



**No hay nada fuera del texto**  
**Jacques Derrida: diseño gráfico**  
**y deconstrucción**  
Raquel Pelta



**Raquel Pelta** (Madrid, 1962) es historiadora del diseño. Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Nacional de Educación a Distancia y Doctora en Diseño por la Universidad de Barcelona. Ha sido profesora en la Universidad de Vic (Facultad de Publicidad y Relaciones Públicas); en la Universidad de Valladolid (Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación); en la Facultad de Publicidad del Colegio Universitario de Segovia; en el Instituto Europeo del Design de Madrid; en el Graduado Superior en Diseño de la Universitat Politècnica de Catalunya; y en la Escuela Superior de Diseño Elisava, ambas en Barcelona. Ha comisariado varias exposiciones entre las que destaca *Sin Límites. Visiones del Diseño Actual*, Zaragoza, 2003. Colaboradora habitual primero y directora después de la revista *Visual*, ha escrito innumerables artículos de crítica e historia del diseño en ésta y otras revistas. Es autora de varios libros entre los que destaca *Diseñar hoy* (Paidós, Barcelona, 2004). Promotora de los congresos sobre

Calvera, A. (2013). *De lo bello de las cosas: materiales para una estética del diseño*. Barcelona, Spain: Editorial Gustavo Gili. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/rafaellandivar/45526?page=1>

Jacques Derrida (1930-2004)  
*Glas*, 1974  
*De la Gramatología*, 1967  
*La escritura y la diferencia*, 1967  
*Diseminación*, 1972

Una de las figuras más influyentes en el desarrollo del diseño gráfico en las dos últimas décadas del siglo xx ha sido, sin duda, el filósofo francés Jacques Derrida. Los diseñadores gráficos trataron de interpretar y llevar al medio impreso sus ideas, en especial, su teoría de la deconstrucción; sus intentos de formalizarla dieron lugar a un tipo de diseño, caracterizado por la complejidad y la fragmentación, que se convirtió en un auténtico símbolo de la estética finisecular. Pero, probablemente, una buena parte de los diseñadores que lo han seguido ni siquiera tuvieron conciencia de ello y su relación con él se ha debido más bien a su pertenencia al ambiente cultural por el que se han esparcido las teorías derridianas que a un conocimiento profundo de las mismas. En las páginas que siguen se llevará a cabo un breve recorrido por algunas de ellas y su influencia en el diseño gráfico, pero antes me gustaría situar el marco teórico al que pertenecen.

## **Posestructuralismo**

Con la frase que titula este escrito, el filósofo francés Jacques Derrida<sup>1</sup> quería expresar que todo conocimiento se adquiere discursivamente y que el lenguaje —un sistema estructurado e inestable— construye y da forma a la realidad.

La visión de Jacques Derrida puede inscribirse en una corriente de pensamiento que se ha denominado posestructuralismo. Denise Roman la define como: “una herramienta analítica del estudio posmoderno que hoy día se utiliza en las disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales, desde la teoría literaria hasta los estudios culturales, pasando por el (los) feminismo(s) o las ciencias políticas”.<sup>2</sup>

Generalmente, esta “corriente crítica” se asocia a una línea de pensadores franceses entre los que puede citarse, además del mencionado Jacques Derrida,

Se considera que, en gran medida, proviene de las teorías surgidas en el mundo académico francés y que es una evolución de las diversas fuentes estructuralistas, entre ellas, de las aportaciones del lingüista y semiólogo suizo Ferdinand de Saussure y de las del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, así como de los trabajos tempranos de los citados Roland Barthes y Michel Foucault. Estructuralistas y posestructuralistas llevan a cabo un análisis de la sociedad y de la cultura en términos de sistemas de signos, sus códigos y discursos.

Hay quienes piensan, sin embargo, que el término ‘posestructuralismo’, en muchos sentidos, es una etiqueta poco satisfactoria<sup>3</sup> puesto que sirve para amalgamar un conjunto de ideas diversas y con frecuencia contradictorias. No obstante, lo que tal vez une a figuras tan dispares como Derrida, Foucault y Lacan es que han realizado una crítica devastadora de muchos de los supuestos principales en los que se basaba la filosofía occidental. Dichas figuras han cuestionado las nociones de ‘autor’, ‘obra’, ‘fuentes’, ‘génesis’, ‘sistema’, ‘método’, ‘desarrollo’, ‘influencias’, ‘interpretaciones’, ‘evolución’... presentes a lo largo de toda la historia del pensamiento occidental. Su intención ha sido de cariz ideológico pues han pretendido mostrar cómo la representación del mundo natural es un signo, es decir, está inscrita en un sistema de significación.

Una característica del postestructuralismo —especialmente relevante para el diseño gráfico— es su aproximación al lenguaje al que atribuye el poder de construir y no sólo de transmitir significado.<sup>4</sup> Frente a la metáfora tradicional de la conducción,<sup>5</sup> los posestructuralistas defienden que el significado se edifica en el lenguaje y no que éste lo expresa.

La visión posestructuralista pone especial énfasis en cómo empleamos el lenguaje en nuestra vida real y en que es en ésta donde creamos y fijamos los significados. Y no sólo eso, sino, también, en cómo los cuestionamos y resignificamos porque el posestructuralismo explica que el significado se construye en el seno de la lengua, mediante un proceso de contraposición entre elementos distintos que se definen gracias a sus diferencias mutuas. De este modo, el significado no es algo absoluto ni permanente con relación a un referente.

Según esto, nuestro modo de entender la realidad y de situarnos en el mundo tiene sentido en un contexto determinado o, más concretamente, en el marco de nuestras formas de vida. Éstas se construyen cuando, mediante el lenguaje, les otorgamos un significado que permite dotarlas de sentido y convertirlas en significativas. En consecuencia, no encontramos el significado de las palabras mediante un examen de las cosas a las que se refieren, sino al observar cómo empleamos dichas palabras. De acuerdo con Wittgenstein —a quien, por su teoría de los juegos del lenguaje, se considera un precedente de algunas de las posiciones posestructuralistas—, el sentido de las palabras no deriva de su correspondencia con los objetos a los que representan, sino de su uso social.<sup>6</sup>

La visión posestructuralista aparece ligada a la teoría del discurso para la que todos los fenómenos sociales están estructurados semióticamente por códigos y reglas y sujetos al análisis lingüístico. El sentido no está dado, sino

Según esto, son el lenguaje, las imágenes, los códigos, los signos y los sistemas de significación los que organizan la psique, la vida cotidiana y la sociedad en general. Los discursos no son sistemas lingüísticos o textos solamente, sino, además, prácticas y, si se analizan sus enunciaciones, podemos llegar a localizar sus constricciones e identificar el lugar donde sitúan al hablante.

El posestructuralismo tiende a enfatizar la mutabilidad de las cosas, a poner de relieve la limitación de los análisis objetivos y a resaltar la importancia de los contextos históricos y sociales para explicar cualquier cuestión. De este modo, el mundo no tiene un único sentido. No hay hechos, sino interpretaciones. Se acepta, por consiguiente, la naturaleza perspectivística del conocimiento.

