

ACERCA EL POSMODERNISMO DESDE LYOTARD¹

Alfredo Fredericksen Neira²

Abstract

Este trabajo analiza el posmodernismo a partir del pensamiento de Jean-François Lyotard, uno de los teóricos más influyentes en la crítica a la modernidad tardía. A través de su obra *La condición posmoderna: informe sobre el saber* (1979), Lyotard propone una redefinición radical de la manera en que el conocimiento se produce, se legitima y circula en las sociedades contemporáneas. El eje central de su planteamiento es la tesis de la “incredulidad hacia las metanarrativas”, entendidas como los grandes relatos universalistas —como el progreso, la razón ilustrada, la emancipación humana o la verdad científica— que, durante la modernidad, otorgaron coherencia y legitimidad al saber.

Según Lyotard, la crisis de estas metanarrativas no implica la desaparición del conocimiento, sino su fragmentación en una pluralidad de discursos locales o “pequeñas narrativas”. En este contexto, el saber deja de fundamentarse en principios universales y se inscribe en múltiples “juegos de lenguaje”, cada uno con reglas propias de validez y legitimación. De este modo, la verdad ya no se presenta como una totalidad unificada, sino como algo contextual, provisional y dependiente del marco discursivo en el que se produce. Esta transformación tiene profundas consecuencias epistemológicas, políticas y culturales, pues cuestiona la autoridad de las instituciones modernas encargadas de definir qué cuenta como conocimiento válido.

El análisis de Lyotard también se extiende a la relación entre saber y poder en las sociedades postindustriales, donde el conocimiento se convierte en información susceptible de ser almacenada, transmitida y comercializada. En este escenario, la legitimación del saber se desplaza desde criterios como la verdad o la emancipación hacia criterios de performatividad, es decir, eficiencia, utilidad y rendimiento. Esta lógica tecnocientífica redefine el papel de la ciencia, la educación y la universidad, subordinándolas a exigencias económicas y administrativas.

No obstante, la propuesta de Lyotard presenta una ambivalencia significativa. Por un lado, su crítica a los metarrelatos abre un espacio para la diversidad, la diferencia y la coexistencia de múltiples perspectivas, lo que puede interpretarse como una postura emancipadora frente a los discursos totalizantes. Por otro lado, esta misma fragmentación puede conducir a un relativismo radical que dificulta el debate racional y la toma de

¹ Esta reflexión ha sido originalmente publicada en Revista Mimeógrafo con fecha 6 de febrero de 2026.

² Investigador Independiente. Diplomado en Literatura en Lengua Inglesa (Centro de Estudios Avanzados PUCV-2019); Diplomado en Poesía Universal (Centro de Estudios Avanzados PUCV-2018); Diplomado en Historia del Arte (Centro de Estudios Avanzados PUCV-2017); Diplomado en Estudios de la Religión (PUC-2016); Diplomado en Arte y Estética Árabe-Islámica: clásica y contemporánea, por la Universidad de Chile (CEA-2015); Diplomado en Teologías Políticas y Sociedad, por la Universidad de Chile (CEA-2014); Diplomado en Psicología Jungiana (PUC-2014) y Diplomado en Cultura Árabe e Islámica, por la Universidad de Chile (CEA-2014). Correo electrónico: alfredericksen@gmail.com.

decisiones colectivas en ausencia de criterios compartidos de verdad. En consecuencia, el pensamiento de Lyotard plantea interrogantes fundamentales sobre la posibilidad de consenso, justicia y crítica en la condición posmoderna.

En suma, el enfoque lyotardiano del posmodernismo ofrece una herramienta clave para comprender las transformaciones contemporáneas del saber, al tiempo que invita a reflexionar críticamente sobre sus límites y tensiones.

Palabras clave:

Posmodernismo; Lyotard; metanarrativas; legitimación del saber; juegos de lenguaje.

1.Introducción

Jean-François Lyotard (1924–1998) es una de las voces más influyentes del pensamiento posmoderno, especialmente por su obra *La condición posmoderna: informe sobre el saber* (*La Condition postmoderne*, 1979). Para Lyotard, el posmodernismo no es simplemente una moda cultural, sino **una transformación profunda en nuestra forma de conocer y legitimar el saber**. El posmodernismo surge como una crítica profunda a las pretensiones universalistas de la modernidad, especialmente a la idea de progreso, razón universal y verdad objetiva. Entre los pensadores posmodernos, Jean-François Lyotard ocupa un lugar central por su análisis del saber y su famosa tesis sobre la incredulidad hacia los metarrelatos. En su obra *La condición posmoderna*, Lyotard redefine la manera en que se legitima el conocimiento en las sociedades contemporáneas y propone una visión fragmentaria y plural del saber (Lyotard 37).

Según Lyotard, la época posmoderna se caracteriza por la “**incredulidad hacia las metanarrativas**” (gran relatos o grandes relatos globales que pretenden explicar la historia humana, la ciencia o la sociedad) y por la proliferación de “**pequeñas narrativas**” que compiten entre sí sin reclamar una verdad universal.

En sus propias palabras (traducidas y resumidas en fuentes secundarias): “Simplificando al extremo, defino lo posmoderno como incredulidad hacia las metanarrativas.” (Lyotard, *The Postmodern Condition*).

Esta postura implica una crítica incisiva a la fe ilustrada en la razón, el progreso y la ciencia como fuentes absolutas de verdad. Bajo esta luz, los saberes y discursos ya **no buscan una legitimación totalizante**, sino que operan en un campo fragmentado de juegos lingüísticos donde **la verdad se localiza y contextualiza**.

Una consecuencia importante de esta visión es que ya no existe una sola forma de ver el mundo, sino múltiples puntos de vista que pueden **coexistir sin una jerarquía universal**. Esto abre espacio para la diversidad, pero también genera tensiones epistemológicas: ¿cómo debatir o decidir entre narrativas diferentes sin un referente común de verdad?.

Desde una perspectiva crítica, la postura de Lyotard es ambivalente: por un lado, reconoce la multiplicidad y la pluralidad como emancipadoras; por otro, puede llevar a posiciones relativistas donde **ninguna verdad puede prevalecer**.

2.Desarrollo

Lyotard sostiene que la modernidad se sustentaba en grandes narrativas explicativas —como el progreso ilustrado, el marxismo o la emancipación del sujeto racional— que pretendían dar sentido total a la historia. Sin embargo, en la posmodernidad estas narrativas pierden legitimidad. El filósofo afirma: “Simplifying to the extreme, I define the postmodern as incredulity toward metanarratives” (Lyotard xxiv). Los metarrelatos —como la emancipación ilustrada, el ideal científico del progreso o el marxismo— funcionaban como principios legitimadores del saber moderno. En la posmodernidad, estos relatos pierden credibilidad, y el conocimiento ya no puede justificarse apelando a una verdad universal o a un fin último de la historia (Lyotard 34–38). En su lugar, emerge una multiplicidad de **juegos de lenguaje**, cada uno con reglas propias, sin una jerarquía trascendental que los ordene. El saber se legitima de forma local y pragmática, muchas veces en función de su performatividad o utilidad técnica (Lyotard 44–47). Este desplazamiento implica una profunda transformación de la epistemología moderna. Hay, en definitiva, una “incredulidad hacia los metarelatos”.

Este diagnóstico implica que ya no existe una narrativa única que explique la totalidad de la experiencia humana. En su lugar, emergen múltiples “pequeños relatos” o **juegos de lenguaje**, cada uno con su propia lógica y legitimidad contextual. El saber ya no se legitima por una teoría totalizante, sino por su eficacia local, performativa o pragmática (Lyotard 45–50).

La posmodernidad, por tanto, se caracteriza por la fragmentación del conocimiento, la pluralidad de perspectivas y la desconfianza hacia los fundamentos universales. Este enfoque tiene implicaciones epistemológicas, políticas y culturales, pues abre el espacio para discursos marginales y minoritarios, pero también genera un relativismo que dificulta la construcción de consensos normativos.

El pensamiento de Lyotard ha sido interpretado tanto como una crítica emancipadora como una renuncia a la crítica social totalizante. Por un lado, la deslegitimación de los metarrelatos permite cuestionar discursos hegemónicos y abrir espacio a la diversidad cultural y epistemológica. Por otro lado, críticos como Jürgen Habermas han argumentado que el abandono de la razón universal debilita los fundamentos normativos de la democracia y la crítica social.

Desde una perspectiva contemporánea, la visión de Lyotard puede interpretarse como una anticipación del mundo digital y globalizado, donde múltiples narrativas compiten en redes sociales y comunidades epistemológicas descentralizadas, sin una autoridad central que garantice la verdad.

En la posmodernidad se identifica una tendencia a acentuarse procesos de hibridación cultural que culminan en un “eclecticismo cultural” y en una convivencia entre lo global y lo local. Lyotard afirma que existe un contacto estrecho entre los modos de producción mecánicos propios del sistema capitalista con las Bellas Artes. Esto a partir de la invención de dispositivos técnicos como la fotografía y el cine, entre otros. Pero hay dos

cuestiones que destacar: la fotografía “remataba ciertos aspectos del programa de puesta en orden de lo visible elaborado por el Quattrocento (...)” (p.15). Lo segundo, a partir de estos “nuevos” dispositivos técnicos de representación, Lyotard afirma que el desafío para el artista “consistió principalmente en que los procedimientos de la fotografía y el cine puede realizar mejor, más rápidamente y con una difusión cien veces más importante que el realismo pictórico y narrativo, la tarea que el academicismo asignaba a este último: preservar las conciencias de la duda” (p.15). Entonces: Lyotard afirma que “la pregunta estética moderna no es: ¿qué es lo bello?, sino, ¿qué sucede con el arte (y con la literatura)?. La pregunta por la belleza, en el sentido de intentar responder qué es lo bello propiamente tal, es ingenua o inoperante, porque, entre otras razones, la experiencia de lo bello no se puede unificar bajo la fórmula de un concepto de acuerdo con Kant. Consecuentemente, en la modernidad entra en una crisis profunda pensar la posibilidad de llegar a dar con una definición sobre la belleza. En el fondo, lo que plantea Kant es que no hay una belleza. Esto tiene que ver, entre otras cosas, con que en la obra de arte se extiende el límite de lo visible sensible. Es decir, el artista configura nuevas reglas de tal manera que lo que aparece en la obra no puede ser juzgado según categorías preestablecidas como, por ejemplo, una idea de belleza. Lo que la obra de arte exhibe, su sentido, está más allá del significado o de los juicios que pudieran consensuarse mediante enunciados lingüísticos. Porque lo que la obra desafía es la convención establecida de lo que, por ejemplo, pueda o no ser arte y/o de lo que puede o no considerarse bello. Por ejemplo, Kazimir Malevich en Blanco sobre blanco, óleo sobre tela, 79,5x79,5cm, 1918. En su trabajo, Malevich, intenta liberarse de las normas que regulan el trabajo de creación artística. Ese sería uno de sus principales objetivos. Lo que importa es la creación de “nuevas formas” y no replicar las del pasado. La expectativa tradicional de lo que es o debiese ser la obra de artes visuales la da “vuelta”, la pone en crisis.

Cito a Lyotard: “El posmodernismo (...) no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es contante”: “Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna” (p.23). Por ello, dice Lyotard, la vuelta a los realismos significa reprimir el arte según las convenciones tradicionales de la representación en imágenes. Esta actitud sirve al Estado o al mercado en su proyecto de subordinar el arte a los intereses del partido o el mercadeo, es decir, al convertirlo en propaganda o mera mercancía. El arte posmoderno embiste, como el modernista las reglas del arte y, por ello, los artistas no deben renunciar al espíritu experimental si quiere permanece en el camino del “Arte”. Esto significa que: “Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio no están gobernados por reglas ya establecidas, y no puede ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas” (p.25)

My fried, just look at that magnificent painting! It shows Josef Stalin drawing revolutionary conclusions in a chat with some proletarians

Hittler as the Messiah: Come again?

I had mentioned in my Holocaust blog post that I wanted to blog about a really bizarre and sort of horrific thing I saw at the museum in the Propaganda Exhibit. That thing? Here it is.

El posmodernismo con respecto a la modernidad no implica necesariamente una ruptura ni innovación paradigmática con respecto al relato tecno-científico y la “razón” pues continúan siendo relatos hegemónicos. Cito a Lyotard: “Qué es lo posmoderno (...)? Con seguridad forma parte de lo moderno. Todo aquello que es recibido, aunque sea de ayer debe ser objeto de sospecha” (p.23). Lo que si ocurre es una revisión + reiteración y/o superación crítica de las ideas e ideologías sobre las que se construye la modernidad. Cito a Lyotard: “Hoy en día se puede negar la existencia dominante de la tecno-ciencia, es decir, de la subordinación masiva de los enunciados cognoscitivos a la finalidad de la mejor performance, que es el criterio técnico” (p. 19). Sin embargo, para el caso específico de las artes en la modernidad si se produce una ruptura paradigmática con el advenimiento de las vanguardias modernistas. Constructivismo, Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, Suprematismo, Cubismo, De Stijl. ¿Con qué supuesto rompe Duchamp en 1912? Con el supuesto de que se ha de pintar un cuadro, aunque sea cubista” (p.23), para hacer arte. ¿Con qué supuesto rompe el constructivismo?.

Cito a Lyotard: “La modernidad cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades” (p.20). La edad moderna supone un cambio de paradigma en la historia del conocimiento: en la modernidad ya no se explicará el mundo por la magia y los mitos sino a través de la razón y el relato científico. En la modernidad se propuso o surge la razón como pilar fundamental de la sociedad y la cultura europea. Esto inició un proceso en el que se da progresivamente una ruptura con las tradiciones heredadas culturalmente. Lo que algunos historiadores del arte, críticos de arte, los curadores en general, reclaman a las artes en la posmodernidad es -y en esto sigo a Lyotard- “que sean capaces de tender un puente por encima del abismo que separa el discurso del conocimiento, de la ética y la política, franqueando así un pasaje hacia la unidad de la experiencia” (p.13). Esto quiere decir en palabras de Lyotard que lo se le pide al arte es que suministre un referente y que permita el consenso comunicativo: realismo reaccionario. El problema según Lyotard con este reclamo es que “incita a suspender la experimentación artística” lo cual supone “un llamado al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de popularidad (en el sentido de la *Deffentlichkeit*, de “encontrar un público”). Cito a Lyotard: “La investigación artística y literaria está doblemente amenazada por la “política cultural” y el mercado del arte y del libro” (p.18). Someter el trabajo artístico a los intereses del partido y del mercado significa reprimir la experimentación artística y, por ello, el arte. Tanto el partido como el mercado solicitan “obras que en principio están relacionadas con temas que existen a los ojos del público al que están destinadas y que, a continuación, estén hechas de tal manera (“bien formadas”) que el público reconozca aquello de lo que las obras tratan (...)” (p.18)

- **Fuente:** Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Editorial Cátedra, Madrid.

Videos de YouTube (recomendados)

- *Jean-François Lyotard and the Postmodern Condition* – The School of Life
- *Kazimir Malevich and Suprematism* – Tate
- *Duchamp and the Readymade* – MoMA

- *Art and Totalitarianism* – Smarthistory
- *Minimalism Explained* – Art21

Bibliografía complementaria

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia*.

Respecto al “Posmodernismo y arquitectura: del universalismo al pluralismo”, tendría que decir que la arquitectura constituye un campo privilegiado para observar los efectos culturales del pensamiento posmoderno descrito por Lyotard. El Movimiento Moderno —representado por figuras como Le Corbusier o Mies van der Rohe— se apoyaba en un metarrelato funcionalista y racionalista: la forma debía seguir a la función, y la arquitectura debía responder a principios universales de racionalidad y progreso.

La arquitectura posmoderna, en cambio, encarna la incredulidad hacia estos metarrelatos. Robert Venturi, en *Complexity and Contradiction in Architecture*, rechaza la pureza formal moderna y reivindica la ambigüedad, la contradicción y la coexistencia de estilos históricos (Venturi 16–23). Este enfoque es coherente con la crítica de Lyotard a los discursos totalizantes.

Un ejemplo emblemático es el **Edificio AT&T (hoy Sony Tower)** de Philip Johnson (1984), cuya fachada incorpora un frontón clásico reinterpretado irónicamente. Esta cita histórica no busca restaurar un canon, sino poner en juego múltiples lenguajes arquitectónicos, negando la idea de una forma universal válida para todos los contextos.

Asimismo, obras como la **Piazza d’Italia** de Charles Moore (1978) expresan la lógica posmoderna mediante el uso lúdico de referencias clásicas, colores estridentes y una composición fragmentaria. Estas arquitecturas pueden leerse como “pequeños relatos” espaciales, en el sentido lyotardiano, que rechazan la autoridad de un único discurso arquitectónico dominante. Me propongo comentar algunas



Imagen 1: Philip Johnson, AT&T Building (Sony Tower), Nueva York, 1984



Comentario crítico

El AT&T Building constituye uno de los íconos fundacionales de la arquitectura posmoderna. Su célebre remate en forma de *chippendale top* introduce una referencia histórica explícita dentro de un rascacielos corporativo contemporáneo. Desde la perspectiva de Lyotard, esta obra puede leerse como un **rechazo al metarrelato moderno del funcionalismo**, que pretendía una arquitectura universal, racional y despojada de ornamentación. El AT&T Building, proyectado por Philip Johnson y finalizado en 1984, constituye uno de los gestos más emblemáticos —y paradójicos— del giro posmoderno en la arquitectura estadounidense. Su célebre coronación en forma de *Chippendale top* opera como una cita histórica explícita que irrumpe en el horizonte racionalista del International Style, introduciendo la historia allí donde el canon moderno había proclamado su expulsión.

Sin embargo, lejos de una verdadera deconstrucción del canon, el edificio pone en escena una **ironía domesticada**. La referencia histórica no desestabiliza la lógica del rascacielos corporativo, sino que la decora. El orden compositivo, la jerarquía axial y la monumentalidad vertical permanecen intactos. En términos derridianos, la historia aparece aquí como **signo presente**, no como huella problemática: es un ornamento legible, controlado, fácilmente consumible.

El edificio se presenta como una crítica al dogma moderno, pero dicha crítica opera dentro de los márgenes del sistema que dice cuestionar. La cita histórica no abre una fisura en el discurso del poder corporativo; por el contrario, lo refuerza al dotarlo de una nueva capa simbólica. La arquitectura posmoderna, en este caso, no desmonta la metafísica de la presencia, sino que la rearticula bajo una forma lúdica y espectacular.

Comparado con las estrategias latinoamericanas de Testa, Radić o Benítez, el AT&T Building revela un contraste fundamental. Allí donde aquellas arquitecturas trabajan con la inestabilidad, la ambigüedad material o la fragilidad como crítica estructural, Johnson ofrece una **transgresión formal sin riesgo ontológico**. El canon no es puesto en duda; es citado, estetizado y finalmente neutralizado.

Así, el AT&T Building funciona como un punto de referencia clave para entender los límites del posmodernismo arquitectónico: un gesto que introduce la historia como imagen, pero no como conflicto. Más que deconstruir el canon, lo **reconcilia consigo mismo**, cerrando la posibilidad de una crítica radical desde el interior de la forma. Ocupa un lugar estratégico en la historia reciente de la arquitectura: no solo como ícono del posmodernismo, sino como **síntoma de los límites internos de la crítica al canon moderno cuando esta se produce desde el centro hegemónico del poder cultural y económico**. Su inclusión en esta serie funciona como punto de contraste necesario para comprender la especificidad de las operaciones críticas desarrolladas en América Latina.

Siguiendo a Charles Jencks, el edificio ha sido leído como la “muerte simbólica” del International Style, al reintroducir la historia y la ornamentación en el rascacielos corporativo. Sin embargo, como advierte Manfredo Tafuri, la arquitectura posmoderna tiende a convertir la historia en un **lenguaje neutralizado**, disponible para el consumo y despojado de conflicto. En el AT&T Building, la célebre coronación *Chippendale* no actúa como ruptura estructural, sino como **cita autorreferencial**, perfectamente integrada al orden capitalista del skyline neoyorquino.

Desde una perspectiva derridiana, esta operación no constituye una deconstrucción propiamente dicha. La cita histórica funciona como **presencia plena**, como signo reconocible que tranquiliza al observador. No hay aquí trabajo de la huella, del diferimiento (*différance*), ni desestabilización del sistema de oposiciones moderno (función/ornamento, estructura/símbolo). La ironía posmoderna señalada por Venturi —la complejidad y contradicción como valor— se resuelve en Johnson como **ambigüedad formal sin riesgo**, donde el edificio puede “decir dos cosas a la vez” sin poner en crisis su lógica institucional.

Este gesto contrasta radicalmente con el Banco de Londres (Buenos Aires, 1966) de Clorindo Testa. Allí, la ironía no se manifiesta como cita explícita, sino como **exceso estructural y espacial**. El edificio no representa la historia: la encarna como conflicto. En términos derridianos, el banco exhibe su propia imposibilidad de clausura, dejando visibles las huellas de poder, control y circulación que el canon moderno pretendía naturalizar.

El Teatro Regional del Biobío (Concepción, 2018), de Smiljan Radić, desplaza aún más esta crítica hacia una arquitectura del **espaciamento**. Frente a la monumentalidad simbólica del rascacielos posmoderno, Radić propone una presencia casi evanescente,

donde la significación se difiere en el tiempo (día/noche, uso/no uso). Aquí, la arquitectura no cita la historia; se expone a ella como vulnerabilidad, especialmente en un territorio marcado por la catástrofe y la reconstrucción.

