

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

87
2e

Facultad de Arquitectura



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MEXICO

x tesis

sobre la arquitectura

sobre la ciudad

+

visiones y apariciones

el mirón/el testigo

puertas/ventanas

+

el pabellón en la bodega

ALEJANDRO DE JESUS HERNÁNDEZ GÁLVEZ
TESIS PROFESIONAL PARA OBTENER EL TITULO DE
A R Q U I T E C T O

265819

1

SINODALES ARQUITECTOS ENRIQUE VACA CHRIETZBERG JUAN MANUEL TOVAR CARRILLO GUILLERMO LAZOS ACHIRICA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO D.F. OCTUBRE 1998



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

elisis

sobre la arquitectura

sobre la ciudad

+

visiones y apariciones

el mirón/el testigo

puertas/ventanas



Colocación de la puerta corrediza de vidrio en el pabellón.

Esto no es una tesis, ni tampoco es un libro, es un complicado y pretencioso cuaderno de apuntes, acaso un cuaderno de viaje. Cual paseante sin fin determinado ni forzoso, he salido a la deriva en busca de algunas ideas, que, recién salido de la escuela, falta me hacían. He recolectado fragmentos dispersos, citas, notas breves y otras no tanto, tal vez demasiados pues, como viajero novato explorando territorios ignorados, mucho era lo que me deslumbraba, mucho lo que llamó mi atención. Algo de lo que encontré aquí lo he reunido, puesto en un orden provisorio e hilvanado al paso con ideas que (se) me fueron ocurriendo. No pude, y digo que no quise hacer que las costuras entre retazo y retazo resultaran invisibles; algunos trozos están unidos con cuidado, difuminando las juntas, tratando que los bordes de uno se ajustaran a los de otro y tejiendo, a veces, textos que los ligan. Otros, en cambio, se amontonan y se enciman, haciendo pensar más en viejos recortes guardados en una caja que en las fotos del turista acomodadas en su album. No hubo, pues, un solo hilo que hiciera de trama y tejiera un soporte; ni guía ni conductor: no hay un hilo del discurso.

Este es más bien un recorrido, un paseo. Partiendo de las tesis sobre la arquitectura sobre la ciudad y volviendo a ellas. Y no para sustentartas o comprobarlas, sino sólo para probarlas, como se prueba un vino; más un cuestionario que un recetario. Todo entero parece decir algo pero cada parte puede decir otra cosa. Estos cabos sueltos no son para mi puntos débiles, al contrario. Los veo como puntos de partida para nuevas excursiones, otros intentos de hacer preguntas distintas, o de repetir las mismas de otro modo. Son el pretexto para plantear más problemas y seguir intentando pensar qué es ésto, la arquitectura.

Este trabajo lo dejo pues, por ahora, así, aquí. Habrá que recorrerlo. Aunque simula una estructura se puede entrar por cualquier lado y deambular en todos sentidos, como el transeunte que pasea por la urbe y se construye una imagen provisional e inestable de ella. La ruta ideal esta indicada por el orden mismo de los textos: primero las tesis, algunos desiguales aforismos sobre la arquitectura sobre la ciudad, a los que siguen las hipótesis, que debieran sostener y desarrollar lo expuesto en las tesis y que refieren a los paréntesis, textos, fragmentos y ensayos, que despliegan lo encontrado en las excursiones que algunas tesis e hipótesis sugerían y, finalmente, las prótesis, notas, aclaraciones y referencias de los paréntesis. No queda más que seguir adelante e intentar perderse.

Esto tiene su origen en el trabajo que, junto con Maricarmen Guzmán, Daniel López Salgado y Federico Quirós, presenté en el último año de la carrera. Nuestra primera intención había sido proponer la rehabilitación de media docena de manzanas en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Para los que entonces eran nuestros profesores, eso no era arquitectura, sino urbanismo. Por lo que se nos exigió además hacer un edificio dentro de esa zona, el cual debía ser lo suficientemente 'complejo' como para poder tenerse como una 'tesis'. De ahí la insistencia en los temas que siguen: la ciudad; la urbe y el urbanismo; la posibilidad de restaurar una ciudad; lo que es intervenir; lo que es, en fin, arquitectura. Debo entonces agradecer a la asombrosa seguridad de aquellos profesores para determinar lo que sí es arquitectura y lo que no, que me hayan empujado, sin proponérselo, a interesarme en algunos de los temas que aquí se tratan. Además de los textos varios incluyo aquí, para que esto pueda ser una tesis de arquitectura, el proyecto de un pabellón en una bodega realizado junto con Daniel López Salgado en 1997.

x tesis

sobre la arquitectura

sobre la ciudad

+

visiones y apariciones

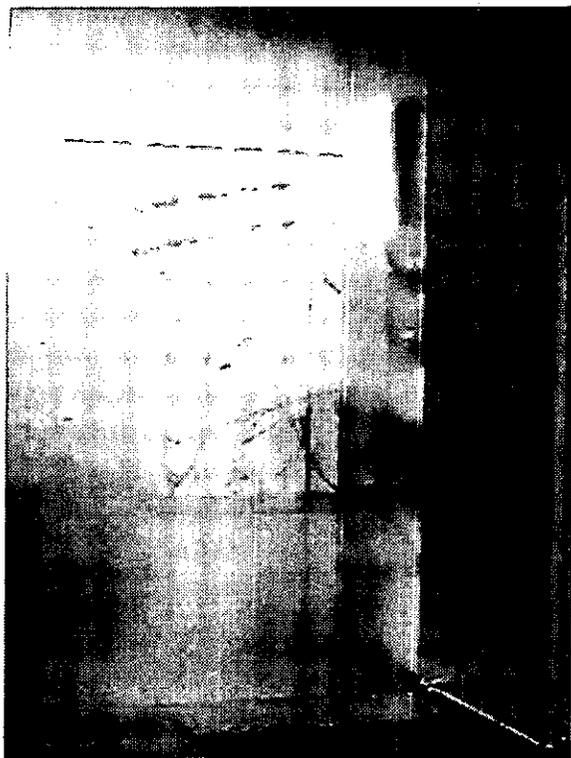
el mirón/el testigo

puertas/ventanas

7

+

el pabellón en la bodega



La puerta de vidrio corredizo colocada.

0. Esta no es una tesis.

1. De todas las razones y justificaciones que puedan darse para conservar una ciudad, la primera

y de más peso es esta: porque sí.

2. La ciudad no es simplemente lo construido, la urbe. Siempre hay algo más.

3. La urbe puede ser territorio de la arquitectura.

4. ¿Qué es la arquitectura?

5. La arquitectura no produce al espacio urbano, sino que se produce en él.

6. La forma urbana hace posible y determina la aparición de lo construido.

7. La forma urbana siempre es alterada.

8. Toda alteración -involuntaria o no- de la forma urbana es, inevitablemente, violenta.

9. Cualquier intervención arquitectural sobre la forma urbana es una forma de violencia.

10. Si restaurar es “volver a poner una cosa en el estado que antes tenía”, entonces no es

posible restaurar ni la arquitectura ni la urbe. Mucho menos la ciudad.

hipótesis

0. **Esta no es una tesis (1).**
1. **De todas las razones y justificaciones que puedan darse para conservar una ciudad, la primera y de más peso es ésta: porque sí (2) .**
 - 1.1. **Cuando se desea conservar una ciudad, cualquier justificación, sea de orden político, económico, histórico o social -pero siempre de orden... (3) -, puede servir de pretexto.**
 - 1.2.
 - 1.3. **Si no hay razón suficiente para que la ciudad sea, es porque la ciudad no se debe a la razón, sino al deseo ... y a su represión: a la cultura (4).**
 - 1.3.1. **Si no hay razón suficiente para que la ciudad sea, tal vez la ciudad no sea...**
 - 1.3.1.1. **La ciudad no es (5).**
 - 1.4. **Si la ciudad se debe al deseo, entonces no hay necesidad de que exista (6).**
2. **La ciudad no es simplemente lo construido, la urbe. Siempre hay algo más (7).**
 - 2.1. **¿Qué es la ciudad? (8)**
 - 2.1.1. **Ciudad, fuera de contexto, no tiene sentido (9).**
 - 2.1.2. **Ciudad no tiene un referente, tiene muchos: Londres, Berlín, París, Nueva York, Nueva Delhi, Tokio, Los Angeles, México...**
 - 2.1.2.1. **¿Llegará el día en que haya tan sólo una ciudad?**
 - 2.2. **La ciudad es una forma social, la urbe es una forma física y puede ser una forma arquitectural (10).**
 - 2.3. **La urbe es la huella que la ciudad deja sobre el territorio (11).**
 - 2.3.1. **La urbe siempre está en retraso/retrazo con respecto a la ciudad (12).**
 - 2.3.2. **La urbe y lo urbano no son exactamente lo mismo. La primera es el sitio en el que lo urbano se manifiesta; el sitio donde lo urbano tiene lugar (13) . Lo urbano representa el conjunto de manifestaciones de la predominancia de la "civilización" (la ciudad) sobre la "naturaleza" (el campo) o cualquier otra forma social (la "barbarie")(14).**
 - 2.3.2.1. **Entre lo urbano y la urbe siempre hay diferencia (15) .**
 - 2.3.3. **Lo urbano es siempre disperso(16) .**
 - 2.3.3.1. **La urbe pretende, sin jamás lograrlo, contener la dispersión de lo urbano.**

- 2.3.3.2. **La urbe se debe a la dispersión (17).**
 - 3. **La urbe puede ser territorio de la arquitectura.**
 - 3.1 **El arquitecto nunca ha tenido mayor poder sobre la ciudad que cualquier otro ciudadano (18).**
 - 3.2. **La arquitectura es a la urbe lo que la política es a la ciudad(19).**
 - 3.2.1. **El urbanismo es a la urbe lo que la administración es a la ciudad(20).**
 - 3.2.2. **El urbanismo es a la arquitectura lo que la administración es a la política.**
 - 3.3. **Modificar la urbe no implica un cambio necesario para la ciudad.**
 - 3.4. **Las transformaciones de la ciudad siempre afectan a la urbe (21).**
 - 4. **¿Qué es la arquitectura? (22)**
 - 4.1. **¿Puede una pregunta pasar por una tesis?**
 - 4.2. **No todo lo construido es arquitectura (23).**
 - 4.3. **No sólo lo construido es arquitectura (24).**
 - 4.4. **La arquitectura, como la ciudad, no es necesaria (25).**
 - 4.4.1. **(La forma urbana puede ser también una forma arquitectural.)**
 - 5. **La arquitectura no produce al espacio urbano, sino que se produce en él (26).**
 - 5.1. **El espacio urbano no es tan sólo el espacio físico o geométrico de la urbe, es, sobre todo, espacio de representación: el espacio en donde la ciudad se representa a sí misma (27).**
 - 5.2. **El espacio urbano es un espacio imaginario(28) : el espacio de la imagen (29), de la imaginación y de la memoria (30).**
 - 5.3. **El espacio urbano precede a la arquitectura (31).**
 - 5.3.1. **Es dentro del espacio urbano que la ciudad se dispersa, dejando sus marcas y dando lugar a una forma urbana(32) .**
 - 6. **La forma urbana hace posible y determina la aparición de lo construido.**
 - 6.1. **...**
 - 6.1.1. **La forma urbana es el laberinto(33) dentro del cual se pretende contener la dispersión de lo urbano.**

- 6.1.2. **La forma urbana representa aquello que el conjunto de relaciones establecidas entre los distintos fragmentos (34) de la urbe añade a la mera suma de estos mismos.**
- 6.1.2.1. **El conjunto de relaciones que conforman la urbe son su estructura (35).**
- 6.2. **La forma urbana es el resultado de las alteraciones que la ciudad produce en su propio espacio (para apropiárselo) (36).**
- 7. **La forma urbana siempre es alterada(37).**
- 7.1. **La forma urbana nunca es estable, ni en el tiempo ni en el espacio.**
- 7.1.1. **La forma urbana depende, finalmente, del punto de vista.**
- 7.1.1.1. **No hay un punto de vista privilegiado.**
- 7.2. **Para ser percibida la forma urbana debe ser alterada .**
- 8. **Toda alteración -incluso voluntaria- de la forma urbana es, inevitablemente, violenta.**
- 8.1. **La forma urbana al ser interpretada es violentada: sometida a un principio de orden, puesta en perspectiva desde un punto de vista.**
- 8.1.1. **Toda interpretación es violencia.**
- 8.1.2. **Toda intervención es una interpretación.**
- 8.1.3. **Toda intervención es violencia (38).**
- 9. **Cualquier intervención arquitectural sobre la forma urbana es una forma de violencia.**
- 9.0. **No es posible hacer arquitectura sin violencia(39).**
- 9.1. **No es necesario construir algo para hacer arquitectura en la urbe (40).**
- 9.2. **No es posible hacer arquitectura en la urbe sin alterarla.**
- 9.2.1. **La arquitectura es una táctica de visión mediante la cual se transforma la forma urbana (41).**
- 9.3. **Toda arquitectura debe asumirse violenta.**
- 10. **Si restaurar “es volver a poner una cosa en el estado que antes tenía, entonces no es posible restaurar ni la arquitectura ni la urbe. Mucho menos la ciudad.**
- 10.1. **... (42)**



[1] Esta no es una tesis.

Esta no es una tesis. Eso al menos declara, con total desenfado y mayor cinismo ¹, la primera, no la uno sino la cero, de las **X tesis sobre la arquitectura sobre la ciudad**. La proposición sigue la forma de uno de los 52 aforismos de Jacques Derrida ², aquél, para ser precisos, que lleva el número veintiuno y que, como podría suponerse, invirtiendo al doceavo ³ se presenta diciendo de sí mismo que no es un aforismo ⁴. El que lo primero expuesto en una tesis sea la negación de su propia 'identidad', puede tomarse bien como una broma o como cierto rechazo a que sea calificada de ese modo, y por tanto un rechazo, quizá, a lo que, al menos en arquitectura, al menos en mi escuela -y eso es, por supuesto, un eufemismo- una tesis representa. ¿No debiera uno, antes de prolijamente rellenar con interminables anotaciones las páginas de esos extraños opúsculos que se acostumbra llamar tesis, preguntarse qué es una tesis, a qué sirve, a quién?

Tesis es en griego el sustantivo del verbo τίθημι, poner, y se traduciría literalmente como *ponencia*. El diccionario da como segunda acepción de tal voz: disertación escrita que presenta a la universidad el aspirante al título de doctor en una facultad. Ponencia: **exponer**, poner de manifiesto, explicar, desplegar nuestro pensamiento. Claro está que ésas sólo son definiciones; en la actualidad una tesis es, por lo común, mero trámite, en el más burocrático de los sentidos: el requisito para pasar de 'estudiante' a 'profesional'. Al iniciar el trabajo final que, supuestamente, como tesis presento para obtener la licencia, esto es, el permiso de ser arquitecto, se me ocurre preguntar *¿qué es una tesis en o de arquitectura?* ⁵ Esta simple disyuntiva entre dos preposiciones resulta de gran importancia: por desgracia una tesis *en* arquitectura rara vez lo es *de* arquitectura. En arquitectura, allí donde se dice se enseña arquitectura, tesis es el nombre dado a un simple si bien trabajoso trabajo final. Más que mostrar lo que se piensa, en arquitectura una tesis demuestra lo que se sabe, y

paréntesis

1. El cinismo "revela la verdad, pero se cruza de brazos a sabiendas respecto a lo revelado. Se niega a cumplir el imperativo vocacional: cambiar al mundo. Lo deja intacto y actúa en la misma dirección del mundo tal como se lo encuentra establecido. Actúa, pues, en la línea de lo ya existente" (Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*; p.17). ¡He aquí el cinismo: ésto, sea lo que sea, se presenta, cual debe ser , a la manera y en lugar de una tesis!