### El pensamiento de Derrida y la teoría de la deconstrucción

Como ya se ha comentado, de todos los pensadores considerados posestructuralistas, el que, quizá, más expresamente ha influido en los diseñadores gráficos ha sido el francés Jacques Derrida (1930-2004). El interés por él en el ámbito del diseño fue, en gran parte, consecuencia de la difusión de su obra en Estados Unidos a partir de 1966, momento de su participación en un gran coloquio<sup>7</sup> celebrado en la Universidad John Hopkins de Baltimore.

Las primeras “aplicaciones” de sus teorías surgieron en la Cranbrook Academy of Art de Michigan, cuyos estudiantes, a finales de los años setenta, diseñaron un número de la revista *Visual Language* dedicado a la crítica literaria francesa. Desde ese momento, se inició una serie de ensayos que llevaban a los territorios de la gráfica las aportaciones del filósofo, sobre todo, su teoría de la deconstrucción.

El trabajo de Jacques Derrida —que, a su vez recibe la influencia de Nietzsche, Heidegger y Freud— aborda algunos de los problemas fundamentales de la filosofía occidental, especialmente los relacionados con la naturaleza del lenguaje y el conocimiento humanos.

Profundamente controvertido,<sup>8</sup> una buena parte de su obra ha discurrido en torno a la escritura, un tema que le interesó casi desde sus comienzos, como evidencian algunos de sus primeros trabajos, entre los que puede citarse el estudio sobre *El origen de la geometría* de Husserl, que data de 1961. Escritos tales como *La voz y el fenómeno*, *De la gramatología*, *La escritura y la diferencia* (todos ellos de 1967), *La Diseminación y Márgenes de la Filosofía* (1972) tratan de demostrar el interés común que movió a Platón, Rousseau, Saussure, Husserl y Lévi-Strauss: el desprecio de la escritura. Para Derrida, este desprecio es responsable no sólo de la historicidad de la historia y, por tanto, de su inscripción dentro de un tiempo lineal, sino también de la dirección logocéntrica que ésta ha tomado o, dicho de otra manera, de su posicionamiento como *logos* (verdad, razón, ley).

Derrida invita a repensar el *logos* ilustrado y lo fuerza a reconocer sus límites. Esta operación es lo que él mismo denominaba ‘deconstrucción’, un término que ha sobrepasado el contexto específico en el que el filósofo lo emplea y se ha utilizado —a veces erróneamente— para asaltar todas las

Aunque Derrida es contrario a toda definición porque se opondría al sentido esencial de sus teorías, describe el término 'deconstrucción' como un modo de cuestionar las instituciones sociales, los dispositivos formales y las metáforas centrales de la representación. En palabras de Patricio Peñalver deconstruir significa: "desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica".<sup>9</sup>

Para Derrida, todo el pensamiento occidental desde Platón hasta nuestros días se basa en la idea de un centro: un Origen, una Verdad, una Forma Ideal, un Punto fijo, un Móvil inmóvil, una Esencia, un Dios, una Presencia, que se escribe con mayúscula y que garantiza todo significado. Pero el problema de los centros es que intentan excluir y que, al hacerlo, ignoran, reprimen o marginan a aquellos elementos no estimados centrales (que pasan a ser lo Otro).

El deseo de tener un centro origina opuestos binarios, de los cuales, un término es central y el otro, marginal. Por tanto, uno es siempre el término privilegiado, positivo, y el otro, en consecuencia, negativo, y deficiente. Esos centros quieren definir o fijar el juego de los opuestos binarios. Así, por ejemplo, hombre/mujer constituye un par, como también lo es espíritu/materia o naturaleza/cultura. Según Derrida, sólo podemos acceder a la realidad por medio de conceptos, códigos y categorías, y la mente humana funciona construyendo pares conceptuales.

Las oposiciones binarias establecen un orden conceptual, organizan lo que acontece en el mundo y rigen el pensamiento tanto en la vida diaria como en la filosofía, la ciencia o la teoría. Los opuestos crean categorías permanentes y estables.

Derrida se propone socavar dichas categorías e indica que es preciso darse cuenta de cómo dentro de los opuestos binarios, uno de los términos del par tiene prioridad y el otro queda, inmediatamente, marginado. La idea central se transforma, pues, en la única realidad porque todos los demás puntos de vista quedan reprimidos. Por tanto, al primar una sola visión, se forma una jerarquía violenta, en la que el elemento central se instituye como lo Real y lo Bueno. Se privilegia, de este modo, uno de los opuestos binarios, luego se fija el juego del sistema y se posterga al otro componente.

La deconstrucción rebate tales oposiciones al demostrar que el concepto negativo reside en el positivo. Derrida asegura que se trata de dicotomías que no hacen referencia a la auténtica realidad pues ni ésta ni el lenguaje son simples ni singulares.

En su teoría, esas dicotomías se comportan, más bien, como figuras ambiguas. De tal modo que, en principio, podemos ver una sola posibilidad, que es, al menos por un momento, central. Sin embargo, al recurrir a la deconstrucción estamos ante una táctica que nos permite advertir la centralidad del componente central, lo que, a su vez, nos ofrece la posibilidad de intentar subvertirlo para que la parte marginada pase a ser central y domine, temporalmente, la jerarquía. Derrida demuestra que se puede invertir el binarismo y trastocar la jerarquía, para privilegiar el segundo término de la oposición.

En este sentido, por tanto, el término 'deconstrucción' se refiere a una

naturaleza controvertible de todo centro. Ahora bien, eso podría crear otro centro, pero Derrida propone que esa jerarquía sea inestable.

Según Patricio Peñalver, “deconstrucción es de entrada un campo polémico, el espacio heterogéneo de un conflicto de fuerzas”,<sup>10</sup> por eso, Derrida sostiene que es una práctica política y que no debe omitirse ni neutralizarse demasiado rápido la primera etapa de subversión: ésta es un estadio de inversión necesario para trastocar la jerarquía original, de modo tal que el primer componente pase a ser el segundo. Sin embargo, con el tiempo, hemos de darnos cuenta de que la nueva jerarquía es también inestable y entregarnos al libre juego de los opuestos binarios dejando las jerarquías a un lado. Ambos componentes del par danzan en un juego cuyos significados no son estables. Así, podemos percibir que ambas lecturas, como otras muchas, son igualmente posibles.

Cada elemento, cada configuración ha surgido de otra previa que se desvanece para dar paso a una configuración futura. Este juego continúa eternamente y así no hay ni una configuración central, privilegiada, que intente fijar el juego del sistema ni tampoco ninguna marginal o reprimida.

Derrida propone que intentemos ver continuamente este libre juego en todo lenguaje y en todos los textos pues, de lo contrario, se tiende a la fijeza, a la institucionalización, al centralismo y con él, al totalitarismo.

