambio brusco de dirección, una ruptura que separe las aguas. Pero, normalmente, basta un cambio de rumbo (que no es un mero cambio de perspectiva). Una decisión u otra no pueden ser tomadas *a priori*, con anticipada preparación y previsión, o como simple metodología del proceso. La decisión, cuando ocurre y si ocurre, ocurre *en* la operación, *como* operación. El viento no puede ser programado y previsto con rigor, ni tampoco obedece a una metodología. El viento corre y ocurre.

Lo que terminamos de reflexionar no será totalmente ajeno a la operación del dibujo. No estando en causa la preparación técnica o artística, los medios, los motivos y los materiales; no estando en causa el estilo, la forma como el trazo (como si fuera un estilete) rompe a través del soporte; tampoco estando en causa el *genius*, la genialidad del dibujante, el acto de dibujar no responde como el programa de un ordenador. El trazo cuando arriesga su travesía no sabe exactamente a dónde va, no puede calcular exactamente cómo va a terminar su recorrido. Un poco a semejanza del viento, el trazo no vive de sí, sino que vive del otro y está determinado por el otro, por todo lo que imprevistamente puede presentarse y obligar a un cambio de dirección, o incluso a una retirada.

⁸⁰⁵ Cf. DERRIDA, J.: *Márgenes de la filosofía*, ed. cit., p. 173. Los dos caminos presentan, según Derrida riesgos que es necesario evaluar y evitar. De esta forma, recorrer el primer camino, es decir, mantenerse dentro del sistema, puede llevar a una especie de autismo, a una imposibilidad de ver más allá del cierre que impone el sistema mismo. Recorrer el segundo, puede equivaler a una reinstalación ‘fuera’, cambiando los presupuestos, es cierto, pero desplazando el punto de cierre a otro lugar y desde otra perspectiva. Para evitar los riesgos de uno y otro recorrido, Derrida propone “una nueva escritura” que “debe tejer y entrelazar los dos motivos. Lo que viene a decir de nuevo que es necesario hablar varias lenguas e producir varios textos a la vez”. Cf. *ibidem*.

Esto decimos del viento y de sus efectos sobre los cuerpos ajenos. Pero Siza no habla del viento sin más, sino del ‘otro lado del viento’. Volvemos a cuestionar, tal como lo hicimos ya en el capítulo III: ¿qué hay del otro lado del viento? ¿Qué velos esconden el otro lado del viento?

Aún corriendo el riesgo de repetirnos, retomamos una afirmación que quedó ahí, suspendida en el viento, quizás suspendida entre uno y otro lado del viento: del otro lado del viento, está el otro lado, es decir, el lado del otro. El viento llama al otro, llama al otro lado, llama al otro que *está* del otro lado. El viento llama, susurra, gime, secreta, grita: ‘¡ven!’ El viento necesita llamar, gemir, gritar; necesita del otro lado; necesita de la contra-firma del otro. El viento y el otro lado del viento no son lo mismo, sino que son heterogéneos, irreductibles el uno al otro. Y sin embargo se tocan, se llaman, se reclaman. Como afirma Bennington:

“En la medida en que la interrupción afecta, en cierto modo, al otro a quien se dice ‘Ven’, su huella queda sometida al azar de lo que hemos denominado la contrafirma del otro. Es decir, no está verdaderamente ‘en’ el discurso concreto, y he ahí por qué la firma de dicho discurso está inacabada desde un punto de vista estructural. Esta huella debe necesariamente poder pasar inadvertida o, más bien, dado que la huella no es un fenómeno, borrar su borradura, no destacarse”⁸⁰⁶.

La firma ‘inacabada’ necesita de una contrafirma, de la firma del otro a quien la llamada está dirigida. Cruce de firmas en la huella de una llamada que inventa un nuevo espaciamento, una interrupción (entre firma y contrafirma) que ‘afecta’, es decir, que se dispone de una cierta manera, que busca una disposición favorable para darse al movimiento del otro. Cada cosa reclama un fuera de sí, lo exige como constituyente de su singularidad. Para ser *verdaderamente* lo que es, la veleta necesita del viento, de ser tocada, accionada, afectada, rodeada, tragada por el viento.

El dibujo se expone al viento: a los dos lados del viento, a todos los lados del viento. Y con viento rodeándole por todos lados, el dibujo se da vueltas, se revoltea, opera como una veleta, un cataviento, que no aprisiona el viento, no se apropia de él, sino que lo deja pasar a través de sí (ofrece su cuerpo a la travesía), y no da más que una indicación sobre su intensidad y su dirección. Expuesto y vulnerable, ofrece su

⁸⁰⁶ BENNINGTON, G.: ‘Derridabase’, en BENNINGTON, G. y DERRIDA, J.: *Jacques Derrida*, ed. cit., pp. 308-309.

cuerpo al viento y vive de él. Sin viento, la veleta no tiene sentido. Su sentido (si lo tiene) está fuera de sí, llega desde fuera. El sentido (si lo hay) está exilado y huérfano, no tiene patria, no tiene padre. El viento – ese exilado de todos países, sin ley, sin frontera ni país propio – interrumpe su exilio e irrumpe como un soplo, un sentido soplado sobre la ceniza. Un soplo sobre la ceniza. El dibujo llama y se expone (llama exponiéndose) a la escritura que escribe el otro lado del viento. Escribe, quizás, en la noche, ‘sin saber si forma caracteres’. Escribe *en* la ceniza. Escrita *sobre* la ceniza. Escritura *de* la ceniza, travesía del viento: dibujo.

Anexo

[Dos textos inéditos de Álvaro Siza]

Não sei escrever sobre a luz
Não sei escrever sob a luz
Poderei descrever a luz?

Luz intemporal
Luz em temporal
Luz palavra
Luz captada
Luz aprisionada
~~Luz embalsamada~~

Luz eterna

E incansável

Luz máquina

Motor

Luz indiscreta

~~Atenta~~

Mão na minha testa

Luz berço

Luz companheira *invisível*

O outro lado de nada

Luz do Sol

Luz da Lua

Luz de Fogo

Luz nas escamas do peixe

Luz nos olhos

Luz roçando os flancos

~~Alveto~~ ~~Revejando os músculos~~

Luz reflexo de dentes

Luz esvoaçante

Luz sentida como um peso

Luz de dentro

Luz ao fim do Túnel

Luz que mente às vezes

Luz dentro da cratera

Luz raio

Luz faísca

Luz de prata

Luz onix

Luz cristal

Luz do senso

Luz da mente

Luz imaginada

Luz do Alto

~~Luz subterrânea~~

~~Ferida~~

Luz suave

Luz de fonte invisível

Luz mutante

Luz beijo

Luz carícia

Luz rasante

~~Luz explosiva~~

~~Agonia~~

Luz vermelha

Lilás

Arís luz do nariz

luz do presente

~~Luz alegria~~
~~Luz inatingível~~
 Luz Livre
~~Luz que não podes~~ 2 não contém
~~Agarrar~~
~~Luz desconcertante~~ 23/2/20
~~Calma~~
 Luz que nos rodeia
 Luz que nos possui ou não
 Mágica luz
~~Luz criadora~~
~~Luz reflexo~~
~~Luz reflectida~~
~~Luz seta~~
~~Luz escondida~~
 Objecto de procura
 Redentora
 Luz Ocultadora
 Braço da Luz
 Procura
 Luz imaterial
 Luz ressuscitada
 Luz corpo
 Luz esquiva
 Rainha das trevas
 Luz surpreendente
 Luz desenhadora
 Luz Mundo
 Luz do mundo
 Luz dominadora
 Luz suficiente bastante
 Luz bebida
 Luz ardente
 Luz que não permita
~~Mentir.~~

Constantemente me acompanham os olhos e a coluna vertebral. São inimigos inevitavelmente fiéis.

Sendo parte do meu corpo, não devo renegá-los. Procuo compreender, peço explicações.

O fisioterapeuta pressiona as fibras dos músculos, trabalha-os como quem dedilha as cordas de uma guitarra.

Por vezes a dor é violenta. Oculto-a, quanto possível, para que ninguém diga que odeio o meu corpo crucificado.

Um nervo liberto da tirania do cérebro, em heróica revolta (imagino eu), ordena o aperto das pálpebras. Faz-me crer na beleza do que nos rodeia, ainda que feio - por não o ver?

Na escuridão mais aprecio a luz do fim do dia. A luz colorida e mutante.

Reaparece a noite, porta de sonhos e de recordações dos dias doirados, quando não doíam as costas nem os olhos.

Sorrio no dentro que me resta, incapaz de mover-me e de comunicar.

Porto, 29 de Dezembro de 2004

Álvaro Siza

bibliografía Bibliografía



Habit Mediterraneo
Cag. 1/10
P. 5/1
82

A. CRITÉRIOS

1. Respecto de los textos *de* Álvaro Siza, se ha intentado hacer una búsqueda tan exhaustiva cuanto posible, no solamente de los que están publicados, sino también de los que permanecen inéditos y que han sido consultados en su archivo: *Archivo Álvaro Siza*, Rua do Aleixo, 53 – 2º, Porto. Todos los textos, publicados (de algunos se ha perdido el rastro) o no, se encuentran allí en un archivador que apenas lleva la referencia ‘Textos de Siza’. Están ordenados cronológicamente. Sólo cuando hay certeza de que permanecen inéditos, lo señalamos. La ordenación de los dibujos es más rigurosa. Respecto los bocetos reproducidos en la tesis, preferimos referir un lugar donde están publicados. Cuando permanecen inéditos, entonces, referimos el archivo y su lugar en el archivo.
2. Respecto todos los restantes registros, referimos apenas las obras *efectivamente* citadas en la investigación, o consultadas, total o parcialmente, a lo largo del proceso. Y dentro de los consultados, se refieren apenas los que guardan una relación más o menos cercana al tema de la investigación.
3. Excepción hecha a los textos de Siza, se ha preferido la entrada de las obras por la traducción al castellano (cuando la hay). No obstante siempre se hace referencia a la edición original de la obra.
4. Se ha optado por un ordenamiento cronológico de la bibliografía, excepto en el apartado ‘Bibliografía de otros autores’, donde un ordenamiento alfabético nos parece facilitar la consulta.
5. El texto de la celosía bibliográfica que sigue, vive también de la mirada. Para que ella pueda respirar más acompasadamente y sentirse mejor orientada, optamos por algunas estrategias visuales: espaciar las décadas, los años, las letras del orden alfabético, marcar a negrito las fechas que nos interesa subrayar en algunas entradas, etc.]