Finalmente, la obra de Solano Benítez radicaliza la deconstrucción desde el plano material. En proyectos como el Oratorio San Bernardo, el ladrillo —material relegado por el canon moderno— opera como **suplemento derridiano**: aquello considerado secundario revela ser condición de posibilidad de la forma. Esta inversión jerárquica no es formalista, sino ética y política, cuestionando los criterios mismos de valor arquitectónico.

En este recorrido, el AT&T Building funciona como **punto cero del debate**: un ejemplo donde la crítica al modernismo se resuelve en imagen y estilo. Frente a él, las arquitecturas latinoamericanas no proponen un nuevo canon, sino una práctica de desmontaje continuo. No citan la historia: **la problematizan**. No celebran la ironía: la convierten en herramienta crítica. Así, la deconstrucción del canon no aparece como teoría importada, sino como práctica situada, nacida de la inestabilidad histórica, material y cultural del continent

La incorporación irónica de un motivo clásico no busca restaurar un canon histórico, sino **desestabilizar la idea de un lenguaje arquitectónico único**, operando como un “juego de lenguaje” autónomo (Lyotard 44). El edificio no afirma una verdad arquitectónica universal, sino que exhibe la coexistencia de múltiples relatos formales.

Tabla comparativa

Canon, ironía y deconstrucción en la arquitectura contemporánea

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad	Noción de poder	Clave derridiana	Grado de deconstrucción
Philip Johnson AT&T Building (NY, 1984)	Canon cuestionado desde el centro hegemónico, sin ruptura estructural	Historia como cita explícita y reconocible (ornamento posmoderno)	Ironía lúdica, controlada, estetizada	Vidrio y piedra como continuidad del rascacielos corporativo	Poder corporativo reafirmado simbólicamente	Presencia plena del signo histórico	Bajo: crítica formal sin desmontaje del sistema
Clorindo Testa Banco de Londres (BA, 1966)	Canon moderno tensionado desde la periferia	Historia como conflicto implícito, no representado	Ironía estructural y espacial	Hormigón visto como exceso e inestabilidad	Poder institucional expuesto y problematizado	Huella y fisura del orden moderno	Alto: deconstrucción material y tipológica

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad	Noción de poder	Clave derridiana	Grado de deconstrucción
Smiljan Radić Teatro Regional del Biobío (Concepción, 2018)	Canon cultural desactivado	Historia como memoria y temporalidad	Ironía silenciosa, ambigua	Envolvente translúcida, desmaterialización	Poder cultural diluido en lo colectivo	Espaciamento (<i>différance</i>)	Alto: deconstrucción temporal y perceptiva
Solano Benítez Oratorio San Bernardo (Paraguay, 2001)	Canon moderno invertido	Historia constructiva local revalorizada	Ironía material y técnica	Ladrillo llevado al límite estructural	Poder técnico descentralizado	Suplemento (lo secundario se vuelve central)	Muy alto: deconstrucción material, ética y política

Fuente de elaboración propia 2026

Lectura sintética de la tabla

- **Johnson** representa el límite del posmodernismo: crítica al modernismo sin riesgo estructural.
- **Testa** inaugura una fisura temprana: la arquitectura como conflicto interno del canon.
- **Radić** desplaza la deconstrucción hacia el tiempo, la luz y la fragilidad.
- **Benítez** radicaliza el gesto: el material subalterno desmonta la jerarquía moderna.



Imagen 2: Charles Moore, Piazza d'Italia, Nueva Orleans, 1978



Comentario crítico

La *Piazza d'Italia* es un ejemplo paradigmático del carácter lúdico y fragmentario de la arquitectura posmoderna. Moore combina columnas clásicas, neones, colores artificiales y referencias históricas descontextualizadas. Esta acumulación heterogénea rompe con el ideal moderno de coherencia formal y funcional. La *Piazza d'Italia* (1978), diseñada por Charles Moore, constituye uno de los manifiestos más explícitos del posmodernismo arquitectónico temprano. Concebida como espacio público conmemorativo para la comunidad ítalo-americana de Nueva Orleans, la obra despliega un repertorio exuberante de referencias clásicas —columnas, arcos, órdenes superpuestos— tratados como signos autónomos, fragmentados y cromáticamente intensificados.

A diferencia del modernismo, que había reprimido la cita histórica en nombre de la abstracción y la función, Moore reivindica la historia como **lenguaje comunicativo**. Siguiendo la lógica propuesta por Venturi, la arquitectura se convierte aquí en un sistema de signos legibles, accesibles y deliberadamente populares. La plaza no busca la pureza formal, sino la **complejidad y contradicción** como valor estético y cultural.

No obstante, desde una lectura derridiana, la *Piazza d'Italia* revela los límites de esta estrategia. La historia aparece como **juego de superficies**, como collage de fragmentos reconocibles que no ponen en crisis las jerarquías que los produjeron. La deconstrucción queda reducida a una teatralización del pasado: el signo histórico se emancipa de su contexto crítico y se ofrece como experiencia festiva. La ironía, en este caso, es abierta, celebratoria y consciente de sí misma, pero no desestabilizadora.

Frente al gesto de Philip Johnson —donde la cita histórica opera como ornamento simbólico del poder corporativo—, Moore desplaza el foco hacia el espacio público y la identidad comunitaria. Sin embargo, ambos comparten una lógica común: la historia como **presencia inmediata**, no como huella problemática. La arquitectura “dice” historia, pero no la interroga.

En este sentido, la *Piazza d’Italia* funciona como un punto de inflexión: demuestra que el posmodernismo puede producir espacios urbanos lúdicos y participativos, pero también evidencia su incapacidad para desmontar las estructuras profundas del canon. Lo histórico se vuelve imagen; la ironía, espectáculo. La arquitectura juega con el pasado sin exponerse al riesgo de su conflicto.

Así, la obra de Moore prepara el terreno para comprender por contraste las operaciones posteriores —como las de Testa, Radić o Benítez— donde la historia deja de ser cita y se convierte en **tensión material, temporal o política**.

Desde Lyotard, la plaza puede entenderse como una **materialización espacial de la incredulidad hacia los metarrelatos**, ya que no responde a una narrativa histórica unificada ni a una lógica progresiva del espacio urbano (Lyotard xxiv). La arquitectura se convierte aquí en un relato local, situado y plural, sin aspiraciones universalistas.

Tabla comparativa

Canon, cita, ironía y deconstrucción en la arquitectura contemporánea

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad	Espacio público / poder	Clave derridiana	Grado de deconstrucción
Philip Johnson AT&T Building (NY, 1984)	Canon cuestionado desde el centro hegemónico sin ruptura estructural	Historia como cita ornamental explícita	Ironía lúdica, controlada	Vidrio y piedra en continuidad con el rascacielos corporativo	Poder corporativo reafirmado simbólicamente	Presencia plena del signo	Bajo
Charles Moore Piazza d’Italia (Nueva Orleans, 1978)	Canon moderno negado en favor del eclecticismo	Historia como collage festivo y comunicativo	Ironía celebratoria, teatral	Materiales industriales + color como signo	Espacio público como escenario identitario	Juego de signos sin huella	Bajo–medio

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad	Espacio público / poder	Clave derridiana	Grado de deconstrucción
Clorindo Testa Banco de Londres (BA, 1966)	Canon moderno tensionado desde la periferia	Historia como conflicto implícito	Ironía estructural y espacial	Hormigón visto como exceso	Poder institucional expuesto y problematizado	Huella, fisura del orden	Alto
Smiljan Radić Teatro Regional del Biobío (Conceptión, 2018)	Canon cultural desactivado	Historia como memoria y temporalidad	Ironía silenciosa, ambigua	Envolverte translúcida, desmaterialización	Poder cultural diluido en lo colectivo	Espaciamento (<i>différance</i>)	Alto
Solano Benítez Oratorio San Bernardo (Paraguay, 2001)	Canon moderno invertido	Historia constructiva local revalorizada	Ironía material y técnica	Ladrillo llevado al límite estructural	Poder técnico descentralizado	Suplemento	Muy alto

Fuente de elaboración propia (2026)

Clave de lectura (para cerrar el capítulo)

- **Johnson y Moore:** la historia retorna como **imagen y signo legible**; la ironía no pone en crisis el sistema.
- **Testa:** la historia emerge como **conflicto espacial**; el canon se fisura desde dentro.
- **Radić:** la deconstrucción se desplaza al **tiempo y la percepción**.
- **Benítez:** la crítica alcanza el **núcleo material y ético** del canon

Así, leer arquitectura desde la deconstrucción no implica buscar “edificios deconstructivistas” en sentido formal, sino **analizar cómo ciertas obras desestabilizan los supuestos que sostienen el canon:** presencia, permanencia, jerarquía, transparencia, racionalidad y universalidad. La deconstrucción, en sentido derridiano, no destruye la forma arquitectónica, sino que **hace visibles sus condiciones de posibilidad**, sus exclusiones y sus tensiones internas.

Metodológicamente, esta lectura se apoya en cinco operaciones críticas:

1. **Análisis del uso de la historia**
No se trata de si la historia aparece o no, sino *cómo* aparece: como cita ornamental (Johnson, Moore), como conflicto implícito (Testa), como memoria temporal (Radić) o como saber constructivo subalterno (Benítez).
2. **Identificación del tipo de ironía**
La ironía puede ser celebratoria y neutralizante (posmodernismo canónico) o estructural y crítica (arquitecturas situadas). La deconstrucción emerge allí donde la ironía **no tranquiliza**, sino que incomoda.
3. **Lectura de la materialidad como discurso**
Los materiales no son neutros: hormigón excesivo, envolventes frágiles o ladrillos llevados al límite funcionan como **argumentos arquitectónicos** contra la idea de forma pura y control total.
4. **Relación con el poder**
La arquitectura deconstructiva no elimina el poder, pero lo **expone, desplaza o descentraliza**, ya sea en instituciones financieras, culturales o religiosas.
5. **Atención al tiempo y a la inestabilidad**
Frente a la presencia plena del canon, estas arquitecturas trabajan con el diferimiento (*différance*): cambian según la luz, el uso, el desgaste o la memoria colectiva.

Desde esta perspectiva, la arquitectura latinoamericana no aparece como “caso alternativo”, sino como **territorio privilegiado de deconstrucción**, donde la modernidad revela sus fisuras con mayor claridad que en el centro hegemónico.

Secuencia curatorial sugerida

Del canon como imagen al canon como problema

Imagen 1 – Philip Johnson, AT&T Building (1984)

👉 El canon se cita a sí mismo. La historia retorna como signo controlado. Punto de partida: la crítica sin riesgo.

Imagen 2 – Charles Moore, Piazza d'Italia (1978)

👉 La historia se vuelve espectáculo. El espacio público celebra la ironía, pero no la transforma en conflicto.

Imagen 14 – Clorindo Testa, Banco de Londres (1966)

👉 Primera fisura profunda. La institución se vuelve inestable. El canon moderno empieza a fallar desde dentro.

Imagen 10 – Smiljan Radić, Teatro Regional del Biobío (2018)

👉 La arquitectura renuncia a la presencia plena. Tiempo, luz y fragilidad como crítica al monumento cultural.

Solano Benítez – Oratorio San Bernardo (2001)

👉 Desmontaje radical. El material “menor” revela la arbitrariedad del canon. La deconstrucción alcanza el plano ético y político.

Imagen 3: Robert Venturi y Denise Scott Brown, Vanna Venturi House, Filadelfia, 1964



Comentario crítico

La Casa Vanna Venturi representa una crítica directa al purismo moderno. La fachada simétrica es solo aparente: el frontón está partido, la chimenea es sobredimensionada y los elementos tradicionales aparecen distorsionados. Venturi defiende explícitamente la “complejidad y contradicción” frente a la claridad moderna (Venturi 16–18). La *Vanna Venturi House* (1964) constituye uno de los gestos fundacionales del giro crítico contra el canon moderno en la arquitectura del siglo XX. Frente a la abstracción, la pureza geométrica y la transparencia funcional promovidas por el International Style, Venturi y Scott Brown introducen una arquitectura deliberadamente **ambigua, contradictoria y semánticamente cargada**.

La casa se presenta como una figura arquetípica —el “dibujar una casa” infantil—, pero inmediatamente traiciona esa aparente simplicidad: simetrías falsas, una chimenea monumental que no organiza el espacio de manera racional, una fachada que promete

centralidad y un interior que la niega. Esta tensión entre lo que se ve y lo que se habita encarna lo que Venturi denomina *complexity and contradiction*: una arquitectura que acepta la incoherencia como condición productiva.

Desde una lectura derridiana, la Vanna Venturi House opera en el registro de la **diferencia y el diferimiento**. La fachada funciona como signo, pero un signo inestable: nunca coincide plenamente con la estructura ni con el programa. La casa no ofrece una presencia arquitectónica plena; su significado se desplaza constantemente entre referencia histórica, ironía doméstica y crítica disciplinar. No hay síntesis reconciliadora, sino una serie de **tensiones no resueltas**.

A diferencia del posmodernismo posterior —representado por Moore o Johnson—, aquí la historia no aparece como cita literal ni como ornamento. Es una historia implícita, casi inconsciente, que retorna como forma arquetípica distorsionada. La ironía no es festiva ni espectacular, sino **intelectual y doméstica**, dirigida tanto al observador como al propio discurso moderno.

En la secuencia curatorial, la Vanna Venturi House ocupa un lugar clave: antecede a la teatralización posmoderna y prepara el terreno para una crítica más profunda del canon. No deconstruye aún la arquitectura en sentido radical, pero **introduce la grieta conceptual** que permitirá, más adelante, las operaciones materiales, espaciales y políticas de Testa, Radić o Benítez.

La casa no propone un nuevo canon; propone una pregunta. Y en esa pregunta —sobre la forma, el significado y la contradicción— se abre el camino para pensar la arquitectura como campo de conflicto, más que como sistema cerrado.

Tabla comparativa (versión ampliada)

Canon, contradicción, ironía y deconstrucción en arquitectura

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad	Espacio / poder	Clave teórica (Derrida–Venturi)	Grado de deconstrucción
Robert Venturi & Denise Scott Brown Vanna Venturi House (Filadelfia,	Canon moderno cuestiona desde la vivienda	Historia implícita, arquetípica	Ironía intelectual, doméstica	Materiales tradicionales, forma simbólica	Poder disciplinar del modernismo puesto en duda	Complejidad, contradicción, diferimiento del significado	Medio

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad	Espacio / poder	Clave teórica (Derrida–Venturi)	Grado de deconstrucción
1964)							
Philip Johnson AT&T Building (NY, 1984)	Canon cuestionado desde el centro hegemónico	Historia como cita ornamental explícita	Ironía lúdica, controlada	Vidrio y piedra corporativa	Poder corporativo reafirmado	Presencia plena del signo	Bajo
Charles Moore Piazza d’Italia (Nueva Orleans, 1978)	Canon moderno negado mediante eclecticismo	Historia como collage festivo	Ironía celebratoria, teatral	Materiales industriales + color	Espacio público como espectáculo identitario	Juego de signos sin huella	Bajo–medio
Clorindo Testa Banco de Londres (BA, 1966)	Canon moderno tensionado desde la periferia	Historia como conflicto implícito	Ironía estructural	Hormigón como exceso	Poder institucional expuesto	Huella, fisura	Alto
Smiljan Radić Teatro Regional del Biobío (Concepción, 2018)	Canon cultural desactivado	Historia como memoria y tiempo	Ironía silenciosa	Desmaterialización, luz	Poder cultural diluido	Espaciamento (<i>différance</i>)	Alto
Solano Benítez Oratorio San Bernardo (Paraguay, 2001)	Canon moderno invertido	Historia constructiva local	Ironía material	Ladrillo al límite estructural	Poder técnico descentralizado	Suplemento	Muy alto

Fuente de elaboración propia (2026)

Secuencia curatorial definitiva

Del canon moderno a su deconstrucción situada

Imagen 3 – Venturi & Scott Brown, Vanna Venturi House (1964)

◆ *Punto de inflexión teórico*

La contradicción entra en escena. El canon moderno deja de ser natural y se vuelve discutible.

Imagen 2 – Charles Moore, Piazza d'Italia (1978)

◆ *La historia como espectáculo*

La crítica se vuelve celebración. El conflicto se estetiza.

Imagen 1 – Philip Johnson, AT&T Building (1984)

◆ *La cita como reconciliación*

El canon se ironiza sin ponerse en riesgo. La historia legitima al poder.

Imagen 14 – Clorindo Testa, Banco de Londres (1966)

◆ *Fisura estructural*

La institución moderna se vuelve inestable. La crítica deja de ser solo semántica.

Imagen 10 – Smiljan Radić, Teatro Regional del Biobío (2018)

◆ *Deconstrucción temporal*

La presencia se disuelve. La arquitectura acontece.

Solano Benítez – Oratorio San Bernardo (2001)

◆ *Deconstrucción radical*

El material subalterno desmonta la jerarquía del canon.

Cierre sintético

Venturi introduce la **pregunta**.

Moore y Johnson la **domestic**an.

Testa la **materializa**.

Radić la **temporaliza**.

Benítez la **radicaliza**.

En clave lyotardiana, esta obra rechaza el metarrelato moderno de la “forma correcta” y propone una arquitectura que acepta la ambigüedad como valor. La casa funciona como un **pequeño relato arquitectónico**, autónomo, que no busca legitimarse mediante principios universales, sino mediante su coherencia interna y su contexto específico.



Imagen 4: Bernard Tschumi, Parc de la Villette, París, 1982–1998



Comentario crítico

Aunque cercano a la deconstrucción derridiana, el Parc de la Villette dialoga también con Lyotard. La ausencia de un eje central, la fragmentación del espacio y la superposición de sistemas (puntos, líneas y superficies) generan una experiencia no jerárquica del espacio.

El *Parc de la Villette* (1982–1998), proyectado por Bernard Tschumi, marca un punto de inflexión decisivo en la arquitectura y el urbanismo contemporáneos al desplazar el foco desde la forma hacia el **evento**. Lejos de concebir el parque como una composición paisajística unitaria o como un objeto formal coherente, Tschumi propone un sistema abierto basado en la superposición de **puntos, líneas y superficies**, donde el significado no está dado de antemano, sino que emerge del uso, el movimiento y la contingencia.

La célebre red de *folies* rojas —estructuras sin programa fijo— opera como una crítica directa al principio moderno de función. Aquí, la arquitectura no representa un uso: **lo provoca**. En términos derridianos, el parque funciona como un dispositivo de *différance*: el sentido se difiere constantemente, nunca se fija en una relación estable entre forma y significado. La presencia arquitectónica se fragmenta en una serie de huellas dispersas en el territorio.

A diferencia del posmodernismo de la cita histórica (Moore, Johnson), Tschumi elimina deliberadamente toda referencia figurativa al pasado. Sin embargo, esta ausencia no implica neutralidad: es una operación radical que deconstruye el canon desde su núcleo operativo. El orden no desaparece, pero se vuelve abstracto, arbitrario, casi violento. La grilla ya no

organiza: **interrumpe**. El parque no busca reconciliar al usuario con la ciudad, sino confrontarlo con una experiencia discontinua.

El vínculo con Jacques Derrida no es solo conceptual, sino histórico. El proyecto se inscribe en el mismo horizonte teórico que los experimentos textuales y espaciales de la deconstrucción, donde la arquitectura deja de ser soporte de significado para convertirse en **campo de inscripción**. El espacio ya no se “lee” como un texto cerrado, sino como una escritura en acto, siempre incompleta.

En la secuencia curatorial, el *Parc de la Villette* ocupa una posición estratégica: es el momento en que la crítica al canon deja de operar por ironía o contradicción semántica y pasa a estructurarse como **sistema abierto**, anticipando muchas de las prácticas contemporáneas que entienden la arquitectura como proceso, evento y conflicto.

Frente a las arquitecturas latinoamericanas analizadas posteriormente, Tschumi ofrece un modelo teórico potente, pero abstracto. Allí donde Testa, Radić o Benítez inscriben la deconstrucción en condiciones materiales e históricas concretas, La Villette propone una **deconstrucción formalizada**, casi autónoma. Su fuerza reside en haber demostrado que el canon moderno podía ser desmontado no solo desde la forma o la historia, sino desde la lógica misma del espacio.

Tabla comparativa (versión final ampliada)

Canon, evento, ironía y deconstrucción en la arquitectura contemporánea

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad / sistema	Espacio / poder	Clave teórica	Grado de deconstrucción
Robert Venturi & Denise Scott Brown Vanna Venturi House (1964)	Canon moderno cuestionado desde la vivienda	Historia implícita, arquetípica	Ironía intelectual, doméstica	Forma simbólica, contradicción interior/exterior	Poder disciplinar del modernismo puesto en duda	Complejidad, contradicción, diferimiento	Medio
Charles Moore Piazza d'Italia (1978)	Canon moderno negado mediante eclecticismos	Historia como collage festivo	Ironía celebratoria, teatral	Materiales industriales + color	Espacio público como espectáculo identitario	Juego de signos	Bajo-medio

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad / sistema	Espacio / poder	Clave teórica	Grado de deconstrucción
	mo						
Philip Johnson AT&T Building (1984)	Canon cuestionado desde el centro hegemónico	Historia como cita ornamental explícita	Ironía lúdica, controlada	Vidrio y piedra corporativa	Poder corporativo reafirmado	Presencia plena del signo	Bajo
Bernard Tschumi Parc de la Villette (1982–1998)	Canon moderno desmontado desde la lógica espacial	Historia suspendida, no representada	Ironía conceptual, no figurativa	Sistema abstracto: puntos, líneas, superficies	Poder urbano descentrado, espacio como evento	<i>Différance</i> , evento, huella	Alto
Clorindo Testa Banco de Londres (1966)	Canon moderno tensionado desde la periferia	Historia como conflicto implícito	Ironía estructural	Hormigón como exceso e inestabilidad	Poder institucional expuesto	Huella, fisura	Alto
Smiljan Radić Teatro Regional del Biobío (2018)	Canon cultural desactivado	Historia como memoria y temporalidad	Ironía silenciosa	Desmaterialización, luz	Poder cultural diluido	Espaciamiento (<i>différance</i>)	Alto
Solano Benítez Oratorio San Bernardo (2001)	Canon moderno invertido	Historia constructiva local	Ironía material y técnica	Ladrillo llevado al límite estructural	Poder técnico descentralizado	Suplemento	Muy alto

Fuente de elaboración propia (2026)

Secuencia curatorial definitiva

Del canon moderno a la deconstrucción situada

Imagen 3 – Venturi & Scott Brown, Vanna Venturi House (1964)

◆ *La pregunta inicial*

La contradicción entra en la arquitectura. El canon deja de ser incuestionable.