2. Jacques Derrida, *52 aphorismes pour un avant-propos, en Mesure pour mesure, architecture et philosophie*. Tal negación tampoco está lejos de lo que en su libro declara Trías: "En este libro no hay Tesis Nuclear" (op.cit.; p.1 1).

3. "Este es un aforismo, lo dice. Y uno se contentará con citarlo" (J.Derrida, op.cit.; p.8).

4. Lo que también hace recordar , por supuesto, la famosa pipa de Magritte que anunciaba no serlo.

5. Si no hubiérase preguntado nada, tal vez ya desde hace algún tiempo y sin tanta complicación tendría, elegantemente enmarcado, un gran título colgando sobre mi cabezas, ¿pero qué me habría quedado en mi cabeza?

prétesis ¹⁵

lo que se sabe, ya se sabe, por sabido se calla. Una colección de gráficas y estadísticas, de números y de nombres y de medidas, acompañados por escasos y mal escritos textos, sobrepasan por mucho, sumándole las interminables dedicatorias, a unos cuantos dibujos; el todo presentado con escasos decoro y cuidado 6. Mero trámite.

El fin de una tesis tal como la descrita es dar respuesta a las numerosas necesidades que 'resultan evidentes' tras un 'exhaustivo' análisis de la previa investigación: *responder, no proponer*. Mas una tesis, ya lo dijimos, es una ponencia, una propuesta: algo que se deja ahí, delante, frente a nosotros, sometiéndolo a nuestra consideración: *casi una apuesta*. Una tesis es un problema 7y un

problema, no sólo en arquitectura, es un proyecto 8. **No hay problema anterior al proyecto, nada que resolver, ninguna respuesta que sea necesaria. El proyecto mismo es el problema**9... y su solución; por eso "el problema no se resuelve más que al suprimir el problema y la solución" 10, esto es, al suprimir el proyecto. Una tesis, un proyecto, no son respuestas, que "la respuesta siempre viene de otra parte" 11. Estas tesis, pues, no deberán tenerse por lo que ni son ni pretenden ser: respuestas a añejos y complicados problemas. Son ellas mismas las que plantean problemas, como problemas, no con el fin de resolverlos, esto es, de disolverlos 12, sino para tratar de asumirlos como su propio proyecto. No se busquen aquí, pues, respuestas. No pretendo "haber encontrado la

6. Al generalizar con seguridad soy injusto, torpe y pretencioso. Hablo por lo poco que he visto y a quienes no venga el saco les pido disculpas por mis excesivos e inoportunos comentarios. Son este tipo de opiniones infundadas, que aquí tanto abundan, las que hacen que, en definitiva, ésta no sea una tesis.

7. Problema, del griego *προβλημα*, de *προβαλλω*, lanzar hacia adelante. "Un problema, el asunto (*le sujet*) de una discusión o el tema de una investigación, delinea siempre, esboza las líneas de una construcción. Es comúnmente una arquitectura protectora. Problema: lo que se anticipa o lo que se propone, el objeto que se coloca delante de sí, la armadura, el escudo, la barrera. Nos detanemos siempre delante y detrás del problema" (J. Derrida, op.cit.; p.7).

Problema: lo que se propone... Escribe Philippe Boudon: "La arquitectura antes de ser problema es intención, e intención de problema. Lo que caracteriza el problema de arquitectura está menos, tal vez, en la solución que en la posición del problema: el arquitecto escoge *eso que hace el problema*. Plantear un problema en vez de otro, (...) es un momento importante en el proceso arquitectural" (*Sur l'espace architectural*, p.47).

8. Proyecto, del latín *proiectus*, de *proiectare, proicere*: arrojar. Proyectar: lanzar, dirigir hacia adelante o a distancia; proyecto: conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser una obra de arquitectura.

9. "Nada más contradictorio que la noción de proyecto en arquitectura. Todas las ambigüedades se reúnen allí. El término proyecto designa a la vez un proceso y el producto de un trabajo de concepción" (Antoine Picon, *Pour une généalogie du statut du projet*, en *Mesure sur mesure...*; p.37). "La arquitectura es sin ser en el proyecto -en el sentido técnico del término o no" (J. Derrida, op.cit.; p.10).

10. G. Deleuze y F. Guattari, *El Anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*; p.87.

11. Ibid.; pp. 104-105. Esta cita, así como la anterior y otras muchas que seguirán, resultan con toda seguridad fuera de contexto: ¡del de la obra original, por supuesto! Pero es que esos son aquí algunos de los problemas: el contexto, las citas, lo original, etc.. Si cito las fuentes es, además de para engrosar la bibliografía de este trabajo, para reconocer la procedencia de esas frases que me gustaron y me pusieron a pensar. Sin embargo, para evitar confusiones, decidí no dar referencia de todas las frases que he tomado prestadas (por ejemplo: aquel "por ejemplo" que tomo de Borges -Jorge Luis Borges, *Siete Noches*; p.117); primero, por lo abundantes y molestas que resultarían las notas al pie de página y, segundo, porque de muchas ignoro su origen. Sirva también esta nota para aclarar que todas y cada una de las palabras de estos escritos debieran entrecorrellarse aun cuando ignore la referencia textual, pues, a decir verdad, no se si con ellas digo exactamente lo que quiero decir. Si opto por no hacerlo es para facilitar la lectura...

12. *Similia similibus solventur*: sólo un problema "resolverá" otro problema (o sin tanta pedantería: *un clavo saca otro clavo...*).

solución final a los problemas” de la ciudad, simplemente -¡simplemente!- quiero “llevar la discusión a un nivel acorde con el espíritu de nuestra época” 13.

No deberá esperarse tampoco que ésta sea una investigación como las que en los trabajos escolares llamados tesis ostentan dicho título. Aquí no habrá ni estadísticas ni encuestas; “este texto no cita ninguna cifra, y no citará ninguna... la ciudad es con demasiada frecuencia vista tan sólo bajo el ángulo de lo útil, del utilitarismo. De la cifra” 14. No es mi propósito *descifrar* la ciudad, sino ofrecer *una lectura* que se acepte como una entre todas las posibles y que se asuma como *un punto de vista determinado*. **La posición de la proposición, he ahí el problema.** Por eso aquí tampoco encontrarán cálculos: “esto será arquitectura, que es todo aquello que está más allá del cálculo” 15. Comenta Alberto Pérez Gómez que “los arquitectos y los planificadores en particular, todavía piensan

que las estadísticas son el único criterio definitivo y viven todavía con la ilusión de reducir a funciones matemáticas las condiciones de todo orden que determinan el conocimiento humano y la cultura” 16. Nosotros ignoramos todo eso. Pienso que decidirse por *ignorar la realidad* es una postura, si bien extrema y quizás absurda, más realista que suponerla inscrita en las páginas de la más reciente estadística publicada. Una afirmación como la anterior podrá ser considerada utópica o hasta irresponsable y peligrosa al pretender que la arquitectura retroceda por caminos que, afortunadamente, dicen, ya había dejado atrás. Y puede que algo haya de aquello, pero se debe entender que la búsqueda de datos con el fin de lograr la certeza de un diseño adecuado a lo requerido es una actitud que, aun cuando fue necesaria en su momento y, más aun, considerada revolucionaria, no lo es ya más; incluso “no es exagerado decir que la clase de datos reunidos por los planificadores, en tanto basados en datos

13. La pretenciosa pretensión no es del todo nuestra, la tomamos de Le Corbusier (en *Urbanisme*; p.158; citado por Alan Colquhoun en *Modernity and the classical tradition*; p.104), lo que resulta aun más pretencioso...

14. Robert Ferras, *Ville, paraitre, être à part*; p.16.

15. También lo dijo Le Corbusier (en *Urbanisme*; p.50), y también lo citó Colquhoun (op.cit.; p.104).

16. Alberto Pérez Gómez, *La ciudad: desarrollo racional o una cucaracha verde...*; p.3.

acerca del *status quo*, tienden a reforzar el mismo" 17. Además. "la realidad ha dejado de ser un principio"18.

De cualquier modo, sea rechazándola o aceptándola, no podemos imaginarnos por completo ajenos al estado de las cosas en la sociedad en que nos encontremos, al espacio social en el cual nos movamos. Pero, "para el arquitecto, tomar en cuenta el espacio social es comprenderlo para transformarlo eventualmente 19 en espacio arquitectónico, o para decidir dejarlo deliberadamente fuera del campo de la arquitectura. Mas esto sólo será posible si el arquitecto tiene una visión clara del tipo de espacio que produce y de la manera en que lo produce: reducir el espacio

arquitectural a lo que se espera de los efectos sociales de la arquitectura es el medio más seguro de limitar el desarrollo de la creación arquitectural" 20. Y ésto, tesis o no, quiere al menos ser arquitectura.

¿Qué es, entonces, una tesis de arquitectura? Hay una frase del filósofo, y alguna vez arquitecto, Ludwig Wittgenstein que gusto de citar. "La arquitectura, dice, es un gesto. No todo movimiento adecuado del cuerpo humano es un gesto. Como tampoco cualquier edificio adecuado es arquitectura" 21. He allí, en unas cuantas palabras, una tesis de arquitectura. Podremos abundar en el tema, tratarlo a fondo, ensayarlo, pero la tesis ya está: no toda construcción es arquitectura, la arquitectura es un gesto22.

17. Christopher Alexander, *Cambios en la forma*, en *Tres aspectos de matemática y diseño...*; p.110.

18. Deleuze y Guattari, op.cit.; p.93. Ya que si "el arte es la única 'reserva' que nos queda para hacer frente al 'principio de realidad', ¿por qué, pues, nos empeñamos en comprometerlo con la realidad?" (E.T. Ariès, *La dispersión*; p.151). Claro que ignorar la realidad puede tener como consecuencia proyectos irrealizables, más "la preservación de la arquitectura como una forma de arte depende de la creación de artefactos cerebrales: el diseño de edificios que no serán, o que no podrán ser construidos" (Herbert Muschamp, *File under architecture*; p.10). El que la arquitectura sea una 'forma de arte' y si debemos procurar que conserve dicho status, no se discutirá por ahora.

19. Lo correcto hubiera sido traducir 'para en su caso' o 'en su ocasión transformarlo'...; pero 'transformarlo eventualmente' -como 'evento'- nos acerca a la idea de una arquitectura del evento -Bernard Tschumi, Sylviane Agacinski, Geoffrey Bunnington. De hecho, esa es también una traducción incorrecta: arquitectura del acontecimiento sería, tal vez, mejor -aunque imposible...

20. Antoine Haumont, prefacio al libro de Philippe Boudon *Sur l'espace architectural*.

21. Ludwig Wittgenstein, *Observaciones*; p.82.

22. Y un gesto: "Desde el punto de vista del gesto, las producciones artísticas pueden ser divididas en dos grandes categorías, entre las cuales la primera está constituida por la arquitectura, la música y la danza. Esta categoría comporta gestos reales. No obstante, la escultura y la pintura, sin hacer referencia a la utilización de lugares concretos para ceremonias o espectáculos, introducen en la arquitectura misma el principio de la segunda categoría, el del gesto simbólico." (Georges Bataille, *La noción de gesto*, en *La parte maldita*, p.30)

[2] ...como la rosa...

1. La ciudad, como la rosa, *es sin por qué*.

2. En uno de los aforismos de su libro *La dispersión*, Eugenio Tías advierte que si le pidieran por la razón de sus actos, diría que los hace porque sí: "porque sí, como dice el niño. En verdad la más razonable de las razones" 1. La razón más razonable será por tanto, según Tías, una sin-razón, una razón infundada. O mejor, una razón que se da razón a sí misma. Como la de la rosa...

3. Hablar de la ciudad como sin-razón pareciera por completo irracional, más cuando se ha dicho que "la ciudad es el progreso de la razón humana" 2. Habrá por tanto que aclarar antes que nada de qué razón se habla [ver (4)]...

4. Pedir una razón -o varias, da igual- que justifique la existencia y explique el ser de la ciudad como tal, va más allá de considerar a la misma como una organización racional cuyos principios regirían en su *interior*, demandar la razón de la ciudad es buscar al *exterior* de esta organización, es decir *fuera de juego*, una instancia que fundamente la totalidad de la ciudad, o mejor, que justifique *la idea de ciudad como una totalidad*.

5. En su libro *El principio de razón*, Martin Heidegger escribe que si bien lo que tal principio dice "es claro" 3, y que "aquello que es claro se comprende sin ninguna explicación" 4, el principio de razón tal vez sea "la más enigmática de todas las aserciones posibles" 5. El principio de razón dice: *Nihil est sine ratione*: nada es sin razón; para Heidegger la

pregunta, la gran pregunta sería si el principio de razón tiene él mismo su razón 6; razón que sería, por tanto, "entre todas las razones, la razón por excelencia, algo así como la razón de razones" 7 ("¿Pero a dónde nos dirigimos, añade Heidegger, si tomamos al pie de la letra el principio de razón y buscamos la razón de la razón? ¿La razón de la razón no nos lanza más allá de sí misma hacia la razón de la razón de la razón? ¿Dónde detenemos si continuamos así cuestionándonos, dónde esperar aun encontrar un fondo? ¿Si es por este camino que el pensamiento avanza hacia el fondo, quién puede entonces detenerlo y evitar que caiga en el sin fondo?" 8. Así, cuestionamos sin límites nos llevará a ese infantil e interminable y por qué éste, y por qué aquéllo, y por qué lo de más allá, y ... Mas, en el fondo, ésta no es la cuestión. "La cuestión, la verdadera cuestión sería: (...)¿Cuál es la cuestión de la cuestión? *Cuestionar la cuestión: he aquí el «problema»*." 9 Dar razón, fundamentar, justificar... ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿Según qué principios? ¿Cuál es la razón para tener un fin? ¿Cuál para exigir un fundamento? ¿Qué es la razón?...)

6. "La rosa es sin por qué, florece porque florece". Angelus Silesius.

7. Escribe Heidegger que "la forma rigurosa del principio de razón: «Nada es sin una razón que habrá que rendir (de la que habrá que dar cuenta)», puede también formularse así: Nada es sin por qué" 10; fórmula que confronta con el verso de Angelus Silesius antes citado. El poeta parece "contradecir brutalmente" el dictamen del filósofo. La rosa, "ejemplo que vale por todo lo que florece, lo que nace, lo que crece", es sin por qué. El

1. Eugenio Tías, *La dispersión*, p.157.

2. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, p.98.

3. Martin Heidegger, *El principio de razón*, citamos de la traducción francesa de André Préau editada por Gallimard, p.43.

4. *ibid.*

5. *op.cit.*, p.47.

6. *op.cit.*, p.49.

7. *op.cit.*, p.60.

8. *ibid.*

9. Eugenio Tías, *op.cit.*, p.29.

10. Martin Heidegger, *op.cit.*, p.102.

principio de razón no es, pues, omnipotente. “En revancha, explica Heidegger, la botánica establecerá fácilmente una cadena de causas y condiciones que regirán el crecimiento de las plantas” 11. Más es innecesario que intervenga aquí la ciencia, dependiente y por tanto solidaria del principio de razón 12, probando “que el crecimiento de las plantas tiene su por qué, es decir, sus razones necesarias” 13. Innecesario e inútil, pues si la rosa no tiene por qué es porque florece. “«Por qué» y «porque» designan cosas diferentes. «Por qué» sirve para demandar la razón. «Porque» responde e indica la razón. El por qué busca la razón. El porque la da. La manera como se representa la relación con la razón es, pues, diferente. En el por qué, la relación con la razón es aquélla de la búsqueda; en el porque, aquélla de la entrega” 14. El ‘don’ de la razón...