B. PLANO GENERAL

1. **BIBLIOGRAFÍA DE ÁLVARO SIZA**

- 1.1. Textos de Álvaro Siza
 - 1.1.1. Libros
 - 1.1.2. Textos cortos y dispersos
 - 1.1.2.1. Hasta 1969
 - 1.1.2.2. Entre 1970-1979
 - 1.1.2.3. Entre 1980-1989
 - 1.1.2.4. Entre 1990-1999
 - 1.1.2.5. A partir de 2000
 - 1.1.2.6. Textos sin fecha
- 1.2. Entrevistas con Álvaro Siza
- 1.3. Selección de textos dispersos sobre Álvaro Siza
- 1.4. Bibliografía esencial sobre la obra de Siza

1.5. Documentos en vídeo

2. BIBLIOGRAFÍA DE JACQUES DERRIDA

2.1. Obras solo

2.1.1. Hasta 1969

2.1.2. Entre 1970-1979

2.1.3. Entre 1980-1989

2.1.4. Entre 1990-1999

2.1.5. A partir de 2000

2.2. Obras de co-autoría

2.3. Obras que reúnen textos que abarcan varios años

2.4. Bibliografía consultada sobre Derrida

3. BIBLIOGRAFÍA DE OTROS AUTORES

4. OBRAS DE CONSULTA: DICCIONARIOS, ENCICLOPEDIAS...

C. CONTENIDOS

1. BIBLIOGRAFÍA DE ÁLVARO SIZA

1.1. TEXTOS DE ÁLVARO SIZA

1.1.1 Libros de texto

SIZA, A.: *Imaginar a evidência* [Publicado originalmente en Italia con el título: *Immaginare l'evidenza*, Roma- Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, **1998**] Lisboa, Edições 70 [traducción de Soares da Costa] 2000. Existe traducción en castellano: *Imaginar la evidencia*, Madrid, Abada Editores [traducción de Juan Barja] 2003.

1.1.2 Textos cortos y dispersos

La gran mayoría de los textos cortos de Siza están publicados en cuatro obras organizadas por cuatro compiladores diferentes:

MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, Barcelona, UPC, 1994;

ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, Milán, Skira, 1997;

LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] Matosinhos, CGAC y Electa, 1995;

MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*. Palavras sem importância [edición bilingüe francés y portugués] Saint- Étienne, Publications de L'Université de Saint- Étienne, 2002.

1.1.2.1. Hasta 1969

SIZA, A.: 'Caro Nuno' [1967] Carta a Nuno Portas sobre os sus proyectos, para la revista *Hogar y Arquitectura*, en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.

1.1.2.2. Entre 1970-1979

SIZA, A.: 'Casa Bahia' [1974] en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* [nº 163] Barcelona, 1974; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.;

SIZA, A.: 'O procedimento inicial' [1978] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;

SIZA, A.: 'A maior parte' [1979] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza: obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, [Álvaro Siza. Tutte le opere, Milán, Electa, 1999] Barcelona, G.G. [traducción de Moisés Puente y Diego Santamarta] 2000;

ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit. Aquí el texto es más largo e incluye una descripción de cada uno de sus proyectos realizados hasta esta fecha;

SIZA, A.: 'Ricordi di un seminario a Siviglia' [1979] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;

SIZA, A.: 'Um arquiteto foi chamado' [1979] en *Arquitectura* [nº 132] Lisboa, 1979; y en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.

1.1.2.3. Entre 1980-1989

SIZA, A.: 'Piscina de Leça da Palmeira' [1980] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] Porto, Figueirinhas, 2001;

SIZA, A.: 'A cidade que temos' [1980] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [ed.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.;

SIZA, A.: 'Construzione e recupero' [1981] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;

SIZA, A.: 'Construir' [1982] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.; El mismo texto aparece con el título 'Construir uma casa' en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; con ese mismo título, aparece en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.; con el título 'La casa interrumpida' en CIANCHETTA, A. y MOLTENI, E. [org.]: *Álvaro Siza, Casas. 1954-2004*, Barcelona, GG, 2004; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;

SIZA, A.: 'Oito pontos' [1983] En *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* [nº 159] Barcelona, 1983; y en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed.

- cit.; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en PIQUERAS, N. [coord.]: *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria* [catálogo] Valencia, Universidad de Valencia, 2003; y en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Progetti ad una esposizione’ [1983] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Alvar Aalto: três facetas ao acaso’ [1983] En *Jornal de Letras, Artes e Ideias* [nº 51, 1-14 febrero] Lisboa, 1983; y en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Sobre a dificuldade de desenhar um móvel’ [1984] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit.; y en *Álvaro Siza: móveis e objectos*, Porto, Figueirinhas, 2003 [Aquí aparece con la fecha de 1992]; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit. Aquí aparece también fechado de 1992;
- SIZA, A.: ‘O 25 de Abril e a transformação da cidade’ [1984] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Outro pequeno projecto’ [1986] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Barcelona’ [1986] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘A Ville Savoye revisitada’ [1987] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘A importância de desenhar’ [1987] Exposição Desenho – II Bienal Nacional 87 [catálogo] Porto, Árvore, 1987; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Alcino Soutinho è architetto da trenta anni’ [1987] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Museus’ [1988] en MURO C.: [ed.] *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Materiais’ [1988] En WANG, W. [ed.] *Álvaro Siza. Figures and Configurations: Buildings and Projects 1986-1988*, New York, Harvard University, 1988; y en MURO, C.: [ed.] *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo]

- go] ed. cit.; ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Brasil’ [1988] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Santiago’ [1988] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MUÑOZ, L. y SEOANE, C.: *F.C.I. Siza*, Santiago de Compostela, Labirinto de Paixóns, 2002;
- SIZA, A.: ‘Desenhos de viagem’ [1988] en VV.AA [dir.]: *Álvaro Siza: esquissos de viagem*, Porto, Documentos de Arquitectura, 1988; y en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit., aquí con el título ‘Esquissos de viagem’; y en PIQUERAS, N. [coord.]: *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Natal’ [1988] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Porto’ [1988] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Francesco Venezia’ [1988] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Chiado’ [1988] en *Confidencial* [revista] Lisboa, 1988; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Outras cidades’ [1989] En *a+u Architecture and Urbanism*, 1989; y en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit., aquí con el título ‘Cidades’;
- SIZA, A.: ‘Vittorio Gregotti’ [1989] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit., y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Chiado’ [1989] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit., con el título ‘Chiado: lo que es y lo que será...’; y en *Álvaro Siza. A reconstrução do Chiado*, Porto, Figueirinhas, 2000 [2]; y, con el mismo título, ‘Chiado: quello che è, quello che sarà’, en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.

1.1.2.4. Entre 1990-1999

- SIZA, A.: ‘Farmácia Moderna’ [1990] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos*

- [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit., aquí aparece fechado de 1988;
- SIZA, A.: ‘Eduardo Souto de Moura’ [1990] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Évora’ [1990] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit., con el título ‘Quinta da Malagueira’; con el mismo título, aparece también en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; aún con el título ‘Quinta da Malagueira’, aparece en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Manhãs entre os deuses’ [1990] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Miragaia’ [1991] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Introdução ao livro *Construir Ideias*’ [1992] de VAZ, M.J. y GOMES, C.: *Construir ideias* [Manual escolar] Lisboa, Texto Editora, 1992;
- SIZA, A.: ‘James Stirling’ [1992] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Frank Lloyd Wright’ [1992] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘A passagem do tempo’ [1992] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en SANTOS, J.P. [ed.]: *Álvaro Siza. Obras y proyectos 1954-1992*, Barcelona, GG, 1993, aquí aparece sin título; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Uma noite, de repente...’ [1992] en *Maria Antónia Siza 1940-1973* [catálogo] Porto, Árvore, 2002;
- SIZA, A.: ‘Prefácio’ [1992] en RODRIGUES, J.: *Álvaro Siza. Obra e método*, Porto, Civilização, 1992;
- SIZA, A.: ‘A propósito da arquitectura de Fernando Távora’ [1992] en TRIGUEIROS, L. [ed.]: *Fernando Távora*, Lisboa, Blau, s.f.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Valencia’ [1992] en PIQUERAS, N. [coord.]: *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Architettura portoghese contemporanea’ [1992] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Un primo lavoro di Adalberto Dias’ [1992] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Pep Bonet’ [1992] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Ul altro italiano in Portogallo’ [1992] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Un bilancio’ [1992] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Visiones para Madrid’ [1992] en *L’Architecture d’Aujourd’hui* [nº 278] París, 1991; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro*

- Siza [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Arquitecturas de autor' [1992] en MACHABERT, D.[ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Fernando Távora' [1993] en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escrits*, ed. cit; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'In Galicia' [1993] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Fragmentos de um discurso' [1993] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Galiza' [1993] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Impressioni di un viaggio in Ticino in visita alle case di Luigi Snozzi' [1993] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Norman Foster' [1993] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Setúbal' [1993] Discurso pronunciado en el recibimiento del Premio Nacional de Arquitectura; en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'O desenho como memória' [1994] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Vivir una casa' [1994] en CIANCHETTA, A. y MOLTENI, E. [org.]: *Álvaro Siza. Casas 1954-2004*, ed. cit.; y en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit; y en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D.[ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Barragán' [1994] en *Barragán. The complete works*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Lisboa' [1994] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en *Álvaro Siza. A reconstrução do Chiado*, ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Porto' [1994] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit., aquí con el título 'Ritorno a Porto'; y en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit., aquí con el título 'Porto visto de comboio';
- SIZA, A.: 'A un seminario di progettazione' [1994] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Carlos Nogueira' [1994] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;