En parte, la teoría de la deconstrucción surge de un análisis crítico de la lingüística estructural del suizo Ferdinand de Saussure, cuya obra había sentado las bases del estructuralismo en diversas disciplinas como son la semiótica, la literatura y la antropología. Derrida considera que el estructuralismo depende de estructuras que, a su vez, dependen de centros. Encuentra ahí uno de los puntos débiles de la teoría de Saussure y cuestiona la idea misma de un centro estable.

Asimismo, la deconstrucción ataca a la neutralidad de los signos y pone de relieve que las formas culturales ayudan a fabricar categorías como la raza, la sexualidad, la clase, los valores estéticos, etc., una idea que ha ejercido una profunda influencia en los profesionales de las tres últimas décadas del siglo xx, quienes han sostenido que el diseño es un medio para la construcción de esas categorías y que, por tanto, el diseñador no puede ser neutral en la medida en que maneja signos que nunca lo son.

El filósofo francés asevera, además, que no hay un mundo objetivo y que es posible interpretar cuanto sucede bajo múltiples significados.

Con relación a la escritura, Derrida difiere del planteamiento según el cual la escritura es una mala transcripción de la palabra hablada. Para él, ésta “invade” el pensamiento y el habla, y transforma la memoria, el conocimiento y el espíritu. En sí misma, la escritura es un acto de producción de significado y no sólo la transcripción de palabras-ideas.

En su obra *De la Gramatología*, sostiene que la oposición entre discurso y escritura ha sido uno de los determinantes básicos de la tradición filosófica occidental. Desde Platón a Hegel, desde Rousseau a Saussure, pasando por la lingüística estructural, en Occidente se ha considerado que el habla era central y natural mientras que la escritura era marginal y artificial. De esta manera, la primera ha ocupado una posición privilegiada con respecto a la



El habla se ha percibido como auténtica, sostenida por una especie de verdad derivada de una relación íntima entre palabra e idea. Así, siempre según Derrida, cuando escuchamos la palabra 'orador' suponemos inmediatamente que vamos a ser capaces de acceder al verdadero sentido por medio de ese término, y así privilegiamos el círculo de intercambio entre mente, lenguaje y realidad. La comunicación se convierte idealmente en un proceso que depende de la prioridad del lenguaje hablado (autopresencial) sobre todo aquello que amenace su dominio.

En consecuencia, la escritura constituye una amenaza al discurso presencial. Está condenada a circular desde el autor al lector y el primero no puede estar seguro nunca de que se hayan comprendido sus intenciones. El significado queda diseminado y la autoridad de los orígenes se pierde en los límites impuestos por la libertad interpretativa. Pero Derrida pone de relieve que los binarios habla/escritura son opuestos y demuestra que esta oposición se deconstruye a sí misma.

También en *De la Gramatología*,<sup>11</sup> Derrida deconstruye la supuesta naturalidad del habla. Para ello, somete a una revisión crítica las ideas del *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure y revela que éste establece una oposición binaria entre habla y escritura. Según Derrida, para Saussure el habla es natural, mientras que la escritura es artificial, una especie de velo sobre la lengua que la disfraza y sólo se utiliza en ausencia del habla. La escritura no sería, pues, nada más que un medio de representación, y si el habla es un signo del sentido interno, entonces la escritura, al ser un signo del habla, estaría doblemente alejada de ese sentido. Es, por tanto, un signo de otro signo. La conclusión de Saussure es que el objeto de estudio de la lingüística deben ser los sonidos del habla, no la escritura.

Derrida procede a deconstruir estas ideas. El primer paso consiste en advertir que Saussure, por un lado, privilegia el habla, la considera central y natural por estar más próxima al sentido interno. Por otro lado, margina la escritura, la considera pervertida y malvada. El segundo movimiento consiste en descubrir cómo la escritura puede pasar a ser central en el texto de Saussure. Derrida lleva hasta el final las teorías de Saussure sobre la lengua como sistema de diferencias, señalando que el signo en realidad es una diferencia, el inicio de un proceso que hace retroceder al significado infinitamente. Del mismo modo, en el nivel sentido, un concepto cualquiera se distingue y adquiere identidad propia por su diferencia con respecto a otros conceptos.

La lengua como sistema de diferencias no tiene una base estable, puesto que sus elementos son inestables. Todo concepto potencial resulta ser tan sólo otro sonido en busca de otro concepto potencial. De este modo, lo único que tenemos es una cadena de sonidos.

Derrida señala que Saussure, al intentar describir de qué modo la lengua no es más que un gran tejido de diferencias, recurrió para ejemplificarlo a un sistema gráfico: la escritura que es un juego de diferencias puro. Cada letra no significa nada por sí misma ni por sí sola, carece de características esenciales y adquiere su identidad por ser distinta a los demás elementos del sistema. Pero si la lengua, compuesta por sonidos y conceptos, es un mero juego de diferencias y la relación entre el sonido y el sentido varía de una lengua a otra,

natural entre el sonido y el significado? y, por tanto, ¿cómo podía considerar el habla como presencia natural del concepto y desechar la escritura tachándola de artificial? Para Derrida hay algo que falla pues, tal y como expone Saussure, tanto los conceptos como los sonidos del habla son un sistema de diferencias igual al de la escritura. Lo que crea los sonidos y significados es el juego de la diferencia y éste es idéntico en la oralidad y en la escritura. Se podría decir, por tanto, que el habla es una forma de escritura.

Derrida invierte la jerarquía que favorece al habla y sitúa, ahora, a la escritura como componente central. Pero, siguiendo su sistema, no se limita a reemplazar la una por la otra. Su siguiente paso es demostrar que ni el habla ni la escritura son términos apropiados para describir el juego de diferencias que las incluye a ambas, pues tanto una como la otra son sólo un juego de diferencias. Asimismo, concluye que habla y escritura son dos palabras inadecuadas para describir el juego de las diferencias, que es común a ambas. No obstante, una y otra resultan imprescindibles.

En *La escritura y la diferencia* —una colección de ensayos en los que desarrolla una nueva concepción de la escritura que no es ya el sustituto del habla— Derrida muestra que la deconstrucción como práctica se basa con frecuencia en el juego ambiguo de frases que tienen, al menos, dos significados. Los conceptos se resisten a ser reducidos a un significado único y estable. En esta obra vuelve a trabajar sobre el concepto de diferencia planteado por Saussure en su *Curso de Lingüística General* y argumenta que cualquier definición nos remite siempre a otra. Si buscamos en un diccionario una palabra, ésta nos lleva a otras palabras que a su vez nos conducen a otras, de tal modo que el significado de cualquier término siempre queda diferido. Por ello, la palabra ‘diferencia’ significa más bien diferir, en el sentido de ‘ser diferente de algo’, pero también en el sentido de ‘demorar’, ‘retardar’, ‘dejar algo para después’. Derrida crea la palabra ‘différance’, una especie de neologismo sin traducción al castellano, compuesto de ‘diferir’ y de ‘ser diferente’. El significado de ‘différance’ no es estable, no está ni en un sentido ni en el otro y siempre vuelve sobre sí mismo.