8.La ciudad, como la rosa, es sin por qué. Heidegger dice que el «sin» significa que “la rosa es rosa sin que ella deba pensar en sí misma. No hay necesidad de que ella tenga especialmente cuidado de ella misma” 15: “la rosa para florecer no necesita que se le den las razones de su floración. La rosa es una rosa sin que un *reddere rationem*, un don de la razón, sea necesario para su ser de rosa” 16. Como escribió Gertrude Stein: “una rosa es una rosa es una rosa”...

9.¿Cuándo es válido, pues, el principio de razón para la rosa? Lo es, responde Heidegger, “en tanto la rosa se vuelva objeto de nuestra representación y

exijamos saber de qué manera, es decir, en virtud de cuáles razones y causas, por cuáles condiciones, la rosa puede *ser lo que es*” 17. La razón de la que habla tal principio es, por tanto, “sobre la rosa, no *para* la rosa” 18.

10.El problema, la cuestión no es ya la rosa, o la ciudad, sino su ser: por qué tal o cual cosa es lo que es y de la manera que es y no de cualquiera otra (en general, inquiere Leibniz, por qué el ser y no la nada). Según Heidegger, el principio de razón puede entenderse de dos modos distintos y acaso contradictorios: “Podemos decir: *Nihil est sine ratione*. Nada es *sin* razón. Lo que da, bajo la forma afirmativa: Todo tiene una razón. Pero podemos también acentuarlo de manera diferente: *Nihil est sine ratione*. Nada es *sin* razón. O de forma afirmativa: Todo ente (en tanto que ente) tiene una razón”: su razón. ¿Por qué es la rosa? ¡Porque es la rosa!

(Más allá de la cadena, o mejor, de la red, de la compleja red de causas y efectos, de fines y razones que ‘explican’ el acontecer de la ciudad, ¿hay alguna razón que la fundamente *desde afuera*? Pues es sólo desde afuera, al ser vista como objeto de nuestra representación, que le exigimos darnos una razón de por qué es lo que es [porque sí]: como si la *‘experiencia interior’* no bastara.)

11...[continúa en (4)].

8.Ibid.

9.Eugenio Trias, op.cit., p.29.

10.Martin Heidegger , op.cit., p.102.

11.op.cit., p.104.

12.op.cit., p.84.

13.op.cit., p.104.

14.op.cit., p.105.

15.op.cit., p.106.

16.op.cit., p.107.

17.op.cit., pp.108-109.

18.op.cit., p.109.

19.op.cit., p.1 11.

[3]

orden

...para la arquitectura pensar la ciudad es y siempre ha sido un problema de orden 1.

“La ciudad ha siempre ocupado un lugar privilegiado dentro del sueño arquitectural: es el lugar donde todos los órdenes son posibles. Es el lugar mítico donde mil órdenes diferentes son proyectados, un recipiente ilimitado. Pero la ciudad es también el lugar concreto de la acumulación de estos órdenes, los cuales se superponen, se aniquilan y se soportan unos a otros. El espacio del mito es simultáneamente el registro del mito, una presencia y una ausencia, una realidad y una abstracción. Es esta lucha entre la posición de la ciudad como acumulación de órdenes contradictorios -su falta de orden- y su deseo por orden la que ha caracterizado el desarrollo de las teorías sobre la ciudad y la arquitectura.”2

Como si tan solo desde la experiencia del desorden 3 de la ciudad presente se pudiera hablar de un posible orden futuro. “A fin de cuentas, de sustituir un ‘orden’ antiguo por un ‘orden’ nuevo. ¡Siempre un orden!” 4 Como si el estar en orden fuera condición indispensable para que una ciudad sea una buena ciudad.

“Cuando la ciudad está en orden se convierte en la más consoladora envoltura para las horas de desesperación y en el escenario más brillante para los días festivos.”5

Y si la ciudad no está en orden, habrá que someterla

“Evidenciar hoy el desorden en el espacio o su esotérica composición, es reclamar para la arquitectura de la polis un orden más racional, donde la técnica y los efectos vitalizadores del arte tengan opción a crear el lugar, es decir, a dominar el desorden mediante la razón.”6

a uno estable, previsible e inmutable 7. Pero ¿a cuál orden?

“Un orden es uno de los posibles órdenes. También el monista lo concede, naturalmente. Sin embargo, nos indicará en el espacio de la multiplicidad de los órdenes, de su coexistencia y también de su conflicto, uno entre todos los órdenes que hace, por así decir, de superorden. Lo que parece molestar en la observación de las ciudades casuales es precisamente la percepción de una pluralidad de órdenes, reglas, usos y objetivos.”8

1. Es fundamental el estudio de la idea de la arquitectura misma como “puesta en orden” - *mise en ordre*. Cf. Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, pp.12 y 13.

2. Diana I. Agrest, *The city as the place of representation*, En *The architecture from without*, p.109.

3. Y esto resulta repetitivo ya que la experiencia es, inevitablemente, desorden, pues “aunque estuviese asociada a la objetividad del mundo real, la experiencia introduce fatalmente lo arbitrario” (Georges Bataille, *El erotismo*, p.52.). La experiencia es un riesgo, “no permite simplemente la irrupción de eso que comienza a ser , sino que lo recibe para someterlo a una prueba. Recibir al acontecimiento es observarlo, no para dejarlo manifestarse, sino más bien para comprobarlo. La palabra latina *experientia* y la palabra griega que le corresponde *πειρα* (de donde *εμπειρια*) significan justamente ‘prueba’ (...) La prueba no es garantía de ningún resultado; probar significa exponer al peligro -y la palabra *periculum* está construida sobre la misma raíz que *experientia* y que *πειρα* (Emanuele Severino, *La loi et le Hasard*, p.41). Experimentar es correr riesgos, afrontar el peligro, y tanto la ciudad como la arquitectura sólo se dan en la experiencia.

4. Jean Duvignaud, *El juego del juego*, p.139.

5. Alexander Mitscherlich, *Tesis sobre la ciudad del futuro*, p.21. En su libro *Los equipamientos del poder* (p.24), Fourquet y Murard mencionan tres puntos que conforman un “fondo común” sobre el que se desarrolla el discurso tanto del urbanismo ‘progresista’ como del ‘culturalista’:

1. El *desorden* de la ciudad moderna: la industrialización ha destruido el orden de la ciudad como totalidad racional o cultural.

2. La pérdida del hombre: el hombre (de la Razón o de la Cultura) ya no encuentra, en medio de este *desorden*, su imagen racional o expresiva, y ya no se reconoce en su propia obra.

3. La ilusión urbanística: la desdicha del hombre moderno se debe al *desorden* urbano; la armonía de la ciudad del pasado, por el contrario, es la expresión de la felicidad pasada del hombre, en simbiosis con su ciudad.

6. Antonio Fernández de Alba, *La metrópoli vacía*, p.30.

7. “Prever significa desear que el devenir (el tiempo, la historia) se adapte al orden previsto; mas este orden debe ser inmutable a fin de que la amenaza del devenir no vuelva a ser una posibilidad real” (Emanuele Severino, op. cit., p.24).

8. Salvatore Veca, *Modos de razón*, en *Crisis de la razón*, p.254.

Y ¿qué es orden?

ORDEN. (Del lat. ordo, -inis.) amb. Colocación de las cosas en el lugar que les corresponde. 2. Concierto, buena disposición de las cosas entre sí.⁹

¿qué es *el* orden?

“...cualquier cosa que digamos que es el orden, no lo es. **Es más de lo que decimos, y es capaz de desplegarse de infinitas maneras diferentes. Intentar atribuir el orden al objeto o al sujeto resulta demasiado limitado. Es ambos y ninguno, e incluso va más allá de todo esto: un proceso dinámico en el que se ven implicados el sujeto, el objeto y el ciclo de percepción-comunicación que los une y relaciona. Este enfoque sugiere que ningún orden constitutivo es una verdad absoluta...**”¹⁰

¿y cuando podemos decir que hay orden?

“**Hay ‘orden’** cuando los elementos no carecen de vínculo, **sino que tienen entre ellos un principio de unidad que los hace participar, al mismo tiempo, de un conjunto único**”¹¹

¿o que no hay orden?

“**los principios de irregularidad, causalidad, caos, indefinido, dependen del hecho de que la descripción de un fenómeno (y, por tanto, también su eventual interpretación y explicación) dependen del sistema de referencia en que lo insertamos**”¹²

¿es el desorden la simple falta de orden?

“... **el orden no es más que un caso particular del desorden...**”¹³

9. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

10. David Bohm y David Peat, *Ciencia, orden y creatividad*.

11. Definición de Marcel Conche, citada por Georges Balandier en *El Desorden*, p.44.

12. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, p.133.

13. Georges Balandier, *op. cit.*, p.229.

[4]

Hay más de una imagen de la razón.

Salvatore Veca

11. "De todas las artes, la arquitectura es la que resulta menos posible excluir de la idea de racionalidad. (...)...el grado en que puede decirse de la arquitectura que es racional, depende menos de la presencia o ausencia de criterios 'racionales', que de la importancia atribuida a estos criterios dentro del proceso total de diseño arquitectural y dentro de las ideologías particulares" 1. Lo anterior lo escribió Alan Colquhoun en su ensayo titulado *Racionalismo: un concepto filosófico en arquitectura*. La idea de racionalidad no es un 'concepto arquitectural' sino un concepto *filosófico* trabajando al interior de la arquitectura...

«...en todas las artes que no son puramente mecánicas, escribió Laugier, no basta con conocer los procedimientos de trabajo, importa sobre manera que el autor aprenda a pensar. Es necesario que los artistas puedan darse razón a sí mismos de todo lo que hacen. De aquí surge el requerimiento de principios inmutables que hagan posible el juicio y justifiquen las elecciones...»²

¿Cuál es la razón de la que se habla? -¿o debemos preguntar por la razón desde donde se habla?

12. En su ensayo *Modos de la razón*³, Salvatore Veca cita ese conocido fragmento de la segunda parte del *Discurso del método* -que en la edición catalana de Joaquín Xirau se titula, justamente, *el racionalismo*- en el cual Descartes compara "esas viejas ciudades que, no siendo al principio más que pueblecitos, han llegado a ser, *con el tiempo*, grandes urbes", con "las construcciones regulares que un ingeniero realiza según su fantasía en un plano", prefiriendo, obviamente, éstas últimas a las primeras, que encuentra *"mal ordenadas"*⁴. Veca comenta cómo, "en uno de los documentos inaugurales y más altos de la tradición del monismo" ⁵, la imagen de la ciudad, la casa y el edificio, están al inicio de "una serie de imágenes que delinean *un modo de la razón*" cuyo *"primer problema es el de los fundamentos"*⁶:

"La evidencia de los fundamentos, combinada con el orden de las reglas, es la base irrevocable sobre la cual edificar el aparato arquitectónico de la razón ."⁷

13. El aparato arquitectónico de la razón... ¿o la razón como un aparato arquitectónico? Esta "imagen de la filosofía rigurosa como una arquitectura ideal" ⁸ es un lugar común en la historia filosófica. "¿Cómo no recordar que desde Platón -es decir, desde el origen mismo de la filosofía- la arquitectura ha servido de metáfora ⁹, si no de paradigma, para el pensamiento en busca de la verdad?" ¹⁰ Para Mark Wigley, "la figura de la arquitectura no es, por tanto, una figura entre otras que [la

1. Alan Colquhoun, *Rationalism: a philosophical concept in architecture*, en *Modernity and the classical tradition, architectural essays 1980-1987*, p.57.

2. Laugier, *Essai sur l'architecture*, citado por Alberto Pérez Gómez en *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*, pp.121-122.

3. Salvatore Veca, *Modos de la razón*, en *Crisis de la razón*.

4. René Descartes, *Discurso del método*.

5. op.cit., p.253.

6. op.cit., p.254.

7. ibid.

8. Eduardo Subirats, *Arquitectura y filosofía*, en *La flor y el cristal*, p.273.

9. "Una metáfora que hunde profundamente sus raíces en el pasado de nuestra cultura" (Subirats, op.cit.).

10. Jean-Pierre Le Dantec, *Dédale le héros*, p.151. Escribe Boudon: "Podemos observar igualmente la presencia relativamente frecuente de cierta arquitectura subyacente al pensamiento o de menos a la exposición del pensamiento. Estas apariciones son tan frecuentes que se podría considerar una fenomenología de la palabra arquitectura" (Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, p.37).

filosofía] decide emplear. Más que la simple figura que la filosofía tiene de sí misma, es la figura por la cual esa institución borra su propia condición institucional..." 11 Esto es, la manera como la filosofía se propone olvidar no sus fundamentos, sino el haber sido fundada alguna vez. Ya decía Bachelard que *el pecado original de la razón era tener un origen...*

14. tal vez la arquitectura sí sea el arte del que menos posible resulte extraer la idea de racionalidad, pero ¿puede al menos cuestionarse la idea de razón, de una razón, única y omnipotente? Hacer que la racionalidad, o mejor, las racionalidades arquitecturales logren separarse de la razón filosófica. "La arquitectura debe ser extraída de la filosofía, la cual ha impuesto sus conceptos sobre la arquitectura por demasiado tiempo" 12

15. ...sacar a la arquitectura fuera del orden de la razón 13...

(¿podemos imaginar otra razón? ¿podemos imaginar una arquitectura "irracional"? ¿una arquitectura sin "fundamentos"? ¿sin "fondo"? ¿sin "fines"? [«la "sustancia", el "fundamento" y el "fin", dice Trías, son los signos corruptores del pensamiento» 14]... ¿podemos imaginar una arquitectura sin "principios"? ¿una **anarquitectura** que continúe siendo arquitectura 15?

De la necesidad que la arquitectura sea pensada, deducía Laugier, "surge *el requerimiento de principios inmutables que hagan posible el juicio y justifiquen las elecciones...*" Mas arquitectura, pienso, no es más que la pensada y, pensándolo bien, por eso mismo no puede sustentarse en principios inmutables. "No hay, escribió Valery, último pensamiento en sí ni por sí" 16: "un pensamiento implica un cambio (...) entre elementos que se suponen estables..." 17 "Un pensamiento instalado, nos dice Trías, es una *contradictio in terminis*" 18, pues "el pensamiento es viajero y vagabundo..." 19; es lo menos inmutable que pueda pensarse: "Un pensamiento que se estabiliza, cualquiera que sea, cobra las características de una hipnosis y se transforma, en el lenguaje lógico, en un ídolo; en el dominio de la construcción poética y del arte, en infructuosa monotonía" 20. Sólo pensándola, la arquitectura resulta "una forma de conocimiento cuyos límites son constantemente cuestionados" 21; sin puntos fijos de referencia; sin certezas que, desde el momento en que se consideran como tales, no se piensan ya más; sin creencias, pues "la creencia esclaviza el pensamiento y consume esa sujeción haciéndose pasar por pensamiento" 22. Así pensamos nosotros la arquitectura; una arquitectura difícil tal vez, o para estar de acuerdo con el pensar de la época: *débil*. Una arquitectura cuyo juego consiste en cuestionarse siempre sus principios y sus fines: sus límites. Una arquitectura que nos exige "aprender a pensar", que requiere de una educación profunda, que consiste, según el mismo Valery, en *deshacer* la primera educación 23. Una arquitectura "sin-fondo" capaz de provocar el vértigo 24...