- SIZA, A.: 'Mesas. Razões para expor a Coleção Nacional de Fotografia sobre mesas' [1995] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Sulla pedagogia' [1995] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Dettagli' [1995] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Sulla spontaneità' [1995] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Bibliotecas' [1995] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Cidade' [1995] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en PIQUERAS, N. [coord.]: *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Já é difícil desenhar uma cadeira' [1995] en *Álvaro Siza: móveis e objectos*, Porto, Figueirinhas, 2003; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.; y en MACHABERT, D.[ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit., aquí con el título 'Divã';
- SIZA, A.: 'Costruire idee' [1995] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Palermo' [1995] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Rio de Janeiro' [1995] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Appunti sul recupero della Baixa Pombalina' [1995] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Basílico' [1996] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: 'Matosinhos' [1996] en *Uma cidade assim* [catálogo] Matosinhos, Câmara Municipal, 1996; y en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; y en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Electa' [1996] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: 'Fragmentos de um diário quase desaparecido' [1996-2002] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: 'Curriculum' [1997] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Prefácio Lisboa da janela dos meus olhos' [1997] de BARBOSA, M.: *Lisboa da janela dos meus olhos*, Lisboa, Edições Prates, 1997;
- SIZA, A.: 'Snozzi' [1997] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: 'Gabriele Basílico' [1997] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, Milán, Skira, 1997; y en BASILICO, G.: *Arquitectura em Portugal: um roteiro fotográfico*, Porto, Dafne, 2006;
- SIZA, A.: 'O exemplo do escritor' [1997] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.; el mismo texto aparece como 'Introduzione' en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;
- SIZA, A.: 'Sala de espera de um consultório; projecto de um arquitecto funcionalista adoentado' [1997] en MACHABERT, D.[ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;

- SIZA, A.: ‘Escultura, o prazer do trabalho’ [1998] en *Álvaro Siza. Escultura, el placer de trabajar* [catálogo] Madrid, Fundación I.C.O., 1998; y en *Álvaro Siza. Scultura Architettura*, Milán, Skira, 1999; y en MACHABERT, D.[ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Porto’ [1998] en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [eds.]: *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Mentiras de arquitectura’ [1998] en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Óscar Niemeyer’ [1998] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: ‘A propósito de uma cabeleira prateada’ [1998] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: ‘Basílico’ [1999] en BASILICO, G.: *Arquitectura em Portugal: um roteiro fotográfico*, Porto, Dafne, 2006;
- SIZA, A.: ‘Leito e água – Modernidade de Barragán’ [1999] en *Luis Barragan: the quiet revolution*, Milán, Skira, 2001;
- SIZA, A.: ‘Desenho de pormenor (detalhe do francês *détail*)’ [1999], corrigido en 2002] en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘A propósito de um velho artesão’ [1999] en MACHABERT, D.[ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Quadrinhos de papel’ [1999] en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.

1.1.2.5. A partir de 2000

- SIZA, A.: ‘Pessoas sob um céu azul imaginado’ [2000] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: ‘Sobre Arquitectura’ [2000] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: ‘Desenhos’ [2001] en *Álvaro Siza – to the expressivity of one line* [catálogo] Yokohama, Yokohama Portside Gallery, 2002;
- SIZA, A.: ‘Calendário 2001’ [2001] en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘Desenhar um Swatch’ [2001] en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- SIZA, A.: ‘O conceito proposto...’ [2001] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: ‘Texto Oiza’ [2001] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: ‘Objecto de vidro’ [2001] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: ‘Não sei escrever sobre a luz’ [Inédito, 2002] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: ‘Apresentação’ [2003] en ROQUE, E. y LUIS, G.: *Sonhos de trazer por casa*, Porto, Edições Eterogéneas, 2003;
- SIZA, A.: ‘António Vasconcelos’ [2004] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;
- SIZA, A.: ‘Constantemente me acompanham’ [Inédito, 2004] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Observo o crescimento das cidades’ [2004] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Texto Eusébio’ [2004] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Picasso vendeu’ [2005] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Projectar...’ [2005] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Memória Távora’ [2005] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Texto Serpentine’ [2005] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Sobre a Casa Bahia’ [2005] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Casa da música’ [2005] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Conheci Sael-Al Hiyari em 2003’ [2005] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Texto Marrocos’ [2006] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘A casa é o abrigo’ [2006] en *Jornal Arquitectos* [nº 224] Lisboa, 2006.

1.1.2.6. Textos sin fecha

SIZA, A.: ‘Kenneth Frampton’ [s.f.] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;

SIZA, A.: ‘Bogotá’ [s.f.] en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;

SIZA, A.: ‘E vice-versa’ [s.f.] en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;

SIZA, A.: ‘Tempo em que não havia guardanapos de papel’ [s.f.] en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;

SIZA, A.: ‘Texto urbanismo’ [s.f.] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Recuperação das Muralhas Reais de Ceuta...’ [s.f.] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘Idealidades (texto para Expoente)’ [s.f.] en Archivo Álvaro Siza, *Textos de Siza*;

SIZA, A.: ‘O exemplo do escritor’ [s.f.] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* [catálogo] ed. cit.;

SIZA, A.: ‘Évora-Malagueira’ [s.f.] en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.;

SIZA, A.: ‘El museo de Santiago de Compostela’ [s.f.] en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.;

SIZA, A.: ‘La iglesia’ [s.f.] en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.;

SIZA, A.: ‘Esencialmente’ [s.f.] en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.;

SIZA, A.: ‘Prefacio’ [s.f.] en VV.AA.: *Álvaro Siza. Profissão poética* [Álvaro Siza. Professione poetica, Milán, Electa, 1986] Barcelona, GG [traducción de Santiago Castán y M^a Luisa Aguado Martínez] 1989 [2] Este texto reúne, en buena parte, dos otros textos de Siza: ‘A maior parte’ y ‘Oito pontos’.

1.2. ENTREVISTAS CON ÁLVARO SIZA

‘Entrevista Álvaro Siza’ [con DE LA MATA, S. y PORRAS, F.] en *Arquitectura* [revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 271-272] Madrid, 1988;

- ‘A propósito da reconstrução do Chiado’ [1990, con SALGADO, J.] en *Álvaro Siza. A reconstrução do Chiado*, ed. cit.;
- ‘Comment parvenir à la sérénité’ [con BEAUDOUIN, L.] en *L’Architecture D’Aujourd’hui* [nº 178] París, 1991;
- ‘A reconstrução do Chiado. Três anos depois’ [1993, con SALGADO, J.] en *Álvaro Siza. A reconstrução do Chiado*, ed. cit.;
- ‘Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza’ [con ZAERA, A.] en *El Croquis*, Madrid, 1994 [nº 68/69, número monográfico sobre Álvaro Siza];
- ‘Fragmentos de uma experiência’ [1995, con CASTANHEIRA, C.; LLANO, P.; REI, F.; SEARA, S.] en LLANO, P. y CASTANHEIRA, C. [eds.]: *Álvaro Siza. Obras e projectos* ed. cit.;
- ‘Álvaro Siza’ [entrevista con BRAUSCH, M.] en BRAUSCH, M. y EMERY, M [coord.] *L’architecture en questions. 15 entretiens avec des architectes*, París, Moiniteur, 1996;
- ‘Ainda a reconstrução do Chiado’ [1997, con SALGADO, J.] en *Álvaro Siza. A reconstrução do Chiado*, ed. cit.;
- ‘Au-delà des formes’ [con MACHABERT, D.] en *Techniques & Architecture* [nº 439] París, 1998;
- ‘L’éveil, l’accueil, le vivant chez Álvaro Siza’ [con BARANI, M.] en *Techniques & Architecture* [nº 439] París, 1998;
- ‘Una conversación con Álvaro Siza’ [con CURTIS, W.] en *El Croquis* [nº 95] Madrid, 1999;
- ‘Álvaro Siza, architetto’ [con GAVINELLI, C.] en *OFX Architettura* [nº 56] Milán, 2000;
- ‘Entrevista a Álvaro Siza’ [2001, con MUÑOZ, L., RAMPULLA, M. y SEOANE, C.] en MUÑOZ, L. y SEOANE, C.: *F.C.I. Siza*, ed. cit.;
- ‘Álvaro Siza, el alma de la casa’ [con ALAMEDA, S.] en *El País Semanal*, nº 1366 [1 de diciembre de 2002] Madrid;
- ‘Entrevista a Álvaro Siza’ [2003, con LAGARDERA, J.] en PIQUERAS, N. [coord.]: *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria* [catálogo] ed. cit.;
- ‘Conversación sobre el tema de la casa’ [2004, con MOLTENI, E. y CIANCHETTA, A.] en CIANCHETTA, A. y MOLTENI, E. [org.]: *Álvaro Siza, Casas. 1954-2004*, ed. cit.;

‘Abrir a janela é a ligação ao mundo’ [con FERNANDES, J. y CASTANHEIRA, C.] en *Álvaro Siza Expor On Display*, Porto, Museu de Serralves, **2005**;

CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, Porto, Campo das Letras, **2005** [aunque presentado en forma de libro con cierto tratamiento de los materiales, se trata esencialmente de entrevistas que el autor ha mantenido con Siza para el periódico portugués *Expresso*];

‘Alvaro Siza’ [con ADRIÃO, J. y CARVALHO, R.] en *Jornal Arquitectos* [nº 224] Lisboa, **2006**.

1.3. SELECCIÓN DE TEXTOS DISPERSOS SOBRE ÁLVARO SIZA

GREGOTTI, V.: ‘Architecture di Álvaro Siza’ [**1972**] en VV.AA: *Álvaro Siza. Profissão poética* [Álvaro Siza. Professione poetica, Milán, Electa, 1986] Barcelona, GG [traducción de Santiago Castán y M^a Luisa Aguado Martínez] 1989 [2];

HUET, B.: ‘Álvaro Siza, arquitecto 1954-1979’ [**1979**] en VV.AA: *Álvaro Siza. Profissão poética*, ed. cit.;

BOTTA, M.: ‘Este espelho...’ [**1980**] en *Álvaro Siza. Movéis e objectos* [catálogo] Porto, Figueirinhas, 2003;

FRAMPTON, K.: ‘Poesía y transformación: la arquitectura de Álvaro Siza’ [**1986**] en VV.AA: *Álvaro Siza. Profissão poética*, ed. cit.;

BOHIGAS, O.: ‘Álvaro Siza Vieira’ [**1986**] en VV.AA: *Álvaro Siza. Profissão poética*, ed. cit.;

FRAMPTON, K.: ‘Sobre a linha de Siza’ [**1988**] en VV.AA.: *Álvaro Siza: esquissos de viagem*, ed. cit.;

BEAUDOUIN, L. ‘Mesure d’un parcours’ [**1991**] en *L’Architecture D’Aujourd’hui* [nº 178] París, 1991;

TÁVORA, F.: ‘Homenaje a Álvaro Siza’ [**1992**] en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.;