En *Diseminación* —un libro, publicado en 1972, que consta de tres ensayos: “La farmacia de Platón”, “La sesión doble” y “Diseminación”—, el pensador francés presenta otro concepto: el de textualidad. Ésta consiste en advertir cómo significa un texto y no qué significa. Se trata de comprender que un texto está compuesto de palabras que pueden tener distintos significados y, por tanto, siempre está abierto al juego de la textualidad que es una diseminación o dispersión de los significados.

“Diseminación” plantea que el texto es indescifrable e indica que cuando queremos explicar un texto, olvidamos que la producción de nuestras palabras ya está relacionada con su disolución, con su desaparición en un vacío textual que surge entre dos lecturas cualesquiera y que siempre produce otra lectura y su disolución.

Por otra parte, el filósofo hace una mención expresa a la blancura del papel, a la columna transparente que, para él, descubre el espacio del juego en el que se establecen las transformaciones.

En 1974 publicó *Glas*, una obra que ejerció una influencia significativa en Calvera, A. (2013). *De lo bello de las cosas: materiales para una estética del diseño*. Barcelona, Spain: Editorial Gustavo Gili. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/rafaellandivar/45526?page=1>

disposición gráfica de los textos. Se trata de un libro poco común desde el punto de vista de la maquetación. El texto está impreso en dos columnas. En la de la izquierda, Derrida trata cuestiones filosóficas y se basa en Hegel como representante del Poder Absoluto. En esta columna, Derrida reflexiona sobre el conocimiento que se transmite a través de canales estrictamente controlados. En la de la derecha, se centra en la literatura y, en particular, en la obra de Jean Genet, cuyos escritos son un ataque a los valores burgueses.

Al ubicar ambas columnas en la misma página, Derrida obliga al lector a entrar en una especie de enfrentamiento entre la verdad filosófica y el libre juego literario y a experimentar los efectos literarios así como las connotaciones no intencionales que surgen desde el interior de la prosa filosófica, generalmente más rigurosa y ordenada que la literaria. El filósofo juega con los nombres de Hegel y Genet para producir la sensación de que se está en un lugar situado entre la literatura y la filosofía. De este modo, vuelve a plantear, como ya lo había hecho en "La sesión doble", el tema de los límites. Incita al lector a ver cómo filosofía y literatura se convierten la una en la otra cuando, por ejemplo, la primera se vale de la metáfora que es, también, un concepto filosófico.

Hacia 1987, Derrida realiza incursiones en la crítica filosófica sobre arte. En "Parergon",<sup>12</sup> el primer ensayo incluido en *La verdad en la pintura*, habla del marco. Considera que éste supone el límite entre la obra de arte y lo que está fuera de ella. Según este pensador, la estética siempre ha sido un marco que ha intentado dominar al arte, encerrándolo en el círculo de su propio discurso. Derrida, pues, se propone deconstruir dicho marco, aunque sin la intención de volver a enmarcar el arte ni de mantener la ilusión de una ausencia de marco. Su intención es demostrar que el marco también está, en cierta medida, dentro de la pintura pues es lo que produce el objeto artístico como tal, lo que lo convierte en estético. Es esencial, pues, para la obra de arte porque la transforma en tal.

En "Restituciones de la verdad", otro de sus ensayos, el filósofo analiza los valores sociales, políticos y filosóficos que se imponen en el mundo del arte que, a menudo, se ha defendido como un reino incontaminado. Derrida sostiene que las disquisiciones filosóficas sobre arte siempre están relacionadas con una serie de valores e intereses que, en realidad, son externos a ese mundo supuestamente puro y neutral. Por tanto, en cualquier intento de abordar el arte, se inmiscuyen siempre cuestiones sociales, políticas y económicas. El objetivo de la deconstrucción es descubrirlas.

Las teorías de Derrida han despertado tanto en la filosofía como en el terreno de la crítica literaria todo tipo de reacciones. Muchos filósofos consideran que el pensador francés simplifica excesivamente la tradición filosófica occidental. Para otros, el lenguaje de la deconstrucción es demasiado complejo. Hay quienes piensan que esta teoría es un simple parásito dado que depende de las lecturas de otros textos. En opinión de ciertos estudiosos, se trata de un nihilismo lingüístico que no conduce a ninguna parte. En todo caso, se ha descrito como una estrategia crítica que ha impulsado una buena parte de las manifestaciones de la cultura visual de las dos últimas décadas del siglo xx y, como he señalado, ha sido especialmente influyente en el

## Diseño gráfico y deconstrucción

Las teorías de Derrida —junto a las de otros postestructuralistas— han proporcionado un cuerpo crítico al diseño gráfico de las dos últimas décadas del siglo xx que ha resuelto de esta manera, y al menos en parte, la orfandad ideológica y metodológica en la que se había sumido con la desaparición del paradigma moderno.

Uno de los planteamientos de partida a que dio lugar la teoría de la deconstrucción en el campo del diseño gráfico ha sido que si la crítica literaria podía deconstruir y decodificar el lenguaje verbal de una novela, por ejemplo, el diseño también podía hacerlo, y entrar así en un juego en el que el espectador pudiera descubrir y experimentar las complejidades del lenguaje.

De acuerdo con esto, una buena parte de los diseñadores orientaron sus trabajos a proponer nuevas opciones para las audiencias, en un intento de implicarlas en la construcción del mensaje.

Ahora ya no se trataba de tomar un mensaje y situarlo en la página según una serie de estructuras preconcebidas —la retícula, por ejemplo o una tipografía “estándar”—, lo más neutras que fuera posible para que, supuestamente, no interfirieran en el mensaje, sino que la generación de dichas estructuras formales había de proceder del propio contenido, un contenido que pasaba por la interpretación del diseñador.