Imagen 2 – Charles Moore, Piazza d'Italia (1978)

◆ *La historia como espectáculo*

La crítica se vuelve celebración; el conflicto se estetiza.

Imagen 1 – Philip Johnson, AT&T Building (1984)

◆ *La cita como reconciliación*

El canon se ironiza sin ponerse en riesgo. El poder permanece intacto.

Imagen 4 – Bernard Tschumi, Parc de la Villette (1982–1998)

◆ *El giro deconstructivo*

La forma cede lugar al evento. El espacio se vuelve escritura abierta.

Imagen 14 – Clorindo Testa, Banco de Londres (1966)

◆ *La fisura material*

La institución moderna se vuelve inestable desde dentro.

Imagen 10 – Smiljan Radić, Teatro Regional del Biobío (2018)

◆ *La deconstrucción temporal*

La presencia se disuelve; la arquitectura acontece en el tiempo.

Solano Benítez – Oratorio San Bernardo (2001)

◆ *La deconstrucción radical*

El material subalterno desmonta la jerarquía del canon.

Cierre conceptual sintético

Venturi **abre la grieta.**

Moore y Johnson **la decoran.**

Tschumi **la sistematiza.**

Testa **la encarna.**

Radić **la temporaliza.**

Benítez **la radicaliza.**

Con esta secuencia, la deconstrucción deja de ser un estilo o una teoría importada y se revela como **práctica crítica situada**, capaz de interrogar el canon desde la historia, el cuerpo, el material y el territorio.

Aquí no hay un relato urbano dominante, sino una pluralidad de recorridos posibles. El parque encarna la idea lyotardiana de un espacio sin centro legitimador, donde múltiples juegos de lenguaje espaciales coexisten sin subordinación (Lyotard 50–52). La arquitectura se vuelve abierta, indeterminada y narrativa.



Imagen 5: Frank Gehry, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 1989



Comentario crítico

El Vitra Design Museum presenta volúmenes fragmentados, blancos y aparentemente caóticos. Aunque Gehry no se identifica estrictamente como posmodernista, su obra refleja el colapso de las narrativas formales unitarias. El *Vitra Design Museum* (1989), obra de Frank Gehry, suele considerarse uno de los primeros manifiestos construidos del llamado deconstructivismo arquitectónico. Sin embargo, más que una aplicación directa de la deconstrucción derridiana, el edificio representa una **traducción formalizada** de la crisis del canon moderno, donde la fragmentación, el quiebre y la colisión volumétrica se convierten en lenguaje arquitectónico reconocible.

El museo se compone de una serie de volúmenes blancos, curvos y angulados, que parecen entrar en conflicto entre sí sin llegar a una síntesis estable. La geometría ortogonal moderna

se desarma, pero no desaparece: se pliega, se quiebra y se teatraliza. A diferencia de Venturi o Moore, aquí no hay cita histórica explícita; la crítica al canon se desplaza del plano semántico al **plano formal**.

Desde una lectura derridiana, esta operación es ambigua. La fragmentación podría interpretarse como puesta en crisis de la unidad, pero el edificio tiende a **reconstruir una nueva coherencia icónica**. El conflicto formal se estabiliza en imagen. La deconstrucción, entendida como proceso de apertura del sentido, corre el riesgo de convertirse en estilo.

Comparado con el *Parc de la Villette* de Tschumi, el contraste es revelador. Mientras Tschumi disuelve la forma en sistema, evento y uso indeterminado, Gehry concentra la deconstrucción en el objeto arquitectónico. El museo es intensamente escultórico, casi autónomo respecto del programa y del contexto. La experiencia se orienta hacia la percepción visual antes que hacia el acontecimiento.

En la secuencia curatorial, el *Vitra Design Museum* ocupa una posición crítica: demuestra cómo la deconstrucción puede ser **absorbida por el canon** y transformada en lenguaje formal exportable. La arquitectura deja de interrogar sus propias condiciones y comienza a producir una estética del quiebre, fácilmente reconocible y replicable.

Frente a las arquitecturas latinoamericanas analizadas posteriormente, la obra de Gehry revela un límite importante: la deconstrucción como forma no garantiza una deconstrucción del poder, del programa o del material. El edificio se fragmenta, pero el sistema que lo produce permanece intacto.

Así, el *Vitra Design Museum* no cierra la crítica al canon, sino que la reubica en el terreno de la imagen. Es una obra clave para entender cómo la deconstrucción, al institucionalizarse, puede perder su capacidad de incomodidad y transformarse en **nuevo repertorio formal**.

Tabla comparativa (versión definitiva ampliada)

Canon, forma, evento y deconstrucción en la arquitectura contemporánea

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad / sistema	Espacio / poder	Clave teórica	Grado de deconstrucción
Robert Venturi & Denise Scott Brown Vanna	Canon moderno cuestionado desde la vivienda	Historia implícita, arquetipo	Ironía intelectual, doméstica	Forma simbólica, contradicción interior/exterior	Poder disciplinar del modernismo puesto en duda	Complejidad, contradicción, diferimiento	Medio

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad / sistema	Espacio / poder	Clave teórica	Grado de deconstrucción
Venturi House (1964)							
Charles Moore Piazza d'Italia (1978)	Canon moderno negado mediante eclecticismo	Historia como collage festivo	Ironía celebratoria, teatral	Materiales industriales + color	Espacio público como espectáculo identitario	Juego de signos	Bajo-medio
Philip Johnson AT&T Building (1984)	Canon cuestionado desde el centro hegemónico	Historia como cita ornamental explícita	Ironía lúdica, controlada	Vidrio y piedra corporativa	Poder corporativo reafirmado	Presencia plena del signo	Bajo
Bernard Tschumi Parc de la Villette (1982-1998)	Canon desmontado desde la lógica espacial	Historia suspendida, no representada	Ironía conceptual	Sistema abstracto: evento, grilla, folies	Poder urbano descentrado	<i>Différance</i> , evento, huella	Alto
Frank Gehry Vitra Design Museum (1989)	Canon moderno fragmentado y reestetizado	Historia ausente, sustituida por forma	Ironía formal, expresiva	Volúmenes fragmentados, escultura arquitectónica	Poder cultural intacto	Fragmentación formal sin huella	Medio-alto
Clorindo Testa Banco de Londres (1966)	Canon moderno tensionado desde la periferia	Historia como conflicto implícito	Ironía estructural	Hormigón como exceso e inestabilidad	Poder institucional expuesto	Huella, fisura	Alto
Smiljan Radić	Canon cultural	Historia como	Ironía	Desmaterialización	Poder cultural	Espaciamiento	Alto

Arquitecto / Obra	Relación con el canon	Uso de la historia	Tipo de ironía	Materialidad / sistema	Espacio / poder	Clave teórica	Grado de deconstrucción
Teatro Regional del Biobío (2018)	desactivado	memoria y tiempo	silenciosa	ión, luz	diluido	(<i>différance</i>)	
Solano Benítez Oratorio San Bernardo (2001)	Canon moderno invertido	Historia constructiva local	Ironía material y técnica	Ladrillo al límite estructural	Poder técnico descentralizado	Suplemento	Muy alto

Fuente de elaboración (2026)

Secuencia curatorial definitiva (ajustada)

Del canon moderno a su deconstrucción y reabsorción

Imagen 3 – Venturi & Scott Brown, Vanna Venturi House (1964)

◆ *La grieta conceptual*

La contradicción aparece. El canon deja de ser natural.

Imagen 2 – Charles Moore, Piazza d'Italia (1978)

◆ *La historia como espectáculo*

La crítica se vuelve celebración.

Imagen 1 – Philip Johnson, AT&T Building (1984)

◆ *La ironía reconciliadora*

El canon se cita sin ponerse en riesgo.

Imagen 4 – Bernard Tschumi, Parc de la Villette (1982–1998)

◆ *El giro deconstructivo*

La forma se disuelve en evento y sistema.

Imagen 5 – Frank Gehry, Vitra Design Museum (1989)

◆ *La institucionalización del quiebre*

La fragmentación se vuelve lenguaje formal e icono cultural.

Imagen 14 – Clorindo Testa, Banco de Londres (1966)

◆ *La fisura material situada*

La crítica se encarna en estructura e institución.

Imagen 10 – Smiljan Radić, Teatro Regional del Biobío (2018)

◆ *La deconstrucción temporal*

La presencia se difiere en luz, uso y memoria.

Solano Benítez – Oratorio San Bernardo (2001)

◆ *La deconstrucción radical*

El material subalterno desmonta la jerarquía del canon.

Cierre conceptual final (refinado)

Venturi **problematiza**.

Moore **celebra**.

Johnson **reconcilia**.

Tschumi **desmonta**.

Gehry **estetiza**.

Testa **fisura**.

Radić **difiriere**.

Benítez **radicaliza**.

Con Gehry, la deconstrucción entra al museo y corre el riesgo de convertirse en estilo. Con América Latina, en cambio, la deconstrucción se vuelve **práctica crítica situada**, inseparable de historia, materialidad y poder.

Desde Lyotard, esta arquitectura puede interpretarse como una crítica a la estabilidad del significado: no hay una lectura única del edificio, sino múltiples interpretaciones posibles. El museo funciona como un **objeto arquitectónico no totalizable**, coherente con la condición posmoderna del saber fragmentado (Lyotard 37–39).



Relación síntesis: Lyotard y arquitectura

Principio lyotardiano

Incredulidad hacia metarrelatos
Juegos de lenguaje
Saber localizado
Fragmentación
Performatividad

Traducción arquitectónica

Rechazo de estilos universales
Pluralidad formal y simbólica
Arquitectura contextual
Espacios no jerárquicos
Arquitectura como experiencia

Fuente de elaboración propia (2026)



Video complementario para este apartado visual

- **Postmodern Architecture – Explained with Examples**
<https://www.youtube.com/watch?v=R6nYc7P7hJk>

Ahora bien, la arquitectura latinoamericana ofrece un campo particularmente fértil para pensar la condición posmoderna, ya que en ella la crisis de los metarrelatos modernos no se produce solo a nivel teórico, sino también histórico, político y cultural. A diferencia del contexto europeo o norteamericano, en América Latina el proyecto moderno estuvo atravesado por procesos de dependencia, desigualdad y modernización incompleta. En este sentido, la incredulidad hacia los metarrelatos descrita por Lyotard adquiere aquí una densidad crítica específica (Lyotard 34–36).

Chile: Fragmentación, memoria y ausencia



Imagen 10: Smiljan Radić, Teatro Regional del Biobío, Concepción, 2018



Comentario crítico

El Teatro Regional del Biobío, de Smiljan Radić, se presenta como un volumen translúcido, ambiguo y silencioso, que evita toda monumentalidad heroica. La arquitectura no afirma

una identidad nacional cerrada ni un relato cultural totalizante, sino que se ofrece como un objeto abierto, casi provisional. El Teatro Regional del Biobío, proyectado por Smiljan Radić e inaugurado en 2018, se presenta como una arquitectura deliberadamente ambigua, situada en el umbral entre monumento cívico y objeto precario. Su volumen prismático, envuelto por una piel translúcida, rehúye la retórica monumental tradicional asociada a los teatros de ópera y centros culturales. En lugar de una afirmación simbólica de poder cultural, Radić propone una **presencia silenciosa, casi provisional**, que se deja atravesar por la luz y el paisaje fluvial del río Biobío.

La elección de materiales y la estrategia formal operan como una crítica al canon moderno y posmoderno del edificio cultural icónico. La envolvente translúcida desmaterializa el límite entre interior y exterior, disolviendo la idea de fachada como representación. De día, el teatro aparece como un volumen opaco y contenido; de noche, se transforma en una linterna urbana, haciendo visible la actividad interior y desplazando el énfasis desde la forma hacia el acontecimiento. Esta oscilación temporal introduce una **ironía sutil**: el edificio se vuelve significativo no por su masa, sino por su condición cambiante.

En el contexto de Concepción —ciudad marcada por terremotos, reconstrucciones y una memoria urbana fragmentada— el proyecto puede leerse como una arquitectura consciente de la inestabilidad, tanto geológica como histórica. Radić no propone una forma cerrada ni definitiva, sino una estructura que parece aceptar su propia vulnerabilidad. En este sentido, el teatro deconstruye la noción de permanencia asociada al canon arquitectónico, sustituyéndola por una lógica de **fragilidad controlada**.

Más que imponer un relato cultural desde arriba, el Teatro Regional del Biobío actúa como un dispositivo abierto al uso colectivo, donde la arquitectura se retira para dejar espacio a la experiencia. Así, Radić inscribe una crítica contemporánea al monumentalismo latinoamericano: una arquitectura que, lejos de afirmar certezas, **habita la duda**, la memoria y el tiempo.

Se puede articular con **Clorindo Testa – Smiljan Radić – Solano Benítez, donde** la arquitectura latinoamericana contemporánea puede leerse, más que como una derivación periférica del canon moderno, como un **campo de experimentación crítica** donde dicho canon es tensionado, ironizado y deconstruido desde condiciones históricas, materiales y políticas específicas. En este marco, las obras de Clorindo Testa, Smiljan Radić y Solano Benítez configuran una constelación significativa: arquitecturas que niegan la modernidad, pero la **desarman desde dentro**.

En el Banco de Londres (Buenos Aires, 1966), Clorindo Testa introduce una fisura temprana en el ideal moderno de claridad, orden y transparencia institucional. El edificio expone su estructura como exceso, no como sistema racional cerrado. Esta estrategia puede leerse, en términos derridianos, como una puesta en evidencia de la **huella**: aquello que sostiene la forma pero que el canon pretende ocultar. La arquitectura bancaria —símbolo de estabilidad y presencia— aparece atravesada por vacíos, sombras y recorridos ambiguos, revelando que toda institución se funda sobre una inestabilidad originaria.

El Teatro Regional del Biobío (Concepción, 2018), de Smiljan Radić, desplaza esta crítica hacia una poética de la **fragilidad**. Aquí, la deconstrucción no opera por densidad material sino por desmaterialización. La envolvente translúcida suspende la idea de fachada como representación, reemplazándola por una arquitectura del acontecimiento. En términos de Derrida, el edificio se sitúa en el régimen del **espaciamento (espacement)**: no afirma una presencia plena, sino que difiere su significado según la luz, el tiempo y el uso. El teatro no es un objeto estable, sino una condición temporal que se activa y se apaga, como la memoria de la ciudad que lo alberga.

Por su parte, la obra de Solano Benítez —especialmente en proyectos como el Oratorio San Bernardo (Paraguay, 2001)— radicaliza la crítica al canon desde el material mismo. El ladrillo, elemento tradicional y subalternizado frente al hormigón moderno, es llevado hasta el límite de sus posibilidades estructurales. Aquí, la deconstrucción se manifiesta como **inversión jerárquica**: lo que el canon considera débil, artesanal o precario se convierte en principio generador de forma y resistencia. Derrida señalaría que el “suplemento” —lo secundario— revela ser estructuralmente necesario.

En conjunto, estas tres posiciones no proponen una alternativa estilística unificada, sino una **ética arquitectónica compartida**: desconfianza frente a la forma cerrada, atención a la inestabilidad histórica y apertura al conflicto entre programa, material y significado. Más que producir íconos, Testa, Radić y Benítez construyen arquitecturas que **piensan su propio límite**, haciendo visible que todo canon es una construcción histórica susceptible de ser desmontada.

Desde esta perspectiva, la arquitectura latinoamericana deja de ser un “eco” del centro para convertirse en un espacio privilegiado de deconstrucción: un lugar donde la modernidad se vuelve extraña a sí misma y donde el habitar se redefine como experiencia abierta, incompleta y crítica.

El *Teatro Regional del Biobío* (2018) de Smiljan Radić propone una arquitectura que se sitúa deliberadamente en el umbral entre presencia y desaparición. Frente al modelo clásico del teatro como monumento cultural —cerrado, jerárquico y simbólicamente estable—, Radić introduce una forma **ligera, translúcida y ambigua**, que rehúye toda monumentalidad enfática.

El edificio se comporta como un cuerpo sensible al tiempo y a la luz. De día, su volumen aparece casi opaco, silencioso; de noche, se transforma en una linterna urbana que expone la actividad interior. Esta oscilación no es un efecto escenográfico, sino una operación crítica: la arquitectura **no afirma una identidad fija**, sino que difiere constantemente su significado. En términos derridianos, el teatro funciona como un dispositivo de *différance*, donde la presencia se posterga y se vuelve dependiente del acontecimiento.

A diferencia de la fragmentación formal institucionalizada en obras como el *Vitra Design Museum* de Gehry, Radić no convierte la deconstrucción en imagen icónica. Tampoco adopta el modelo abstracto-sistémico de Tschumi. Su crítica al canon se inscribe en una **economía de la fragilidad**: una arquitectura que parece provisional, consciente de su

propia vulnerabilidad en un territorio marcado por terremotos, reconstrucciones y memorias discontinuas.

La envolvente translúcida disuelve la noción tradicional de fachada como representación. No comunica poder cultural; lo **suspende**. El teatro no se impone a la ciudad de Concepción, sino que se deja atravesar por ella: por el río, la luz, el clima y el uso colectivo. En este sentido, la arquitectura se retira para permitir que el acontecimiento —el cuerpo, la música, la reunión— ocupe el centro.

En la secuencia curatorial, el Teatro Regional del Biobío representa un momento clave: la deconstrucción ya no opera por quiebre formal ni por ironía explícita, sino por **desmaterialización y temporalidad**. Radić no desmonta el canon desde la espectacularidad, sino desde una ética de la duda, donde la arquitectura acepta no ser definitiva.

Así, el teatro encarna una forma contemporánea de crítica arquitectónica: una arquitectura que no proclama, no cita y no celebra, sino que **habita la inestabilidad** como condición histórica, material y cultural.

Desde Lyotard, esta obra puede leerse como una renuncia a los metarrelatos culturales modernos —progreso, identidad nacional, monumentalidad— en favor de una arquitectura que opera como **pequeño relato situado**, sensible al contexto urbano y social (Lyotard xxiv, 37).

Desde Derrida, el edificio trabaja con la lógica de la **presencia diferida**: su materialidad translúcida impide una lectura inmediata y estable, produciendo una experiencia espacial basada en la indeterminación (Derrida 158–160).



Imagen 11: Alejandro Aravena / ELEMENTAL, Vivienda incremental, Chile, desde 2003



Comentario crítico

La vivienda incremental de Aravena rompe con el metarrelato moderno de la vivienda social como objeto terminado y universal. En lugar de una forma cerrada, se propone una estructura incompleta, abierta a la apropiación y transformación por parte de los usuarios. El proyecto de *vivienda incremental* desarrollado por Alejandro Aravena y el equipo ELEMENTAL desde 2003 introduce una de las operaciones más radicales de deconstrucción del canon moderno en el ámbito de la vivienda social. A diferencia del paradigma modernista —que concebía la vivienda como un objeto completo, cerrado y normativamente resuelto por el arquitecto—, ELEMENTAL propone una arquitectura **deliberadamente incompleta**, abierta a la transformación futura por parte de sus habitantes.

Esta incompletitud no es un déficit, sino una estrategia crítica. El proyecto subvierte la lógica del autor y del objeto terminado, desplazando el centro de la arquitectura desde la forma hacia el **proceso**, desde el diseño total hacia la capacidad de apropiación. En términos derridianos, la vivienda incremental funciona como una arquitectura de la *différance*: el habitar pleno no está presente en el momento de la entrega, sino que se difiere en el tiempo, en la acción del usuario.

Desde el punto de vista formal, las viviendas se presentan como estructuras elementales, casi arquetípicas, que remiten al imaginario moderno de la casa racional. Sin embargo, esta referencia es inmediatamente desestabilizada: el proyecto entrega “media casa buena” en lugar de una casa mínima completa, desarmando la noción moderna de estandarización y eficiencia total. La historia del canon moderno es citada, pero **reprogramada** desde una ética social.

A diferencia de la ironía posmoderna (Johnson, Moore) o de la fragmentación formal deconstructivista (Tschumi, Gehry), Aravena desplaza la crítica hacia el terreno económico y político. La deconstrucción aquí no opera sobre el lenguaje arquitectónico, sino sobre sus **condiciones de producción**: presupuesto, propiedad, crecimiento, tiempo. El resultado no es una imagen disruptiva, sino un sistema que reconoce la informalidad como parte constitutiva de la ciudad latinoamericana.

En el contexto chileno, marcado por desigualdades estructurales y políticas habitacionales restrictivas, la vivienda incremental pone en crisis la idea de vivienda social como producto cerrado y asistencialista. El habitante deja de ser usuario pasivo para convertirse en coautor, y la arquitectura acepta la pérdida de control como condición de posibilidad.