FRAMPTON, K.: ‘En loor a Siza’, en SANTOS, J.P. [ed.]: *Álvaro Siza. Obras y proyectos 1954-1992*, Barcelona, GG, **1993**;

TESTA, P.: ‘Álvaro Siza: arquitecto de la sensación’ [**1993**] en SANTOS, J.P. [ed.]: *Álvaro Siza. Obras y proyectos 1954-1992*, ed. cit.;

DE SANTIAGO, E.: ‘Uma poética de alvorada’ [**1993**] en *Álvaro Siza. A reconstrução do Chiado*, ed. cit.;

CURTIS, W.: *Álvaro Siza: una arquitectura de bordes*, en *El Croquis* [nº 68/69, número monográfico sobre Álvaro Siza] Madrid, **1994**;

PRÍNCIPE, C.: ‘Desenhos de Siza’, en *Siza Vieira 1995* [catálogo] Porto, Galeria Dário Ramos, **1995**;

FRAMPTON, K.: ‘Nada numa mão, nada na outra’, en TRIGUEIROS, L.[ed.]: *Álvaro Siza. 1954-1976*, Lisboa, Blau, **1997**;

ANGELILLO, A.: ‘Prefazione’, en ANGELILLO, A. [ed.]: *Scritti di architettura*, ed. cit.;

BYRNE, G.: ‘Pedra de fecho de uma arquitectura’ [**1997**] en *Álvaro Siza. A reconstrução do Chiado*, ed. cit.;

MACHABERT, D.: ‘Chiado – Crónicas urbanas’ [**1997**] en *Álvaro Siza. A reconstrução do Chiado*, ed. cit.;

- SALGADO, J.: ‘Álvaro Siza no final da estratégia’ [1997] en *Álvaro Siza. A reconstrução do Chiado*, ed. cit.;
- ALONSO GARCÍA, E.: ‘La magia del demiurgo’, en *Bau* [nº 16] Madrid, 1997;
- GREGOTTI, V.: ‘O outro’, Prefacio a *Imaginar a evidência*, ed. cit., 1998;
- BALDEWEG, J. N.: ‘Libre de servidumbres’ [1998] en *Álvaro Siza: Escultura, el placer de trabajar*, ed. cit.; también publicado en italiano en *Álvaro Siza. Scultura Architettura*, Milán, Skira, 1999;
- COLLOVÀ, R.: ‘Lumières multiples’, en *Techniques & Architecture* [nº 439] París, 1998;
- MACHABERT, D.: ‘La blue note d’Álvaro Siza’, en *Techniques & Architecture* [nº 439] París, 1998;
- CURTIS, W.: *Notas sobre la invención: Álvaro Siza*, en *El Croquis* [nº 95] Madrid, 1999;
- DAL CO, F.: ‘Álvaro Siza y el arte de la mezcla’ [1999] en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.;
- CROSET, P-A.: ‘Plurale come l’universo’ [1999] en *Álvaro Siza. Scultura Architettura*, ed. cit.;
- FRAMPTON, K.: ‘La arquitectura como transformación crítica: la obra de Álvaro Siza’, en FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa*, ed. cit.;
- MACHABERT, D.: ‘Il regarde la scène’ [2002] en MACHABERT, D. [ed.]: *Álvaro Siza. Des mots de rien du tout*, ed. cit.;
- FRAMPTON, K.: ‘El mago y los medios de comunicación’ [2002] en MUÑOZ, L. y SEOANE, C.: *F.C.I. Siza*, ed. cit.;
- PÉREZ MENDEZ, A.: ‘Viajes a Santiago: la Facultad de Ciencias de Información de Álvaro Siza’ [2002] en MUÑOZ, L. y SEOANE, C.: *F.C.I. Siza*, ed. cit.;
- TESTA, P.: ‘Cosa mentale: la arquitectura de Álvaro Siza’ [2002] en MUÑOZ, L. y SEOANE, C.: *F.C.I. Siza*, ed. cit.;
- BECKER, M.: ‘Empirismo incisivo: os móveis e objectos de Álvaro Siza’ [2003] en *Álvaro Siza: móveis e objectos*, ed. cit.;
- DUBOIS, M.: ‘La semplice retorica della domesticità’, en *Casabella* [nº 706-707] Milán, 2003;
- SAFRAN, Y.: ‘A pressão da luz. Notas sobre a luz no trabalho de Álvaro Siza’, en *Protypo* [nº 9, año V] Lisboa, 2004;
- TESTA, P.: ‘Uma arte maiêutica: os museus de Álvaro Siza’, en *Álvaro Siza Expor On Display*, Porto, Museu de Serralves, 2005.
- FUCHS, R.: ‘Amesterdão (s)e(m) Siza’ [2005] en *Álvaro Siza Expor On Display*, ed. cit.;
- SALGADO, J.: ‘Espaços expositivos de Álvaro Siza’ [2005] en *Álvaro Siza Expor On Display*, ed. cit.;
- RAMOS, M.: ‘Citar Siza’ [2005] en *Álvaro Siza Expor On Display*, ed. cit.;
- PINHARANDA, J.: ‘A vontade da escultura’, en *Álvaro Siza* [catálogo] Porto, Galeria da Miguel Bombarda, 2007;
- SARAMAGO, J.: ‘O desenho do (outro) natural’, en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas. Álvaro Siza – Desenhos*, Porto, Árvore [s.f.].

1.4. BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL SOBRE LA OBRA DE SIZA

- VV.AA: *Álvaro Siza. Profissão poética* [Álvaro Siza. Professione poetica, Milán, Electa, **1986**] Barcelona, GG [traducción de Santiago Castán y M^a Luisa Aguado Martínez] 1989 [2];
- TESTA, P.: *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto, FAUP, **1988**;
- RODRIGUES, J.: *Álvaro Siza. Obra e método*, Porto, Civilização, **1992**;
- FLECH, B.: *Álvaro Siza. Obras y proyectos, 1954-1992* [Birkhäuser Verlag AG, **1992**] Madrid, Akal [traducción de María Dolores Abalos] 1999;
- SANTOS, J.P. [ed.]: *Álvaro Siza. Obras y proyectos 1954-1992*, Barcelona, GG, **1993**;
- TRIGUEIROS, L.[ed.]: *Álvaro Siza. 1986-1995*, Lisboa, Blau, **1995**;
- TRIGUEIROS, L.[ed.]: *Álvaro Siza. 1954-1976*, Lisboa, Blau, **1997**;
- JODIDIO, P.: *Álvaro Siza* [Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, **1999**] Madrid, Taschen [traducción al español de Glòria Bohigas y al portugués de Francisco Boléo] 1999;
- FRAMPTON, K.: *Álvaro Siza. Obra completa* [Álvaro Siza. Tutte le opere, Milán, Electa, **1999**] Barcelona, G.G. [traducción de Moisés Puente y Diego Santamaría] 2000;
- PESSANHA, M.: *Siza: Lugares sagrados – Monumentos*, Porto, Campo das Letras, **2003**;
- CIANCHETTA, A. y MOLTENI, E. [org.]: *Álvaro Siza, Casas. 1954-2004*, Barcelona, GG, **2004**;
- PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas. Álvaro Siza – Desenhos*, Porto, Árvore [s.f.].

1.5. DOCUMENTOS EN VÍDEO

- FERREIRA ALVES, L. y BILHETE, V.: *A igreja de Santa Maria – Marco de Canaveses*, Porto, Sinalvídeo, **2000**;
- FERREIRA ALVES, L. y BILHETE, V.: *As cidades de Álvaro Siza*, Porto, Sinalvídeo, **2001**;
- FERREIRA ALVES, L. y BILHETE, V.: *Álvaro Siza. Obras e proyectos*, Porto, Sinalvídeo, **2003**;
- MUSEU DE SERRALVES y PÚBLICO: *Álvaro Siza- Museus e espaços expositivos*, Porto, Sinalvídeo, **2005**;
- FERNÁNDEZ COBIÁN y BILHETE, V.: *Entrevista a Álvaro Siza acerca da Igreja de Santa Maria de Marco de Canaveses*, Porto, Sinalvídeo, **2006**.

2. BIBLIOGRAFÍA DE DERRIDA

2.1. Obras solo

2.1.1. Hasta 1969

- DERRIDA, J.: *De la gramatología* [De la grammatologie, París, Minuit, **1967**] Buenos Aires, Siglo XXI [traducción de O. del Barco y C. Ceretti] 1971;
- DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia* [L'écriture et la différence, París, Seúl, **1967**] Barcelona, Anthropos [traducción de Patricio Peñalver] 1989.

2.1.2. Entre 1970- 1979

- DERRIDA, J.: *La diseminación* [La dissemination, París, Seuil, **1972**] Madrid, Fundamentos [traducción de José Martín Arancibia] 1975;
- DERRIDA, J.: *Márgenes de la filosofía* [Marges de la philosophie, París, **1972**] Madrid, Cátedra [traducción de Carmen González Marín] 2003 [4];
- DERRIDA, J.: *La verdad en pintura* [La vérité en peinture, Paris, Flammarion, **1978**] Barcelona, Paidós [traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino] 2001;
- DERRIDA, J.: *Espolones. Los estilos de Nietzsche* [Éperons. Les styles de Nietzsche, París, Flammarion, **1978**] Valencia, Pre-textos [traducción de M. Arranz Lázaro] 1981.

2.1.3. Entre 1980-1989

- DERRIDA, J.: *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía* [D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie, París, Galilée, **1983-2005**] México, Siglo XXI [traducción de Ana María Palos] 1994;
- DERRIDA, J.: *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, París, Galilée, **1984-2005** ;
- DERRIDA, J.: *Parages*, París, Galilée, **1986**;
- DERRIDA, J.: *Schibboleth. Para Paul Celan* [Schibboleth. Pour Paul Celan, París, Galilée, **1986**] Madrid, Arena [traducción de Jorge Pérez de Tudela] 2002;
- DERRIDA, J.: *Feu la cendre*, París, Des femmes –Antoinette Fouque, **1987**;
- DERRIDA, J.: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía* [recoge los textos *Le retrait de la métaphore* y *Envoi* que han sido publicados en *Psyqué*, París, Galilée, **1987**] Barcelona, Paidós [traducción de Patricio Peñalver Gómez] 1989;
- DERRIDA, J.: *Signéponge*, París, Seuil, **1988**.