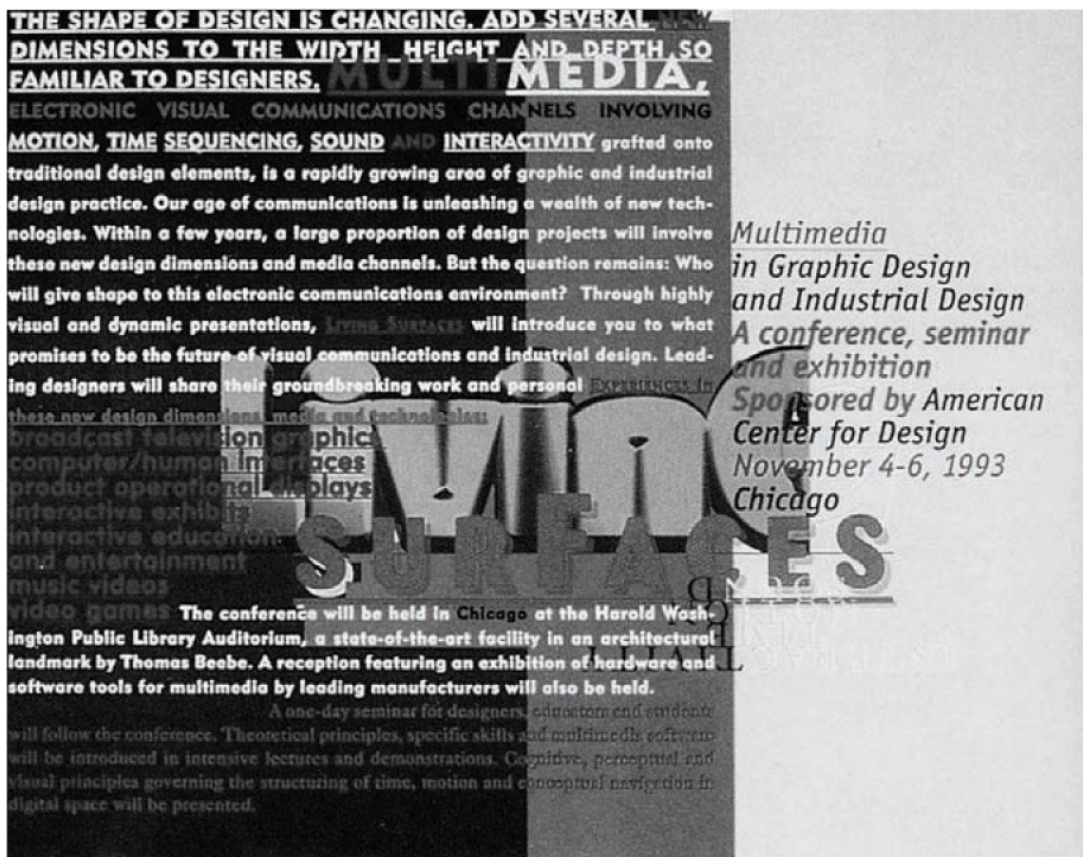
El diseñador “tradicional” se había comportado como una especie de traductor del mensaje, pero la traducción perfecta, según Derrida, es imposible. Todo texto invoca una traducción que no se hará nunca. En “Des Tours des Babel”, el filósofo argumenta que la traducción no es la transmisión, la reproducción o la imagen de un significado original que lo precedió. Por el contrario, el sentido de lo original es un efecto de la traducción que es lo que, realmente, lo produce. Toda traducción, necesariamente transforma el texto. Es la propia traducción la que produce el mito de la pureza del texto, mientras se subordina a sí misma al considerarse impura. Al tratar de construir el original como original, la traducción se construye como algo secundario.

Respecto al traductor, y siguiendo a Walter Benjamín, Derrida explica que sólo el traductor debe abrir el lenguaje del texto para liberar lo que estaba aprisionado dentro de él, y señala que la traducción debe abrirse paso a través de las barreras descompuestas de su propio lenguaje. Pero lo que se libera no es un significado fijo, sino un “estado de flujo”.

De esta manera, y aplicándolo al campo del diseño, el diseñador ya no es ese traductor que trata de mantener la pureza del texto ya que, dada la naturaleza de la traducción, es imposible. Su tarea es la de abrir el lenguaje de ese texto para dar lugar al mencionado estado de flujo.

Ahora, el diseñador se compromete con el contenido y, gracias a ese compromiso, se muestra como un autor. Tal concepción provocará no sólo unos determinados comportamientos autoexpresivos, sino, también, una reflexión y una toma de posiciones por parte de los diseñadores, a quienes ese compromiso con el contenido obligará a adoptar un papel más activo y también más responsable.

Asimismo, la influencia de Derrida tuvo su reflejo en una visión del diseño que contempló las comunicaciones visuales en términos de sistemas de códigos



Katherine McCoy, Cartel, 1989.

Esta percepción implica, en palabras de Max Bruinsma, que: “la combinación de palabras y/o imágenes es un juego de connotaciones. Este juego del lenguaje, además, sobrepasa los significados obvios ‘denotativos’ de una palabra o una imagen, llegando al límite de perder totalmente la conexión”.<sup>13</sup>

De este modo, se entiende que palabra e imagen tienen una conexión significativa, pero, también, que el significado depende del contexto y de las interpretaciones, en este caso, realizadas por el diseñador. Esta idea supuso una transformación en el lenguaje formal del diseño gráfico y la emergencia de una estética que Bruinsma denomina “de la transitoriedad”:

una estética que por medio de la composición y de las manipulaciones tipográficas conscientes apunta a que cada solución sea una de las miles de vías posibles de presentar el material, de narrar la historia. Es un camino temporal.

La principal tarea de esta estética de la transitoriedad es mostrar la posibilidad abstracta de los significados y de las relaciones. En esta visión, la tarea del diseñador ya no es fijarlos de una vez por todas: los lectores y espectadores lo hacen por sí mismos. El diseño muestra cómo puede hacerse, durante un rato.<sup>14</sup>

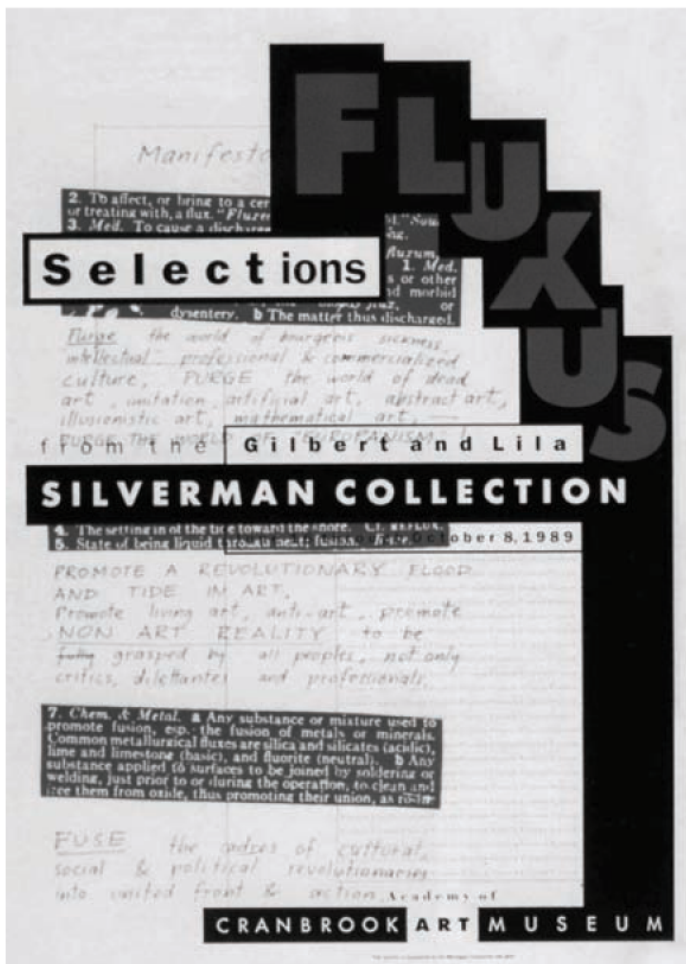
En este contexto, la legibilidad ya no es un valor esencial porque lo que cuenta no es tanto el mensaje como la complejidad de las posibles connotaciones y significados que se encuentran implícitos en el mismo: “Dar forma a la complejidad se convierte, a menudo, en algo más importante que dar

Calvera, A. (2013). De lo bello de las cosas: materiales para una estética del diseño.<sup>15</sup> Barcelona, Spain: Editorial Gustavo Gili. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/rafaellandivar/45526?page=1>

Ello respondía a la idea de que cualquier información es un signo vacío que está esperando a ser interpretado en un contexto y por parte de un lector.