11. Mark Wigley, *The domestication of the house*, en *Deconstruction and the visual arts*, p.205.

12. Sylviane Agacinski, *Shares of invention*, en *Columbia documents of architecture and theory*, volumen 1, p.53.

24

13. "La racionalidad es un orden, el orden de eso que es racional, es decir el resultado de un procedimiento que habría sabido adaptar los medios a los fines" (Jacques Dreyfus, *La ville disciplinaire*, p.12).

14. Eugenio Trías, *La dispersión*, p.26.

15. Abandonar, explica Sylviane Agacinsky, "el modelo del libro (con el del autor), es decir, el de una *totalidad ordenada según un sentido* que entrega y

presenta, regutado y fundado por una instancia fuera de juego (ya tomemos la cuestión del sentido a partir de aquella del archè, del tétos, o del logos).

¿No perdemos así, con el archè, la arquitectura misma? Sin duda, pero para poner al desnudo la afundamentación o desfondamiento de la tectura, y su poder de dar lugar (*Tecture, écriture*, en *Mesure pour mesure, architecture et philosophie*, p.54).

16. Paul Valery, *Notas y digresión*, en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, p.88.

17. Paul Valery, *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, op.cit.; p.35.

18. Eugenio Trías, op.cit.; p.24.

19. Ibid.

20. Paul Valery, *Introducción...*; p.24.

21. Bernard Tschumi, *Questions of space*, p.98.

22. Eugenio Trías, op.cit.; p.22.

23. Paul Valery, op.cit.; p.28.

24. "...El sin-fondo de una arquitectura 'deconstructiva' y afirmativa puede provocar el vértigo, mas no es el vacío, no es el resto abierto y caótico, el hiato de la destrucción..." (Jacques Derrida, *52 aphorismes pour un avant-propos*, en *Mesure pour mesure...*, atarismo 50).

[«...un juego sin reglas, sin vencedores ni vencidos, sin responsabilidad...

sólo puede ser pensado, y además pensado como sin sentido...

es la realidad del pensamiento

mismo. Es el inconsciente del pensamiento puro.

...Porque afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación, sólo el pensamiento puede hacerlo. Y si se intenta jugar a este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y si se intenta producir otro resultado que la obra de arte, nada se produce. Es, pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar. Este juego que sólo está en el pensamiento y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo.»^{25]})

¿Pero es posible hablar desde afuera, fuera del orden de la razón ...? ¿Se puede escapar al orden de la razón 26?

“Si el Orden del que hablamos es tan potente, si su potencia es única en su género, es precisamente por su carácter sobre-determinante y por la universal, la estructural, universal e infinita complicidad en la que compromete a todos aquéllos que lo comprenden en su lenguaje, incluso cuando éste les procura además la forma de su denuncia. El orden es denunciado entonces en el orden.

...la revolución contra la razón sólo puede hacerse en ella misma... ”²⁷

16. ¿Es posible imaginar una ciudad distinta a la que pensó Descartes? En su ensayo sobre la razón y sus modos, Veca transforma y cita esta frase de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein:

“(¿Cuántas casas y calles necesitamos para que una ciudad comience a ser ciudad?) Nuestra razón puede ser considerada como una vieja ciudad: un laberinto [ver (33)] de callejuelas y de plazas, de casas viejas y nuevas, y de casas con partes añadidas en tiempos diferentes; y el todo circundado por una red de suburbios con calles derechas y regulares y casas uniformes”

Y Veca comenta: “Hay más de un arquitecto para esta ciudad. Ni la arqueología o los archivos, ni monumento ni documento alguno nos dan informaciones respecto de un origen o un proyecto. Antes bien, encontramos varios proyectos circunscritos en sus límites y, en el espacio y en el tiempo, su intersección”

28

25. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, pp. 79-84.

26. “...el lenguaje de la razón, que es el del Orden (es decir, a la vez del sistema de la objetividad o de la racionalidad universal, (...) y del orden de la ciudad, el derecho de ciudadanía filosófica que cubre el derecho de ciudadanía sin más...)” (Jacques Derrida, *Cogito e historia de la locura*, en *La escritura y la diferencia*, p.52).

27. *ibid.*; pp.53-54.

28. Salvatorre Veca, *op.cit.*, p.253. Veca también cita el siguiente texto de Leibniz sobre la ciudad: “Y así como una misma ciudad mirada desde diversos lados parece siempre distinta, y es como multiplicada en perspectiva, así, para el número infinito de sustancias simples, hay otros tantos diferentes universos, que por lo demás, no son sino las perspectivas de un sólo universo...”. “Esto nos hace pensar”, comenta Veca, en *la unidad como comentario de la pluralidad...* (p.265).

17...

"Lo que llamamos, por ejemplo, 'ciudad' no define un conjunto sino cierto ángulo de visión" 29
Clement Rosset.

La ciudad no es sino lo que deseamos ver

el deseo

Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos...
Italo Calvino

18. La ciudad es el sueño de la razón... y este "sueño de la razón produce monstruos, como la «sinrazón»". 30 Aunque "no es el sueño de la razón el que engendra monstruos, sino más bien la racionalidad vigilante e insomne." 31

[La ciudad es un sueño de la razón, un delirio, una utopía...

La ciudad es un sueño de la razón; producción y producto social 32, es (como) un texto 33 que se niega a seguir el estricto orden que la razón desea imponerle. Por todas partes el deseo se le escapa... La ciudad es un sueño, un texto que "no es nunca más que un fragmento" 34, un tejido de signos 35 que desborda cualquier intento de totalización, de unificación; excediendo los límites que pretendan enmarcarlo dentro de un orden (pr)establecido.

"La ciudad se presenta ella misma como un texto fragmentario que escapa al orden de las cosas y del lenguaje, un texto a ser 'explotado', tomado en pedazos, en fragmentos, para ser después descompuestos en tantos textos como sea posible, abierto en la metonimia del deseo." (Diana I. Agrest)]

29. Clement Rosset, *Lógica de lo peor*; p.122.

30. Eugenio Tóras, op.cit.; p.200.

31. G. Deleuze y F. Guattari, *El anti-edipo*, p.117.

26

32. Más que un 'producto social', la ciudad misma es producción, producción de lo social; "una herramienta que se produce y reproduce a sí misma, (...) una herramienta sin persona que la maneja, una máquina-herramienta social que es su propio operador, una máquina signifiante que no significa nada pero que reúne, conecta y vincula entre sí a todas las cadenas productivas, institucionales, científicas, etc. La ciudad no es exterior a la producción de cadenas y no se reduce al espacio inerte y exterior al proceso de producción (hay que rechazar una representación totalmente espacial de la ciudad); la ciudad es un programador que fabrica su propio programa, una máquina informativa que produce nueva información mediante la incesante

mezcla, la conexión de series heterogéneas que, sin ella, habrían continuado su desarrollo homogéneo en forma separada" (F. Fourquet y L. Murard, *Los equipamientos del poder*, p.26). La ciudad es un producto de sí misma pues lo que la ciudad produce es ciudad.

33. Pues "lo que llamamos producción es, necesariamente, un texto..." (Jacques Derrida, *De la gramatología*, p.208.) ¿Y qué es un texto? "El texto escrito es una realidad compleja: es a la vez un objeto de comunicación, producto de una práctica social y cultural, así como el lugar de la producción y de la circulación del sentido" (Robert Lafont et al., *Anthropologie de l'écriture*, p.138.). Pero, en el sentido amplio que le da Derrida, "no es sencillamente el texto escrito (en sentido tradicional), sino que abarca una 'realidad' mucho más compleja y amplia" (Cristina de Peretti, *Jacques Derrida, texto y Deconstrucción*, p.143.): es "el sistema de una escritura y de

una lectura" (Derrida, *ibid.*). "El texto es tejido, entramado, red nodal de significaciones que remite a y se entrecruza con otros textos de forma ininterrumpida e infinita: «Cada texto es una máquina con múltiples cabezas de lectura para otros textos» [es "una red diferencial, un tejido de huellas diferenciales" (Derrida).]" (de Peretti, op.cit., p.144.). "El texto, en efecto, en tanto que único resultado (aún provisional) de una producción, única huella de una escritura, constituye la única realidad a partir de la cual podrá emprenderse el trabajo de reflexión vinculado precisamente al concepto de su producción. Todo está por leerse en los textos, incluido el funcionamiento de la práctica que los produce" (Jean-Louis Houdebine, *Première approche de la notion de texte*, en *Théorie d'ensemble*, p.257.). "Este laberinto textual que es el texto así concebido supone una operación activa de desplazamiento de las nociones y valores del texto entendido al modo

el deseo se escapa por todas partes, y la razón no puede ni fijarlo ni definirlo, pues “el universo que nos rige no responde a ningún fin que la razón limite”.

36

19. ...

“La ciudad se te aparece como un todo en el que ningún deseo se pierde y del que tú formas parte...”

37

“el deseo hace fluir, fluye y corta...” 38

[En su libro *El artista y la ciudad*, Eugenio Trias escribe que “es experiencia vivida de a diario la separación, la escisión, el extrañamiento, entre la esfera del deseo y la esfera de la producción: *el mundo anímico y subjetivo del erotismo y el mundo cívico y objetivo del trabajo*”³⁹. Es por esto, continúa, que el artista, “sujeto a la vez erótico y poético”⁴⁰, quien “no orienta su trabajo en un área acotada y definida, según el principio inflexible de la división del trabajo y del especialismo intransigente que inspira la ciudad ideal”⁴¹, es expulsado de ésta, ya que “constituye un núcleo permanente de subversión en una urbe en la que cada individuo se halla sometido al imperio de una sola actividad y de un solo papel social...”⁴² El artista es expulsado por ser aquél que confunde, por **encarnar al deseo y a lo erótico...**

¿Qué es lo erótico? ¿Cómo definir al erotismo? “Lo que, desde el principio, es sensible en el erotismo, dice Bataille, es *el estremecimiento, por un desorden pletórico, de un orden expresivo de una realidad parsimoniosa, de una realidad cerrada*”⁴³. El erotismo borra los límites y es por eso que el deseo y lo erótico son excluidos, desterrados fuera de las fronteras de una ciudad imaginada como organización racional, es decir, como resultado del trabajo, de la producción pura y simple...

tradicional: *acaba con la unidad y autonomía del texto, con su verdad y con su sometimiento a un orden lineal. Al mismo tiempo que desplaza estos valores, anula asimismo las garantías del libro y del autor* (de Peretti, *ibid.*).

40. *ibid.*; p.22.

41. *ibid.*

42. *ibid.*

34. Jean-Louis Houdebine, *op.cit.*; p.265.

43. Georges Bataille, *op.cit.*, p.146.

35. Jacques Derrida, *De la gramatología*, p.21.

36. Georges Bataille, *El erotismo*, p.59.

37. Italo Calvino, *op.cit.*; p.23.

38. “El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados” (G. Deleuze y F. Guattari, *op.cit.*, p.15)

39. Eugenio Trias, *El artista y la ciudad*, pp. 21-22.

Mas no hay producción pura y simple; no hay trabajo 'limpio', sin residuos, sin restos; no hay trabajo que no deje ni marca ni huella. "El trabajo humano (...) no es nunca extraño a la razón. Supone reconocida **la identidad fundamental consigo mismo** del objeto trabajado, y la diferencia, que resulta del trabajo, entre su materia y el instrumento elaborado. Asimismo, implica la conciencia de la utilidad del instrumento, de la serie de causas y efectos en las que entra. Las leyes que presiden las operaciones dominadas de las que provienen, o para las que sirvieron las herramientas, son, desde un principio, las leyes de la razón" **44** (pero aun cuando la ciudad sea producción y producto, aun cuando sea una herramienta, no trabaja más que idealmente según las leyes de la razón, nunca lo suficientemente racionales, pues "los interdictos sobre los que descansa el mundo de la razón, no son [...] racionales" **45**...). El trabajo implica, necesariamente, *dejar marcas* que permitan distinguir lo trabajado como tal. El trabajo define, mientras que el deseo difumina. Lo erótico "tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado" **46**; implica "un desequilibrio en el cual el ser se pone a sí mismo en cuestión, conscientemente" **47**; su sentido último es la fusión, la supresión del límite **48**; es por tanto, un peligro para el orden establecido; una violencia contra la racionalidad del mundo cívico, a la que ésta no puede responder sino con violencia: "por su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero siempre subsiste en él un fondo de violencia" **49**]

20. Ningún deseo se pierde...

¿Qué es el deseo?

[Excurso: El peligro de ser visto.

1. *El secreto del erotismo.*

"Hay un secreto del erotismo que en este momento me esfuerzo en violar". Esto lo escribió Georges Bataille en la introducción a su libro *El erotismo*. ¿Habría que traicionar el secreto del erotismo? ¿Habría algo más seductor que el secreto? Los griegos, quienes parecen haber dado todas las respuestas importantes, acaso no por otra razón que el haber hecho todas las preguntas importantes, ya habían advertido el peligro de tal intención. El mito de Psique nos cuenta que ella había sido destinada a un marido "nacido de estirpe divina aunque perverso y dañino": Eros. A Eros lo describe Boccaccio en su *Genealogía de los dioses paganos*, como "cierta pasión *lanzada desde el exterior e introducida a través de los sentidos corpóreos*". Eros desposa a Psique, el "alma racional", pero le prohíbe "que desee verlo si no quiere perderlo". Por supuesto la prohibición será transgredida: Psique, instigada por sus hermanas, el alma vegetativa y el alma sensitiva según Boccaccio, se las ingenia para ver a su esposo: "dejando libre la luz, vió que él era un atractivo joven de admirable belleza". Al descubrirse objeto de la mirada de Psique, Eros huye. El final de esta historia es, si no feliz, al menos reconciliador: después de sufrir las suficientes desventuras para expiar su culpa, Psique, convertida en inmortal, se casa con Eros y juntos engendran una hija: Voluptuosidad.

44. *ibid.*, p.66.

45. *ibid.*, p.90.

46. *ibid.*, p.31.

47. *ibid.*, p.48.

48. *ibid.*, p.179.

49. *ibid.*, p.58.

50. ver (5)

51. "Para una sociedad, explican Deleuze y Guattari, tiene una importancia vital la *represión del deseo*, y aun algo mejor, lograr que la represión, la jerarquía, la explotación, el avasallamiento mismo sean deseados" (op.cit.,

El mito de Eros y Psique expresa en el fondo lo mismo que Bataille intentó explicar en su libro acerca del erotismo: "Creo, escribió, que el erotismo tiene para los hombres un sentido que la manera de proceder científica no puede alcanzar": tal sentido es el secreto del erotismo, uno que a la razón siempre escapa. Y sin embargo, de entrada de juego, parecemos condenados, seducidos por este empeño en conocer, este deseo de ver aún a riesgo de perder de vista el objetivo, aun a riesgo de ver el objeto perdido.