2.1.4. Entre 1990-1999

- DERRIDA, J.: *Del espíritu. Heidegger y la pregunta* [Heidegger et la Question. De l'esprit et autres essais, París, Flammarion, **1990**] Valencia, Pretextos [traducción de Manuel Arranz] 1981 ;
- DERRIDA, J.: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, **1990**;

- DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa* [Donner le temps I. La fausse monnaie, París, Galilée, **1991**] Barcelona, Paidós [traducción de Cristina de Peretti] 1995;
- DERRIDA, J.: *El otro cabo. La democracia, para otro día* [L'autre cap, París, Minuit, **1991**] Barcelona, Ediciones del Serbal [traducción de Patricio Pañalver] 1992;
- DERRIDA, J.: *Points de suspensión*, París, Galilée, **1992**;
- DERRIDA, J.: *Passions*, París, Galilée, **1993**;
- DERRIDA, J.: *Políticas de la amistad seguido de el oído de Heidegger* [Politiques de l'amitié suivi de L'oreille de Heidegger, París, Galilée, **1994**] Madrid, Trotta [traducción de Patricio Peñalver y Francisco Vidarte] 1998;
- DERRIDA, J.: *Fuerza de ley. El 'fundamento místico de la autoridad'* [Force de loi. Le 'Fondement mystique de l'autorité', París, Galilée, **1994**] Madrid, Tecnos [traducción de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez] 1997;
- DERRIDA, J.: *Mal de archivo* [Mal d'archive, París, Galilée, **1995**] Madrid, Trotta [traducción de Paco Vidarte] 1997;
- DERRIDA, J.: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* [Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale, **1995**] Madrid, Trotta [traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti] 2003 [4];
- DERRIDA, J.: *Aporías. Morir – esperarse (en) 'los límites de la verdad'* [Apories. Mourir – s'attendre aux 'limites de la vérité', París, Galilée, **1996**] Barcelona, Paidós [traducción de Cristina de Peretti] 1998;
- DERRIDA, J.: *El monolingüismo del otro, o la prótesis del origen* [Le monolingüisme de l'autre, ou la prothèse de l'origine, París, Galilée, **1996**] Buenos Aires, Manantial [traducción de Horacio Pons] 1997;
- DERRIDA, J.: *Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida* [Adieu à Emmanuel Levinas, París, Galilée, **1997**] Madrid, Trotta [traducción de Julián Santos Guerrero] 1998;
- DERRIDA, J.: *Dar la muerte* [Donner la mort, París, Galilée, **1999**] Barcelona, Paidós [traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte] 2000.

2.1.5. A partir de 2000

- DERRIDA, J.: *Le roucher, Jean-Luc Nancy*, París, Galilée, **2000**;
- DERRIDA, J.: *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas* [Papier machine de Jacques Derrida, París, Galilée, **2001**] Madrid, Trotta [traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte] 2003;
- DERRIDA, J.: *Cada vez única, el fin del mundo* [Chaque fois unique, la fin du monde, París, Galilée, **2003**] Valencia, Pre-textos [traducción de Manuel Arranz] 2005;
- DERRIDA, J.: *Canallas. Dos ensayos sobre la razón* [Voyous. Deux essais sur la raison, París, Galilée, **2003**] Madrid, Trotta [traducción de Cristina de Peretti] 2005;
- DERRIDA, J.: *Genèses, généalogies, genres et la génie. Les secrets de l'archive*, París, Galilée, **2003**;
- DERRIDA, J.: *Les yeux de la langue*, París, L'Herne, **2005**;
- DERRIDA, J.: *Poétique et politique du témoignage*, París, L'Herne, **2005**;
- DERRIDA, J.: *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum* [Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum, París Galilée, **2005**] Buenos Aires, Amorrortu [traducción de Nicolás Bershand] 2006.

2.2. Obras de co-autoría

- DERRIDA, J. y PLISSART, M-F.: *Droit de regards*, París, Editions de Minuit, **1985**
- DERRIDA, J.: 'Forcener le subjectile', en DERRIDA, J. y THÉVENIN, P.: *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, París, Gallimard, **1986**;
- DERRIDA, J.: 'Cinconfesión', en BENNINGTON, G. y DERRIDA, J.: *Jacques Derrida* [París, Seuil, **1991**] Madrid, Cátedra [traducción de María Luisa Rodríguez Tapia] 1994;
- DERRIDA, J.: 'Foi et savoir', en DERRIDA, J. y VATTIMO, G.: *La religion*, París, Seuil, **1996**;
- DERRIDA, J. y STIEGLER, B.: *Ecografías de la televisión* [Échographies de la télévision, París, Galilée / Institut National de l'Audiovisuel, **1996**] Buenos Aires, Eudeba [traducción de M. Horacio Pons] 1998;
- DERRIDA, J. y HENICH, M.: *Mille e tre, cinq. Lignéés*, Burdeos, William Blake & Co. Édit., **1996**;
- DERRIDA, J. y DUFOURMANTELLE, A.: *La hospitalidad* [Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l'hospitalité, París, Calmann-Lévy, **1997**] Buenos Aires, Ediciones de la Flor [traducción de Mirta Segoviano] 2006 [2];
- DERRIDA, J. y FERRARIS, M.: *O gosto do segredo* [Il gusto del segreto, Roma-Bari, Giuseppe Laterza & Figli, **1997**] Lisboa, Fim de Século [traducción de Miguel Serras Pereira] 2006;
- DERRIDA, J.: y CIXOUS, H.: *Véus... à vela* [Voiles, París, Galilée, **1998**] Coimbra, Quarteto [traducción de Fernanda Bernardo] 2001;
- DERRIDA, J. y FATHY, S.: *Rodar las palabras. Al borde de un filme* [Tourner les mots. Au bord d'un film, París, Galilée, **2000**] Madrid, Arena [traducción de Antonio Tudela] 2004;
- DERRIDA, J.: y ROUDINESCO, É.: *Y mañana qué...* [De quoi demain..., París, Librairie Arthème Fayard et Éditions Galilée, **2001**] Buenos Aires, FCE de Argentina [traducción de Victor Goldstein] 2003.

2.3. Obras que reúnen textos que abarcan varios años

- DERRIDA, J.: 'El tiempo de una tesis: puntuaciones' [1980] en *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales* [reunión de varios textos de Derrida sin una publicación correspondiente en lengua francesa, que han aparecido por primera vez en la revista *Anthropos*, 93 (1989)] Barcelona, Proyecto A Ediciones [traducción de Patricio Peñalver] 1997;
- DERRIDA, J.: 'Cómo no hablar. Denegaciones' [1986] en *Como no hablar y otros textos* [reunión de varios textos que han aparecido por primera vez en *Suplementos Anthropos* 13 (1989)] Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997;
- DERRIDA, J.: *Psyché. Invention de l'autre* [I] París, Galilée, 1987-1998 ;
- DERRIDA, J.: *Psyché. Invention de l'autre* [II] París, Galilée, 1987-2003;
- DERRIDA, J.: *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Cuatro.Ediciones [traducción de Rosario Ibañes y María José Pozo] 1999.

2.4. Bibliografía consultada sobre Derrida

- AGOSTI, S.: ‘Golpe tras golpe’, Prefacio a DERRIDA, J.: *Espolones. Los estilos de Nietzsche* [Éperons. Les styles de Nietzsche, París, Flammarion, **1978**] Valencia, Pre-textos [traducción de M. Arranz Lázaro] 1981;
- DE PERETTI, C.: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, **1989**;
- PEÑALVER, P.: ‘Introducción’ [**1989**] en DERRIDA, J.: *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, ed. cit.;
- BENNINGTON, G.: ‘Derridabase’, en BENNINGTON, G. y DERRIDA, J.: *Jacques Derrida* [París, Seuil, **1991**] Madrid, Cátedra [traducción de María Luisa Rodríguez Tapia] 1994;
- RORTY, R.: *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos* [Essays on Heidegger and others, Cambridge University Press, **1991**] Barcelona, Paidós [traducción de Jorge Vigil Rubio] 1993;
- DUFOURMANTELLE, A.: ‘Invitación’ en DERRIDA, J. y DUFOURMANTELLE, A.: *La hospitalidad* [Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l’hospitalité, París, Calmann-Lévy, **1997**] Buenos Aires, Ediciones de la Flor [traducción de Mirta Segoviano] 2006 [2];
- FERRARIS, M.: ‘O que é o que há?’, en DERRIDA, J. y FERRARIS, M.: *O gosto do segredo* [Il gusto del segreto, Roma-Bari, Giuseppe Laterza & Figli, **1997**] Lisboa, Fim de Século [traducción de Miguel Serras Pereira] 2006;
- CIXOUS, H.: ‘Saber ver’, en DERRIDA, J.: y CIXOUS, H.: *Véus... à vela* [Voiles, París, Galilée, **1998**] Coimbra, Quarteto [traducción de Fernanda Bernardo] 2001;
- DE PERETTI, C. y VIDARTE, P.: *Derrida (1930)*, Madrid, Ediciones del Orto, **1998**;
- COHEN, T. [coordinador]: *Jacques Derrida y las humanidades* [jacques derrida and the humanities. a critical reader, Londres, Cambridge University Press, **2001**] Buenos Aires, Siglo XXI [traducción de Ariel Dillon] 2005;
- BERNARDO, F.: ‘A tradução à vela’, en DERRIDA, J.: y CIXOUS, H.: *Véus... à vela* [Voiles, París, Galilée, 1998] Coimbra, Quarteto [traducción de Fernanda Bernardo] **2001**;
- BRAULT, P-A. y NAAS, M.: ‘Introducción’ a DERRIDA, J.: *Cada vez única, el fin del mundo* [Chaque fois unique, la fin du monde, París, Galilée, **2003**] Valencia, Pre-textos [traducción de Manuel Arranz] 2005;
- VV.AA [ed. de PERETTI, C.]: *Espectografías (desde Marx y Derrida)*, Madrid, Trotta, **2003**;
- FERRARIS, M.: *Introducción a Derrida* [Introduzione a Derrida, Roma-Bari, Gius, Laterza & Figli, **2003**] Buenos Aires, Amorrortu [traducción de Luciano Padilla López] 2006;
- SANTOS GUERRERO, J.: ‘Telón de fondo para un imaginario: Heidegger y Derrida’, en VV.AA.: *La Europa de la escritura*, Madrid, Ediciones de la Discreta, **2004**;
- SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, Madrid, Biblioteca Nueva, **2005**.