Por otra parte, en la estética de la transitoriedad, cualquier orden se percibe como contingente. Los elementos se agrupan de modo provisional pues podrían organizarse de cualquier otra manera para transmitir un significado diferente.<sup>16</sup> No hay ninguna regla universal que pueda fijarlos, pues se considera que todo sistema es arbitrario; el resultado es, simplemente, un flujo de palabras e imágenes, una idea directamente asociada con la inestabilidad de los significados a la que apunta la deconstrucción. “Y como quiera que el concepto de interpretación ha cambiado, el diseño gráfico ya no tiene que ser “auto-explicativo”; los espectadores y lectores harán la mayor parte de la explicación por sí mismos. Con esto, el terreno asociado a los diseñadores se ha expandido”.<sup>17</sup>

La “estética de la transitoriedad” —muy ligada, por consiguiente, a la deconstrucción— se concretó gráficamente mediante una serie de recursos, entre los que se encuentran: una expansión progresiva del interlineado y del interletrado; la incursión de notas en el espacio normalmente reservado al texto principal; la intrusión de formas visuales en el contenido textual; el uso de caracteres, signos de puntuación, marcos, etc., colocados de manera que supusieran una ruptura con su empleo convencional, pues ahora tenían que cumplir con nuevos propósitos y operar como elementos para abrir la interpretación del lector.



Scott Makela, anuncio para el congreso organizado por la ACD (Association for Community

Copyright © 2013. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved

Ahora bien, el uso de todos estos elementos no era arbitrario, sino que respondía a toda una serie de preguntas —en opinión de Bruinsma— que los diseñadores habían de plantearse constantemente: “¿Las líneas conectan o separan una cosa de otra? ¿Cajas y marcas aíslan un mensaje del otro? ¿Son las mayúsculas *bold* más importantes que las itálicas *light*? Cuestiones que indican la obsolescencia del antiguo manual tipográfico”.<sup>18</sup>

Asimismo, se resaltaron textos en función de palabras significativas o se colocaron sobre las imágenes con la intención de enfatizar las asociaciones de aquéllos con éstas. Se abandonó o se rompió la retícula pues se consideró que no hacía sino establecer una jerarquía —y, por tanto, centralizar— y se introdujeron estructuras paralelas. Se emplearon superposiciones, capas cuya intención era invitar al lector a descubrir y experimentar las complejidades del lenguaje.

Precisamente ese intento de implicar al lector, obligándolo incluso a hacer un gran esfuerzo, se convirtió en una actitud común entre muchos diseñadores gráficos de la década de los noventa. Así, el holandés Michel de Boer, del Studio Dumbar, comentaba que: “el diseño no debería ser demasiado fácil, ni de hacer, ni de ver. Tendría que hacerse trabajar al receptor del mensaje, forzarle a pensar sobre lo que ve”.<sup>19</sup>

Los defensores de tal postura entendieron que el texto era siempre indecifrabable y abandonaron uno de los que habían sido los objetivos principales del diseño gráfico hasta el momento: transmitir los mensajes con claridad, una claridad que se había asociado siempre a un determinado concepto de legibilidad y que ahora empezaba a perder importancia en aras de un tipo de diseño que se centraba en el significado abierto del mensaje y situaba al lector ante el lenguaje como un campo problemático, en el que las palabras estaban expuestas a múltiples interpretaciones.

Esta manera de diseñar, desde luego, requería que el diseñador participara activamente en el proceso de escritura, de construcción y deconstrucción de los significados. Con ello, se rompía intencionadamente con su papel de traductor fiel a un mensaje original y de profesional neutro encargado de transmitir el mensaje del emisor/autor al receptor/lector. Esta posición se relaciona estrechamente, pues, con el pensamiento de Derrida quien propone borrar las fronteras que separan al autor del lector, al emisor del receptor.

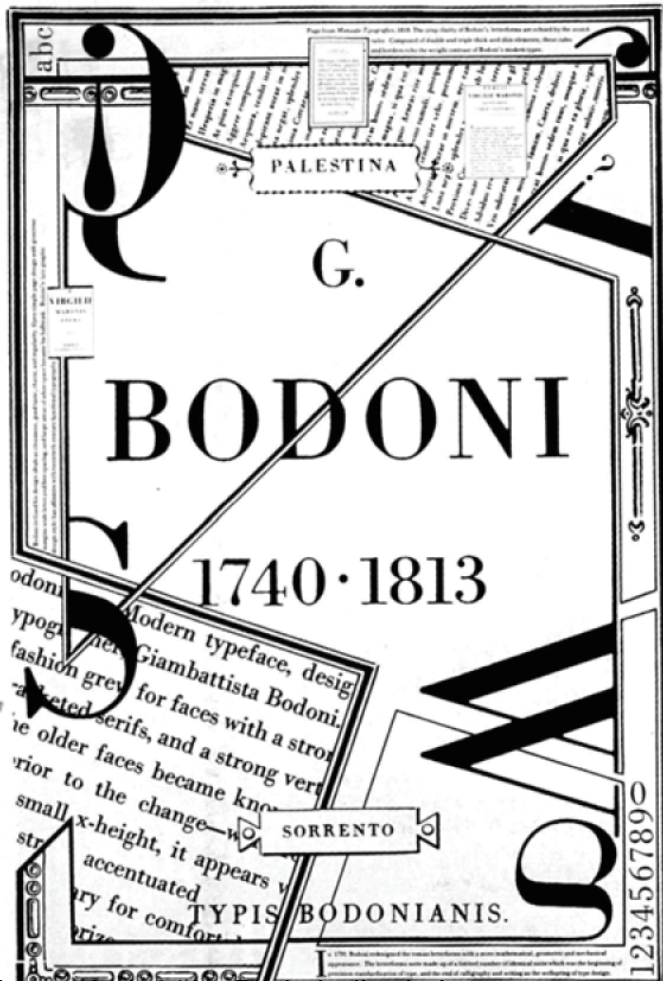
La influencia del posestructuralismo, en general, llevó también a los diseñadores a cuestionar el papel desempeñado por muchos de los elementos que habían manejado siempre y a poner de relieve que, tras ellos, se encontraba una representación de la autoridad y que no había nada universal ni inmutable en los mismos. Dentro de esos elementos, el espacio en blanco<sup>20</sup> fue uno de los temas esenciales, como también lo había sido para Derrida.