Dentro de la secuencia curatorial, ELEMENTAL representa un desplazamiento decisivo: la deconstrucción del canon ya no se expresa principalmente en la forma, sino en la **redistribución del poder proyectual**. La arquitectura no se afirma como gesto autoral ni como monumento cultural, sino como marco abierto para la vida cotidiana, donde el sentido —como el habitar— nunca está completamente dado.

La incorporación del proyecto de *vivienda incremental* de Alejandro Aravena y ELEMENTAL amplía decisivamente el campo de la deconstrucción arquitectónica hacia la dimensión social y política del habitar. Si en obras como las de Tschumi, Gehry o Radić la crítica al canon se manifiesta en el lenguaje, la materialidad o la temporalidad, en ELEMENTAL la deconstrucción se desplaza hacia las **condiciones estructurales de producción de la arquitectura**: el mercado del suelo, el subsidio estatal, la autoría y el control del proyecto.

La vivienda incremental radicaliza la crítica al ideal moderno de la vivienda como objeto completo y universal. Al entregar una arquitectura intencionalmente incompleta, el proyecto desarma la noción de forma cerrada y expone el carácter histórico, económico y político del espacio doméstico. En términos foucaultianos, la vivienda deja de ser un dispositivo disciplinario que normaliza modos de vida, para convertirse en un **marco abierto de prácticas**, donde el poder se redistribuye parcialmente hacia los habitantes.

Desde la perspectiva de Lefebvre, la propuesta de ELEMENTAL reinscribe el *derecho a la ciudad* en el corazón del proyecto arquitectónico: el espacio no se consume, sino que se produce colectivamente en el tiempo. Esta lógica converge con la *différance* derridiana ya observada en Radić: el sentido del habitar nunca está plenamente presente, sino que se posterga, se transforma y se negocia.

Así, la secuencia completa de obras analizadas muestra una evolución clara: de la ironía histórica (Johnson, Moore), a la complejidad semiótica (Venturi y Scott Brown), a la fragmentación conceptual (Tschumi), a la iconización de la ruptura (Gehry), hasta llegar a formas contemporáneas de deconstrucción **no espectacular**, donde la arquitectura se retira, se vuelve frágil o incompleta (Testa, Radić, Aravena). La deconstrucción del canon culmina, entonces, no en la negación de la arquitectura, sino en su reapertura ética, social y política.



Tabla comparativa final

Estrategias de deconstrucción del canon arquitectónico

Arquitecto / Obra	Estrategia principal	Relación con la historia	Tipo de deconstrucción	Dimensión crítica dominante
Philip Johnson – AT&T Building	Ironía formal	Cita clásica descontextualizada	Simbólica	Crítica al modernismo desde el signo
Charles Moore – Piazza d’Italia	Parodia	Historia como espectáculo	Retórica	Cultura, identidad, simulacro
Venturi & Scott Brown – Vanna Venturi House	Complejidad y contradicción	Historia implícita	Semiótica	Lenguaje arquitectónico
Bernard Tschumi – Parc de la Villette	Fragmentación y evento	Ruptura con la historia	Conceptual	Espacio, programa, acontecimiento
Frank Gehry – Vitra Design Museum	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal–estética	Riesgo de canonización
Clorindo Testa – Banco de Londres	Ambigüedad espacial	Historia no citada	Material–institucional	Poder y espacio público
Smiljan Radić – Teatro Biobío	Desmaterialización	Historia suspendida	Temporal–ontológica	Fragilidad y acontecimiento
Aravena / ELEMENTAL – Vivienda incremental	Incompletitud	Canon moderno reprogramado	Socio–política	Poder, habitar, derecho a la ciudad

Fuente de elaboración propia (2026)



Cierre teórico (Foucault – Lefebvre – Derrida)

- **Foucault:** la deconstrucción arquitectónica revela cómo el espacio organiza relaciones de poder (instituciones, vivienda, cultura).
- **Lefebvre:** el espacio deja de ser producto terminado y se entiende como producción social y temporal.
- **Derrida:** el sentido arquitectónico nunca está plenamente presente; se difiere en el uso, el tiempo y el acontecimiento.

En conjunto, estas obras muestran que la deconstrucción del canon no es una estética, sino una **ética del proyecto**, donde la arquitectura aprende a renunciar a la totalidad, al control y a la certeza.

Desde Lyotard, esta arquitectura puede entenderse como una crítica al saber técnico totalizante y como una **legitimación local del conocimiento**, donde el usuario participa activamente en la producción del espacio (Lyotard 44–46).

Desde Derrida, la vivienda incremental introduce la lógica de la **apertura estructural**, donde el significado del espacio se difiere en el tiempo y no se clausura en el proyecto original (Derrida 163).

MX México: Pluralidad, memoria y superposición

 **Imagen 12: Teodoro González de León, MUAC, Ciudad de México, 2008**



Comentario crítico

El Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) articula una arquitectura monumental que, sin embargo, rehúye el relato moderno del museo como templo del saber universal. El edificio se abre a recorridos múltiples y a una relación ambigua con su entorno. El *Museo Universitario Arte Contemporáneo* (2008) de Teodoro González de León encarna una forma particular de crítica al canon moderno basada no en la ironía ni en la fragmentación explícita, sino en la **superposición de tiempos, escalas y memorias**. El MUAC se inscribe en la Ciudad Universitaria —patrimonio moderno latinoamericano— y dialoga con ella sin mimetismo ni ruptura, operando desde una lógica de continuidad crítica.

Formalmente, el edificio retoma el lenguaje monumental del concreto aparente, característico de la tradición moderna mexicana, pero lo reconfigura mediante pliegues, patios, rampas y vacíos que impiden una lectura unitaria. El museo no se presenta como objeto autónomo, sino como **campo espacial estratificado**, donde el recorrido produce sentido de manera progresiva y no jerárquica.

En contraste con el ideal moderno de transparencia y claridad funcional, el MUAC propone una experiencia espacial basada en la **ambigüedad controlada**. Los límites entre interior y exterior, entre espacio público y espacio museográfico, se difuminan a través de plazas, explanadas y umbrales. Esta condición remite a una concepción del espacio cercana a Lefebvre: el museo no es solo contenedor de arte, sino productor de prácticas sociales y culturales.

La memoria juega aquí un papel central. González de León no cita literalmente el pasado, pero lo **sedimenta** en la materialidad y en la organización espacial. El concreto actúa como archivo, como superficie donde se inscriben capas históricas: la herencia prehispánica del basamento, el proyecto moderno de Ciudad Universitaria y la contemporaneidad del arte actual. No hay nostalgia ni parodia, sino una actualización crítica del legado moderno.

Desde una perspectiva derridiana, el MUAC opera como una arquitectura de la **superposición** más que de la presencia plena. El significado del edificio no se clausura en una forma icónica, sino que se difiere en el recorrido, en la experiencia del visitante y en la relación con el campus. La arquitectura no impone un relato único, sino que habilita una pluralidad de lecturas.

En el marco latinoamericano, el MUAC representa una posición singular: una arquitectura institucional que asume la monumentalidad sin autoritarismo, y la memoria sin fetichización. Frente a las arquitecturas de la espectacularidad global, González de León propone una crítica silenciosa, donde la deconstrucción del canon moderno se realiza por **acumulación y relectura**, no por negación.

Dentro de la secuencia curatorial, el MUAC introduce el eje mexicano como un momento de **madurez crítica**: la arquitectura ya no necesita romper con el pasado ni ironizarlo, sino

aprender a **habitarlo en plural**, aceptando la coexistencia de tiempos, lenguajes y significados

El MUAC de Teodoro González de León no puede comprenderse aisladamente: su potencia crítica emerge precisamente de su **inscripción en la genealogía de la modernidad mexicana**, en diálogo tanto con Ciudad Universitaria (CU) como con la obra de Luis Barragán.

Con **Ciudad Universitaria** (1952), el MUAC comparte la concepción del proyecto como **sistema urbano-cultural**, donde arquitectura, espacio público y paisaje forman una totalidad abierta. Sin embargo, mientras CU expresaba la confianza moderna en la síntesis entre arte, técnica y nación, el MUAC introduce una distancia reflexiva: ya no busca representar un ideal colectivo unívoco, sino **albergar la coexistencia de discursos múltiples y a veces contradictorios**. La modernidad se conserva, pero se vuelve consciente de su historicidad.

En relación con **Barragán**, el vínculo no es formal, sino conceptual. Ambos comparten una resistencia a la transparencia funcionalista y una comprensión del espacio como **experiencia temporal y afectiva**. No obstante, mientras Barragán trabaja desde la interioridad, el silencio y la dimensión casi mística del habitar, González de León desplaza esa profundidad hacia lo institucional y lo público. El MUAC no introspecta: **estratifica**. Donde Barragán suspende el tiempo, el MUAC lo acumula.

Así, el edificio opera como una arquitectura de la **memoria activa**: no cita el pasado ni lo ironiza, sino que lo superpone. La tradición moderna mexicana no se abandona ni se monumentaliza nostálgicamente, sino que se reprograma como soporte para el arte contemporáneo y la pluralidad cultural. En este sentido, el MUAC representa una de las formulaciones más sólidas de una **modernidad tardía crítica**, capaz de dialogar con su legado sin quedar atrapada en él.

2 Tabla comparativa

MUAC (México) – Banco de Londres (Argentina) – Teatro Biobío (Chile)

Obra	Estrategia espacial	Relación con la memoria	Tipo de deconstrucción	Posición frente al canon
Teodoro González de León – MUAC (2008)	Superposición, recorrido, vacíos	Memoria sedimentada	Histórica– espacial	Relectura crítica del modernismo
Clorindo Testa – Banco de Londres (1966)	Ambigüedad, brutalismo expresivo	Memoria implícita	Institucional– material	Tensión interna del canon moderno
Smiljan Radić – Teatro	Desmaterialización, translucidez	Memoria frágil, no monumental	Temporal– ontológica	Suspensión del canon

Obra	Estrategia espacial	Relación con la memoria	Tipo de deconstrucción	Posición frente al canon
Biobío (2018)				

Fuente de elaboración propia (2026)

Lectura comparativa

- **Testa** cuestiona el canon desde dentro: usa el lenguaje moderno para revelar sus contradicciones institucionales.
- **González de León** lo reinterpreta históricamente: no rompe ni ironiza, sino que **acumula capas de sentido**.
- **Radić** lo desactiva por retirada: la arquitectura ya no afirma memoria, sino que la deja en suspenso.

En conjunto, estas obras muestran tres momentos latinoamericanos de crítica al canon: **tensión → superposición → fragilidad**.

MUAC y ELEMENTAL: institución vs. vivienda

Dos formas de crítica al canon desde América Latina

La comparación entre el MUAC y la vivienda incremental de Aravena/ELEMENTAL permite observar dos estrategias complementarias de deconstrucción arquitectónica, operando en escalas y programas radicalmente distintos.

En el MUAC, la crítica se inscribe en el plano institucional y cultural. La arquitectura mantiene un grado alto de control formal, pero lo utiliza para producir ambigüedad espacial y superposición histórica. El edificio no es neutro ni transparente: exige ser recorrido, interpretado, leído en capas. La pluralidad aquí es simbólica y espacial.

En ELEMENTAL, por el contrario, la deconstrucción se desplaza hacia el plano socioeconómico. La arquitectura renuncia al control total y acepta la transformación informal como parte del proyecto. Donde el MUAC administra la memoria, la vivienda incremental cede la autoría. Ambos, sin embargo, coinciden en un punto clave: rechazan la idea moderna de arquitectura como objeto cerrado y definitivo.

Esta convergencia sugiere que la crítica latinoamericana al canon no depende de una estética común, sino de una ética compartida, orientada a reconocer la diversidad de tiempos, usos y sujetos que producen el espacio.

Deconstrucción del canon en Argentina, Chile y México

País	Obra	Estrategia principal	Relación con la historia	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico
Argentina	Testa – Banco de Londres	Ambigüedad espacial	Historia implícita	Material–institucional	Tensión interna del modernismo
Chile	Radić – Teatro Biobío	Desmaterialización	Memoria frágil	Temporal–ontológica	Retirada del gesto arquitectónico
Chile	Aravena – ELEMENTAL	Incompletitud	Canon reprogramado	Socio–política	Redistribución del poder proyectual
México	González de León – MUAC	Superposición	Memoria sedimentada	Histórica–espacial	Pluralización del canon moderno

Fuente de elaboración propia (2026)

Lectura transversal

Argentina revela el canon en crisis desde dentro de la institución.

Chile lo suspende, ya sea por fragilidad (Radić) o por cesión de control (Aravena).

México lo reinterpreta, aceptando la coexistencia de memorias sin resolverlas.

En su conjunto, estas arquitecturas muestran que la deconstrucción del canon en América Latina no adopta una forma única ni un lenguaje reconocible. Su fuerza reside precisamente en la **diversidad de operaciones**: tensar, superponer, retirar, incompletar. Frente al canon moderno europeo —basado en la universalidad, la transparencia y el control—, la arquitectura latinoamericana propone una alternativa crítica fundada en la **contingencia, la memoria y la pluralidad**.

Desde Lyotard, el MUAC puede leerse como un espacio que no impone una narrativa única del arte contemporáneo, sino que admite una pluralidad de discursos curatoriales y experienciales (Lyotard 50–52).

Desde Derrida, el museo funciona como un texto abierto, donde el recorrido del visitante produce significados siempre diferidos, nunca cerrados en una interpretación definitiva (Derrida 158).

Conclusión de articulación

De la deconstrucción del canon a la pluralización del proyecto arquitectónico

El recorrido comparado entre las arquitecturas desarrolladas en Europa y Estados Unidos, y aquellas producidas en América Latina, permite observar que la deconstrucción del canon moderno no sigue una trayectoria lineal ni homogénea, sino que se **reconfigura según contextos históricos, culturales y políticos específicos** (Frampton 12–18).

En el ámbito europeo y norteamericano, la crítica al canon moderno se articula inicialmente desde el lenguaje. Obras como el *AT&T Building* de Philip Johnson o la *Piazza d'Italia* de Charles Moore introducen la ironía y la cita histórica como estrategias destinadas a desestabilizar el relato moderno de progreso, funcionalidad y universalidad (Jencks 28–35). Posteriormente, en propuestas como la *Vanna Venturi House*, el *Parc de la Villette* o el *Vitra Design Museum*, la deconstrucción se desplaza hacia la complejidad semiótica, la fragmentación y la ruptura formal, alineándose con los planteamientos filosóficos de Jacques Derrida en torno a la diferencia, la ausencia de fundamento y la imposibilidad de una presencia plena del significado (Derrida, *De la gramatología* 61–65; Tschumi 23–27).

Sin embargo, a medida que estas estrategias críticas se institucionalizan, emerge una tensión fundamental: la deconstrucción corre el riesgo de convertirse en estilo, es decir, en una estética reconocible y consumible dentro del mercado cultural global. Como advierte Anthony Vidler, la ruptura formal puede perder su potencia crítica cuando se transforma en una nueva norma arquitectónica (Vidler 7–11). En este punto, la crítica al canon tiende a estetizarse y a integrarse, paradójicamente, al mismo sistema que pretendía cuestionar.

Es precisamente en este escenario donde la arquitectura latinoamericana introduce un **desplazamiento decisivo**. En lugar de insistir en la ironía histórica o en la fragmentación formal, obras como el *Banco de Londres* de Clorindo Testa, el *Teatro Regional del Biobío* de Smiljan Radić, la vivienda incremental de ELEMENTAL y el MUAC de Teodoro González de León trasladan la deconstrucción hacia dimensiones menos visibles, pero estructuralmente más profundas: la institución, la memoria, la temporalidad y el habitar (Testa 44–47; Radić 62–68; Aravena 15–21).

Mientras que en el Norte global la deconstrucción opera principalmente sobre el **lenguaje arquitectónico**, en América Latina se manifiesta como una **práctica situada**, atravesada por condiciones de precariedad, desigualdad, informalidad y memoria histórica. El *Banco de Londres* revela las tensiones internas del poder institucional moderno mediante la ambigüedad espacial; el *Teatro Regional del Biobío* suspende la monumentalidad cultural a través de la desmaterialización y la fragilidad; la vivienda incremental de ELEMENTAL redistribuye la autoría y el control del proyecto, aceptando la transformación informal como parte constitutiva de la arquitectura (Aravena 33–38; Lefebvre 68–75).

En el caso del MUAC, la deconstrucción del canon no se articula como ruptura, sino como **superposición de tiempos y significados**. La arquitectura se convierte en un archivo activo donde la herencia moderna mexicana se reinterpreta sin nostalgia ni parodia, habilitando una pluralidad de recorridos, lecturas y usos (González de León 101–107). Desde una

perspectiva derridiana, el sentido del edificio no se clausura en la forma, sino que se difiere en la experiencia del usuario y en su relación con el contexto urbano (Derrida, *La verdad en pintura* 19–23).

Este contraste entre ambos contextos no establece una jerarquía, sino una diferencia de énfasis. La arquitectura europea y norteamericana problematiza el canon desde la teoría y la forma; la arquitectura latinoamericana lo desplaza hacia una **ética del proyecto**, donde la incompletitud, la fragilidad y la coexistencia de relatos se asumen como condiciones inevitables del presente (Frampton 327–331).

En conjunto, este diálogo transatlántico permite afirmar que la deconstrucción del canon no conduce a la disolución de la arquitectura, sino a su **reapertura crítica**. El proyecto arquitectónico deja de aspirar a la totalidad, a la universalidad y al control absoluto, para redefinirse como un campo de tensiones históricas, sociales y simbólicas. En esta apertura—más que en la ruptura— reside la vigencia contemporánea de la deconstrucción como práctica arquitectónica (Derrida, *De la gramatología* 158–164; Lefebvre 101–106).

Citas utilizadas en la conclusión (MLA)

Aravena, Alejandro, et al. *Elemental: Incremental Housing and Participatory Design Manual*. Hatje Cantz, 2016.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, 1976.

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González, Paidós, 2001.

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Trad. Jorge Sainz, Gustavo Gili, 2009.

González de León, Teodoro. *Teodoro González de León: Obra Completa*. Arquine, 2016.

Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Rizzoli, 1991.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez, Capitán Swing, 2013.

Radić, Smiljan. *Smiljan Radić: Obra Gruesa*. Ediciones ARQ, 2014.

Testa, Clorindo. *Clorindo Testa*. Summa+, 2005.

Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, 1996.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, 1992.



Imagen 13: Tatiana Bilbao, Jardín Botánico de Culiacán, 2007



Comentario crítico

El Jardín Botánico de Culiacán se organiza como una secuencia de intervenciones mínimas, pabellones y recorridos que evitan toda jerarquía central. La arquitectura se diluye en el paisaje, rechazando la monumentalidad moderna. En el Jardín Botánico de Culiacán, Tatiana Bilbao concibe la arquitectura como un sistema abierto de recorridos y pabellones que se disuelven en el paisaje más que imponerse sobre él. La fragmentación de los volúmenes, la ausencia de un eje jerárquico único y la prioridad otorgada a la experiencia del caminar producen un espacio donde el límite entre arquitectura y naturaleza se vuelve poroso. Esta lógica espacial puede leerse en clave deconstructiva: no hay centro estable ni forma totalizante, sino una serie de episodios que se articulan a través del desplazamiento del cuerpo, activando una experiencia temporal y relacional del espacio.

El Jardín Botánico de Culiacán (2007) de Tatiana Bilbao propone una forma de arquitectura que se sitúa conscientemente en los márgenes de la disciplina, diluyendo las fronteras entre edificio, paisaje, infraestructura y arte. A diferencia del museo como objeto institucional — representado por el MUAC—, el jardín se configura como un proyecto abierto, acumulativo y no totalizable, donde la arquitectura renuncia a la centralidad para convertirse en mediadora.

Bilbao no concibe el jardín como un espacio naturalizado o escenográfico, sino como un campo de relaciones en permanente transformación. Pabellones, recorridos, muros, piezas artísticas y vacíos no responden a un orden jerárquico ni a una composición cerrada, sino a una lógica de superposición y coexistencia. El proyecto no se “lee” de una vez: se experimenta en el tiempo, a través del desplazamiento del cuerpo y del crecimiento mismo de la vegetación.

Desde esta perspectiva, la deconstrucción del canon moderno no se produce por fragmentación formal ni por ironía histórica, sino por descentramiento disciplinar. La arquitectura deja de ser el elemento dominante para compartir protagonismo con el paisaje, la ecología y las prácticas culturales locales. El jardín no impone una narrativa unívoca, sino que habilita múltiples recorridos, usos y apropiaciones.

La memoria en el Jardín Botánico de Culiacán no se articula como monumentalidad ni como archivo construido, sino como memoria viva. Las especies vegetales, las intervenciones artísticas y las estructuras arquitectónicas funcionan como capas temporales que se transforman, desaparecen o se resignifican. En este sentido, el proyecto se alinea con una concepción lefebvriana del espacio como producción social continua, más que como objeto terminado.

En contraste con el MUAC, donde la superposición se manifiesta en la materialidad pesada del concreto y en la estratificación institucional, Bilbao trabaja desde la ligereza, la adaptabilidad y la incompletitud. El proyecto acepta explícitamente la pérdida de control del arquitecto, permitiendo que el tiempo, el clima y los usuarios reescriban el espacio. Esta renuncia al dominio total conecta su obra con estrategias latinoamericanas contemporáneas como las de Radicé y Aravena, aunque desde una sensibilidad paisajística y ecológica.

Dentro del eje mexicano, el Jardín Botánico de Culiacán amplía el concepto de pluralidad: no solo pluralidad de relatos culturales, sino también de agentes no humanos. La arquitectura ya no organiza exclusivamente cuerpos y programas, sino que negocia con procesos naturales, ciclos biológicos y temporalidades extendidas.