3. BIBLIOGRAFÍA DE OTROS AUTORES

- ÁBALOS, I.: *La buena vida*. Visita guiada a las casas de la modernidad, Barcelona, GG, 2000;
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid, Gredos [traducción de Tomás Calvo Martínez] 1998;
- ARISTÓTELES: *Acerca del alma*, Madrid, Gredos [traducción de Tomás Calvo Martínez] 1999;
- BACHELARD, G.: *La poética del espacio* [La poétique de l'espace, París, PUF, 1957] Madrid, FCE [traducción de Ernestina de Champourcin] 2000 [3];
- BALDWEIG, J.N.: *La habitación vacante*, Valencia, Pre-Textos, 1999;
- BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [La chambre claire. Note sur la photographie, París, Cahiers de Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980] Barcelona, Paidós [traducción de Joaquim Sala-Sanahuja] 1989;
- BLANCHOT, M.: *La sentencia de muerte* [L'arrêt de mort, París, Gallimard, 1948] Valencia, Pre-Textos [traducción de Manuel Arranz] 2002 [2];
- BLANCHOT, M.: *Thomas, el oscuro* [Thomas l'obscur, París Gallimard, 1950] Valencia, Pre-Textos [traducción de Manuel Arranz] 2002 [2];
- BLANCHOT, M.: *El paso (no) más allá* [Le pas au-delà, París, Gallimard, 1973] Barcelona, Paidós [traducción de Cristina de Peretti] 1994;
- BLANCHOT, M.: *El instante de mi muerte. La locura de la luz* [L'instant de ma mort. La folie du jour, París, Editions Fata Morgana, 1973 y 1994] Madrid, Tecnos [traducción de Alberto Ruiz de Samaniego] 2004 [2];
- BLANCHOT, M.: *La comunidad inconfesable* [La communauté anavouable, París, Minuit, 1983] Madrid, Arena [traducción de Isidro Herrera] 2002 [2];
- BOHIGAS, O.: *Proceso y erótica del diseño*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978 [2];
- BORGES, J.L.: 'El arte de contar historias', en *Arte poética. Seis conferencias* [This Craft of verse, Harvard University, 2000] Barcelona, Crítica [traducción de Justo Navarro] 2001 [3];
- BOZAL, V.: *Mímisis: las imágenes y las cosas*, A. Machado Libros, 1987;
- CURRÁS RÁBADE, A.: *Heidegger: el arduo sosiego del exilio*, en *Anales del Seminario de Metafísica* [XII, 1977] Madrid, UCM – Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación;
- DELEUZE, G.: *Nietzsche* [Nietzsche, París, PUF, 1965] Madrid, Arena [traducción de Isidro Herrera y Alejandro del Río] 2000;
- DELEUZE, G.: *Nietzsche y la filosofía* [Nietzsche et la philosophie, París, PUF, 1967] Barcelona, Anagrama [traducción de Carmen Artal] 2002 [7];
- DELEUZE, G.: *Lógica del sentido* [Logique du sens, París, Minuit, 1969] Barcelona, Paidós [traducción de Miguel Morey] 2005;
- DELEUZE, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación* [Francis Bacon. Logique de la sensation, París, Editions du Seuil, 2002] Madrid, Arena [traducción de Isidro Herrera] 2005 [2];
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Devant l'image*, París, Les Éditions de Minuit, 1990;
- EDELMANN, F.: *Créer la ville. Paroles d'architectes*, París, Le Monde y Éditions de L'Aube, 2003;

- FLUSSER, V.: *Filosofía del diseño* [The Shape of Things, Reaktion Books, 1999] Madrid, Síntesis [traducción de Pablo Marinas] 2002;
- GRELOT, P.: *As origens do homem. Os onze primeiros capítulos do Génesis*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1980;
- HEIDEGGER, M.: *El Ser y el tiempo* [Sein und Zeit, Tübingen, Maz Niemeyer Verlag, 1927] Madrid, FCE [traducción de José Gaos] 2001 [11];
- HEIDEGGER, M.: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* [Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt, Vittorio Klostermann GmbH, 1944] Madrid, Alianza [traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte] 2005;
- HEIDEGGER, M.: *Conferencias y artículos* [Vorträge und Aufsätze, Pfullingen, 1954] Barcelona, Ediciones del Serbal [traducción de Eustaquio Barjau] 2001 [2];
- HEIDEGGER, M.: *La proposición del fundamento* [Der Satz vom Grund, 1956] Barcelona, Serbal [traducción de Félix Duque y Jorge Pérez de Tudela] 2003 [2];
- HEIDEGGER, M.: *Identidad y diferencia* [Identität und Differenz, Verlag Günther Neske, 1957] Barcelona, Anthropos [traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte] 1988;
- HEIDEGGER, M.: *De camino al habla* [Unterwegs zur Sprache, Pfullingen, 1959] Barcelona, Ediciones del Serbal [traducción de Ives Zimmermann] 2002 [3];
- HEIDEGGER, M.: *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio* [Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum (1964). Die Kunst der Raum (1969), St. Gallen, Herker – Verlag] Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza [traducción de Mercedes Sarabia] 2003;
- HEIDEGGER, M.: *Hitos* [Wegmarken, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1976] Madrid, Alianza [traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte] 2000;
- HEIDEGGER, M.: *Parménides* [Gesamtausgabe, Bd. 54. Parmenides, Frankfurt, 1982] Madrid, Akal [traducción de Carlos Másmela] 2005;
- HEIDEGGER, M.: *Caminos de bosque* [Holzwege, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1984] Madrid, Alianza [traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte] 1998 [1ª edición en 'Ensayo'];
- HEIDEGGER, M.: *Tiempo y ser* [Zur Sache des Denkens, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988] Madrid, Tecnos [traducción de Manuel Garrido, José Luis Mollinero y Félix Duque] 2001 [3] p. 33;
- HEIDEGGER, M.: *¿Qué significa pensar? (1951-1952)* [Was heibt denken?, Tübingen, 1997] Madrid, Trotta [traducción de Raúl Gabás] 2005;
- HERÁCLITO: 'Fragmentos', en *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, Alianza [traducción de Alberto Bernabé Pajares] 2001 [2];
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M.: *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*, Madrid, Abada Editores, 2005;
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M.: *Álvaro Siza. Un viaje de estudios*, Cádiz, Colegio de Arquitectos, 1999;
- KANT, I.: *Crítica del Juicio* [Critik der Urtheilskraft, 1790] Madrid, Espasa Calpe [traducción de Manuel García Morente] 2001 [9];
- KLOSSOWSKI, P.: *Roberte ce soir*, París, Éd. De Minuit, 1959;
- KLOSSOWSKI, P.: *Nietzsche y el círculo vicioso* [Nietzsche et le cercle vicieux, París, Mercure de France, 1969, 1991] Madrid, Arena [traducción de Isidro Herrera] 2004;