2. El (dis)curso del deseo.

"Toda objetividad, escribe Lyotard comentando a Freud en su libro *Discurso, figura*, irá a inscribirse en *la distancia abierta por una pérdida*". El objeto viene a tomar el lugar que la razón, al desear ver lo que se le niega, deja vacante (la negación "es la escisión que se abre entre el discurso y su objeto"). Esa distancia abierta por la pérdida es el espacio en el que se nos presenta y re-presenta el objeto, un espacio que "es para ver"; un ver que "es un desear". Boccacio, al explicar el mito de Eros y Psique, nos dice que la razón "desea ver lo que se le niega para matarlo si su forma no corresponde a su deseo". Negación, muerte, deseo. El discurso formalizador de la razón implica la muerte de aquéllo que no se con-forma, la exclusión de lo informe, es decir, del deseo mismo. Pero ¿por qué habría que excluir eso que ya está afuera -esa "pasión lanzada desde el exterior..."- si no porque desde siempre ha estado dentro -ese *deseo* de que las formas correspondan, de que todo sea con-forme a la razón? *La razón es el deseo de reprimir al deseo...*

3. Definir el deseo.

El erotismo, según Bataille, conduce a la "indistinción de los objetos distintos": "lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas". Y la forma es, esto según Baudrillard, una frontera absoluta entre el interior y el exterior: el límite. Definir es delimitar, marcar el campo propio a cada objeto; inscribirlo en un espacio apropiado. Pero el deseo no se deja fijar, "hace fluir, fluye y corta"; despedaza y fragmenta, se escapa, se desparrama, se dispersa... "El sentido último del erotismo, explicó Bataille, es la fusión, la supresión del límite". **El deseo no se reconoce en esta mecánica de lo propio y lo apropiado; no tiene cuerpo propio, ni espacio propio, ni mucho menos nombre propio.** Es, por tanto, indefinible, y esto, diría Rosset, debido "a la imposibilidad en que se halla el propio deseo para formularse, es decir, para constituirse"...]

...el deseo no es 50

SI NO HAY RAZON SUFICIENTE PARA QUE LA CIUDAD SEA, ES PORQUE LA CIUDAD NO SE DEBE A LA RAZON, SINO AL DESEO...Y A SU REPRESION: A LA CULTURA51.

pp.121-122). Y esto "se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad" (p.121): el deseo "es revolucionario por sí mismo, y de un modo involuntario, al querer lo que quiere" (p.122). Por tanto, "sólo hay el deseo y lo social, y nada más. Incluso las formas más represivas y más mortíferas de

la reproducción social son producidas por el deseo" (p.36).

[5]

ser/acontecer

«...el Ser, palabra clave de la ontología, es el Orden...» 1

«...la gran pirámide es un acontecimiento...» 2

¿Qué es la ciudad? ¿Acaso esta cuestión no presupone ya algo, demasiado, al preguntar por lo que la ciudad es? Esta pregunta, antes que serlo, es una afirmación: la afirmación del ser de la ciudad. La ciudad es: pero, ¿qué es? ¿Qué es la ciudad? La pregunta nos impide ir más allá al plantear como algo evidente el que la ciudad es. Es, punto: lo que resta es complemento, objeto directo o indirecto, poco importa, pues el sujeto ya está dado: la ciudad. *La ciudad es*, en presente. El problema, por tanto, es su *re-presentación*: “pensar la «ciudad-en-sí» implica una representación totalmente fija de la ciudad constituida en unidad autónoma” 3: como una realidad cerrada; y de ahí, a preguntar por su origen, por sus causas, por su esencia y sus razones [ver (2)]. Re-presentarse la ciudad como ser presente “en-sí” y “para-sí”, nos encierra, de nuevo, dentro de este “Orden de los órdenes (...) que es el ordenamiento de los seres fundados en el Ser, determinados y destinados por el Ser” 4

“**La ciudad no es, acontece...**” ¿Qué ‘es’ acontecer? El curioso diccionario hace de acontecer un sinónimo del verbo *suced*er en su cuarta acepción: *efectuarse un hecho*. Un hecho es una acción u obra; de hecho, algo *efectivo*. Efectuarlo será *ponerlo en obra*, ejecutarlo, cumplirlo o hacerlo efectivo. Lo efectivo es *lo real y verdadero*, en oposición a lo quimérico, dudoso o nominal; efectivo es *lo que tiene efecto*, y un efecto es lo que sigue por virtud de una causa, que es lo que se considera como *fundamento u origen de algo*; es, la causa, el motivo o *la razón para obrar*. Un efecto es también, además del movimiento giratorio que se hace tomar a la bola de billar picándola lateralmente, el fin para el cual se hace una cosa. El *fundamento es el principio* o cimiento en que estriba y sobre el que se funda un edificio u otra cosa; *la razón principal* o motivo con que se pretende afianzar y asegurar una cosa. El *origen es el principio* y el principio es el primer instante del ser de una cosa; el punto que se considera como primero en una extensión o una cosa; y el fundamento, origen o razón fundamental sobre el cual se procede discurrendo en cualquier materia. *El fin* es el término, remate o consumación de una cosa; *el límite* a que se estrecha un espacio o término; el objeto o motivo con que se ejecuta una cosa. Este es el fin, *¿cuál el inicio?*

¿Qué es acontecer? Lo que acontece, seguimos aun al diccionario, es lo que sucede; un acontecimiento, pues: un suceso, algo en el transcurso o discurso del tiempo. Pero un acontecimiento no es, no pertenece al orden del discurso. ¿Que es un discurso? Un discurso, es lo que está en el orden de las leyes 5, algo ordenado y sistematizado; por otro lado, un acontecimiento desafía este orden: “el acontecimiento como confusión siempre supone un desafío al saber; puede desafiar el conocimiento articulado en discurso” 6. El acontecimiento es una figura: “*un efecto de descarga procedente de otro orden*” 7: de ningún orden. La figura, el acontecimiento, es una transgresión del orden establecido por el discurso. El discurso es la re-

presentación actual y consciente de un texto que sin cesar lo desborda **8**; el texto, en su des-bordarse, es un acontecimiento. "El acontecimiento no admite más localización que en el espacio abierto por el deseo" **9**; el acontecimiento está del lado del deseo y el discurso del lado del poder y, también, del deseo **10**: "el discurso no es simplemente eso que manifiesta (o esconde) el deseo; es también eso que es objeto del deseo..." **11**.

Bernard Tschumi, citando a Foucault, dice que un acontecimiento (*event*) es "el momento de la erosión, del colapso, el cuestionamiento o problematización de todo lo asumido en el escenario (*setting*) donde el drama podrá tener lugar (*take place*)-ocasionando la oportunidad o posibilidad de otro escenario diferente" **12**. El acontecimiento, comenta Tschumi, "es visto como un momento de cambio (*turning point*)-no un origen, ni un fin" **13**. El punto de giro: el gozne: "un punto en que las contradicciones cesan" pero "para, transformadas, renacer inmediatamente: el gozne es, al mismo tiempo, la resolución de la contradicción y su metamorfosis en otra contradicción" **14**. El gozne: la juntura **15**.

En su libro Los «no lugares», Marc Augé habla del acontecimiento como *aquello irreductible a la suma de los factores que lo hacen posible y, después, pensable* **16**. Lo irreductible, pues, a un discurso totalizador. Lo inarticulado e inarticulable. El acontecimiento se presenta como un sobresalto, un auténtico escándalo: la irrupción en un sistema de algo radicalmente 'otro', y de ahí, la imposibilidad de re-presentarlo plenamente. Un acontecimiento no puede ser descrito, tan sólo escrito, acaso reescrito; y en esa su escritura-lectura siempre hay algo que queda al margen, algo no dicho, tal vez inefable.

La ciudad acontece, 'es' acontecer: una suma de acontecimientos para los que no hay discurso posible: "no se debe confundir nunca, explica Calvino, la ciudad con el discurso que la describe" **17**. No hay discurso: nuestro único recurso es recorrerla **18**. "El discurso *sobre* la ciudad no habla *de* la ciudad" **19**; es, está sobre la ciudad: impuesto. En su libro *Contra la arquitectura*, Denis Hollier explica sobre este *sobre*:

"Escribir sobre es el epítome de un discurso en control, calmadamente asegurado en su posición. Desplegado con la completa seguridad en un campo sobre el que ha tomado posición, uno que ha inventariado después de cerrarlo, para estar seguro de su absoluta seguridad. Este discurso no corre ningún riesgo...

Siempre es un intento de detener una forma. La forma es la tentación del discurso. Es tomando forma que el discurso se desarrolla y luego es fijado y reconocido.

...hablar sobre algo le impone una forma -por un requerimiento específico de este tipo de discurso, específico al discurso como tal-, de ese momento en adelante, se vuelve un objeto del conocimiento. La forma es la tentación del discurso de detenerse, de acabarse a sí mismo produciendo y apropiándose de su propio fin (...) **20**.

1. Dominique Lécourt, *L'Ordre et les jeux*, p.233.

2. G. Deleuze, *El pliegue*, p.101.

3. F. Fourquet y L. Murard, *Los equipamientos del poder*, p.9.

4. Lécourt, op.cit.; p.233.

5. Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, p.9.

6. "...pero también puede *sacudir la cuasi comprensión del propio cuerpo y alterar su concordancia consigo mismo y con las cosas...*" J.F. Lyotard, *Discurso, figura*, p.40.

7. *ibid.*

8. J. Derrida, *De la gramatología*, p.133.

9. Lyotard, op.cit.; p.156.

10. Foucault, op.cit.; p.17.

11. *ibid.*

12. Bernard Tschumi, *Six concepts*, en *Columbia documents of architecture and theory*, volumen dos, p.93.

13. *ibid.*

14. Octavio Paz, *La apariencia desnuda*, p.155.

15. "Supongo que usted ha soñado encontrar una sola palabra para designar la diferencia y la articulación. Al azar del 'Robert' tal vez la encontré, a condición de jugar con la palabra, o más bien, de señalar su doble sentido. Esta palabra es *brisure* [juntura en esta traducción (N. del T.)]: "—Parte quebrada, desgarrada. Cf. brecha, rotura, fractura, hendidura, fragmento..." J. Derrida, op.cit.; p.85.

16. Marc Augé, *Los 'no lugares'*, p.34.

17. "Y sin embargo, entre la una y el otro hay una retación". Italo Calvino, *Ciudades invisibles*, p.73.

18. "Il n'y a pas un discours pour la ville, il n'y a que des parcours", H. Lefevre, *La révolution urbaine*, no recuerdo en que página.

19. Fourquet y Murard, op.cit.; p.34.

20. Denis Hollier, *Against architecture, The writings of Georges Bataille*, pp.23-24.

El discurso es formalizador, su fin es terminar, cerrar, completar lo acontecido para poder re-presentárselo:

“El discurso sobre es un discurso de la verdad, que hace a la verdad dependiente de la completitud”

21.

Pero la suma de acontecimientos no los totaliza; es imposible una totalización completamente ‘limpia’, sin residuos -el trabajo ideal de la razón. No hay totalidades “mas que al lado. Y si encontramos una totalidad tal al lado de partes, esta totalidad es un todo de aquellas partes pero que no las totaliza, es una unidad de todas aquellas partes, pero que no las unifica, y que se añade a ellas como una nueva parte compuesta aparte”

22. La suma de acontecimientos, siempre incompleta, requiere ser interpretada; y “la interpretación no es un discurso, sino un trabajo, y previamente a este trabajo existe la deconstrucción del discurso”

23.

[Cabe preguntar si ‘dentro’ de esta suma de acontecimientos que es la ciudad es verdaderamente posible el acontecimiento:

«Ningún acontecimiento, escribe Clement Rosset, “sobreviene”, en la medida que todo ya está formado a base de acontecimientos, que toda posibilidad intervencionista se reduce a añadir un acontecimiento a una suma de acontecimientos. Un acontecimiento, en el sentido en que lo entienden los que creen en la posibilidad de una acción, es algo que “sucede” a lo que “es”: que resalta sobre el ser. Pero, ¿qué ocurre si el ser sobre el que el acontecimiento así llamado a resaltar ya esta constituido de acontecimientos? No “ocurre” exactamente nada. Si todo es acontecimiento, nada es acontecimiento. Pues sólo se produce un añadido cuantitativo a una cantidad cuya “cualidad” no será modificada en nada por este añadido...»24

21. *ibid.*; p.25.

22. Deleuze y Guattari, *El antiédipo*, pp.47-48.

23. Lyotard, *op.cit.*; p.382, nota 40.

24. Clement Rosset, *Lógica de lo peor*, p.52.

Finalmente, el único acontecimiento que resalta sobre la suma de acontecimientos, es el hecho de

enmarcarlo con el fin de constituir un discurso. **El discurso también es, finalmente, un acontecimiento...**]

NECESIDAD. (Del lat. *necitas*, -atis.)

f. Impulso irresistible que hace que las causas obren infaliblemente en cierto sentido. 2. Todo aquéllo a lo cual es imposible sustraerse, faltar o resistir. 3. Falta de las cosas que son menester para la conservación de la vida. 4. Falta continuada de alimento que hace desfallecer. Caerse de necesidad. 5. Especial riesgo o peligro que se padece, y en que se necesita de pronto auxilio. 6. Evacuación corporal por cámara u orina. **de medio.** Teol. Precisión absoluta de una cosa, sin la cual no se puede conseguir la salvación. El bautismo es necesario con necesidad de medio. **de precepto.** Obligación fundada en una ley eclesiástica y cuyo cumplimiento es conducente, pero no indispensable a la salvación.

La necesidad carece de ley.

fr. proverb.

La necesidad hace maestro. ref. con que se da a entender...

Obedecer a la necesidad. fr. fig. Obrar como exigen las circunstancias. **Por necesidad.** m. adv. Necesariamente; por motivo o causa irresistible.

"el deseo
'necesita' pocas
cosas..." 1

¿Qué es la necesidad sino una estrategia más del orden racional para justificar sus operaciones? Una *táctica para darle sentido a las causas*; un sentido y más: un significado que las inscriba en el discurso racionalista: aquél que "supone el deseo de recluir todo objeto en el campo de la significación" 2, el "deseo de saber" 3, al fin un deseo...

En su libro *La ciudad disciplinaria*, Jacques Dreyfus, partiendo de Lacan, define los límites entre la necesidad, esencialmente fisiológica y satisfecha al alcanzar su objeto, la demanda, que es ante todo demanda de una presencia y va más allá de la mera satisfacción que exige, y el deseo, el cual siempre está en el origen de la demanda y la provoca 4. "El deseo no puede ser satisfecho -lo que hace que se diferencie aún más de la necesidad. Instaure una práctica (...) que es al mismo tiempo un discurso" 5, o mejor, un texto. De este texto que es la ciudad, "el significado jamás expresable y en tanto tal jamás expresado (...) es el deseo. Es por eso que un corte irreductible existe entre significado y significante. El significante no es más que una metonimia del deseo..." 6 Por tanto podemos decir del deseo que no es éste "el que se apoya sobre las necesidades, sino al contrario, son las necesidades las que se derivan del deseo: son contraproductos en lo real que el deseo produce." 7

"No se trata solamente de decir que la necesidad, lejos de ser aquel punto de partida seguro y natural (aun cuando es histórico), puede ser concebida, al contrario, como producto construido pieza por pieza por el Poder dominante, y que, como tal, ya no es un elemento subjetivo que hay que satisfacer, sino el factor objetivo de sojuzgamiento. Se trata, en cambio, de que la misma necesidad se desintegra, para dejar paso a que, del lado del deseo, se pongan en evidencia las fuerzas motoras y los motivos reales de la producción social" (F. Fourquet y L. Murard, *Los equipamientos del poder*, p.161).

1. G. Deleuze y F. Guattari, *El anti-edipo*, p.34.

2. J-F. Lyotard, *Discurso Figura*, pp.224-225.

3. *ibid.*, p.225.

4. Jacques Dreyfus, *La ville disciplinaire*, pp.63-64.

5. *ibid.*, pp.64-65.