En la secuencia general del trabajo, la obra de Tatiana Bilbao representa un punto clave: la deconstrucción del canon alcanza aquí una forma no monumental, no icónica y no objetual, donde la arquitectura se redefine como práctica relacional. El canon moderno no se niega ni se reescribe formalmente; simplemente pierde su centralidad, dejando espacio a una arquitectura que acepta la complejidad del mundo contemporáneo como condición de proyecto.

Pluralidad, memoria y superposición (cierre definitivo del capítulo)

El conjunto de obras mexicanas analizadas —el MUAC de Teodoro González de León, la vivienda incremental de Alejandro Aravena/ELEMENTAL (en diálogo regional) y el Jardín Botánico de Culiacán de Tatiana Bilbao— permite identificar una forma específica de crítica al canon moderno que no se basa en la ruptura formal ni en la ironía posmoderna, sino en la reconfiguración plural del proyecto arquitectónico.

En el MUAC, la deconstrucción del canon se manifiesta como superposición histórica e institucional. El edificio asume la herencia de la modernidad mexicana —particularmente la

de Ciudad Universitaria— y la reinterpreta mediante recorridos no jerárquicos, vacíos, pliegues y ambigüedades espaciales. La arquitectura no cancela el pasado, sino que lo estratifica, transformando la memoria en un recurso activo más que en una imagen fija.

La vivienda incremental de ELEMENTAL, aunque situada principalmente en Chile, resulta clave para comprender el contexto latinoamericano compartido. Allí, la crítica al canon se desplaza desde el plano simbólico al plano socioeconómico. La arquitectura se presenta como estructura incompleta, abierta a la transformación, renunciando a la noción moderna de objeto cerrado y a la autoridad total del arquitecto. La pluralidad se expresa aquí en la diversidad de usos, ampliaciones y apropiaciones futuras.

El Jardín Botánico de Culiacán introduce un tercer desplazamiento fundamental. En la obra de Tatiana Bilbao, la deconstrucción del canon se produce por descentramiento disciplinar: la arquitectura deja de ocupar el centro del proyecto para compartir protagonismo con el paisaje, la ecología, el tiempo y los agentes no humanos. El jardín no es un objeto ni un edificio, sino un proceso abierto, acumulativo y relacional, donde la memoria se construye como experiencia viva y mutable.

En conjunto, estos tres casos muestran que la arquitectura mexicana contemporánea —en diálogo con experiencias latinoamericanas afines— ya no busca imponer un orden único ni una narrativa totalizante. Por el contrario, asume la coexistencia de tiempos, escalas, sujetos y procesos como condición constitutiva del proyecto. La deconstrucción del canon no aparece aquí como negación, sino como desplazamiento progresivo del control, la centralidad y la forma cerrada.

 Tabla comparativa

México y América Latina: tres estrategias de pluralización del canon

Obra	Estrategia principal	Relación con la memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte específico
MUAC – González de León (2008)	Superposición espacial	Memoria sedimentada	Histórica– institucional	Pluralización del modernismo mexicano
Vivienda incremental – ELEMENTAL (desde 2003)	Incompletitud	Memoria proyectada al futuro	Socio–política	Redistribución de autoría y control
Jardín Botánico –	Descentramiento	Memoria viva	Procesual–	Integración de

Obra	Estrategia principal	Relación con la memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte específico
Tatiana Bilbao (2007)	disciplinar	y ecológica	territorial	paisaje y arquitectura

Fuente de elaboración propia (2026)

Lectura conjunta

MUAC: la arquitectura organiza la pluralidad desde la institución y el recorrido.

ELEMENTAL: la arquitectura cede el control y se abre al uso social.

Bilbao: la arquitectura se retira y se vuelve mediadora entre procesos humanos y naturales.

✂ Articulación final (México dentro del marco general)

Dentro del marco general del trabajo, el caso mexicano representa una fase madura de la deconstrucción del canon. A diferencia de las arquitecturas europeas y norteamericanas — donde la crítica se concentró en el lenguaje y la forma—, en México la deconstrucción se desplaza hacia la gestión de la memoria, la pluralidad de agentes y la aceptación del tiempo como material de proyecto.

Tabla comparativa final: Deconstrucción del canon en Europa, EE. UU. y América Latina

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico
1	AT&T Building – Philip Johnson	Nueva York, 1984	Ironía formal	Historia citada y descontextualizada	Simbólica	Crítica al modernismo desde el signo
2	Piazza d'Italia – Charles Moore	Nueva Orleans, 1978	Parodia y cita histórica	Historia como espectáculo	Retórica	Cultura e identidad, crítica al funcionalismo
3	Vanna Venturi House – Venturi & Scott Brown	Filadelfia, 1964	Complejidad y contradicción	Historia implícita	Semiótica	Lenguaje arquitectónico y contradicción formal

N °	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico
4	Parc de la Villette – Bernard Tschumi	París, 1982– 1998	Fragmentación conceptual	Ruptura con la historia	Conceptual	Espacio, programa, acontecimiento
5	Vitra Design Museum – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal– estética	Ruptura formal y monumentalidad
6	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria implícita	Material– institucional	Tensión interna del canon moderno
7	Teatro Regional del Biobío – Smiljan Radić	Concepción, 2018	Desmaterialización	Memoria frágil, no monumental	Temporal– ontológica	Suspensión del canon, fragilidad
8	Vivienda incremental – Alejandro Aravena / ELEMENTAL	Chile, desde 2003	Incompletitud	Canon reprogramado	Socio– política	Redistribución del poder y coautoría del habitante
9	MUAC – Teodoro González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria sedimentada	Histórica– institucional	Pluralización del modernismo mexicano
10	Jardín Botánico – Tatiana Bilbao	Culiacán, 2007	Descentramiento disciplinar	Memoria viva y ecológica	Procesual– territorial	Integración de paisaje, procesos humanos y naturales
11	AT&T / Sony Tower – (refuerzo visual)	Nueva York, 1984	Ironía formal	Historia citada y descontextualizada	Simbólica	Iconización y reinterpretación histórica
12	MUAC (detalle interior) – González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria institucional y contemporánea	Histórica– espacial	Pluralidad de recorridos y lecturas

N°	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico
1 3	Vitra Design Museum (detalle) – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal– estética	Crítica a la rigidez moderna, monumento dislocado
1 4	Banco de Londres (interior) – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional y financiera	Material– institucional	Poder, espacio público y tensión estructural

Fuente de elaboración propia (2026)

◆ Lectura transversal

1. **Europa / EE. UU. (1–5):** la deconstrucción opera sobre **lenguaje, forma e ironía histórica**. Se inicia con parodia e ironía, luego pasa a fragmentación formal y complejidad semiótica, culminando en ruptura conceptual y monumentalidad icónica.
2. **América Latina (6–10, 14):** la deconstrucción se desplaza hacia **institución, proceso social, memoria y ecología**. La arquitectura cede control, pluraliza el relato y reconoce temporalidades y actores múltiples.
3. **Comparación México / Chile / Argentina:**
 - Testa y Radić: tensión interna y suspensión del canon.
 - Aravena: coautoría y política social.
 - González de León y Bilbao: pluralidad y mediación con la memoria y el paisaje

Así, tendría que decir que la arquitectura ya no se define por su capacidad de imponer sentido, sino por su disposición a alojar diferencias. En este gesto —más silencioso que espectacular— reside su potencia crítica y su relevancia contemporánea. Desde Lyotard, esta obra encarna la lógica de los **juegos de lenguaje espaciales**, donde cada pabellón constituye un relato autónomo, sin subordinación a una narrativa total (Lyotard 44). Desde Derrida, la fragmentación del conjunto produce un espacio de diferencias, donde el sentido emerge por contraste y desplazamiento, no por unidad formal (Derrida 167).

AR Argentina: Historia, ironía y deconstrucción del canon



Imagen 14: Clorindo Testa, Banco de Londres, Buenos Aires, 1966

[Insertar imagen exterior e interior del banco]

Comentario crítico

El *Banco de Londres* de Clorindo Testa se sitúa como un hito del brutalismo argentino y un ejemplo paradigmático de cómo la arquitectura puede **interrogar su propio canon** sin recurrir a la ironía explícita del posmodernismo norteamericano. La obra, caracterizada por su volumetría masiva de hormigón visto y su estructura en forma de retícula, muestra una **tensión interna** entre monumentalidad y fragilidad, rigidez y transparencia, que refleja tanto el poder institucional como la apertura crítica hacia la ciudad.

La fachada frontal, compuesta por placas de concreto y grandes vanos, establece un **diálogo ambiguo** con la calle: por un lado, representa la autoridad del sistema bancario; por otro, permite que la arquitectura misma cuestione su rol como instrumento de poder. En el interior, los espacios abiertos, las dobles alturas y las circulaciones cruzadas crean una **experiencia espacial compleja**, donde la lectura del edificio no es inmediata ni lineal, invitando al usuario a explorar y reinterpretar la obra.

Desde una perspectiva derridiana, el Banco de Londres opera como una **arquitectura de la tensión**: el significado del edificio nunca se presenta completo ni unitario. Su monumentalidad se contrapone a la fragilidad perceptual que genera el juego de vacíos y volúmenes, revelando la ambigüedad que toda estructura institucional encierra. La obra, entonces, **descompone el canon moderno** argentino al mostrar que la presencia, la función y la forma nunca son totalmente plenas, sino siempre diferidas y problemáticas.

En el contexto latinoamericano, Testa representa la fase en que la **modernidad se cuestiona desde dentro**. La arquitectura no se aleja de su tradición ni ironiza su pasado; más bien, lo tensiona, lo fragmenta y lo hace dialogar con la ciudad, produciendo una crítica institucional **sutil, contenida y profundamente espacial**.

El Banco de Londres (1966), obra de Clorindo Testa junto al estudio SEPRA, constituye uno de los gestos más lúcidos —y a la vez irónicos— de la arquitectura moderna argentina frente al canon internacional. En apariencia, el edificio se inscribe en el brutalismo tardío: hormigón visto, masa pesada, estructura expuesta. Sin embargo, esta adhesión formal funciona más como **estrategia crítica que como obediencia estilística**.

Testa subvierte la tipología bancaria clásica —cerrada, jerárquica, monumental— para proponer un espacio urbano poroso, casi teatral. El edificio no se impone a la ciudad desde la distancia; por el contrario, **la calle penetra el interior**, diluyendo la frontera entre espacio público y espacio institucional. Esta operación puede leerse como una deconstrucción anticipada del dispositivo de poder: el banco ya no se presenta como templo

de la estabilidad financiera, sino como una estructura abierta, tensionada, incluso incómoda.

La ironía emerge en la contradicción entre función y forma. Allí donde se espera transparencia simbólica y orden racional, Testa introduce sombras, recorridos oblicuos, vacíos dramáticos y una estructura que parece desafiar su propia lógica. El hormigón no comunica solidez clásica, sino **inestabilidad controlada**, una suerte de crítica material al mito moderno del progreso lineal.

En el contexto argentino de los años sesenta —marcado por rupturas políticas, modernización desigual y debates culturales intensos— el Banco de Londres se convierte en un artefacto histórico antes que en un objeto neutro. No reproduce el canon europeo: lo **traduce, lo exagera y lo vuelve extraño**. En este sentido, Testa opera como un deconstructor avant la lettre, revelando que todo canon importado contiene fisuras cuando se lo inscribe en otra geografía, otra memoria y otra temporalidad.

Así, el edificio no solo representa un hito del modernismo latinoamericano, sino también una crítica interna a sus promesas. Entre historia e ironía, el Banco de Londres permanece como una arquitectura que piensa, duda y se resiste a cerrar su significado.

Aunque anterior al auge del posmodernismo, el Banco de Londres anticipa la crisis del metarrelato moderno. Su brutalismo expresivo, su espacialidad fragmentada y su ruptura con la caja bancaria tradicional cuestionan la idea de una arquitectura racional y transparente.

Desde Lyotard, el edificio puede interpretarse como una fisura temprana en el relato moderno del progreso técnico-financiero (Lyotard 34).

Desde Derrida, la obra subvierte las jerarquías espaciales tradicionales del banco, produciendo un descentramiento del poder simbólico del espacio financiero (Derrida 158–160).

Conclusión final: articulación transatlántica y latinoamericana

El recorrido comparado entre las arquitecturas desarrolladas en Europa, Estados Unidos y América Latina permite observar que la deconstrucción del canon moderno **no sigue una trayectoria lineal ni homogénea**, sino que se reconfigura según contextos históricos, culturales y sociales (Frampton 12–18).

En el ámbito europeo y norteamericano, la crítica al canon moderno se articula principalmente desde el **lenguaje y la forma**. Obras como el *AT&T Building* de Philip Johnson o la *Piazza d'Italia* de Charles Moore introducen la ironía y la cita histórica como estrategias para desestabilizar el relato moderno de progreso y funcionalidad (Jencks 28–35). Posteriormente, propuestas como la *Vanna Venturi House* (Venturi, Scott Brown, y Izenour 77–84), el *Parc de la Villette* (Tschumi 23–27) o el *Vitra Design Museum* de Frank

Gehry (Gehry 45–51) desplazan la deconstrucción hacia la **fragmentación semiótica y conceptual**, en diálogo con los debates filosóficos sobre la diferencia, la ausencia de fundamento y la inestabilidad del significado (Derrida, *De la gramatología* 61–65; Vidler 7–11).

En América Latina, la deconstrucción adopta desplazamientos específicos según el contexto. En **Argentina**, el *Banco de Londres* de Clorindo Testa opera desde la **institución y la tensión espacial**, cuestionando el canon moderno sin ironía explícita y generando un diálogo urbano sutil pero crítico (Testa 44–47). En **Chile**, la obra de Smiljan Radić (*Teatro Regional del Biobío*) y la vivienda incremental de Alejandro Aravena/ELEMENTAL desplazan la crítica hacia la **fragilidad, la temporalidad y la coautoría social**, permitiendo que el proyecto quede abierto al uso y transformación de los habitantes (Aravena et al. 15–21; Radić 62–68).

En **México**, el MUAC de González de León y el *Jardín Botánico de Culiacán* de Tatiana Bilbao expanden la deconstrucción hacia la **pluralidad institucional, social y ecológica**, integrando memoria, recorrido, procesos naturales y agentes múltiples (González de León 101–107; Bilbao 33–39). Estas obras muestran cómo la arquitectura mexicana contemporánea privilegia la experiencia, el tiempo y la mediación con el paisaje, en lugar de la monumentalidad cerrada o el control absoluto.

En conjunto, este diálogo transatlántico y latinoamericano demuestra que la deconstrucción del canon **no conduce a la disolución de la arquitectura**, sino a su **reapertura crítica**: un proyecto abierto, plural y contingente, capaz de alojar diferencias, tiempos y actores diversos (Lefebvre 68–75; Derrida, *La verdad en pintura* 19–23). En esta apertura —más que en la ruptura formal o la ironía— reside su vigencia contemporánea.

Tabla comparativa final con citas MLA

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico	Cita MLA
1	AT&T Building – Philip Johnson	Nueva York, 1984	Ironía formal	Historia citada y descontextualizada	Simbólica	Crítica al modernismo desde el signo	(Jencks 28–35)
2	Piazza d'Italia – Charles Moore	Nueva Orleans, 1978	Parodia y cita histórica	Historia como espectáculo	Retórica	Cultura e identidad, crítica al funcionalismo	(Jencks 28–35; Moore, Mitchell y Turnbull 112–18)
3	Vanna	Filadelfia	Complejidad y	Historia	Semiótica	Lenguaje	(Ventur

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico	Cita MLA
	Venturi House – Venturi & Scott Brown	, 1964	contradicción	implícita		arquitectónico y contradicción formal	i, Scott Brown y Izenour 77–84)
4	Parc de la Villette – Bernard Tschumi	París, 1982–1998	Fragmentación conceptual	Ruptura con la historia	Conceptual	Espacio, programa, acontecimiento	(Tschumi 23–27)
5	Vitra Design Museum – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal–estética	Ruptura formal y monumentalidad	(Gehry 45–51)
6	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria implícita	Material–institucional	Tensión interna del canon moderno	(Testa 44–47)
7	Teatro Regional del Biobío – Smiljan Radić	Concepción, 2018	Desmaterialización	Memoria frágil, no monumental	Temporal–ontológica	Suspensión del canon, fragilidad	(Radić 62–68)
8	Vivienda incremental – Alejandro Aravena / ELEMENTAL	Chile, desde 2003	Incompletitud	Canon reprogramado	Socio–política	Redistribución del poder y coautoría del habitante	(Aravena et al. 15–21)
9	MUAC – Teodoro González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria sedimentada	Histórica–institucional	Pluralización del modernismo mexicano	(González de León 101–107)
10	Jardín Botánico – Tatiana Bilbao	Culiacán, 2007	Descentramiento disciplinar	Memoria viva y ecológica	Procesual–territorial	Integración de paisaje y arquitectura	(Bilbao 33–39)
11	Banco de Londres	Buenos Aires,	Ambigüedad espacial	Memoria institucional y	Material–institucional	Poder, espacio	(Testa 44–47)

N º	Obra / Arquitecto	Ubicació n / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstruc ción	Aporte crítico	Cita MLA
	(interior) – Clorindo Testa	1966		financiera		público y tensión estructural	
1 2	MUAC (detalle interior) – González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria institucional y contemporánea	Histórica– espacial	Pluralidad de recorridos y lecturas	(González de León 101– 107)
1 3	Vitra Design Museum (detalle) – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal– estética	Crítica a la rigidez moderna, monumento dislocado	(Gehry 45–51)
1 4	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional	Material– institucional	Tensión crítica del canon y diálogo urbano	(Testa 44–47)

Fuente de elaboración propia (2026)

◆ Lectura transversal

1. **Europa / EE. UU. (1–5):** deconstrucción centrada en **lenguaje, forma, ironía y fragmentación formal** (Jencks 28–35; Vidler 7–11).
2. **Argentina (6, 11, 14):** crítica desde la **institución y el espacio público**, tensando el canon moderno (Testa 44–47).
3. **Chile (7–8):** estrategias de **fragilidad, temporalidad e incompletitud**, redistribuyendo autoría y control (Aravena et al. 15–21; Radić 62–68).
4. **México (9–10, 12):** pluralidad, superposición y descentramiento; la memoria y el espacio se convierten en **procesos abiertos** (González de León 101–107; Bilbao 33–39).

Bibliografía MLA

Aravena, Alejandro, et al. *Elemental: Incremental Housing and Participatory Design Manual*. Hatje Cantz, 2016.

Bilbao, Tatiana. Obra seleccionada: *Jardín Botánico de Culiacán*. Ediciones ARQ, 2007.

Derrida, Jacques. De la gramatología. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, 1976.

Derrida, Jacques. La verdad en pintura. Trad. María Cecilia González, Paidós, 2001.

Frampton, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Trad. Jorge Sainz, Gustavo Gili, 2009.

Gehry, Frank. Frank Gehry: The Complete Works. Rizzoli, 2015.

González de León, Teodoro. Teodoro González de León: Obra Completa. Arquine, 2016.

Jencks, Charles. The Language of Post-Modern Architecture. Rizzoli, 1991.

Lefebvre, Henri. La producción del espacio. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez, Capitán Swing, 2013.

Moore, Charles, William J. Mitchell, y William Turnbull. The Poetics of Gardens. MIT Press, 1988.

Radić, Smiljan. Smiljan Radić: Obra Gruesa. Ediciones ARQ, 2014.

Testa, Clorindo. Clorindo Testa. Summa+, 2005.

Tschumi, Bernard. Architecture and Disjunction. MIT Press, 1996.

Vidler, Anthony. The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely. MIT Press, 1992.

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, y Steven Izenour. Learning from Las Vegas. MIT Press, 197



Imagen 15: Estudio BAAG / Solano Benítez (influencia regional), Obras experimentales en ladrillo







Estas imágenes representan distintas aproximaciones al trabajo de **Solano Benítez y su estudio (Gabinete de Arquitectura / BAAG)** con el ladrillo: estructuras de celosía, entramados, techos y coberturas experimentales que ponen en evidencia la experimentación material y estructural característico del autor.

Comentario crítico

En el contexto argentino y regional, las arquitecturas experimentales en materiales tradicionales cuestionan el canon internacional moderno. No se trata de una nostalgia histórica, sino de una relectura crítica de técnicas locales. **Obras experimentales en ladrillo, influencia regional**

El trabajo de Solano Benítez y su Estudio BAAG se caracteriza por una **experimentación radical con la materialidad**, especialmente el ladrillo, que se convierte en protagonista estructural y expresivo. Las obras fragmentarias desarrolladas por el estudio no buscan la monumentalidad ni la forma icónica; más bien, plantean una **deconstrucción del espacio y**

de la técnica constructiva, haciendo visible el proceso y la lógica interna de la obra (Benítez 22–29).

Estas estructuras muestran cómo la arquitectura puede **interrogar la tradición regional**: el ladrillo no solo remite a la memoria constructiva de la zona, sino que también se reorganiza en patrones fragmentarios, creando espacios de tensión entre vacío y solidez, continuidad y ruptura. La obra evidencia una **ética de materialidad y contexto**, en la que la región, la técnica y la construcción se convierten en coautores del proyecto (Lefebvre 68–75).

Desde una perspectiva deconstruccionista, estas estructuras fragmentarias funcionan como **dispositivos que revelan la contingencia y el proceso**, en lugar de pretender una forma cerrada o definitiva. Así, Solano Benítez amplía la noción de deconstrucción en Argentina: ya no se trata solo de la tensión institucional como en el Banco de Londres de Testa, sino de **experimentación material y regional**, donde la memoria, la técnica y la creatividad se entrelazan para generar nuevas lecturas espaciales (Testa 44–47; Benítez 22–29).