Así, el pensador francés considera que escribir no es simplemente colocar texto “en” el espacio, sino producir ese espacio que no existe antes de la escritura. El espacio no es un receptáculo estático de las inscripciones sino un efecto de la inscripción en curso porque, además, produce el sentido tanto de lo exterior al mismo como de lo que existe en él; es la distancia de representación y lo que produce el sentido, es una fuerza productiva, generativa, positiva que designa la nada, la “no presencia en una distancia”, pero es, al

Bajo esta perspectiva, los diseñadores trataron el espacio no sólo como un lugar de composición, no como un elemento más de ésta, sino como aquello que produce el sentido de cualquier texto y, por tanto, como un territorio de significación que no puede ser neutro y en el que cualquier intervención, por mínima que sea, penetra en la escritura. Las invasiones de ese espacio con marcas ajenas al texto, las superposiciones mediante las que se crean espacios paralelos, la ruptura del límite entre interior y exterior..., son el resultado de esa mirada al espacio, entendido como fuerza generativa de sentido.

Los diseñadores gráficos, también se interesaron por la cuestión de la imposible neutralidad de los signos y de la autoridad que subyace tras ellos. En un artículo sobre tipografía, Felix Janssens señalaba que: “El libro no debería considerarse sólo un foro para la distribución de conocimiento, para la lectura colectiva o como una expresión de democracia; debe también verse como una representación de autoridad, propiedad privada y capital”.<sup>21</sup>

El comentario de Janssens tiene una clara correspondencia con las ideas de Derrida, para quien los signos no son nunca neutrales y en toda sociedad, su producción —y la del discurso— está controlada, seleccionada, organizada y redistribuida, de acuerdo con una serie de procedimientos cuyo papel es el de evitar sus poderes y peligros.<sup>22</sup> Y si Derrida insistió en deconstruir las dicotomías, también teóricos y diseñadores lo hicieron en su campo. Según Janssens en el texto citado, y en referencia a la tradicional oposición entre





forma y significado, entre estética y ética: “El enredo inextricable de estética, significado, contenido y contexto hace de cada decisión estética una decisión moral. (La forma es significado, el significado tiene forma)”.<sup>23</sup>

Un texto que, por otra parte, nos remite a las ideas de Derrida sobre la imposibilidad de mantener la estética como un reino puro y neutral.

Otros conceptos explorados por algunos diseñadores fueron los de ‘descen-trar’ y ‘différance’ como nos muestra un artículo de Louise Sandhaus, titulado de manera significativa “Writingdesign/Designwriting” y publicado en el número 36 de la revista *Emigre*. Maquetado, claramente, al modo “decon-structivo” —sin una retícula base, con columnas que cambiaban de tamaño y sufrían la “invasión” de imágenes y marcas como filetes, guiones, etc.—, empleaba términos que estaban ligados a superíndices, asteriscos y emotico-nos que, a su vez, remitían a notas colocadas a un lado del texto o lo inte-rumpían y hablaban de ese significado diferido y, por tanto, también hacían alusión al lenguaje como estructura descentrada a la que se refiere Derrida.

En este número 36 de *Emigre* había, además, una alusión directa a los límites difusos entre disciplinas, concretamente, a los que existían entre diseño y literatura; así, tras el artículo de Sandhaus y el siguiente se intercala-ban dos páginas de un texto literario, *The voyages of the desire*, un libro imagi-nario de Kevin Mount, realizado específicamente para la revista.

Compaginado al modo de un libro tradicional, el texto comenzaba como si fuese la continuación de la página anterior y finalizaba con una coma, como si siguiera en la siguiente que, en realidad, era un artículo de Anne Burdick titulado “Introduction/Inscription” cuyo estilo literario y reflexiones carecían de relación, al menos aparente, con *The voyages of desire*. Con este “juego”, se nos remitía a las teorías de Derrida presentes en “La sesión doble”, “Disemi-nación” y *Glas*, donde, como he comentado, el filósofo francés intentaba disolver los límites entre filosofía y literatura.

En “Mouthpiece” se trataron también cuestiones próximas al pensamiento estético de Derrida. El artículo “Designs on painting” de Joani Spadaro y Andrew Blauvelt se centra en la relación entre pintura y escritura, la materia-lidad del lenguaje y los paralelismos existentes con la tipografía, pero también reflexiona sobre los valores que hay detrás de cualquier obra y sobre el espa-cio creado por el marco<sup>24</sup> que establece los límites del cuadro, temas todos ellos tratados por Derrida en “Parergon” y “Restituciones de la verdad”.

Por otra parte, la tipografía fue uno de los campos donde mejor se mani-festó la influencia de las teorías de Derrida. Para el autor, es un medio de esa práctica más amplia que es la escritura y su presencia también influye en la construcción del lenguaje —y con él, en la de la cultura—. De hecho, en sus escritos utilizaba a menudo recursos gráficos para ilustrar la dificultad de los conceptos o las contradicciones de los significados: por ejemplo, tacha térmi-nos después de haberlos escrito. De este modo, quería demostrar por medio de una solución tipográfica que algo está presente y ausente al mismo tiempo o expresar la imposibilidad de que una palabra, una imagen o un concepto tengan un único significado.

La deconstrucción supuso para la tipografía una revisión de su vocabulario, el cuestionar las formas tradicionales de lectura y, finalmente, una enorme

emplea como vehículo abstracto, cuya misión es pasar desapercibido al no comprometerse con la estructura y el significado del texto —y para los que el tipógrafo actúa más bien como un editor de texto preocupado por la claridad estructural más que por la expresión formal—, hasta esos casos en los que se busca una expresión visual y el estilo se convierte en parte del contenido, con lo que sacan partido de los valores visuales del alfabeto.

Otras consecuencias de la influencia de la deconstrucción en el diseño gráfico han sido la ampliación del campo de intereses y la disolución de fronteras no sólo con respecto a otras disciplinas, sino también entre los propios campos del diseño. Así, los diseñadores gráficos de los años 1980 y, sobre todo, de los 1990 —y, en parte, porque las nuevas tecnologías lo han permitido— han realizado piezas que estaban o querían estar en medio de esos campos, productos de comunicación en los que se mezclaban recursos procedentes del vídeo o del cine e incluso del diseño industrial marcados por las ideas de multimedia e interdisciplinariedad.

Frente a la división entre disciplinas y la defensa de la autonomía de éstas que, como hemos visto, se hizo desde el pensamiento moderno, el estar “entre” ha sido uno de los puntos que mejor han definido y definen el diseño de los últimos quince años del siglo xx, y una consecuencia de ese intento de romper con las dicotomías que planteaba Derrida.

La deconstrucción tuvo una presencia notable entre los diseñadores gráficos aunque pocos fueron los que se proclamaron deconstructivistas. Si bien hubo quienes trataron de profundizar, es cierto que la mayoría hizo una aproximación superficial y vio en una teoría tan compleja una manera de comprometer, divertir, persuadir, sorprender... a los lectores, más que un medio con el que llevarle a explorar el texto. Sus formas se extendieron y generalizaron hasta convertirse en una moda que ocasionaría su desaparición por agotamiento a finales de la década de los noventa.<sup>25</sup> Comenzó como un modo de cuestionar el diseño dirigido a exponer la influencia de las estructuras del lenguaje en la creación del significado, pero, tal y como dijo J. Abbott Miller, se transformó en deconstructivismo y, de herramienta crítica, pasó a ser tan sólo el nombre de un estilo.