6. *ibid.*, p.65.

7. G. Deleuze y F. Guattari, *op.cit.*, p.34.

8.J.Dreyfus, op.cit., p.1 11.

9.ibid., p.106.

10.Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p.133.

11.Clement Rosset, *Lógica de lo peor*, p.212.

12.Ibid., p.213.

13.J.Baudrillard, op.cit., p.202.

La necesidad, la indefinible, la indefendible necesidad, no es la necesidad del hombre, sino la que el hombre deberá tener ⁸ para ser aceptado en esta imaginaria comunidad racional que desea ser la ciudad. Para ser aceptado, admitido: para *tener lugar*. Y sin embargo "las necesidades no son simples mitos, son también rechazo: *rechazo del desorden*" ⁹; de ese desorden implícito en el deseo y al que, finalmente, la necesidad no logrará conjurar pues lo lleva inscrito en sí misma. La necesidad no es, en el fondo, más que un *deseo moralizado*...

(¿Seremos capaces de aceptar libremente una arquitectura del deseo (¿se puede 'arquitecturar' el deseo? -¿hacerlo no es acaso reprimirlo?), una arquitectura que no se base en «la creencia de que para toda necesidad hay un ejecutivo maquinal posible, que todo problema práctico (e incluso psicológico) puede ser previsto, prevenido y resuelto de antemano por un objeto técnico, racional, adaptado, absolutamente adaptado, pero '¿a qué?'» ¹⁰; una arquitectura verdaderamente creativa, creadora, sabiendo que crear es "renunciar a la necesidad" ¹¹, perdonarle "a los placeres de la vida el que no sean necesarios" ¹²...? No, quizás no pueda haber una arquitectura del deseo, tal arquitectura acaso no pueda ser sino pensada, pues "el deseo nunca es liberado realmente (sería el fin del orden social)" ¹³. Pensémosla, entonces, al menos...)

[7]

ciudad/urbe

una ciudad:
piedra, concreto,
asfalto.
desconocidos,
monumentos
instituciones.
*Especies de
espacios,*
Georges Perec.

gente, perros, funcionarios, policías, leyes,
semáforos, basura, luces de color rojo,
vagabundos, vendedores, reglamentos, gatos,
polvo, ratas, luces de color azul, piedras, pedazos
de botellas de cerveza rotas, impuestos, tiendas de
ropa, compradores, señoras, choferes, luces de
color verde, viento, puertas cerradas, edificios en
construcción, edificios en demolición,
manifestaciones, pliegos petitorios, gente, ladrones,
políticos, zoológicos, reformatorios, drogadictos,
farmacias, muertos, inválidos, pordioseros, puertas
abiertas, lotes baldíos, pregoneros, gritos, gestos,
costumbres, distancias, programas de urbanización,
programas de televisión, helicópteros, patrullas,
carros de bomberos, música, puestos de
ambulantes, árboles, pájaros, ciegos que cantan en
el metro, carteristas que roban en el metro, vagones
de metro, bailarinas, travestis, hormigas, libros de
historia, aeropuertos, amigos, bares, restaurantes,
comida tirada en las esquinas, asesinatos,

divorcios, elecciones, bodas, bicicletas, campos de
futbol, juegos de futbol, repetición instantanea en la
televisión, teléfonos, putas, putas por teléfono,
bibliotecas, lectores, lecturas, escritores, escrituras,
notarios, abogados, gusanos, cines, violadores,
monjas, sacerdotes, museos, exhibiciones,
exhibicionistas, misas, corridas, corridas de toros,
defensores de los derechos de los animales,
instalaciones de gas, puestos de comida,
hospitales, panteones, clubes deportivos,
universidades, maestros, alumnos, periódicos,
casas, hoteles, arquitectos, objetos inútiles,
hábitos...

La ciudad no es simplemente lo construido, la urbe.

En el prólogo a la edición castellana del libro de
Aldo Rossi *La arquitectura de la ciudad*, Salvador
Tarragó Cid, Arq. explica que "tradicionalmente las
voces latinas *urbis* y *civitas* han sintetizado
admirablemente la doble dimensión esencial de los
hechos urbanos, éste es, su dimensión física y
construida, y su dimensión política y social". Pero
las voces latinas *urbis* y *civitas* no sintetizan nada -
si lo hicieran, ¿para qué dos palabras?-, al
contrario, diferencian. Acerca de la diferencia entre
estos dos conceptos, ciudad y urbe, Fustel de
Coulanges escribió en su libro *La ciudad antigua*:
"Ciudad y urbe (*cité* y *ville* en francés) no eran
palabras sinónimas entre los antiguos. *La ciudad
era la asociación religiosa y política de las familias y
de las tribus; la urbe era el lugar de reunión, el
domicilio y, sobre todo, el santuario de esta*

asociación". La síntesis entre *urbis* y *civitas*, como
dos aspectos -"la doble dimensión esencial"- de un
mismo hecho - "de los hechos urbanos"-, es sin
duda algo impuesto y por tanto ideológico.

Distinguir ciudad y urbe como palabras distintas,
pasa de ser mera curiosidad etimológica. Distinguir
ciudad y urbe como palabras distintas es aceptar
que designan realidades diferentes, íntimamente
ligadas, sí, pero *irreductibles* la una a la otra: la
ciudad no es reductible al residuo físico de su
acontecer: la urbe. Distinguir la ciudad de la urbe
como realidades diferentes implica delimitar el
espacio propio en el cual cada una se manifiesta.
Distinguir el espacio de la ciudad del espacio de la
urbe nos lleva a reconocer que la ciudad no es, en
sentido estricto, un hecho espacial; o dicho de otro
modo, que el espacio no es uno y homogéneo, que
hay un espacio citadino y un espacio urbano así
como hay un espacio geométrico, otro físico, uno
social, uno legal y otro más literario, y por supuesto,
un espacio arquitectural y un espacio arquitectónico
[ver (26)]; espacios diversos y diferentes que
coinciden y se superponen sin referencia a ningún
orden jerárquico. Distinguir el espacio de la ciudad
del espacio de la urbe, y éstos a su vez de los
espacios arquitectural, arquitectónico o de cualquier
otro tipo, aceptando que éstos se interrelacionan
libremente sin estar sometidos al dominio de
ninguno que haga las veces de super-espacio o
super-orden, es poner fin, entre otros, al viejo sueño
que hace de la ciudad *una arquitectura*.

[8]

ciudad

Dice Chueca Goitia en su *Breve historia del urbanismo* que la primera dificultad que encontramos al tratar de estudiar la ciudad es definirla (p.8). Aldo Rossi cita en *La arquitectura de la ciudad* a Chabot, que declaraba "la imposibilidad de dar una definición precisa de la ciudad" ya que "en su interior siempre hay un *residuo* imposible de discernir de modo preciso" (p.82). Georges Perec, en su obra *Especies de espacios*, al hablar de la ciudad dice que "no hay que intentar encontrar pronto una definición de la ciudad; es demasiado grande y tenemos todas las oportunidades de equivocarnos" (p.83). ¿Por qué resulta tan difícil definir la ciudad? Será porque la ciudad es historia y porque, según la cita de la *Genealogía de la moral* de Nietzsche que aparece en el libro de Fourquet y Murard *Los equipamientos del poder*, "todos los conceptos, en los que se resume significativamente un largo proceso, escapan a la definición; sólo se puede definir lo que no tiene historia" (p.97)

[DEFINICION. Desde un punto de vista muy general la definición equivale a la delimitación (determinatio, de-finitio), esto es, a la indicación de los fines o límites (conceptuales) de un ente con respecto a los demás. Por eso se ha concebido con frecuencia la definición como una negación; delimitamos un ente con respecto a otros, porque negamos los otros hasta quedarnos mentalmente con el ente definido. Se supone que al llevar a cabo de un modo consecuente esta delimitación alcanzamos la naturaleza esencial de la cosa misma definida. Por eso definir no es lo mismo que discernir. Discernimos, en efecto, si un objeto dado, A, es verdaderamente A; definimos, en cambio, en qué consiste el ser A de A, su esencia (véase) o quiddidad (véase), de tal suerte que, una vez obtenida la definición de A, podemos saber de cualquier objeto si es efectivamente A o no lo es. Ahora bien, mientras la acción de discernir supone comprobación empírica de la verdad o falsedad del objeto considerado, la de definir supone delimitación intelectual de su esencia. Así, por ejemplo, podemos discernir, por el gusto y otro tipo de verificación empírica, si un objeto que parece ser un pedazo de pan es o no efectivamente un pedazo de pan. Por otro lado, podemos establecer cuales son las propiedades que debe poseer un pedazo de pan para que efectivamente lo sea y definir con ello la entidad pedazo de pan. Esto no significa, naturalmente, que la definición sea siempre una operación mental independiente de la comprobación empírica. Es frecuente que sólo después de muchas comprobaciones empíricas acerca de un ente dado podamos proceder a definir tal ente. (José Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía).].

Definir es una "operación mental" en la que el lenguaje y el espacio se confunden. Es marcar los límites al espacio conceptual dentro del cual lo que se dé será lo que deba ser, y podrá por tanto ser admitido en el juego del lenguaje que le otorgará significado.

[“Una monstruosa aberración hace creer a los hombres que el lenguaje ha nacido para facilitarles sus relaciones mutuas. Es con este fin de utilidad que redactan diccionarios, donde las palabras son catalogadas, dotadas de un sentido bien definido (creen ellos), basado en la costumbre y la etimología. Ahora que la etimología es una ciencia perfectamente vana que no enseña nada sobre el sentido verdadero de una palabra, es decir, la significación particular, personal, que cada uno le asigna según el placer de su mente. En cuanto a la costumbre, resulta superfluo decir que es el más bajo criterio al que uno se pueda referir” (Michel Leiris, Brisées, p.11.).]

¿Cómo definir entonces una palabra, un concepto o un objeto que involucren a la vez al lenguaje y al espacio? ¿Qué decir de la ciudad? ¿O deberemos preguntarnos por la Ciudad?

[Toda Mayúscula es un atentado contra el medio en que se produce: la Industria o la Ciudad contaminan el medio físico como el Saber, la Cultura o la Verdad contaminan el medio intelectual. El Poder arranca su mayúscula de un entorno que queda así por él imantado y polarizado: lo singular marcado como arbitrario, lo que escapa a su control como excepción, y lo que se opone como obstáculo (obstáculo al Progreso, la Historia, la Convivencia, la Liberación -al gusto). Incapaz de decir sin definir, de utilizar sin normalizar, el Poder arrasa con los sentidos frágiles y cambiantes de las cosas para hacer de ellas Símbolos universales que con el tiempo se consolidan al ir ganando en rigor, idealidad, armonía e intolerancia. Nuestra única liberación, como única desinfección efectiva del medio, es pues la diseminación del Poder hasta que quede reducido a una serie de instancias minúsculas e insignificantes: lugares y países en vez de Patrias y Naciones, hipótesis en lugar de Principios, modos de hacer en lugar de Metodologías, penes en lugar de falos; desarticulación de la Teoría en ideologías, de la Epistemología en la proliferación de acercamientos a un problema, de la Universidad o la Información en la elaboración e intercambio de conocimientos, de la Ciudad planificada en la complejidad del espacio cosmopolita y proletario... (Xavier Rubert de Ventós, Ensayos sobre el desorden, pp.10-11.)]

¿En qué espacio trazaremos los límites que definan la ciudad...?

[9]

contexto

De la arquitectura lo dijo Herbert Muschamp en su libro *File under architecture*: "es una palabra sujeta a tantas interpretaciones en tantos niveles distintos que finalmente no tiene significado fuera de contexto. *Más allá de su uso como figura del discurso, asegura, arquitectura no tiene sentido*" **1**. Lo dice Derrida de la deconstrucción: "no tiene sentido hablar de una deconstrucción o simplemente de deconstrucción, como si hubiera sólo una, como si la palabra tuviera un (solo) significado fuera de las oraciones que la inscriben y la llevan dentro de sí mismas" **2**. Lo decimos de la ciudad: "ciudad, fuera de contexto, carece de significado". Ciudad no tiene significado ni sentido; "las cosas singulares, como las calles, sólo tienen un sentido cuando éste se les impone: cuando se decreta su «sentido único»" **3**. Ciudad sólo tiene un sentido cuando trabaja en cierto sentido dentro de un texto; fuera de contexto no tiene sentido.

("Qué es una ciudad con sus casas, sus calles y sus monumentos si no historia solidificada" **4** dirán algunos. Otros, al preguntarse "qué representa la ciudad", responderán: "una forma superior de organización humana, una comunidad de hombres y mujeres ligados los unos a los otros por la residencia en un punto de la superficie terrestre." **5** "En sentido económico, no hablaremos de 'ciudad' que ahí donde la población residente satisfaga una parte económicamente sustancial de sus necesidades cotidianas." **6** En realidad, "a menudo no queda de la ciudad más que una imagen lejana unida al final de parada del autobús." **7** Por ejemplo París: "París no existe; tan sólo existen ciertas perspectivas a partir de las cuales ése o aquél, en ése o aquél instante, pueden ver, es decir, imaginar, la presencia de una ciudad" **8** que por conveniencia y convención llamamos París y queremos una ciudad. ¿Qué es una ciudad? Acaso no más que "piedra, concreto, asfalto. Desconocidos, monumentos, instituciones..." **9** Bueno, una ciudad es, "ciertamente, un conjunto de piedras, concreto, acero; pero es también una sociedad humana." **10** Esto dependerá de si "la ciudad es considerada como experiencia vivida y no como estructura planificada" **11**; o de si pensamos que las ciudades, "como los continentes, son simplemente grandes hechos naturales a los que debemos adaptarnos." **12** ¿Cómo definir ciudad? Podemos decir que "las calles definen la ciudad" **13**, o que la define su historia, aunque "la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles." **14** Una ciudad puede entenderse también como un monumento, y "el monumento, que compone la Ciudad, es casi la civilización entera." **15** Ciudad: civilización. "Toda ciudad es, de alguna

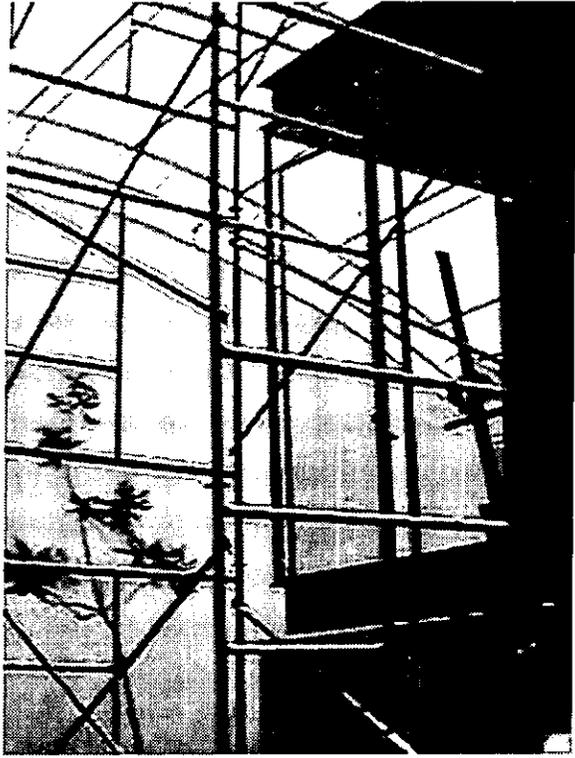
manera, el fruto de un excedente de civilización.” 16 ¿Cómo se entra en la ciudad? ¿Cuándo se sale? ¿Cómo volver a ella? ¿Dónde se encuentra? “¿Dónde comienza entonces la ciudad sin puerta? Probablemente en la mente, en esa ansiedad pasajera que sobrecoje a aquellos que regresan a ella.” 17 Tal vez “lo que llamamos «ciudad» no define un conjunto, sino cierto ángulo de visión” 18 y la ciudad resulte “menos importante que su imagen.” 19 O acaso “la ciudad no es más que parte de un conjunto económico, social y político que constituye la región” 20 Con todo o por todo, “la ciudad es el problema del arquitecto, tanto como el edificio.” 21 Porque “es desde la ciudad, inconsciente de la arquitectura, desde afuera, que un trabajo crítico sobre la arquitectura puede desarrollarse.” 22)