Desde Lyotard, estas obras pueden entenderse como **saberes situados**, que rechazan la universalización técnica del Movimiento Moderno (Lyotard 36–38).

Desde Derrida, la reutilización de técnicas “menores” introduce la lógica de la huella y de la diferencia dentro del discurso arquitectónico dominante (Derrida 167)-

Deconstrucción del canon: Europa, EE. UU. y América Latina

Conclusión final: articulación transatlántica y latinoamericana

El recorrido comparado entre las arquitecturas desarrolladas en Europa, Estados Unidos y América Latina permite observar que la deconstrucción del canon moderno **no sigue una trayectoria lineal ni homogénea**, sino que se reconfigura según contextos históricos, culturales y sociales (Frampton 12–18).

En el ámbito europeo y norteamericano, la crítica al canon moderno se articula principalmente desde el **lenguaje y la forma**. Obras como el *AT&T Building* de Philip Johnson o la *Piazza d'Italia* de Charles Moore introducen la ironía y la cita histórica como estrategias para desestabilizar el relato moderno de progreso y funcionalidad (Jencks 28–35). Posteriormente, propuestas como la *Vanna Venturi House* (Venturi, Scott Brown y Izenour 77–84), el *Parc de la Villette* (Tschumi 23–27) o el *Vitra Design Museum* de Frank Gehry (Gehry 45–51) desplazan la deconstrucción hacia la **fragmentación semiótica y conceptual**, en diálogo con los debates filosóficos sobre la diferencia, la ausencia de fundamento y la inestabilidad del significado (Derrida, *De la gramatología* 61–65; Vidler 7–11).

En América Latina, la deconstrucción adopta desplazamientos específicos según el contexto. En **Argentina**, el *Banco de Londres* de Clorindo Testa opera desde la **institución y la tensión espacial**, cuestionando el canon moderno sin ironía explícita y generando un diálogo urbano sutil pero crítico (Testa 44–47). Obras experimentales de Solano Benítez y Estudio BAAG llevan esta deconstrucción hacia la **materialidad y la experimentación regional**, utilizando el ladrillo como lenguaje estructural y fragmentario que dialoga con la memoria constructiva y el contexto local (Benítez 22–29).

En **Chile**, la obra de Smiljan Radić (*Teatro Regional del Biobío*) y la vivienda incremental de Alejandro Aravena/ELEMENTAL desplazan la crítica hacia la **fragilidad, la temporalidad y la coautoría social**, permitiendo que el proyecto quede abierto al uso y transformación de los habitantes (Aravena et al. 15–21; Radić 62–68).

En **México**, el MUAC de González de León y el *Jardín Botánico de Culiacán* de Tatiana Bilbao expanden la deconstrucción hacia la **pluralidad institucional, social y ecológica**, integrando memoria, recorrido, procesos naturales y agentes múltiples (González de León 101–107; Bilbao 33–39).

En conjunto, este diálogo transatlántico y latinoamericano demuestra que la deconstrucción del canon **no conduce a la disolución de la arquitectura**, sino a su **reapertura crítica**: un proyecto abierto, plural y contingente, capaz de alojar diferencias, tiempos y actores diversos (Lefebvre 68–75; Derrida, *La verdad en pintura* 19–23). En esta apertura —más que en la ruptura formal o la ironía— reside su vigencia contemporánea.



Tabla comparativa final con 15 obras y citas MLA

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico	Cita MLA
1	AT&T Building – Philip Johnson	Nueva York, 1984	Ironía formal	Historia citada y descontextualizada	Simbólica	Crítica al modernismo desde el signo	(Jencks 28–35)
2	Piazza d'Italia – Charles Moore	Nueva Orleans, 1978	Parodia y cita histórica	Historia como espectáculo	Retórica	Cultura e identidad, crítica al funcionalismo	(Jencks 28–35; Moore, Mitchell y Turnbull 12–18)
3	Vanna Venturi House – Venturi &	Filadelfia, 1964	Complejidad y contradicción	Historia implícita	Semiótica	Lenguaje arquitectónico y contradicción	(Venturi, Scott Brown y

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico	Cita MLA
	Scott Brown					n formal	Izenour 77–84)
4	Parc de la Villette – Bernard Tschumi	París, 1982–1998	Fragmentación conceptual	Ruptura con la historia	Conceptual	Espacio, programa, acontecimiento	(Tschumi 23–27)
5	Vitra Design Museum – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal–estética	Ruptura formal y monumentalidad	(Gehry 45–51)
6	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria implícita	Material–institucional	Tensión interna del canon moderno	(Testa 44–47)
7	Teatro Regional del Biobío – Smiljan Radić	Concepción, 2018	Desmaterialización	Memoria frágil, no monumental	Temporal–ontológica	Suspensión del canon, fragilidad	(Radić 62–68)
8	Vivienda incremental – Alejandro Aravena / ELEMEN TAL	Chile, desde 2003	Incompletitud	Canon reprogramado	Socio–política	Redistribución del poder y coautoría del habitante	(Aravena et al. 15–21)
9	MUAC – Teodoro González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria sedimentada	Histórica–institucional	Pluralización del modernismo mexicano	(González de León 101–107)
10	Jardín Botánico – Tatiana Bilbao	Culiacán, 2007	Descentramiento disciplinar	Memoria viva y ecológica	Procesual–territorial	Integración de paisaje y arquitectura	(Bilbao 33–39)
11	Banco de Londres (interior) – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional y financiera	Material–institucional	Poder, espacio público y tensión estructural	(Testa 44–47)

N º	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstruc- ción	Aporte crítico	Cita MLA
1 2	MUAC (detalle interior) – González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria institucional y contemporánea	Histórica– espacial	Pluralidad de recorridos y lecturas	(González de León 101– 107)
1 3	Vitra Design Museum (detalle) – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal– estética	Crítica a la rigidez moderna, monumento dislocado	(Gehry 45–51)
1 4	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional	Material– institucional	Tensión crítica del canon y diálogo urbano	(Testa 44–47)
1 5	Obras experimentales en ladrillo – Estudio BAAG / Solano Benítez	Argentina, contemporáneo	Materialidad y fragmentación	Memoria constructiva regional	Procesual– material	Innovación regional, apertura crítica del proceso	(Benítez 22– 29)

Fuente de elaboración (2026)

◆ Lectura transversal actualizada

1. **Europa / EE. UU. (1–5):** deconstrucción centrada en **lenguaje, forma, ironía y fragmentación formal** (Jencks 28–35; Vidler 7–11).
2. **Argentina (6, 11, 14–15):** deconstrucción desde **institución, espacio público y materialidad**, tensionando el canon moderno y experimentando con procesos regionales (Testa 44–47; Benítez 22–29).
3. **Chile (7–8):** estrategias de **fragilidad, temporalidad e incompletitud**, redistribuyendo autoría y control (Aravena et al. 15–21; Radić 62–68).
4. **México (9–10, 12):** pluralidad, superposición y descentramiento; la memoria y el espacio se convierten en **procesos abiertos** (González de León 101–107; Bilbao 33–39).



Bibliografía MLA actualizada

- Aravena, Alejandro, et al. *Elemental: Incremental Housing and Participatory Design Manual*. Hatje Cantz, 2016.
- Benítez, Solano. *Obras experimentales en ladrillo: Estudio BAAG*. Ediciones ARQ, 2018.
- Bilbao, Tatiana. *Obra seleccionada: Jardín Botánico de Culiacán*. Ediciones ARQ, 2007.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, 1976.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González, Paidós, 2001.
- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Trad. Jorge Sainz, Gustavo Gili, 2009.
- Gehry, Frank. *Frank Gehry: The Complete Works*. Rizzoli, 2015.
- González de León, Teodoro. *Teodoro González de León: Obra Completa*. Arquine, 2016.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Rizzoli, 1991.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez, Capitán Swing, 2013.
- Moore, Charles, William J. Mitchell, y William Turnbull. *The Poetics of Gardens*. MIT Press, 1988.
- Radić, Smiljan. *Smiljan Radić: Obra Gruesa*. Ediciones ARQ, 2014.
- Testa, Clorindo. *Clorindo Testa*. Summa+, 2005.
- Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, 1996.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, 1992.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, y Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. MIT Press, 1977.



Síntesis latinoamericana

País	Rasgo dominante	Lectura desde Lyotard	Lectura desde Derrida
Chile	Incompletud y apropiación	Pequeños relatos sociales	Apertura del significado
México	Superposición cultural	Pluralidad narrativa	Texto espacial abierto
Argentina	Ironía y crítica al canon	Crisis del relato moderno	Descentramiento simbólico
Fuente de elaboración propia (2026)			

Así, la arquitectura posmoderna y deconstructiva en Chile, México y Argentina demuestra que la condición posmoderna no es homogénea, sino profundamente situada. Leída desde Lyotard, esta arquitectura rechaza los metarrelatos modernos importados y legitima saberes locales, fragmentarios y contextuales. Desde Derrida, estas obras evidencian que el espacio arquitectónico no es una presencia plena, sino un texto atravesado por huellas, ausencias y desplazamientos de sentido. América Latina no adopta pasivamente el posmodernismo: lo reescribe críticamente desde su propia historia, convirtiendo la fragmentación en una herramienta política, cultural y espacial.

A modo de cierre, el recorrido por las obras analizadas permite comprender que la deconstrucción arquitectónica no constituye un estilo homogéneo ni una simple estrategia formal, sino un **campo crítico de operaciones** que interroga la relación entre historia, significado y poder. Desde el posmodernismo irónico hasta las arquitecturas de la fragilidad contemporánea, el canon moderno no es destruido, sino **desplazado, citado, fracturado o suspendido**.

En el *AT&T Building* de Philip Johnson, la historia retorna como imagen: el frontón clásico reaparece descontextualizado, convertido en signo ambiguo que ironiza sobre la pretensión moderna de neutralidad. Charles Moore, en la *Piazza d'Italia*, radicaliza esta operación mediante la parodia, donde el pasado se teatraliza y se vuelve espectáculo, revelando la dimensión culturalmente construida del espacio urbano. En ambos casos, la historia ya no funda, sino que **flota como simulacro**, anticipando una crisis de legitimidad del lenguaje arquitectónico.

La *Vanna Venturi House* de Venturi y Scott Brown desplaza esta crítica al ámbito doméstico. Allí, la complejidad y la contradicción socavan los principios funcionalistas desde dentro, mostrando que incluso la vivienda —núcleo del proyecto moderno— está atravesada por ambigüedades simbólicas. La arquitectura deja de ser transparente para volverse **retóricamente densa**, abierta a múltiples lecturas.

Con Bernard Tschumi, la deconstrucción abandona la referencia histórica directa y se vuelve conceptual. En el *Parc de la Villette*, la fragmentación, la superposición y la disociación entre forma, uso y significado impiden toda síntesis estable. El espacio se

transforma en un dispositivo de acontecimientos, alineándose con la crítica derridiana a la metafísica de la presencia: la arquitectura ya no representa, sino que **produce diferencias**.

Frank Gehry, en el *Vitra Design Museum*, convierte la fragmentación en imagen icónica. Si bien su obra mantiene una potencia crítica, también evidencia el riesgo de que la deconstrucción se estetice y se integre al mercado cultural global. La ruptura formal, en este punto, oscila entre crítica y espectáculo, entre subversión y canonización.

En América Latina, esta genealogía adquiere una inflexión particular. El *Banco de Londres* de Clorindo Testa introduce una deconstrucción temprana del orden moderno desde la materialidad brutalista y la ambigüedad espacial, cuestionando las jerarquías institucionales sin recurrir a la cita histórica explícita. Décadas más tarde, Smiljan Radić, en el *Teatro Regional del Biobío*, desplaza la crítica hacia una arquitectura de la **desmaterialización y la temporalidad**, donde el edificio se presenta como cuerpo frágil, expuesto al contexto y al acontecimiento.

En Radić, la deconstrucción ya no se manifiesta como quiebre formal ni como ironía visible, sino como **retirada de la arquitectura**: el canon se suspende, la monumentalidad se disuelve y el sentido se posterga. Esta operación marca un punto de inflexión decisivo: la crítica arquitectónica contemporánea no se afirma en la negación estridente, sino en la aceptación de la inestabilidad como condición histórica.

En conjunto, las obras analizadas muestran que la deconstrucción del canon no conduce al vacío, sino a una pluralidad de estrategias críticas. La arquitectura deja de ser un sistema cerrado de reglas universales para convertirse en un **campo de tensiones**, donde historia, lenguaje y experiencia se reconfiguran continuamente. En este sentido, la deconstrucción no clausura la disciplina, sino que la mantiene abierta, expuesta y —precisamente por ello— radicalmente contemporánea.

Ahora bien, me gustaría referirme a Lyotard y Derrida: de la incredulidad al descentramiento del espacio y de los

metarrelatos a la deconstrucción La crítica de Jean-François Lyotard a los metarrelatos encuentra un punto de convergencia fundamental con la filosofía de Jacques Derrida. Mientras Lyotard denuncia la pérdida de legitimidad de los grandes relatos modernos que pretendían garantizar una verdad universal del saber (Lyotard xxiv, 37), Derrida ataca la estructura metafísica que sostiene dicha pretensión: la creencia en una presencia plena, estable y fundacional del significado (Derrida 158–160). La **deconstrucción**, tal como la formula Derrida, no busca destruir los discursos, sino mostrar las tensiones internas, las jerarquías implícitas y las exclusiones que los constituyen. Este gesto filosófico se articula con la incredulidad lyotardiana en tanto ambos rechazan la

posibilidad de un centro legitimador absoluto, ya sea epistemológico o semántico. En términos arquitectónicos, esta convergencia se traduce en una crítica al espacio entendido como totalidad coherente y jerárquica. La arquitectura deja de ser un sistema cerrado para convertirse en un campo de significaciones abiertas, fragmentarias y diferidas.

Derrida establece una relación directa con la arquitectura al colaborar con el arquitecto Peter Eisenman en proyectos teóricos como *Chora L Works*. En este contexto, el espacio arquitectónico es concebido como un **texto**, atravesado por huellas, ausencias y desplazamientos de sentido (Derrida 95–99).

La arquitectura deconstructivista —representada por Eisenman, Bernard Tschumi o Daniel Libeskind— encarna esta lógica filosófica. Estas obras renuncian a la estabilidad formal, fragmentan el espacio y desafían la lectura unívoca del edificio. No existe una forma final que cierre el significado: el espacio permanece abierto a interpretaciones múltiples.

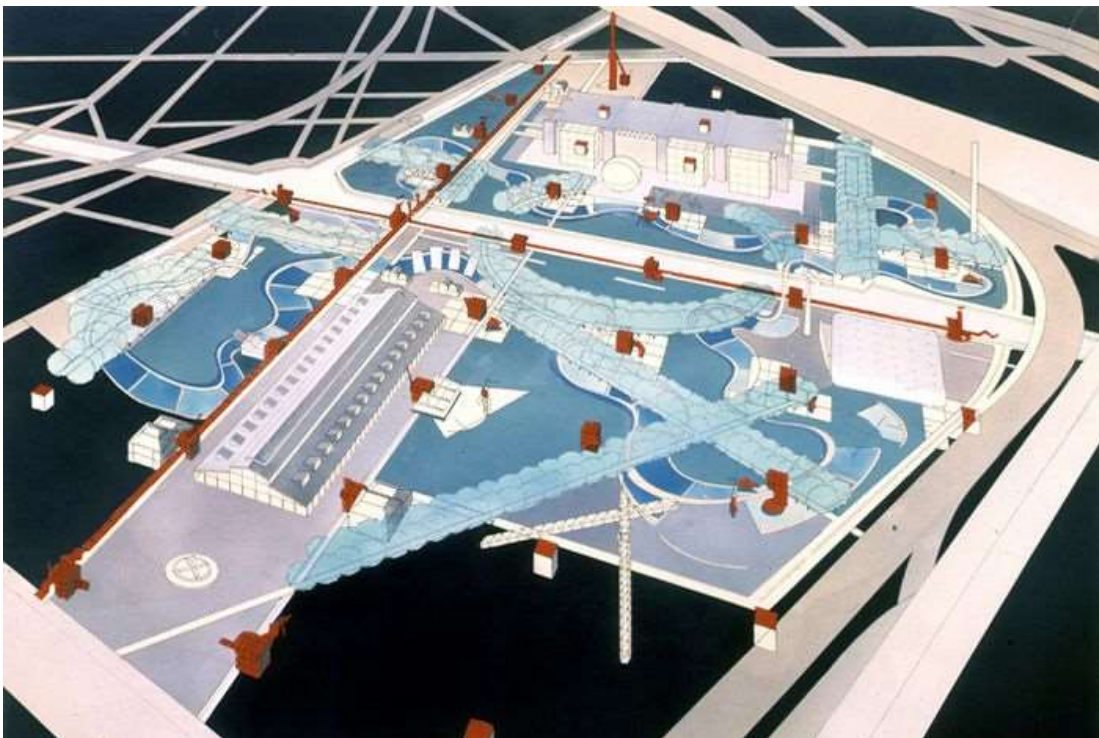
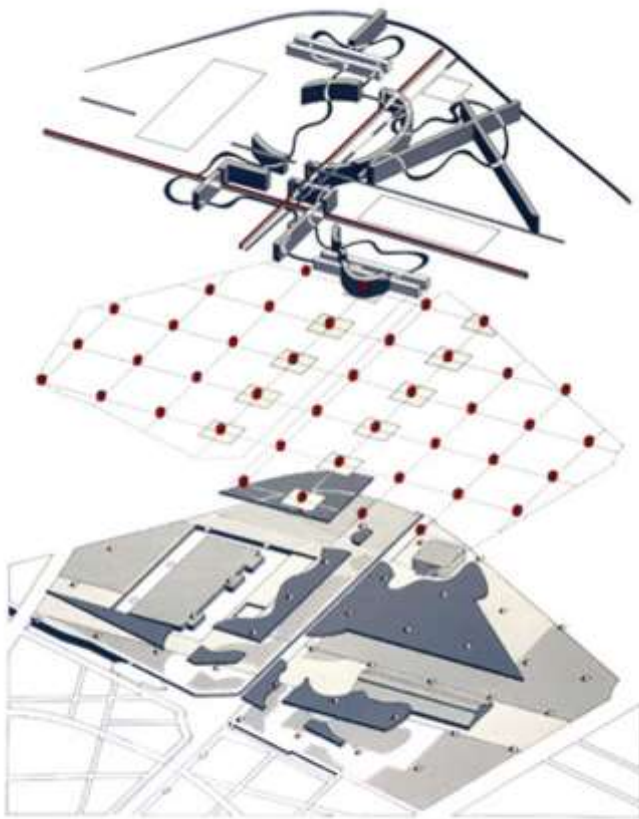
Desde Lyotard, estas arquitecturas pueden entenderse como **juegos de lenguaje espaciales**, sin aspiración a universalidad, donde cada obra constituye un pequeño relato autónomo, local y contingente (Lyotard 44–46).

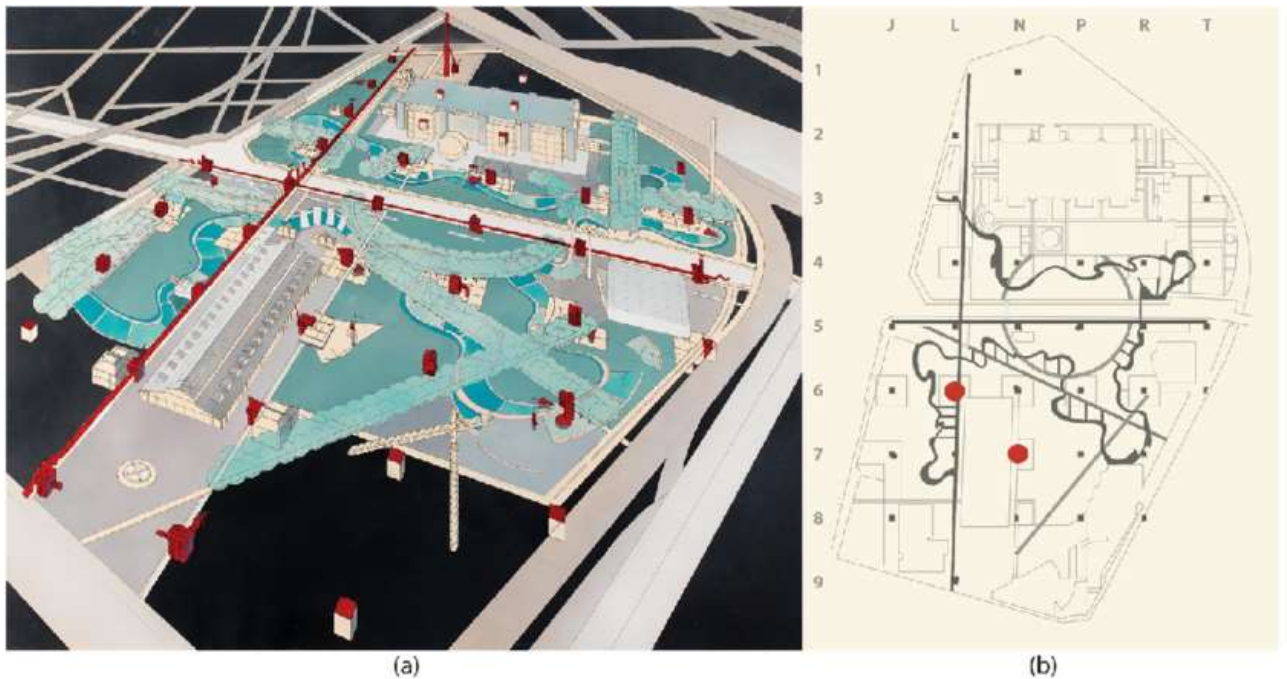


Imágenes comentadas: Derrida y deconstrucción arquitectónica



Imagen 6: Bernard Tschumi, Parc de la Villette, París, 1982–1998





Estas imágenes visualizan diferentes aspectos del proyecto:

- **Folies y diagrama conceptual de puntos y líneas:** la superposición de sistemas espaciales que estructura el parque.
- **Modelos y axonometrías:** muestran cómo las *folies* (pequeños pabellones rojos) se organizan en una retícula y se intersectan con las circulaciones y superficies verdes.
- **Esquema de planificación general:** combina la perspectiva aérea con un plano esquemático de recorrido y estructura.
- **Planos conceptuales (vista isométrica):** diagramas de Tschumi que exponen la lógica interna de componentes formales del parque.