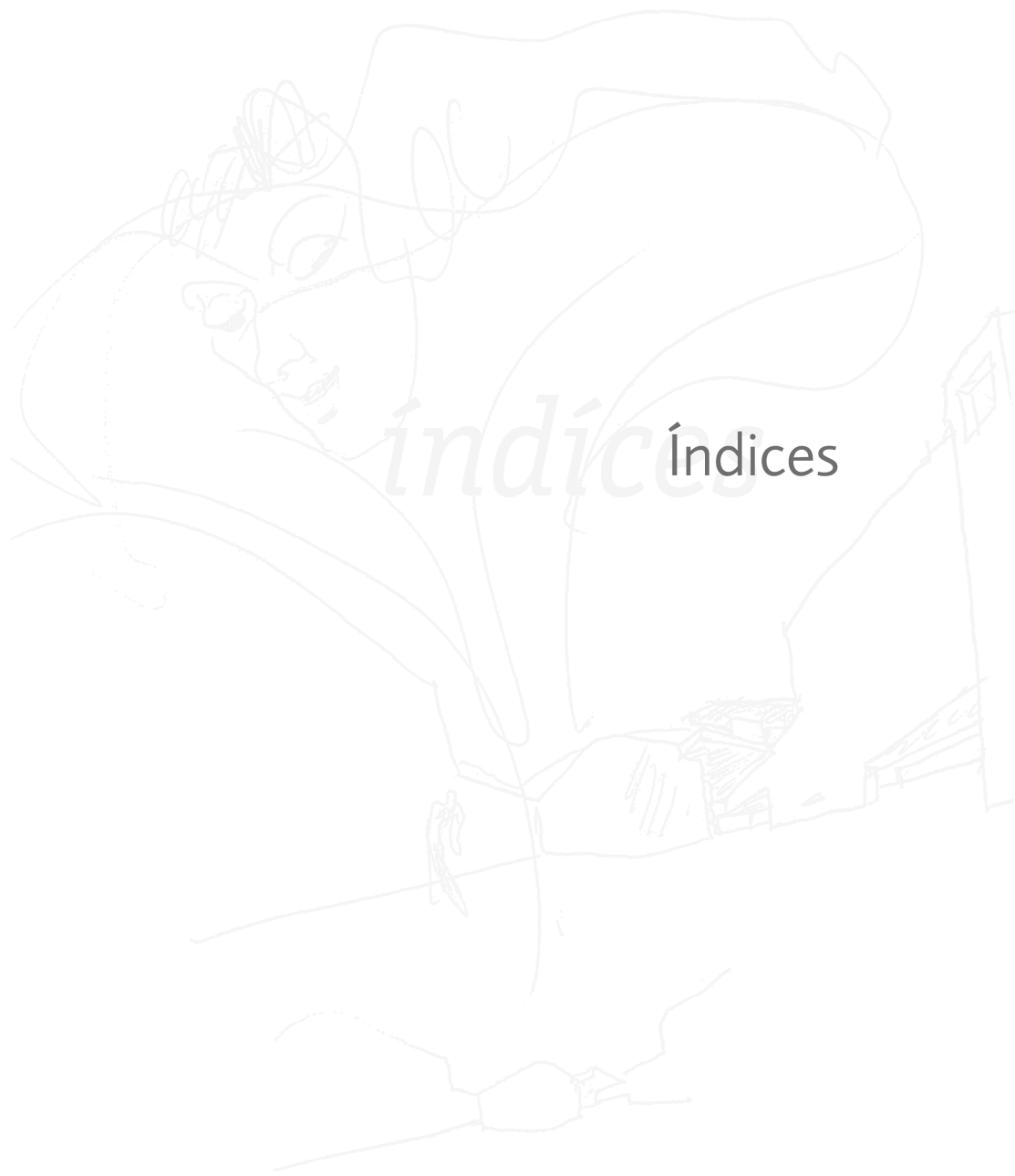
- LACOUÉ-LABARTHE, P.: *Heidegger. La política del poema* [Heidegger. La politique du poème, París, Galilée, 2002] Madrid, Trotta [traducción de José Francisco Megías Flórez] 2007;
- LE CORBUSIER: *La casa del hombre* [La maison des hommes] Barcelona, Apóstrofe [traducción de Roser Berdagué] 1999 [2];
- LEVINAS, E.: *Totalidad y infinito* [Totalité et infinie, 1961] Salamanca, Sígueme [traducción de D. E. Guillot] 1987;
- LEVINAS, E.: *Sobre Maurice Blanchot* [Sur Maurice Blanchot, París, Fata Morgana, 1975] Madrid, Trotta [traducción de José M. Cuesta Abad] 2000;
- LEYRA, A.M.: *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*, Barcelona, Península, 1993;
- MASIERO, R.: *Estética de la arquitectura* [Estetica dell'architettura, Bologna, Il Mulino, 1999] Madrid, A. Machado Libros [traducción de Francisco Campillo] 2003;
- MERLEAU-PONTY, M.: *Fenomenología de la percepción* [Phénoménologie de la perception París, Gallimard, 1945] Barcelona, Península [traducción de Jem Cabanes] 1975;
- MERLEAU-PONTY, M.: *L'œil et l'esprit* [1964] París, Gallimard, 2003;
- MERLEAU-PONTY, M.: *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964;
- MUNTAÑOLA, J.: *Poética y arquitectura. Una lectura de la arquitectura postmoderna*, Barcelona, Anagrama, 1991;
- NANCY, J-L.: *El olvido de la filosofía* [L'oubli de la philosophie, París, Galilée, **1986**] Madrid, Arena [traducción de Pablo Perera Velamazán] 2003;
- NANCY, J-L.: *La comunidad desobrada* [La communauté désœuvrée, París, Christian Bourgois, **1986**] Madrid, Arena [Pablo Perera] 2001;
- NANCY, J.-L.: *Un pensamiento finito* [Une pensée finie, París, Galilée, **1990**] Barcelona, Anthropos [traducción de Juan Carlos Moreno Romo] 2002;
- NANCY, J.-L.: *El sentido del mundo* [Le sens du monde, París, Galilée, **1993**] Buenos Aires, La Marca [traducción de Jorge Manuel Casas] 2003;
- NANCY, J-L.: *Ser singular plural* [Être singulier pluriel, París, Galilée, **1996**] Madrid, Arena [traducción de Antonio Tudela Sancho] 2006;
- NANCY, J-L.: *Corpus* [Corpus, París, Métailié, **2000**] Madrid, Arena [traducción de Patricio Bulnes] 2003;
- NANCY, J-L.: *Le regard du portrait*, París, Galilée, **2000**;
- NANCY, J-L.: *El intruso* [L'intrus, París, Galilée, **2000**] Buenos Aires, Amarrortu [traducción de Margarita Martínez] 2006;
- NANCY, J-L.: *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo* [Noli me tangere. Essai sur la levée du corps, París, Bayard, **2003**] Madrid, Trotta [traducción de María Tabuyo y Agustín López] 2006;
- NANCY, J-L.: *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo* [La représentation interdite (en Au fond des images) París, Galilée, **2003**; La Shoah, un souffle, París, Galilée, **2005**] Buenos Aires, Amorrortu [traducción de Margarita Martínez] 2006;
- NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie* [Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, **1883**] Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2002 [5ª reimpresión en bolsillo];
- NIETZSCHE, F.: *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* [Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, **1885-1886**]

- Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2001 [5ª reimpresión en 'Biblioteca de autor'];
- NIETZSCHE, F.: *La genealogía de la moral* [Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, 1887] Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2001 [3ª reimpresión en 'Biblioteca de autor'];
- NIETZSCHE, F.: *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* [Ecce homo. Wie man wird, was man ist, 1888] Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2002 [3ª reimpresión en 'Biblioteca de autor'];
- NIETZSCHE, F.: *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo*, [Götzen. Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt, 1888] Madrid, Alianza [traducción de Andrés Sánchez Pascual] 2004 [4ª reimpresión en 'Biblioteca de autor'];
- NIETZSCHE, F.: *La voluntad de poder*, Madrid, EDAF [traducción de Aníbal Froufe] 2003;
- NIETZSCHE, F.: *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Tecnos [traducción de Agustín Izquierdo] 2001;
- NORBERG-SCHULZ, C.: *Genius loci. Paesagio. Ambiente. Architettura*, Milán, Electa, 2000 [5];
- PERNIOLA, M.: *La estética del siglo veinte* [L'estetica del Novecento, Bologna, Il Mulino, 1997] Madrid, A. Machado Libros [traducción de Francisco Campillo] 2001;
- PLATÓN, 'Fedro', en *Diálogos* [vol. III] Madrid, Gredos [traducción de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo] 1986;
- PLATÓN: 'República', en *Diálogos* [vol. IV] Madrid, Gredos [traducción de Conrado Eggers Lan] 1986;
- PLATÓN: 'Sofista', en *Diálogos* [vol. V] Madrid, Gredos [traducción de Mª Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero] 1988;
- PLATÓN: 'Timeo', en *Diálogos* [vol. VI] Madrid, Gredos [traducción de Mª Ángeles Durán y Francisco Lisi] 1992;
- PLINIO: *Textos de historia del arte*, Madrid, A. Machado Libros, 2001 [2];
- RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000 [4];
- SAINZ, J.: *El dibujo de arquitectura*, Barcelona, Reverté, 2005 [2];
- SANTOS GUERRERO, J.: *La pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2005;
- SHAKESPEARE, W.: *Hamlet* [Hamlet, Prince of Denmark, 1600-16002] Madrid, Alianza [traducción de Luis Astrana Marín] 2005;
- TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* [Dzieje szesciu pojec, Varsovia, 1976] Madrid, Tecnos / Alianza [Francisco Rodríguez Martín] 2002 [7];
- VALÉRY, P.: *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza* [Eupalinos ou l'architecte. L'Ame et la danse, París, Gallimard, 1924] Madrid, A. Machado Livros [traducción de José Luis Arantegui] 2000;
- VALÉRY, P.: *Degas Danse Dessin* [1938] Paris, Gallimard, 2003;
- VALÉRY, P.: *Teoría poética y estética* [Textos recogidos de Oeuvres I, París, Gallimard, 1957] Madrid, Visor [traducción de Carmen Santos] 1998 [2];

VELA CASTILLO, J.: *Richard Neutra. Un lugar para el orden. Un estudio sobre la arquitectura natural*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003;
VITRUVIO, M.L.: *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Iberia, 2000;
VV.AA.: *Heidegger y el arte de verdad*, Pamplona, Universidad de Navarra [Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza] 2005.

4. OBRAS DE CONSULTA: DICCIONARIOS, ENCICLOPEDIAS...

CRUZ, M.: *Filosofía contemporánea*, Madrid, Taurus, 2002;
Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa Calpe, 2001;
Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003;
Dicionário de Grego-Português e Português-Grego [dir. Isidro Pereira] Porto, Apostolado da Imprensa, 1976 [5];
Dicionário de Latim-Português [dir. António Gomes Ferreira] Porto, Porto Editora, 1987;
Dictionnaire de langue française: LEXIS [dir. de Jean Dubois] Canada, Librairie Larousse, 1975;
Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura, Lisboa/S.Paulo, Editorial Verbo, 1999;
FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía* [4 v.] Barcelona, Círculo de Lectores, 1994;
FRAMPTON, K.: *História crítica da arquitectura moderna* [Modern Architecture. A critical view, Londres, Thames and Hudson, 1992] São Paulo, Martins Fontes [traducción de Jefferson Luiz Camargo] 2000 [2];
GRIMAL, P.: *Dicionário da Mitologia grega e romana* [Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine, París, PUF, 1951] Lisboa, Difel [traducción de Victor Jabouille] 1992;
HENCKMANN, W. y LOTTER, K.: *Diccionario de estética* [Lexikon der Ästhetik, Munich, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1992] Barcelona, Crítica [traducción de Daniel Gamper y Begonya Sàez] 1998;
LECHTE, J.: *50 Pensadores contemporáneos esenciales* [Fifty Key Contemporary Thinkers, 1994] Madrid, Cátedra [traducción de M^a Luisa Rodríguez Tapia] 2000 [3];
PETERS, F.E.: *Termos filosóficos gregos* [Greek Philosophical Terms, New York University Press, 1967] Lisboa, Gulbenkian, 1974;
RAMOND, C.: *Le vocabulaire de Derrida*, París, Ellipses, 2001.



Índices Índices

FICHA TÉCNICA DE LAS IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

Figura 1: Álvaro Siza en el Pabellón de Portugal para la Expo 98 - Lisboa, s.f., fotografía de, Roberto Collovà, en Archivo Álvaro Siza.

CAPÍTULO I: DIBUJO Y MIRADA

Figura 2: ‘Gizé’, 1984 [cuaderno 185] en VV.AA: *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 114;

Figura 3: s.t., casa Viera de Castro (1984-1994), en Archivo Álvaro Siza, A4.1, gaveta 5;

Figura 4: s.t., casa van Middelem-Dupont (1995), en Archivo Álvaro Siza, archivo C;

Figura 5: s.t., estudio para muebles de la casa Alves Costa (cerca de 1971), en Archivo Álvaro Siza, A1.3, gaveta 3;

Figura 6: s.t., estudio de pormenor para la casa Avelino Duarte (1980-1984), en Archivo Álvaro Siza, A3.3, gaveta 4-5;

Figura 7: s.t., esbozo prospectivo del área envolvente al monumento del poeta António Nobre – Leça da Palmeira, 1980, en SIZA, A.: *Imaginar a evidência*, ed. cit., p. 28.