En su libro *Contra la arquitectura*, Denis Hollier explica acerca de la diferencia que Bataille hacía entre el significado de una palabra y su trabajo:

«La distinción entre el significado de las palabras y su trabajo hace del lenguaje un lugar de productividad específica. En el lenguaje y en cada conexión con él, hay alguna práctica involucrada. Privilegiar el significado a costa del trabajo es creer que esta práctica puede ponerse entre paréntesis. (...) El trabajo no es el uso. (...) El uso sólo funciona en un espacio dominado aun por la categoría del significado -el significado formulable. Lo que Bataille llama trabajo es de un orden diferente, un orden tonal. Indica todos esos procesos de repulsión o seducción inducidos por la palabra independientemente de su significado. (...) Por tanto, la palabra es el lugar de un acontecimiento, la explosión de un potencial afectivo, y no un medio para la expresión del significado.»23

De la ciudad, por tanto, no habría que buscar un significado, menos aún un sentido. Habrá en cambio que estudiar las diferentes maneras como trabaja dentro de los discursos que la inscriben, y los efectos que, a su vez, dicho contexto causa en esa ideal unidad que es la ciudad. Al fin “la ciudad se esfuma; no hay más que las ciudades” 24. El lenguaje explota y no quedan más que textos fragmentarios; el sentido se dispersa; ya no hay un significado cierto, seguro e inmutable. Ciudad, ¿qué quiere decir eso? “No podremos jamás ni explicar ni justificar la ciudad. La ciudad está allí. Es nuestro espacio y no tenemos otro.” 25 Ciudad, ¿dónde?

1. Herbert Muschamp, *File under architecture*, p.1.
2. Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, p.30.
3. Xavier Rubert de Ventós, *Ensayos sobre el desorden*, p.12.
4. Luc Théoré, *Signification du phénomène urbain*, en *Le phénomène urbain*, p.224.
5. Philippe Pinchemel, *Le phénomène urbain*, p.14.
6. Max Weber, *La ville*, p.19.
7. Aldo Rossi, *El problema de la periferia en la ciudad moderna*, en *Para una arquitectura de tendencia*, p.106.
8. Clement Rosset, *Lógica de lo peor*, p.122.
9. Georges Perec, *Especies d'espaces*, p.85.
10. Andre Laure, *La planification urbaine en France*, en *Le phénomène urbain*.
11. Robert Ferras, *Ville, paraître, être à part*, p.17.
12. Kevin Lynch, *La buena forma de la ciudad*, p.9.
13. A. Rossi -Alejandro Rossi-, *Calles y casas*, en *Manual del distraído*.
14. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, p.22.
15. Paul Valery, *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, en *Escritos sobre Leonardo...*, p.51.
16. Philippe Pinchemel, op.cit.
17. Paul Virilio, *La ville surposée*, en *L'espace critique*, p.21.
18. Clement Rosset, op.cit., p.122.
19. Bernard Tschumi, *Questions of space*, p.43.
20. Le Corbusier, *La charte d'Athènes*, p.19.
21. Alberto Pérez Gómez, *La ciudad: desarrollo racional o una cucaracha verde...*, p.7.
22. Diana I. Agrest, *Architecture from without*, p.3.
23. Denis Hollier, *Against architecture, the writings of Georges Bataille*, p.30.
24. F. Fourquet y L. Murard, *Los equipamientos del poder*, p.44.
25. G. Perec, op.cit.



Nombrar las cosas es algo más complejo de lo que aparenta. Nombrar fue, dicen algunos, el primer acto del hombre, y ese nombrar, en cuanto supone un lenguaje, es, dicen otros, eso que lo constituye propiamente como humano. "Clavar sobre las cosas los signos familiares, los nombres, eso no es, desde luego, dice Trías, conocer las cosas, pero es la condición primera de todo conocimiento." Cada palabra, por simple que parezca, por precisa que se quiera, implica mucho más de lo que pueda ser dicho. En cada palabra se despliega entero el lenguaje, ese decir que a la vez que reúne dispersa el sentido. Y a pesar de la dispersión seguimos buscando y, a veces, hasta presumimos encontrar la definición justa que, si bien no lo termine, al menos pueda regir el juego del lenguaje, ¡cual si sólo hubiere uno!

Para muestra el diccionario, ese interminable juego de referencias que se erige como único y soberano rector del habla. No éste o aquel diccionario: el diccionario; el diccionario ideal que debiera siempre acompañarnos para en cualquier momento afirmar, sin lugar a dudas, que eso que tenemos allí enfrente es, por ejemplo, arquitectura.

¿Qué es esto?, dice uno. Arquitectura, responde el otro. Así de fácil; basta comprobar que eso allí es o ha sido hecho mediante el arte de proyectar y construir edificios para decir que eso es arquitectura. Tan solo con que aquel primero preguntara de nuevo, por ejemplo, ¿y qué es arte o qué es un edificio?, estaríamos a punto de caer en el juego de reenvíos sin fin con el cual el diccionario

dispersa el sentido; juego en el que, de hecho, estamos desde siempre.

Por fortuna, suponen algunos, sólo a los niños y a los idiotas divierte este eterno preguntar qué es ésto y qué es aquéllo y qué lo de más allá, no menos molesto que ese otro del por qué... y por qué... y... Nosotros, quienes ni somos niños ni somos idiotas, nos contentamos creyendo que toda definición da fin a tanta palabrería. Que a fin de cuentas éstas no son más que palabras y allí tenemos a la sacrosanta realidad para sacarnos de dudas y evitar cualquier malentendido. Allí, ¿dónde? ¿Cómo diántres responder esta pregunta sin tanta palabrería? Mostrar, señalando con el índice cualquier punto a nuestro derredor, sería un buen intento, si acaso tratásemos de decir, sin hablar, que de lo que no se puede hablar, mejor es callarse.

Todo ésto viene a cuento en relación a dos palabras, dos tan sólo que, aún cuando el diccionario da como sinónimos, encuentro diferentes. Para referirme a todo aquello que pertenece a la arquitectura prefiero el poco usado adjetivo arquitectural a ése otro, más común, de arquitectónico. Lo prefiero por la simple razón de ser más cercano a la arquitectura que lo arquitectónico: tan sólo una letra más. Ese último término lo reservo para nombrar a lo construido, a lo edificado, como arquitectónico, o más exactamente, como objeto arquitectónico.

Adjetivarlo como arquitectónico le conviene al objeto construido, pues la palabra misma muestra lo importante que para ser tal le resulta lo *itectónico*.

Como arquitectural califico tanto al hacer como al pensar arquitectura. Como arquitectural califico, también, a su objeto, es decir, a su objetivo. Difícil, si no imposible, será que una edificación sea un objeto arquitectónico si su objetivo no es arquitectural; esto es, si no es, al mismo tiempo, un objeto arquitectural. Sin embargo, a la inversa no es igual: puede haber objeto arquitectural sin que por tanto deba ser arquitectónico. En otras palabras, no se requiere, como tanto se ha dicho, que el objeto esté construido de hecho y sea arquitectónico para ser arquitectura(!). De ahí que se pueda ver un dibujo, una fotografía, un vídeo o un texto, por ejemplo, como arquitectura si son objetos arquitecturales, aunque evidentemente no sean objetos arquitectónicos.

Haciendo una paráfrasis de lo que Georges Bataille decía del objeto erótico en relación al erotismo, se puede decir que el objeto arquitectónico es diferente de la arquitectura: no es la arquitectura entera, sino la arquitectura de paso por él; la arquitectura que se da lugar sin regresar a él. Por tanto, aunque regresara, pensar que arquitectura es sólo el objeto construido es, como pensar que el fetiche es el erotismo entero, una perversión, respetable, por supuesto, como cualquier otra.

La diferencia entre lo arquitectónico y lo arquitectural no es, pues, la simple diferencia entre dos palabras -la diferencia nunca es simple. Pensar esa diferencia es tan necesario como pensar lo arquitectónico y lo arquitectural. Más aún, quizás no puedan ser pensados más que desde esa diferencia. (Esta misma diferencia nos ayuda a entender a la urbe como posible forma arquitectural, evitando reducirla a mero objeto arquitectónico.)

[11]

1. El territorio.

La forma de la ciudad representa un caso particular de la figura del territorio 1.

Le Corbusier inicia su carta desde Atenas calificando a la ciudad como "una parte del conjunto económico, social y político que constituye la región" 2, esto es, como algo dentro de un territorio en el cual no siempre coinciden lo geográfico y lo administrativo 3 y donde se yuxtaponen lo económico, lo social, lo político y valores de orden psicológico y fisiológico ligados a la persona humana 4. Pero cabe preguntarse si este territorio sobre el que se superponen las diferentes dimensiones y los distintos órdenes que de alguna manera constituyen la ciudad, esta área en la cual es posible la manifestación de los hechos urbanos 5, es meramente "una superficie pasiva donde se proyecta tal o cual instancia social o política" 6. ¿No puede cada una de estas instancias reclamar su propio territorio? ¿No es acaso difícil si no imposible "pensar cualquier cosa que no tenga, en alguna parte, su territorio, su espacio delimitado, cercado y sedentario" 7? En vez de concebir al territorio como superficie pasiva, ¿no habrá que "valorar la multiplicidad de territorios que se superponen, se entrecruzan, se diferencian y se delimitan, se intercompenetran y oponen punto por punto" 8? ¿No habrá que reflexionar en profundidad sobre el territorio, es decir, sobre la profundidad del territorio?

¿Qué es el territorio? El territorio sobre el cual se asientan las ciudades no es la tierra. La Tierra es "la gran estasis inengendrada, el elemento superior a la producción y a la utilización comunes del suelo. Es la superficie sobre la que se inscribe todo el proceso de producción, se registran los objetos, los medios y las fuerzas de trabajo, se distribuyen los agentes y los productos" 9 El territorio en cambio, es lo demarcado - marcado y enmarcado 10-, lo determinado, lo delimitado 11 y lo definido 12. El territorio es la Tierra trabajada y re-partida; es el suelo como "elemento productivo" y "resultado de la apropiación" 13. El territorio surge cuando el hombre se retira de la Tierra 14; es algo que ha quedado inscrito sobre la tierra, es decir, es tierra habitada.

1. Vittorio Gregotti, *El territorio de la arquitectura*, p.76.

2. Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, p.19.

3. *ibid.*

4. *ibid.*, p.20.

5. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, p.112.

6. F. Fourquet y L. Murard, *Los equipamientos del poder*, p.46.

7. *ibid.*, p.36.

8. *ibid.*, p.46.

9. G. Deleuze y F. Guattari, *El Anti-Edipo*, p.146.

10. En su libro *La violación de la mirada*, Josep Catalá explica por qué "el concepto de marco está relacionado muy de cerca con el de realidad" (p.144): pensar un mundo es definirlo, marcarle límites: enmarcarlo. "El marco organiza una realidad cuya condición natural es la desorganización" (p.146. En una nota Catalá dice que "se podría hablar de la urbanización de las ciudades como de un intento de organización de la realidad dentro de un marco. Un marco bivalente, con unos límites materiales precisos: los de la ciudad en general o los del barrio en particular (...); y otros virtuales: los límites del alcance teórico e ideológico del proyecto [n.15, p.154]), el marco le otorga coherencia y sentido. En el caso del territorio, el marco abre y cierra un mundo, el de lo conocible y, por lo mismo, re-conocible, en oposición a una tierra, la Tierra, incommensurable, indefinible e incognoscible: la *terra incognita* que en los mapas antiguos marca lo desconocido representando así lo irrepresentable. El marco marca "un límite fundamental que separa dos dimensiones" (p.147), y podríamos decir que las crea. Hablando del territorio la escisión evidente sería aquella entre "el campo y la ciudad o, más abstractamente, el afuera y el adentro"; de un lado "el espacio humanizado", adentro, y del otro, afuera, lo otro: "las otras partes donde el hombre se encuentra en peligro, librado a lo desconocido" (Georges Ballandier, *El desorden*, p.93). El "espacio vigilado", allí donde el orden se impone y reina, acá adentro, y afuera el "espacio del desorden integral" (*ibid.*, p.94). Pero *terra incognita* está, finalmente, inscrito dentro del mapa ya que al desorden, "irreductible, es necesario hacerle lugar, tenerlo bajo vigilancia, utilizarlo también" (*ibid.*). (La alteridad radical, absoluta, es impensable) ¿Habrá que aclarar aquí que no hay corte limpio y sin residuos, que la marca siempre deja marcas, huellas; habrá que recordar esa frase de Le Corbusier, *derridiana avant la lettre*: "el exterior es siempre un interior" (Le Corbusier, *Arquitectura II, la ilusión de los planos*, en Elia Espinosa, *L'esprit nouveau*, p.271. No hay afuera del texto, diría Derrida); habrá que decir que en cada territorio, y entre y sobre cada territorio, se abre un "terreno baldío que se extiende entre los cortes que practica nuestra razón en el tejido de la vida" (el tejido: ¿el texto?); terreno baldío en donde "el ser se abandona al juego de la divagación y la ensoñación y ve descomponerse las figuras 'utilitarias' de la realidad" y donde, al experimentar "una "nada" que excluye toda obsesión real", "hace explosión en una región desconocida que arroja luz sobre lo que podemos ser cuando nos desligamos del "sí mismo" fijo que nos impone nuestro lugar en un mundo determinado" (J. Duvignaud, *El juego del juego*, p.59)?