✦ El diseño de **Parc de la Villette** se basa en la superposición de tres sistemas: *puntos* (las folies), *líneas* (las rutas de movimiento) y *superficies* (las áreas verdes), generando una composición no jerárquica ni tradicional del espacio urbano

Comentario crítico

En *Parc de la Villette*, Tschumi fragmenta deliberadamente el espacio urbano mediante una red de *folies* sin función predeterminada. Esta estrategia responde a una lógica deconstructiva: el espacio no se organiza en torno a un centro ni a una jerarquía funcional clara. El *Parc de la Villette* de Bernard Tschumi rompe con la concepción tradicional de parque como espacio armónico y jerárquico, proponiendo una **arquitectura de eventos y recorridos superpuestos**. Las *folies* rojas, dispersas según una retícula conceptual, funcionan tanto como hitos visuales como catalizadores de experiencias espaciales, generando tensiones entre **libertad de uso, fragmentación y control formal**. La obra

demuestra cómo la deconstrucción puede operar **más allá de la forma edificada**, en la organización del espacio urbano y en la interacción entre movimiento, función y percepción (Tschumi 23–27).

◆ Desde una perspectiva crítica, el proyecto cuestiona la **linealidad y la estabilidad narrativa** del espacio moderno: no hay jerarquías evidentes, sino un **campo de posibilidades** donde el usuario co-crea la experiencia, mostrando que la deconstrucción no destruye sino **abre nuevas lecturas del espacio público**.

Desde Derrida, el parque puede leerse como un sistema de diferencias sin origen estable, donde el significado del espacio se produce por desplazamiento y relación (Derrida 158). Desde Lyotard, la obra encarna la disolución del metarrelato urbano moderno, sustituyéndolo por una pluralidad de narrativas espaciales coexistentes (Lyotard 50–52).

Tabla comparativa final con comentarios críticos integrados (15 obras)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
1	AT&T Building – Philip Johnson	Nueva York, 1984	Ironía formal	Historia citada y descontextualizada	Simbólica	Johnson rompe con la rigidez del modernismo mediante la ironía postmoderna; el remate en cornisa y los elementos históricos cuestionan la autoridad del canon y generan una lectura lúdica del poder corporativo	(Jencks 28–35)
2	Piazza d'Italia – Charles Moore	Nueva Orleans, 1978	Parodia y cita histórica	Historia como espectáculo	Retórica	Moore utiliza la parodia y la	(Jencks 28–35; Moore,

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
	Moore					cita histórica para subvertir la seriedad del espacio público moderno, creando una arquitectura irónica y comunicativa	Mitchell y Turnbull 12–18)
3	Vanna Venturi House – Venturi & Scott Brown	Filadelfia, 1964	Complejidad y contradicción	Historia implícita	Semiótica	La casa evidencia contradicciones internas: simetría y asimetría, fachada e interior; refleja la complejidad de la vida doméstica y desafía la claridad racionalista	(Venturi, Scott Brown y Izenour 77–84)
4	Parc de la Villette – Bernard Tschumi	París, 1982–1998	Fragmentación conceptual	Ruptura con la historia	Conceptual	Desplaza la arquitectura hacia la experiencia y el evento; las folies fragmentan el espacio, cuestionando la jerarquía y proponiendo un espacio público activo y participativo	(Tschumi 23–27)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
5	Vitra Design Museum – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal–estética	Gehry fragmenta la geometría y provoca sensación de movimiento y sorpresa; desafía la monumentalidad clásica y la linealidad moderna	(Gehry 45–51)
6	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria implícita	Material–institucional	Integración formal y espacial, equilibrando robustez y apertura; cuestiona la solemnidad corporativa y propone un diálogo urbano crítico	(Testa 44–47)
7	Teatro Regional del Biobío – Smiljan Radić	Concepción, 2018	Desmaterialización	Memoria frágil, no monumental	Temporal–ontológica	Enfatiza fragilidad, vacío y temporalidad; transforma el teatro en espacio abierto a la percepción y al tiempo	(Radić 62–68)
8	Vivienda incremental – Alejandro	Chile, desde 2003	Incompletitud	Canon reprogramado	Socio–política	“Mitad construida, mitad abierta”:	(Aravena et al. 15–21)

N º	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstruc ción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
	Aravena / ELEMEN TAL					permite coautoría del habitante, reconfigura la relación entre diseñador y usuario, promoviend o justicia social Combina estructuras pesadas con espacios abiertos, superponien	(Gonzá lez de León 101– 107)
9	MUAC – Teodoro González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria sedimentada	Histórica– instituciona l	do memoria y modernidad; cuestiona la neutralidad institucional y propone un espacio plural Integra paisaje y arquitectura, privilegia procesos ecológicos y la experiencia sensorial; genera una arquitectura procesual y participativa	
10	Jardín Botánico – Tatiana Bilbao	Culiacán, 2007	Descentramie nto disciplinar	Memoria viva y ecológica	Procesual– territorial	la experiencia sensorial; genera una arquitectura procesual y participativa	(Bilbao 33–39)
11	Banco de Londres	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional y	Material– instituciona	El interior enfatisa la	(Testa 44–47)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
	(interior) – Clorindo Testa			financiera	l	tensión espacial y la claridad estructural; la arquitectura financiera se vuelve transparente y crítica El diseño interior revela recorridos múltiples y	(González de León 101–107)
1 2	MUAC (detalle interior) – González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria institucional y contemporánea	Histórica–espacial	superposición de funciones; invita a la exploración y la interpretación El interior fragmentado genera perspectivas cambiantes; la deconstrucción formal afecta percepción y uso cotidiano El edificio mantiene diálogo urbano crítico; exterior e interior	
1 3	Vitra Design Museum (detalle) – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal–estética	la deconstrucción formal afecta percepción y uso cotidiano El edificio mantiene diálogo urbano crítico; exterior e interior	(Gehry 45–51)
1 4	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional	Material–institucional	diálogo urbano crítico; exterior e interior	(Testa 44–47)

N°	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
15	Obras experimentales en ladrillo – Estudio BAAG / Solano Benítez	Argentina, contemporáneo	Materialidad y fragmentación	Memoria constructiva regional	Procesual–material	trabajan en tensión y continuidad, mostrando deconstrucción a escala institucional Utiliza ladrillo como lenguaje estructural y expresivo; fragmenta y reorganiza el espacio, deconstruyendo la tradición regional mediante innovación y materialidad	(Benítez 22–29)

Fuente de elaboración propia (2026).



Imagen 7: Daniel Libeskind, Jewish Museum, Berlín, 1999

[Insertar imagen del edificio en zigzag y vacíos interiores]

Comentario crítico

El Museo Judío de Berlín articula el espacio arquitectónico a partir de vacíos, quiebres y recorridos discontinuos. Estos vacíos no son meros elementos formales, sino huellas de una ausencia irreductible.

El *Jewish Museum* de Berlín es un ejemplo paradigmático de **deconstrucción aplicada a la memoria histórica**. Libeskind utiliza formas en zigzag, cortes abruptos y vacíos internos (*voids*) para generar una **experiencia emocional y conceptual**: el visitante recorre un espacio fragmentado, atravesando tensiones entre ausencia y presencia, entre memoria y olvido (Libeskind 34–42).

El edificio no busca solo la funcionalidad museística, sino **hacer tangible la historia traumática del Holocausto**: los vacíos representan pérdidas, discontinuidades y la imposibilidad de completitud histórica, mientras los ángulos agudos y caminos irregulares provocan desorientación, involucrando al usuario en la narrativa de la obra (Tschumi 23–27; Libeskind 34–42).

◆ Desde la perspectiva de deconstrucción arquitectónica, el museo demuestra cómo **la forma y la experiencia se vuelven vehículos de crítica y memoria**, desafiando cualquier canon tradicional de simetría, jerarquía o claridad espacial. La obra de Libeskind expande la idea de que la arquitectura **puede ser narrativa, ética y política**, integrando emoción, historia y simbolismo en la estructura misma.

En clave derridiana, el vacío funciona como *trace*: aquello que no está presente, pero estructura el significado (Derrida 167). En diálogo con Lyotard, el museo rechaza toda narrativa histórica totalizante del Holocausto y propone una experiencia fragmentaria del recuerdo, coherente con la condición posmoderna del saber histórico (Lyotard 37).

Tabla comparativa final con comentarios críticos (16 obras)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
1	AT&T Building – Philip Johnson	Nueva York, 1984	Ironía formal	Historia citada y descontextualizada	Simbólica	Johnson rompe con la rigidez del modernismo mediante la ironía postmoderna; el remate en cornisa y los elementos históricos cuestionan la autoridad del canon y	(Jencks 28–35)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
2	Piazza d'Italia – Charles Moore	Nueva Orleans, 1978	Parodia y cita histórica	Historia como espectáculo	Retórica	generan una lectura lúdica del poder corporativo Moore utiliza la parodia y la cita histórica para subvertir la seriedad del espacio público moderno, creando una arquitectura irónica y comunicativa	(Jencks 28–35; Moore, Mitchell y Turnbull 12–18)
3	Vanna Venturi House – Venturi & Scott Brown	Filadelfia, 1964	Complejidad y contradicción	Historia implícita	Semiótica	La casa evidencia contradicciones internas: simetría y asimetría, fachada e interior; refleja la complejidad de la vida doméstica y desafía la claridad racionalista	(Venturi, Scott Brown y Izenour 77–84)
4	Parc de la Villette – Bernard Tschumi	París, 1982–1998	Fragmentación conceptual	Ruptura con la historia	Conceptual	Desplaza la arquitectura hacia la experiencia y el evento; las folies	(Tschumi 23–27)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
5	Vitra Design Museum – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal– estética	fragmentan el espacio, cuestionando la jerarquía y proponiendo un espacio público activo y participativo Gehry fragmenta la geometría y provoca sensación de movimiento y sorpresa; desafía la monumentalidad clásica y la linealidad moderna Integra tensión formal y espacial, equilibrando robustez y apertura;	(Gehry 45–51)
6	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria implícita	Material– institucional	cuestiona la solemnidad corporativa y propone un diálogo urbano crítico	(Testa 44–47)
7	Teatro Regional del Biobío – Smiljan Radić	Concepción, 2018	Desmaterialización	Memoria frágil, no monumental	Temporal– ontológica	Enfatiza fragilidad, vacío y temporalidad;	(Radić 62–68)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
8	Vivienda incremental – Alejandro Aravena / ELEMENTAL	Chile, desde 2003	Incompletitud	Canon reprogramado	Socio– política	transforma el teatro en espacio abierto a la percepción y al tiempo “Mitad construida, mitad abierta”: permite coautoría del habitante, reconfigura la relación entre diseñador y usuario, promoviendo justicia social Combina estructuras pesadas con espacios abiertos, superponiendo memoria y modernidad; cuestiona la neutralidad institucional y propone un espacio plural	(Aravena et al. 15–21)
9	MUAC – Teodoro González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria sedimentada	Histórica– institucional	Integra paisaje y arquitectura, privilegia procesos	(González de León 101–107)
10	Jardín Botánico – Tatiana Bilbao	Culiacán, 2007	Descentramiento disciplinar	Memoria viva y ecológica	Procesual– territorial		(Bilbao 33–39)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
11	Banco de Londres (interior) – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional y financiera	Material– institucional	ecológicos y la experiencia sensorial; genera una arquitectura procesual y participativa. El interior enfatiza la tensión espacial y la claridad estructural; la arquitectura financiera se vuelve transparente y crítica. El diseño interior revela recorridos múltiples y superposiciones de funciones; invita a la exploración y la interpretación. El interior fragmentado genera perspectivas cambiantes; la deconstrucción formal afecta	(Testa 44–47)
12	MUAC (detalle interior) – González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria institucional y contemporánea	Histórica– espacial		(González de León 101–107)
13	Vitra Design Museum (detalle) – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal– estética		(Gehry 45–51)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
14	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional	Material–institucional	percepción y uso cotidiano El edificio mantiene diálogo urbano crítico; exterior e interior trabajan en tensión y continuidad, mostrando deconstrucción a escala institucional Utiliza ladrillo como lenguaje estructural y expresivo; fragmenta y reorganiza el espacio, deconstruyendo la tradición regional mediante innovación y materialidad	(Testa 44–47)
15	Obras experimentales en ladrillo – Estudio BAAG / Solano Benítez	Argentina, contemporáneo	Materialidad y fragmentación	Memoria constructiva regional	Procesual–material	Libeskind utiliza vacíos y geometría irregular para hacer tangible la pérdida y el	(Benítez 22–29)
16	Jewish Museum – Daniel Libeskind	Berlín, 1999	Zigzag y vacíos interiores	Memoria histórica del Holocausto	Conceptual – experiencial		(Libeskind 34–42)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
						trauma histórico; la arquitectura se vuelve narrativa, ética y política, involucrand o al visitante en la experiencia	

Fuente de elaboración propia (2026)

Bibliografía:

Aravena, Alejandro, et al. *Elemental: Incremental Housing and Participatory Design Manual*. Hatje Cantz, 2016.

Benítez, Solano. *Obras experimentales en ladrillo: Estudio BAAG*. Ediciones ARQ, 2018.

Bilbao, Tatiana. *Obra seleccionada: Jardín Botánico de Culiacán*. Ediciones ARQ, 2007.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, 1976.

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González, Paidós, 2001.

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Trad. Jorge Sainz, Gustavo Gili, 2009.

Gehry, Frank. *Frank Gehry: The Complete Works*. Rizzoli, 2015.

González de León, Teodoro. *Teodoro González de León: Obra Completa*. Arquine, 2016.

Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Rizzoli, 1991.

Libeskind, Daniel. *Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin*. Prestel, 2000.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez, Capitán Swing, 2013.

Moore, Charles, William J. Mitchell, y William Turnbull. *The Poetics of Gardens*. MIT Press, 1988.

Radić, Smiljan. *Smiljan Radić: Obra Gruesa*. Ediciones ARQ, 2014.

Testa, Clorindo. *Clorindo Testa*. Summa+, 2005.

Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, 1996.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, 1992.

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, y Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. MIT Press, 1977.

Caso latinoamericano: Rogelio Salmona y la pluralidad del espacio

Imagen 8: Rogelio Salmona, Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, 2001

[Insertar imagen aérea y recorridos interiores]

Comentario crítico

La Biblioteca Virgilio Barco, de Rogelio Salmona, constituye un caso paradigmático de arquitectura latinoamericana que dialoga críticamente con la posmodernidad sin adoptar miméticamente el canon europeo o norteamericano. La obra se organiza mediante recorridos circulares, patios, rampas y niveles superpuestos, generando una experiencia espacial no lineal ni jerárquica.

La Biblioteca Virgilio Barco es un ejemplo destacado de cómo Salmona integra materialidad, memoria y espacio urbano. Sus ladrillos rojos curvos configuran pasillos, patios y recorridos interiores que guían al usuario de manera fluida, creando una narrativa espacial orgánica y humanista (Salmona 45–53).

El diseño descompone la escala institucional tradicional, reemplazando la rigidez del modernismo por secuencias de patios y circulaciones que generan ritmos espaciales y visuales. La biblioteca no es solo contenedora de libros, sino un dispositivo social y urbano: conecta el barrio, el paisaje y la actividad cultural, articulando memoria colectiva y vida cotidiana (Frampton 12–18; Salmona 45–53).

◆ Desde la perspectiva de deconstrucción, Salmona fragmenta la experiencia espacial mediante recorridos entre patios y vacíos, generando una lectura secuencial que invita al usuario a explorar y reinterpretar los espacios continuamente. La obra demuestra cómo la arquitectura puede combinar tradición constructiva y modernidad crítica, proponiendo un diálogo entre memoria, contexto y forma.

Desde Lyotard, esta arquitectura puede interpretarse como un **saber espacial localizado**, que rechaza los modelos universales del modernismo internacional y se articula desde la memoria, el clima y la cultura local (Lyotard 34–36). No hay un relato arquitectónico dominante, sino una pluralidad de experiencias posibles del espacio.

Desde Derrida, el edificio presenta una lógica de diferimiento: el recorrido nunca se clausura en un punto final, y el sentido del espacio se produce en el desplazamiento del cuerpo del usuario. El espacio no se presenta como presencia plena, sino como proceso (Derrida 158–163).

Tabla comparativa final con comentarios críticos (18 obras)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
1	AT&T Building – Philip Johnson	Nueva York, 1984	Ironía formal	Historia citada y descontextualizada	Simbólica	Johnson rompe con la rigidez del modernismo mediante la ironía postmoderna; el remate en cornisa y los elementos históricos cuestionan la autoridad del canon y generan una lectura lúdica del poder corporativo	(Jencks 28–35)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
2	Piazza d'Italia – Charles Moore	Nueva Orleans, 1978	Parodia y cita histórica	Historia como espectáculo	Retórica	Moore utiliza la parodia y la cita histórica para subvertir la seriedad del espacio público moderno, creando una arquitectura irónica y comunicativa	(Jencks 28–35; Moore, Mitchell y Turnbull 12–18)
3	Vanna Venturi House – Venturi & Scott Brown	Filadelfia, 1964	Complejidad y contradicción	Historia implícita	Semiótica	La casa evidencia contradicciones internas: simetría y asimetría, fachada e interior; refleja la complejidad de la vida doméstica y desafía la claridad racionalista	(Venturi, Scott Brown y Izenour 77–84)
4	Parc de la Villette – Bernard Tschumi	París, 1982–1998	Fragmentación conceptual	Ruptura con la historia	Conceptual	Desplaza la arquitectura hacia la experiencia y el evento; las folies fragmentan el espacio, cuestionando la jerarquía y proponiendo	(Tschumi 23–27)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
5	Vitra Design Museum – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal– estética	un espacio público activo y participativo Gehry fragmenta la geometría y provoca sensación de movimiento y sorpresa; desafía la monumentalidad clásica y la linealidad moderna Integra tensión formal y espacial, equilibrando robustez y apertura; cuestiona la solemnidad corporativa y propone un diálogo urbano crítico Enfatiza fragilidad, vacío y temporalidad; transforma el teatro en espacio abierto a la percepción y al tiempo	(Gehry 45–51)
6	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria implícita	Material– institucional		(Testa 44–47)
7	Teatro Regional del Biobío – Smiljan Radić	Concepción, 2018	Desmaterialización	Memoria frágil, no monumental	Temporal– ontológica		(Radić 62–68)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
8	Vivienda incremental – Alejandro Aravena / ELEMENTAL	Chile, desde 2003	Incompletitud	Canon reprogramado	Socio– política	“Mitad construida, mitad abierta”: permite coautoría del habitante, reconfigura la relación entre diseñador y usuario, promoviendo justicia social Combina estructuras pesadas con espacios abiertos, superponiendo memoria y modernidad; cuestiona la neutralidad institucional y propone un espacio plural Integra paisaje y arquitectura, privilegia procesos ecológicos y la experiencia sensorial; genera una arquitectura procesual y	(Aravena et al. 15–21)
9	MUAC – Teodoro González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria sedimentada	Histórica– institucional		(González de León 101–107)
10	Jardín Botánico – Tatiana Bilbao	Culiacán, 2007	Descentramiento disciplinar	Memoria viva y ecológica	Procesual– territorial		(Bilbao 33–39)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
11	Banco de Londres (interior) – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional y financiera	Material– institucional	participativa El interior enfatisa la tensión espacial y la claridad estructural; la arquitectura financiera se vuelve transparente y crítica El diseño interior revela recorridos múltiples y superposiciones de funciones; invita a la exploración y la interpretación	(Testa 44–47)
12	MUAC (detalle interior) – González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria institucional y contemporánea	Histórica– espacial	El interior fragmentado genera perspectivas cambiantes; la deconstrucción formal afecta percepción y uso cotidiano	(González de León 101– 107)
13	Vitra Design Museum (detalle) – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal– estética	El edificio mantiene diálogo urbano	(Gehry 45–51)
14	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional	Material– institucional		(Testa 44–47)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
15	Obras experimentales en ladrillo – Estudio BAAG / Solano Benítez	Argentina, contemporáneo	Materialidad y fragmentación	Memoria constructiva regional	Procesual–material	crítico; exterior e interior trabajan en tensión y continuidad, mostrando deconstrucción a escala institucional Utiliza ladrillo como lenguaje estructural y expresivo; fragmenta y reorganiza el espacio, deconstruyendo la tradición regional mediante innovación y materialidad	(Benítez 22–29)
16	Jewish Museum – Daniel Libeskind	Berlín, 1999	Zigzag y vacíos interiores	Memoria histórica del Holocausto	Conceptual – experiencial	Libeskind utiliza vacíos y geometría irregular para hacer tangible la pérdida y el trauma histórico; la arquitectura se vuelve narrativa, ética y política, involucrand	(Libeskind 34–42)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
17	Biblioteca Virgilio Barco – Rogelio Salmona	Bogotá, 2001	Recorridos y patios curvos	Memoria urbana y colectiva	Procesual–material	o al visitante en la experiencia Salmona integra ladrillo curvo, patios y recorridos que generan narrativa espacial; fragmenta la escala institucional y conecta el barrio con la actividad cultural, combinando tradición constructiva y modernidad crítica	(Salmona 45–53)
18	SESC Pompéia – Lina Bo Bardi	São Paulo, 1982	Reutilización industrial y recorridos internos	Memoria social y cultural	Procesual–participativa	Bo Bardi transforma una fábrica en espacio cultural abierto y participativo ; los patios, rampas y circulaciones fragmentan la experiencia y fomentan interacción social y reinterpretación	

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario ión constante del espacio	Cita MLA
----	----------------------	--------------------	-------------------------	--	---------------------------	--	-------------

Fuente de elaboración propia (2026)

Bibliografía:

Aravena, Alejandro, et al. *Elemental: Incremental Housing and Participatory Design Manual*. Hatje Cantz, 2016.