CAPÍTULO II: DIBUJO Y REPRESENTACIÓN

Figura 8: ‘Évora’, 1978: perspectiva de las murallas de Évora vistas desde el terreno donde ha sido implantado el barrio de Malagueira, en MURO, C. [ed.]: *Álvaro Siza. Escritos*, ed. cit., p. 71;

Figura 9: ‘Cavalinho de aluguer’, 2003: ilustración para un libro de poesía infantil, en HIGINO, N.: *Todos os cavalos e mais sete*, Marco de Canaveses, Cenateca, 2003, p. 21;

Figura 10: ‘Rocinante’, 2003: ilustración para un libro de poesía infantil, en HIGINO, N.: *Todos os cavalos e mais sete*, ed. cit., p. 47;

Figura 11: s.t., s.f., en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 151;

Figura 12: s.t., s.f., en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 99;

Figura 13: s.t., s.f., en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p.37;

Figura 14: s.t., 1997, en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p, 83;

Figura 15: s.t., 1980, en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 147;

Figura 16: ‘Desenhos de viagem’, 1988: reproducción de la página manuscrita con el texto, en VV.AA: *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 14;

Figura 17: ‘En la Loma, Venecia’, 1994, en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 7;

Figura 18: ‘Anjo e bicicleta. Navona’, 1981, en VV.AA: *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 33;

Figura 19: s.t., Roma, 1980 [cuaderno 65] en VV. AA: *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 37;

Figura 20: s.t., Roma – Piazza Navona, 1980 [cuaderno 64] en VV.AA: *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 36;

Figura 21: ‘Condotieri Siza’ [autorretrato] 2003, en CRUZ, V.: *Retratos de Siza*, ed. cit., p. 103;

Figura 22: s.t. [autorretrato] s.f., en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [ed.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] Porto, Figueirinhas, 2001, s.p.;

Figura 23: s.t., Salzburgo, 1986, en VV.AA: *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 135;

Figura 24: s.t., Berlín – Casa de Ulli Böhme, 1981 [cuaderno 84] en VV.AA: *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 61;

Figura 25: s.t., Hotel Mediterráneo, Córdoba, Argentina [autorretrato] 1982 [cuaderno 118] en VV.AA: *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, ed. cit., p. 143;

Figura 26: s.t. [autorretrato] s.f., en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 304;

Figura 27: ‘Chez Soutinho’ [autorretrato] 1991, en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 173.

CAPÍTULO III: DIBUJO Y HOSPITALIDAD

Figura 28: s.t., 1998: pabellón portugués para la Expo 98, en JODIDIO, P.: *Álvaro Siza*, Taschen, ed. cit., contraportada;

- Figura 29: s.t., s.f.: figura sobrevolando el barrio de Malagueira, en SANTOS, J.P. [ed.]: *Álvaro Siza. Obras y proyectos 1954-1992*, ed. cit., p. 75;
- Figura 30: s.t., s.f.: bocetos de la Biblioteca de la Universidad de Aveiro, en PIQUERAS, N. [coord.]: *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria* [catálogo] ed. cit., p. 68;
- Figura 31: s.t., 1998: boceto del pabellón portugués para la Expo 98 sobre bolsa de marreo, en CASTANHEIRA, C. y PORCU, C. [ed.] *As cidades de Álvaro Siza* [catálogo] ed. cit.; s.p.;
- Figura 32: ‘Vittorio Gregotti’, 1989 [cuaderno 287] en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 259;
- Figura 33: ‘Retrato de Luis Ferreira Alves’, 1991, en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 265;
- Figura 34: ‘O anjo inimigo’, s.f., en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 35;
- Figura 35: ‘A casa interrompida’, 1982: copia del texto con las correcciones manuales de Siza, en CIANCHETTA, A. y MOLTENI, E.[org.]: *Álvaro Siza, Casas. 1954-2004*, ed. cit., p. 124;
- Figura 36: s.t., 1996: estudio para la silla de la presidencia de la iglesia de Marco de Canaveses, en PINTO DE ALMEIDA, B.: *O que a luz ao cair deixa nas coisas*, ed. cit., p. 95;
- Figura 37: s.t., 2001: dibujo para el calendario *Mobles 114*, Barcelona, 2001.

ÍNDICE GENERAL

[INTRODUCCIÓN]

1.	ARTICULACIÓN DEL MARCO	5
1.1.	Un nombre, una firma: Álvaro Siza	5
1.2.	<i>Hors d'oeuvre</i> : primer movimiento	7
1.3.	Otro nombre, otra firma: Jacques Derrida	8
1.4.	<i>Passe-partout</i> : segundo movimiento	10
1.5.	'Entre la orla visible y el fantasma central'	13
1.6.	<i>Párragon</i> : tercer movimiento	17
2.	ARTICULACIÓN DEL TRÍPTICO	22
2.1.	Tríptico: una escena de la escritura	22
2.2.	Tríptico: de la relación entre las partes	24
2.3.	Los límites de la representación	29
2.4.	La ceguera de la mirada	34
2.5.	La hospitalidad sin límites	38
	Sin número: [INTRODUCCIÓN, otra vez]	43

CAPÍTULO I – DIBUJO Y MIRADA

1.	'DERECHO DE MIRADAS'	47
1.1.	Un rodeo por la fotografía	50
1.2.	¿Hay una ley de la mirada?	55
1.3.	Aprender a mirar	64
1.4.	La muerte en la mirada	66
2.	HÍMEN Y ALETHEIA	72
2.1.	La <i>aletheia</i> heideggeriana	72
2.2.	El hímen derridiano y su posible relación a la mirada	76
2.3.	El parpadeo	82
3.	¿EL PRIVILEGIO DE UN SENTIDO TENDRÍA SENTIDO?	87
3.1.	La creación y la <i>tecné</i> de los cuerpos	87
3.2.	'Cuando nuestros ojos se tocan'	93
3.3.	Continuidad y discontinuidad	97
3.4.	¿Hacia dónde se orienta la mirada?	103
3.5.	La mirada que considera, discierne y concierne	111
	3.5.1. Considerar	113
	3.5.2. Discernir	115
	3.5.3. Concernir	117
4.	'LA LOCURA DE LA LUZ'	121
4.1.	Supervivencias	121
4.2.	Hasta perderse de vista	128

4.2.1. Un detalle	133
4.3. Invenciones de la mirada	137
4.3.1. Una escena de la invención	139
4.3.2. Otra escena: ¿estreno absoluto?	141
4.3.3. Entre-actos	143
4.3.4. Baja el telón de boca	145

CAPÍTULO II – DIBUJO Y REPRESENTACIÓN

1. REPRESENTACIÓN Y ENVÍO	155
1.1. El tema de la representación y la superación de la ontoteología	155
1.2. Los problemas que levanta la unidad destinal del ser	161
1.3. De camino al dibujo	165
1.4. El transporte de la metáfora	167
2. ¿QUÉ INCORPORA EL DIBUJO?	172
2.1. El trazarse del trazo	176
2.2. El ‘trazo abriente’ (<i>Aufriss</i>)	185
2.3. El cuerpo a cuerpo inicial	188
2.4. Tocar el límite	190
2.5. Lo problemático del cuerpo	194
2.6. Un síncope en el corazón del yo	197
2.7. ¿Dónde se tocan los cuerpos?	200
2.8. La ligera torsión del dibujo	207
2.9. El cuerpo de la escritura	209
3. DIBUJO: LA MEMORIA DEL PORVENIR	211
3.1. El trabajo de manipulación de la memoria	211
3.2. La noche de la peregrinación	214
3.3. La memoria del otro	216
3.4. Memoria, dibujo y aprendizaje	219
3.5. El carácter proyectante de la memoria	220
3.6. Hacer justicia por las propias manos	224
3.7. La prueba (imposible) de la Gran Libertad	234
3.8. Dibujo, memoria y promesa	244
4. DIBUJOS DE VIAJE	255
4.1. Cuestión de fronteras	256
4.2. La prueba de fuego	259
4.3. ¿Por qué puede advenir la marca del goce?	261
4.4. Conjuración a los fantasmas	262
4.5. ‘Políticas de la amistad’	266
4.6. La ocasión y la necesidad	268
4.7. Exponerse al porvenir	270
4.8. En una <i>explanada</i> de Roma	271
4.9. Súbito, un ángel	272
4.10. El electrocardiograma del trazo	279
4.11. El intervalo del viaje	284
4.12. De la ceniza del viaje	286

5.	LOS AUTORRETRATOS DE SIZA	288
5.1.	Meter manos a la obra	288
5.2.	Meter manos <i>en</i> la obra	297
5.3.	Los pies ¿y por qué no los pies?	307
5.4.	Dibujo y ceguera	312

CAPÍTULO III – DIBUJO Y HOSPITALIDAD

1.	HOSPITALIDAD HIPERBÓLICA	331
1.1.	La pregunta del huésped	333
1.2.	La extraña topografía de ciertos lugares	345
1.3.	El imperativo categórico de la hospitalidad (con reserva)	350
1.4.	La ley de la hospitalidad: un singular absoluto	356
1.5.	‘Ser singular plural’	362
2.	HABITACIÓN Y HOSPITALIDAD	367
2.1.	Heidegger y la habitación	368
2.2.	La hostilidad del huésped	373
2.2.1.	Como si un secreto	376
2.2.2.	¿Existirá una política del secreto?	379
2.3.	¿El hombre habita <i>en</i> secreto?	385
3.	LAS CASAS	393
3.1.	‘Las casas arden constantemente’	394
3.1.1.	De la ceniza de las casas	401
3.2.	‘La casa interrumpida’	407
3.3.	Cuarto de huéspedes	412
4.	LA HOSPITALIDAD POÉTICA	419
4.1.	Una decisión en la noche	421
4.2.	La extraña raíz	425
4.3.	La travesía penosa del erizo	432
4.4.	La ley de la cosa	437

[CONCLUSIÓN]

1.	Un navío cargado de memorias	448
2.	Sobre el incendio de las casas	452
3.	El otro lado del viento	455

ANEXO

[Dos textos inéditos de Álvaro Siza]

‘Não sei escrever sobre a luz’ [2002]	463
---------------------------------------	-----

‘Constantemente me acompanham’ [2004]	465
---------------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

A. CRITERIOS	469
B. PLANO GENERAL	469
C. CONTENIDOS	470
5.4.3.1. Bibliografía de Álvaro Siza	470
5.4.3.2. Bibliografía de Derrida	483
5.4.3.3. Bibliografía de otro autores	487
5.4.3.4. Obras de consulta: diccionarios, enciclopedias...	491

ÍNDICES

Ficha técnica de las ilustraciones	495
Índice general	498