## Notas

- <sup>1</sup> N. del E.: Las obras de Jacques Derrida citadas están accesibles en castellano en las ediciones siguientes:  
 Glas, en: *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, Barcelona, Suplementos 32, mayo de 1992.  
*De la Gramatología*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1971.  
*La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.  
*La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.  
*La voz y el fenómeno*, Pre-Textos, Valencia, 1985.  
*Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1988.  
*La verdad de la pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2001.  
 “La différance”, en VV. AA., *Teoría de conjunto*, Seix Barral, Barcelona, 1971.  
 “Torres de Babel”, ER. *Revista de Filosofía*, Sevilla, núm. 5, invierno de 1987.

- <sup>2</sup> Roman, Denise, en Taylor, Víctor E., y Winquist, Charles E., *Enciclopedia del posmodernismo*, Síntesis, Madrid, 2001, pág. 355.

- <sup>3</sup> Véase Barrett, Michelle, "Las palabras y las cosas: el materialismo y el método en el análisis feminista contemporáneo", en Barrett, Michelle, y Phillips, Anne, *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, Universidad Nacional Autónoma de México-Paidós, México, 2002, págs. 213-231.
- <sup>4</sup> Roland Barthes afirmaba, en un texto de 1968, que el lenguaje se había convertido en "una preocupación mayor de las ciencias humanas, de la reflexión filosófica y de la experiencia creativa". Véase "Lingüística y literatura" en Barthes, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002, pág. 33.
- <sup>5</sup> Según Michel Reddy, nuestra manera de entender la comunicación está marcada por una metáfora: "la metáfora del conducto o de la conducción" (*conduit metaphor*), una percepción que es fruto de la gran difusión que tuvieron las definiciones de comunicación e información proporcionadas por la teoría matemática de la información. Véase: Reddy, Michael J, "The conduit metaphor: A case frame conflict in our language about language", en Ortony, Andrew, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979. Una de las consecuencias más inmediatas de esta visión es que el lenguaje se concibe como un conducto que transmite ideas como si fuesen cosas, de una persona a otra. Escribir y hablar se comprenden como traducir pensamientos o sentimientos en palabras. De este modo, al escuchar o leer, las personas extraen de las palabras ideas o sentimientos. Esta caracterización del lenguaje equivaldría a transmitir, repetir y representar pero no a construir o crear. Por ello, para algunos autores, es una visión superficial que no reconoce la dimensión simbólica de los seres humanos. La metáfora de la conducción es, por consiguiente, inadecuada para explicar el papel del lenguaje en la vida humana.
- <sup>6</sup> Véase Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Edicions 62, Barcelona, 1997. N. del E.: Para un análisis del pensamiento de Wittgenstein desde la perspectiva del diseño y de los juegos de lenguaje en particular, véase el trabajo de Jordi Pericot, "Jugadas inéditas del juego de la imagen", en el capítulo 7 de este volumen.
- <sup>7</sup> Su intervención se tituló "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En la Universidad John Hopkins conoció a Paul de Man y a Lacan, y se reencontró con Barthes, Hyppolite, Vernant y Goldman. En 1972, fue nombrado profesor visitante de dicha Universidad.
- <sup>8</sup> Para unos se trata del pensador postmoderno más importante mientras que para otros, fue un simple charlatán. Una de las críticas más serias a su pensamiento procede de Jürgen Habermas quien lo califica de "místico judaizante".
- <sup>9</sup> Peñalver Gómez, Patricio, "Introducción", en Derrida, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989, págs. 17-18.
- <sup>10</sup> *Ibíd.*, pág. 10.
- <sup>11</sup> *De la Gramatología* se publicó en Francia en 1967 y se tradujo al inglés en 1976. A partir de ese momento, la deconstrucción se convirtió en una referencia para los estudios literarios estadounidenses menos académicos.
- <sup>12</sup> "Parergon" es lo accesorio, el detalle externo que, ante una mirada cercana, se revela, sin embargo, como instancia clave para descifrar una obra.
- <sup>13</sup> Bruinsma, Max, "The aesthetics of transience", *Eye*, núm. 25, vol. 7, 1997, pág. 43.
- <sup>14</sup> *Ibíd.*, pág. 44.
- <sup>15</sup> *Ibíd.*
- <sup>16</sup> En un texto titulado "Discovery by design", Zuzana Licko afirma que: "los significados de las palabras no son intrínsecos a las palabras en sí mismas; los significados son arbitrarios, desde que la misma palabra puede tener distintos significados en diferentes lenguajes. [...] Aunque estos sistemas de comunicación y significados son arbitrarios, una vez que se han establecido sirven como el fundamento para la creación de nuevos significados, y por consiguiente no parecen ser tan arbitrarios como realmente son". Véase *Emigre*, núm. 32, 1995, sin paginar.
- <sup>17</sup> Bruinsma, Max, "The aesthetics of transience", *cit.*, pág. 48.
- <sup>18</sup> *Ibíd.*, pág. 45.
- <sup>19</sup> Citado por Stiff, Paul, "Look at me! Look at me! (What designers want)", *Eye*, núm. 11, vol., 3, 1993, pág. 4.
- <sup>20</sup> Véase la crítica al espacio en blanco que llevó a cabo Keith Robertson en "On white space: when less is more", *Emigre*, núm. 26, 1993, págs. 26-28.
- <sup>21</sup> Janssens, Felix, "A few Principles of Typography. Context, aesthetics, ethics", *Emigre*, núm. 36, 1995, sin paginar.

- <sup>22</sup> Recordemos, también, que en “Restituciones de la verdad”, Derrida, por ejemplo, pone de relieve que incluso en el mundo del arte se inmiscuyen siempre valores e intereses externos al mismo.
- <sup>23</sup> Janssens, Felix, “A few Principles of Typography. Context, aesthetics, ethics”, cit.
- <sup>24</sup> El artículo se diseñó introduciendo cajas de texto, rodeadas por un marco, que interrumpían el flujo de palabras de las columnas.
- <sup>25</sup> Entre los lectores, las propuestas “deconstructivas” no disfrutaron de popularidad puesto que requerían un mayor esfuerzo. Sólo algunos sectores, los más jóvenes, aplaudieron lo que acabó siendo una tendencia, como puede deducirse por el éxito alcanzado por la revista *Ray Gun*, diseñada por David Carson, un diseñador no declaradamente interesado ni en el posestructuralismo en general ni en la deconstrucción, en particular, pero cuyo trabajo se ha ligado, por su aspecto formal, al diseño “deconstructivo”. Este tipo de público encontró en esa manera de diseñar una propuesta que encajaba con su afán de novedad formal aunque desconocieran la filosofía que había detrás.
- <sup>26</sup> Miller, J. Abbot, “The idea is the machine”, en *Design Writing Research, Design Writing Research. Writing on Graphic Design*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996, pág. 65.