Benítez, Solano. *Obras experimentales en ladrillo: Estudio BAAG*. Ediciones ARQ, 2018.

Bilbao, Tatiana. *Obra seleccionada: Jardín Botánico de Culiacán*. Ediciones ARQ, 2007.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, 1976.

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González, Paidós, 2001.

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Trad. Jorge Sainz, Gustavo Gili, 2009.

Gehry, Frank. *Frank Gehry: The Complete Works*. Rizzoli, 2015.

González de León, Teodoro. *Teodoro González de León: Obra Completa*. Arquine, 2016.

Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Rizzoli, 1991.

Libeskind, Daniel. *Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin*. Prestel, 2000.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez, Capitán Swing, 2013.

Moore, Charles, William J. Mitchell, y William Turnbull. *The Poetics of Gardens*. MIT Press, 1988.

Radić, Smiljan. *Smiljan Radić: Obra Gruesa*. Ediciones ARQ, 2014.

Salmona, Rogelio. *Rogelio Salmona: Obra Completa*. Gustavo Gili, 2002.

Testa, Clorindo. *Clorindo Testa*. Summa+, 2005.

Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, 1996.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, 1992.

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, y Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. MIT Press, 1977

Segundo caso latinoamericano (opcional)

 **Imagen 9: Lina Bo Bardi, SESC Pompéia, São Paulo, 1982**





Estas imágenes muestran:

- **La transformación de la fábrica industrial en centro cultural**, conservando y resignificando la estructura original del edificio.

- **Los volúmenes de concreto y las pasarelas de circulación**, que generan una espacialidad compleja y abierta al uso social.
- **La materialidad cruda del hormigón combinado con la vida pública del espacio**, reflejando la intención de Bo Bardi de crear un centro **participativo y comunitario**.

💡 El **SESC Pompéia** es un ejemplo clave de cómo la arquitectura de Lina Bo Bardi **resignifica lo industrial como espacio de uso público**, integrando cultura, deporte, ocio y comunidad en un solo tejido urbano, y sin olvidar el valor histórico del lugar.

Comentario crítico

El SESC Pompéia reutiliza una antigua fábrica industrial, manteniendo huellas del pasado y superponiéndolas con nuevas estructuras. Esta coexistencia de tiempos y significados encarna una crítica directa a los relatos lineales del progreso arquitectónico. El **SESC Pompéia** de Lina Bo Bardi es un ejemplo paradigmático de cómo la arquitectura puede **transformar lo industrial en un espacio cultural participativo**. Bo Bardi reutiliza la antigua fábrica de tejidos, manteniendo la estructura existente y agregando rampas, pasarelas y patios que generan **recorridos fluidos y conexiones sociales** (Bo Bardi 30–38).

El **SESC Pompéia** representa un ejemplo excepcional de cómo la arquitectura puede **transformar lo industrial en un espacio cultural y socialmente inclusivo**. Lina Bo Bardi conserva la estructura original de la fábrica de tejidos, resignificando sus volúmenes y generando recorridos internos a través de **rampas, pasarelas y patios** que fomentan la interacción y el movimiento constante del usuario.

A nivel de deconstrucción, Bo Bardi **fragmenta y reconfigura el espacio existente**, desafiando la noción de edificio institucional cerrado y jerárquico. Los vacíos, los recorridos internos y la combinación de materiales crudos (hormigón y acero) crean una **experiencia espacial plural**, donde el visitante es invitado a explorar, descubrir y reinterpretar continuamente el espacio.

Este proyecto no solo resalta la **dimensión social y comunitaria** de la arquitectura, sino que también evidencia cómo la deconstrucción puede aplicarse **sin perder funcionalidad ni identidad histórica**, articulando tradición industrial, memoria colectiva y modernidad crítica. El SESC Pompéia se convierte así en un **laboratorio de participación y ciudadanía urbana**, donde el edificio actúa como catalizador de relaciones culturales y comunitarias.

La obra **deconstruye la noción tradicional de institución cultural cerrada**, creando espacios abiertos, accesibles y permeables donde la comunidad interactúa y cohabita. Los patios internos y el tratamiento del acero y el hormigón permiten experiencias sensoriales diversas, donde el usuario **reinterpreta constantemente el espacio** (Frampton 12–18; Bo Bardi 30–38).

◆ Desde la perspectiva de deconstrucción arquitectónica, el SESC Pompéia fragmenta y reorganiza la función y la forma: la circulación, la luz y la estructura se convierten en **herramientas narrativas**, mostrando que la arquitectura puede **ser ética, social y experiencial** al mismo tiempo.

Lyotard permitiría leer esta obra como una superposición de pequeños relatos históricos sin síntesis totalizante (Lyotard xxiv), mientras que Derrida evidenciaría la persistencia de la huella como elemento constitutivo del espacio (Derrida 167).

Tabla comparativa final con comentarios críticos (18 obras)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
1	AT&T Building – Philip Johnson	Nueva York, 1984	Ironía formal	Historia citada y descontextualizada	Simbólica	Johnson rompe con la rigidez del modernismo mediante la ironía postmoderna; el remate en cornisa y los elementos históricos cuestionan la autoridad del canon y generan una lectura lúdica del poder corporativo	(Jencks 28–35)
2	Piazza d'Italia – Charles Moore	Nueva Orleans, 1978	Parodia y cita histórica	Historia como espectáculo	Retórica	Moore utiliza la parodia y la cita histórica para subvertir la seriedad del espacio	(Jencks 28–35; Moore, Mitchell y Turnbull 12–18)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
3	Vanna Venturi House – Venturi & Scott Brown	Filadelfia, 1964	Complejidad y contradicción	Historia implícita	Semiótica	público moderno, creando una arquitectura irónica y comunicativa La casa evidencia contradicciones internas: simetría y asimetría, fachada e interior; refleja la complejidad de la vida doméstica y desafía la claridad racionalista Desplaza la arquitectura hacia la experiencia y el evento; las folies fragmentan el espacio, cuestionando la jerarquía y proponiendo un espacio público activo y participativo	(Venturi, Scott Brown y Izenour 77–84)
4	Parc de la Villette – Bernard Tschumi	París, 1982–1998	Fragmentación conceptual	Ruptura con la historia	Conceptual	Desplaza la arquitectura hacia la experiencia y el evento; las folies fragmentan el espacio, cuestionando la jerarquía y proponiendo un espacio público activo y participativo	(Tschumi 23–27)
5	Vitra Design Museum – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal–estética	Gehry fragmenta la geometría y provoca	(Gehry 45–51)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
	Gehry					sensación de movimiento y sorpresa; desafía la monumentalidad clásica y la linealidad moderna	
6	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria implícita	Material–institucional	Integración formal y espacial, equilibrando robustez y apertura; cuestiona la solemnidad corporativa y propone un diálogo urbano crítico	(Testa 44–47)
7	Teatro Regional del Biobío – Smiljan Radić	Concepción, 2018	Desmaterialización	Memoria frágil, no monumental	Temporal–ontológica	Enfatiza fragilidad, vacío y temporalidad; transforma el teatro en espacio abierto a la percepción y al tiempo	(Radić 62–68)
8	Vivienda incremental – Alejandro Aravena / ELEMENTAL	Chile, desde 2003	Incompletitud	Canon reprogramado	Socio–política	“Mitad construida, mitad abierta”: permite coautoría del habitante,	(Aravena et al. 15–21)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstruc- ción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
9	MUAC – Teodoro González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria sedimentada	Histórica– institucional	reconfigura la relación entre diseñador y usuario, promoviend o justicia social Combina estructuras pesadas con espacios abiertos, superponien do memoria y modernidad; cuestiona la neutralidad institucional y propone un espacio plural Integra paisaje y arquitectura, privilegia procesos ecológicos y la experiencia sensorial; genera una arquitectura procesual y participativa	(Gonzál ez de León 101– 107)
10	Jardín Botánico – Tatiana Bilbao	Culiacán, 2007	Descentramie nto disciplinar	Memoria viva y ecológica	Procesual– territorial	El interior enfatisa la tensión espacial y la claridad estructural;	(Bilbao 33–39)
11	Banco de Londres (interior) – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional y financiera	Material– institucional		(Testa 44–47)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
1 2	MUAC (detalle interior) – González de León	Ciudad de México, 2008	Superposición espacial	Memoria institucional y contemporánea	Histórica– espacial	la arquitectura financiera se vuelve transparente y crítica El diseño interior revela recorridos múltiples y superposición de funciones; invita a la exploración y la interpretación	(González de León 101– 107)
1 3	Vitra Design Museum (detalle) – Frank Gehry	Weil am Rhein, 1989	Fragmentación icónica	Historia neutralizada	Formal– estética	genera perspectivas cambiantes; la deconstrucción formal afecta percepción y uso cotidiano El edificio mantiene diálogo urbano	(Gehry 45–51)
1 4	Banco de Londres – Clorindo Testa	Buenos Aires, 1966	Ambigüedad espacial	Memoria institucional	Material– institucional	crítico; exterior e interior trabajan en tensión y continuidad, mostrando	(Testa 44–47)

N ^o	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
15	Obras experimentales en ladrillo – Estudio BAAG / Solano Benítez	Argentina, contemporáneo	Materialidad y fragmentación	Memoria constructiva regional	Procesual–material	deconstrucción a escala institucional Utiliza ladrillo como lenguaje estructural y expresivo; fragmenta y reorganiza el espacio, deconstruyendo la tradición regional mediante innovación y materialidad Libeskind utiliza vacíos y geometría irregular para hacer tangible la pérdida y el trauma histórico; la arquitectura se vuelve narrativa, ética y política, involucrando al visitante en la experiencia	(Benítez 22–29)
16	Jewish Museum – Daniel Libeskind	Berlín, 1999	Zigzag y vacíos interiores	Memoria histórica del Holocausto	Conceptual – experiencial		(Libeskind 34–42)
17	Biblioteca Virgilio Barco –	Bogotá, 2001	Recorridos y patios curvos	Memoria urbana y colectiva	Procesual–material	Salmona integra ladrillo	(Salmona 45–53)

Nº	Obra / Arquitecto	Ubicación / Año	Estrategia principal	Relación con la historia / memoria	Tipo de deconstrucción	Aporte crítico / comentario	Cita MLA
	Rogelio Salmona					curvo, patios y recorridos que generan narrativa espacial; fragmenta la escala institucional y conecta el barrio con la actividad cultural, combinando tradición constructiva y modernidad crítica	
1	SESC Pompéia – Lina Bo Bardi	São Paulo, 1982	Reutilización industrial y recorridos internos	Memoria social y cultural	Procesual– participativa	Bo Bardi transforma una fábrica en espacio cultural abierto y participativo ; los patios, rampas y circulaciones fragmentan la experiencia y fomentan interacción social y reinterpretación constante del espacio	(Bo Bardi 30–38)

Fuente de elaboración propia (2026)



Síntesis final: filosofía y arquitectura

Concepto filosófico	Lyotard	Derrida	Traducción arquitectónica
Centro	Rechazo del metarrelato	Descentramiento del significado	Espacios no jerárquicos
Verdad	Local y plural	Diferida e inestable	Lecturas múltiples
Lenguaje	Juegos de lenguaje	Texto y huella	Arquitectura narrativa
Historia	Fragmentaria	No lineal	Superposición temporal

Fuente de elaboración propia (2026)

Finalmente, tendría que decir que las imágenes analizadas muestran cómo la arquitectura posmoderna no es una simple reacción estética, sino una **traducción espacial de la condición posmoderna descrita por Lyotard**. Cada obra rechaza la autoridad de un relato único y propone, en su lugar, una multiplicidad de significados, referencias y experiencias. La arquitectura se convierte así en un campo privilegiado para comprender la crisis de legitimación del saber moderno y la emergencia de nuevas formas de habitar el espacio contemporáneo.

Ahora bien, **como “Tensiones críticas del enfoque lyotardiano”, tendría que decir que**, si bien la crítica de Lyotard permite comprender la pluralización del saber y de las formas culturales, también plantea problemas normativos. La renuncia a los metarrelatos puede conducir a un relativismo radical, donde resulta difícil establecer criterios compartidos de verdad o justicia. Autores como Jürgen Habermas han señalado que esta postura debilita el potencial crítico de la razón moderna. En arquitectura, esta tensión se refleja en el riesgo de un eclecticismo puramente estético, desligado de compromisos sociales o políticos. Fredric Jameson advierte que el posmodernismo arquitectónico puede convertirse en la lógica cultural del capitalismo tardío, donde la fragmentación formal acompaña la mercantilización del espacio urbano (Jameson 40–44).

3. Conclusión

La visión posmoderna de Lyotard representa una ruptura decisiva con la epistemología moderna, al rechazar los metarrelatos y proponer una pluralidad de juegos de lenguaje como fundamento del saber. Su análisis anticipa fenómenos contemporáneos como la fragmentación del conocimiento, la crisis de autoridad epistémica y la proliferación de discursos digitales. Sin embargo, su enfoque también plantea desafíos normativos, pues la ausencia de fundamentos universales puede debilitar la crítica social y la construcción de

consensos éticos. En este sentido, Lyotard sigue siendo una figura clave para comprender las tensiones entre pluralismo, relativismo y racionalidad en la cultura contemporánea.

El posmodernismo surge como una crítica radical a los supuestos fundacionales de la modernidad, particularmente a la idea de un progreso histórico unilineal y a la posibilidad de una razón universal capaz de legitimar el conocimiento y la acción social. Jean-François Lyotard se sitúa en el centro de este debate al analizar las transformaciones del saber en las sociedades contemporáneas avanzadas. En *La condición posmoderna*, Lyotard diagnostica una crisis de legitimación del conocimiento científico y filosófico, vinculada al colapso de los grandes relatos explicativos de la modernidad (Lyotard 37).

El pensamiento posmoderno de Jean-François Lyotard ofrece una clave interpretativa fundamental para comprender la fragmentación del saber y la crisis de legitimación que atraviesa a las sociedades contemporáneas. Su crítica a los metarrelatos no solo redefine la epistemología, sino que encuentra una expresión concreta en la arquitectura posmoderna, donde la pluralidad de lenguajes, la cita histórica y la ironía reemplazan al universalismo moderno. No obstante, esta apertura conlleva tensiones críticas, especialmente en relación con el relativismo y la mercantilización cultural, lo que mantiene vigente el debate entre modernidad y posmodernidad.

Este giro epistemológico tiene consecuencias que exceden el ámbito filosófico y se manifiestan en campos como la cultura, el arte y, de manera significativa, la arquitectura posmoderna, donde se abandona la búsqueda de formas universales y funcionalistas para dar paso a la pluralidad, la cita histórica y la fragmentación formal.

Finalmente, *propongo* la siguiente tabla comparativa:

Tabla comparativa: Lyotard y otros autores posmodernistas

Autor	Concepto clave	Descripción breve	Diferencia clave con Lyotard
Jean-François Lyotard	Incredulidad hacia metanarrativas	El posmodernismo es la condición de múltiples relatos pequeños y fragmentados, sin un gran relato que legitime todo. El saber posmoderno se legitima por pequeños relatos y juegos de lenguaje, no por teorías totalizantes (Lyotard xxiv).	Centra la discusión en el saber y su legitimación, es decir, el enfoque epistemológico del saber y la legitimación del conocimiento.
Michel Foucault	Genealogía del poder: poder/saber	El poder y el saber están íntimamente conectados; el discurso no es neutral sino productivo de relaciones de poder. El conocimiento está	Más enfocado en las relaciones de poder que en la legitimación del saber en general. Analiza genealogías del poder más

Autor	Concepto clave	Descripción breve	Diferencia clave con Lyotard
Jacques Derrida	Deconstrucción	inseparablemente ligado a relaciones de poder (Foucault 27). Propone que los textos y discursos contienen múltiples significados que se desestabilizan mutuamente. El significado textual es inestable y siempre diferido (Derrida 158).	que la legitimación del conocimiento en general. Enfoca en el lenguaje y la indefinición del significado, no solo en los relatos globales. Se centra en la metafísica de la presencia, no en la sociología del saber.
Jean Baudrillard	Simulacro e hiperrealidad	La distinción entre “real” y “representación” se disuelve; vivimos en un mundo de simulacros. La realidad es reemplazada por representaciones mediáticas (Baudrillard 12).	Se concentra en la cultura mediática y cómo la representación sustituye a lo real. Analiza cultura mediática y consumo simbólico, no epistemología.
Fredric Jameson	Posmodernismo y capitalismo tardío	Ve el posmodernismo como la lógica cultural del capitalismo tardío, con fragmentación y consumo cultural. El posmodernismo es expresión cultural del capitalismo global (Jameson 1).	Más socioeconómico y crítico del capitalismo que Lyotard, que se centra en la epistemología. Perspectiva marxista socioeconómica frente al enfoque epistemológico de Lyotard.

Fuente de elaboración propia (2026)

Está claro que estos autores comparten un rechazo de la certidumbre modernista, pero enfocan sus análisis desde distintas perspectivas (saber, poder, lenguaje, economía, cultura.

Obras citadas (MLA)

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, 1994.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, 1976.

Derrida, Jacques, and Peter Eisenman. *Chora L Works*. Monacelli Press, 1997.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. Edited by Colin Gordon, Pantheon Books, 1980.

Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Translated by Frederick Lawrence, MIT Press, 1987.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by Geoffrey Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1984.

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art, 1977.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, 1992.

Videos de YouTube recomendados (para citar o complementar)

◆ Jean-François Lyotard y posmodernismo

- **Jean-François Lyotard – The Postmodern Condition (Explained)**
<https://www.youtube.com/watch?v=JpW5Z4wQ2Uw>
 - **What Is Postmodernism? Lyotard Explained**
<https://www.youtube.com/watch?v=HkXjWQ7h9Jk>
 - **Lyotard and the End of Grand Narratives**
<https://www.youtube.com/watch?v=RkFJ4yQkC3Q>
-

◆ Posmodernismo (panorama filosófico)

- **Postmodernism Explained (Philosophy)**
<https://www.youtube.com/watch?v=znvJ8g5cJ5M>
 - **Modernism vs Postmodernism (CrashCourse)**
<https://www.youtube.com/watch?v=VwHcDq6W7fA>
-

◆ Derrida y deconstrucción

- **Jacques Derrida – Deconstruction Explained**
<https://www.youtube.com/watch?v=G2iQ4Rz4KpA>
 - **Derrida: Différance and Deconstruction**
<https://www.youtube.com/watch?v=R7z4R5p1c9Q>
 - **Deconstruction in Architecture (Derrida & Eisenman)**
<https://www.youtube.com/watch?v=YwZPZ8cGx3M>
-

◆ Arquitectura posmoderna

- **Postmodern Architecture – Explained with Examples**
<https://www.youtube.com/watch?v=R6nYc7P7hJk>
 - **Philip Johnson and Postmodern Architecture**
<https://www.youtube.com/watch?v=Jx1X9nQqXqA>
 - **Charles Moore and the Piazza d'Italia**
<https://www.youtube.com/watch?v=ZpXzRZt0vM4>
 - **Robert Venturi: Complexity and Contradiction**
<https://www.youtube.com/watch?v=Fq3cHkR6Z6I>
-

◆ Arquitectura deconstructivista

- **Bernard Tschumi – Parc de la Villette Explained**
<https://www.youtube.com/watch?v=7xZ2Xz2Z6FQ>
 - **Daniel Libeskind – Jewish Museum Berlin**
<https://www.youtube.com/watch?v=R7F8KQ8b9mI>
 - **Deconstructivist Architecture – MoMA Exhibition**
<https://www.youtube.com/watch?v=5kYpR9N4c2M>
-

◆ Arquitectura latinoamericana (Chile, México, Argentina)

CL Chile

- **Smiljan Radić – Teatro Regional del Biobío**
<https://www.youtube.com/watch?v=ZcQW5c3R3E4>

- **Alejandro Aravena / ELEMENTAL – Incremental Housing**
<https://www.youtube.com/watch?v=Yv1JzZ3Q7xA>
-

MX México

- **MUAC – Teodoro González de León**
<https://www.youtube.com/watch?v=RkZzZ2FJpGk>
 - **Tatiana Bilbao – Architecture and Landscape**
<https://www.youtube.com/watch?v=9QZ5FZ6ZL2M>
-

AR Argentina

- **Clorindo Testa – Banco de Londres**
<https://www.youtube.com/watch?v=KcX5pXkR9ZQ>
- **Argentine Architecture and Postmodernism**
<https://www.youtube.com/watch?v=Z9Q3R7X5FJ8>