11. "El límite no es eso donde alguna cosa termina, más bien, como los griegos lo habían observado, eso a partir de donde alguna cosa comienza a ser (M. Heidegger, *Bâtir, habiter, penser*, en *Essais et conférences*, p.183). El límite es el origen: "aquello de donde una cosa procede y por lo que es y como es" (M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, en *Arte y poesía*, p.37.). ¿Será el límite y, por tanto el origen del territorio una línea trazada, inscrita o escrita sobre la superficie del suelo como marca que divide y separa campo y ciudad, enmarcándolos; produciendo al mismo tiempo, de un lado, esto es afuera, la naturaleza, y del otro, adentro, el territorio y, más tarde, la ciudad: "una nueva realidad, una segunda naturaleza, un universo organizado para la vida del hombre" (E. Subirats, *Arquitectura y filosofía*, en *La flor y el cristal*, p.274 -Realidad y naturaleza segundas por ser "las del hombre" y no por ser posteriores a las otras cuyo origen, es decir, cuyo límite es el mismo, pero "del otro lado"? "Urbi et orbi, decía Le Corbusier, adentro y afuera de la ciudad, he aquí la palabra (y es antigua) que marca la presencia omnipresente de la ciudad: nada sin la ciudad" (citado por R. Ferras en *Ville, paraître, être à part*, p.43.). Nada sin la ciudad. Nada sin el territorio. Anterior a esa primera delimitación, a ese trazo originario, no había ciudad, ni territorio, ni adentro. Y por supuesto, tampoco sus opuestos: el campo, la Tierra, el afuera. "En los primeros tiempos, escribe Rousseau, los hombres desperdigados sobre la faz de la tierra no tenían otra sociedad que la familia" (J.J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, p.40.): "fuera de ellos y de su familia, el universo entero no era nada" (*ibid.*, p.41. Acerca de este párrafo de la obra de Rousseau, Derrida escribe: "La familia, en el *Ensayo*, no es una sociedad. No limita la dispersión primitiva. "En los primeros tiempos, los hombres dispersos sobre la faz de la tierra no tenían otra sociedad que la familia..." Lo cual significa que esta familia no era una sociedad. Era (...) un fenómeno pre-institucional, puramente natural y biológico" (*De la gramatología*, p.317.) -en la cita anterior, es de suponerse que "natural" debiera estar escrito así, entre comillas, pues, insistimos, la "naturaleza" aparece en el mismo momento que se traza el límite entre ciudad y campo, artefacto y naturaleza, interior y exterior, etc.). Afuera no era nada. Es el trazo del límite lo que da origen al adentro y, también, al afuera, al territorio y a la Tierra, a la ciudad y al campo. Mas este límite entre adentro y afuera, ya lo dijimos, no es simple: en el límite adentro y afuera se tocan, se funden y confunden: "los dos universos tienen límites inciertos" (G. Ballandier, op.cit., p.94.). Que lo exterior sea un interior nos "hace pensar la potencia de exterioridad como constitutiva de la interioridad" (*De la gramatología*, p.394.)...

12. ¿Definir el territorio es cuestión de lenguaje o de espacio?

[1.4.Si, etimológicamente, 'definir' espacio es tanto hacer al espacio distinto como establecer la naturaleza precisa del espacio, ¿es esta una paradoja esencial del espacio?

1.5.Si arquitecturalmente, definir un espacio es hacer al espacio distinto, ¿hacer al espacio distinto 'define' espacio?

1.5.1.Si arquitectura es el arte de hacer al espacio distinto, ¿es también el arte de establecer la naturaleza precisa del espacio?

1.6.¿La arquitectura es el concepto de espacio, el espacio y la definición del espacio?

1.6.1.Si el concepto de espacio no es un espacio, ¿la materialización del concepto de espacio es un espacio?

1.6.1.1.¿El espacio conceptual es el espacio cuyo material es el concepto?

1.6.1.2.Incidentalmente, ¿la experiencia de la materialización del concepto de espacio es la experiencia del espacio?... (Bernard Tschumi, *Questions of space*, p.32.)]

13.G.Deleuze y F.Guattari, op.cit., p.146.

14."Pero, se pregunta Ortega y Gasset, ¿puede el hombre retirarse del campo? ¿A dónde irá, puesto que la tierra es un campo inmenso y sin acotar? Muy sencillo: señalará una porción de este campo mediante muros que crearán un espacio cercado y finito en un espacio amorfo e ilimitado... *La urbs o la polis comienzan por ser un espacio vacío...* lo que resta consiste simplemente en fijar ese espacio vacío, en limitar sus confines", creando así "un recinto aparte que es puramente humano, un *espacio civil* (Jose Ortega y Gasset, citado por C.Rowe y F. Koetter en *Ciudad collage*, p.54). El hombre, al trazar el territorio sobre la Tierra, se retira de ella: "el trazo es retirada (*le trait est retrait*)" (J.Derrida, *La retirada de la metáfora*, en *La deconstrucción de las fronteras de la filosofía*, p.72). [La idea de que para humanizar al espacio el hombre daba acotarlo, esto es, en cierto sentido, medirlo, se relaciona con lo que Heidegger explica del habitar como tomar medida: "La habitación del hombre reposa en esta medida que acondiciona (*mesure aménageante* se lee en la edición francesa [y en una nota: "Ver-misst, que implica «una delimitación recíproca de los dominios al interior de la Dimensión» (Heid.)], que podrá traducirse también como medida que dispone, habilita u ordena, y acaso la más adecuada: medida que *arregla*)..." Explica Heidegger que la medida que acondiciona "no mide solamente la tierra, ηη, no es simple geo-metría"; la medida que acondiciona es una medida poética, ya que "ser poeta es medir" y "en la poesía se manifiesta lo que toda medida es en el fondo de su ser". Para Heidegger, "el acto fundamental de la medida" consiste en "elegir la medida con la cual habrá que medir cada vez" (M.Heidegger, "...L'homme habite en poète...", en *Ensayos y conferencias*, pp.234-235.). Se habita, pues, tomando medida, poéticamente: "la poesía es el verdadero «hacer habitar»" (*ibid.*, p.227. Hay que recordar que según Heidegger la poesía, ese "nombrar que instauro el ser y la esencia de las cosas" [*Hölderlin y la esencia de la poesía*, en *Arte y poesía*, p.140.], es lo que fundamenta la existencia del hombre [*ibid.*, p.139], al mismo tiempo que habitar es "el trazo fundamental de la condición humana" ["...L'homme..." , p.226.]). Del tomar medida dice Paul Valéry "irritio que consiste en "desplazar, no solamente desplazarse para efectuar la toma de medida, sino *desplazar el territorio* en su representación..." (P. Virilio, *L'affraction morphologique*, en *L'espace critique*, p.68.). Dice también que "olvidamos demasiado rápido que antes de ser un conjunto de técnicas que nos permita abrigarnos de la intemperie, *la arquitectura es un instrumento de medida*, una suma de saberes capaces de, al medimos con nuestro entorno natural, organizar el espacio y el tiempo de las sociedades" (*La villa*

surexposae, ibid., p.24.). ¿Habrá que terminar preguntándonos si la arquitectura es por tanto poética...?].

15.J.Derrida, De la Gramatología, p.365.

16.Para cultivarla se surca, se raya la tierra, ésta es una "escritura por surcos. El surco es la línea, tal como la traza el labrador: la ruta - vía rupta-hendida por la reja del arado. El surco de la agricultura, recordamos, abre la naturaleza al cultivo. Y también se sabe que la escritura nace con la agricultura, a la que acompaña la sedentarización" (J.Derrida, op.cit. p.362). Aquí se relacionan inevitablemente el espacio de la escritura y el espacio de la habitación. Escribe André Leroi-Gourhan: "las constataciones arqueológicas autorizan asimilar a partir del paleolítico superior, los fenómenos de inserción espacio-temporal al dispositivo simbólico del que el lenguaje es el principal instrumento; corresponden a una verdadera toma de posesión del tiempo y del espacio por intermedio de símbolos, a una domesticación en el sentido más estricto pues culmina en la creación de la casa y a partir de la casa, de un espacio y de un tiempo dominables" (*Le geste et la Parole, la mémoire et les rythmes*, p.140; citado por Françoise Paul-Lavy y Marion Segaud en *Anthropologie de l'espace*, p.31. Recordemos también, de nuevo, a Heidegger ...). Cabe aquí también citar a Mark Wigley: "La casa es siempre entendida primeramente como el más primitivo dibujo de una línea que produce un interior opuesto a un exterior, una línea que actúa como un mecanismo de domesticación" (*The domestication of the house*, en *Deconstruction and the visual arts*, p.213.). La casa es el dibujo de una línea, y recordemos que "acaso fue el dibujo, en definitiva, la primera escritura" (Jorge Glusberg, *La escritura del dibujo*, en *Escuela de Buenos Aires: dibujos de arquitectos*, p.15.). La casa, la escritura...

17.Derrida, ibid., p.365.

18.Françoise Paul-Lavy y Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, p.242

19.René Schérer, *El último de los filósofos*, en Heidegger, p.33; J.Derrida, *La retirada de la metáfora*, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, p.67.

20.M.Heidegger, *Habitar, construir, pensar*, p.188.

[Habitar

...la inscripción como habitación
situada desde el principio 15

La tierra es abierta, rota, partida y repartida, trazada (y retrazada/retrasada); en ella se inscribe, se escribe el territorio 16: un espacio. Explica Derrida que no es "la posibilidad de inscripción en general" algo que sobrevenga "como un accidente contingente a un espacio ya constituido" sino lo "que produce la espacialidad del espacio" 17. La inscripción misma produce el espacio, el espaciamento.

El espacio, para la antropología, "es una manera de hacer habitable al mundo" 18; habitar es el acontecimiento de apropiación del mundo 19. Según Heidegger, "la relación del hombre con los lugares y, a partir de los lugares, con los espacios, reside en la habitación. La relación del hombre y del espacio no es otra que la habitación pensada en su ser" 20. Habitar es seguir las huellas fundadas por la costumbre 21, es el hecho mismo de fundar (fundamentar) y dejar huella.]

2.La huella

La huella (pura) es la diferencia 22.

El territorio es la Tierra interrumpida, fragmentada, habitada: la Tierra 'hollada'. Una huella es una marca, un residuo: lo que algo deja a su paso, lo que queda. Una huella es(tá) ahí donde algo más ya no es(tá); remite invariablemente a algo otro, a la "presencia de una ausencia". Una huella es "aquello que no se deja resumir en la simplicidad de un presente" 23 pues es el presente de un pasado. Presente de un pasado absoluto "porque nos obliga a pensar un pasado que sólo puede comprenderse en la forma de presente-pasado" 24. La huella excede al ser como presencia: "no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etc." Todo signo es, 'necesariamente', una huella; por eso significa y por eso mismo "resulta imposible llegar a su sentido último" 26.

[La urbe es la huella que la ciudad deja sobre el territorio. La forma de la ciudad, más que representar un caso particular de la figura del territorio, se presenta como una figura dentro del territorio. Una figura es algo que se contrapone al discurso (en este caso, al territorio como algo ordenado, como algo enmarcado, coherente y homogéneo). Se presenta, la figura, la ciudad, como "un acontecimiento, una discontinuidad radical"27 que atraviesa el territorio-tejido-texto. La urbe es la huella de ese acontecimiento que es la ciudad, o mejor, el tejido de huellas que a su paso dejan los acontecimientos que se pretende unificar bajo el nombre ciudad. La ciudad es el origen no originario de la urbe. Por ser un tejido de huellas, un texto, resulta que la urbe puede significar sin por tanto tener un sentido único o llegar a un sentido último...]

21. Esto lo decía Walter Benjamin del habitar burgués, en *Habitando sin huellas, Discursos interrumpidos, I*, p.153.

22. J.Derrida, *De la gramatología*, p.81.

23. *ibid.*, p.86.

24. *ibid.*

25. Cristina de Peretti, *Jacques Derrida, texto y deconstrucción*, p75.

26. *ibid.*

27. Fourquet y Murard, *op.cit.*, p.47.

25.

[12]

el trazo

el trazo no es nada 1

En su *Breve historia del urbanismo*, Fernando Chueca Goitia cita el siguiente párrafo de *La estructura social*, obra de Julián Marías:

«Pero hay que agregar una nota importante: la ciudad, que tarda en hacerse (...) y dura mucho tiempo; excepto en su fase de fundación, cuando todavía no es ciudad, es siempre antigua. Normalmente el individuo vive en una ciudad que no han hecho sus coetáneos, sino sus antepasados; es cierto que la transforma y modifica, sobre todo la usa a su manera, descubriendo en ello su vocación peculiar; pero por lo pronto es una realidad recibida, heredada, histórica. Es decir, ni más ni menos que la sociedad misma. Por eso es difícil de entender; por eso es profunda, radicalmente reveladora.»²

La ciudad, pues, es siempre antigua, y su traza está por lo mismo retrasada en relación a sus habitantes, quienes a su vez no pueden más que retrazarla. Por 'traza' se entiende, comunmente, la delimitación que de las zonas a ocupar de diversas maneras se hace sobre un plano. La 'traza' puede también concebirse como "la forma del trazo" ³ y el trazo, como la "marca dejada sobre una superficie por un objeto manipulado intencionalmente por el hombre" ⁴

[el trazo o la tracción diferencial también puede entenderse como posibilidad del lenguaje, del logos de la lengua y de la lexis en general, de la Inscripción el trazo avcina parte ese trazo es el trazo desgarrar es un corte que se hacen, en alguna parte en el infinito, los dos vecinos este trazo de recorte relaciona al uno con el otro pero no pertenece a ninguno de los dos es una apertura que traza, que se abre paso el trazo es a priori retirada, inapariencia, señal que se borra su inscripción huella no llega y no adviene más que borrándose el trazo reúne y separa el trazo es retirada el trazo trata o se trata traza el trazo en consecuencia se retraza y re-trata o retira la retirada hace contrato, se contrata el trazo no es nada⁵].

Podemos pensar que la ciudad, en su acontecer, va dejando huellas: trazos, y que a éstos se les intenta agrupar y contener identificando su forma: la traza. La ciudad deja huellas, marcas, trazos físicos cuya imaginada forma, su traza, es la urbe, siempre retrazada y por lo tanto, retrasada en relación a la ciudad...

1. Jacques Derrida, *La retirada de la metáfora*, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, p.73.

2. Julián Marías, *La estructura social*, p.281, citado por Fernando Chueca Goitia en *Breve historia del urbanismo*, p.37.

3. Robert Lafont, ed. *Anthropologie de l'écriture*, p.254.

4. Ibid.

5. Jacques Derrida, op.cit., pp 65-75.

Aquello que se produce, digamos, tiene lugar.
 Aquello que engendra da lugar 1.

1. Dice Bataille que el objeto del deseo "es diferente del erotismo, no es el erotismo entero, sino el erotismo de paso por él" 2; el objeto del deseo es la imagen del erotismo 3. Algo similar podemos decir del 'objeto urbano': la urbe no representa a lo urbano completo, sólido y fijo, pues lo urbano es movimiento, es flujo; lo urbano va de paso; es pasajero, casi pasado. La relación que se da entre la urbe y lo urbano no es sencillamente la de continente y contenido. Hay, entre la urbe y lo urbano, distancia, diferencia, tensión. Lo urbano, pensado como producto del acontecer de la ciudad, no descansa en, ni sobre ni dentro de la urbe; y ésta no conforma a lo urbano según su particular designio, según un único y rígido diseño.

2. La relación entre la urbe y lo urbano tal vez sea similar a la que se da entre la escritura y el sentido, si concebimos a la escritura como un espacio donde el sentido tiene lugar. La escritura 4, digamos, produce su propio espacio 5, un espacio que vendrá a habitar el sentido 6: es ahí que el sentido tiene lugar (lo cual no implica que el sentido preceda a la escritura, ni que la escritura sea el lugar del sentido, al contrario: el sentido sólo puede darse dentro del espacio abierto por la escritura, espacio que el sentido transforma en lugar, es decir, en "aquello que reúne en sí lo esencial de una cosa" 7).

3. Así, podemos decir de la urbe que produce su propio espacio, y que este espacio se transforma en lugar(es) al ser atravesado, recorrido por lo urbano. La urbe es el espacio donde lo urbano tiene lugar; lo urbano permite que ese espacio se instale y sea habitado como urbe 8. Es esta relación entre la urbe y lo urbano lo que le da sentido a aquella, conformándola como un conjunto de "lugares cuyo análisis tiene sentido porque fueron cargados de sentido" 9. Lo urbano es, por tanto, la práctica de lectura-escritura de la urbe que provoca, a la vez, que el sentido tenga lugar y que los lugares tengan sentido 10.

4. Dice Calvino que "a veces ciudades diversas se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí." 11 A veces, ciudades diversas ocupan, en tiempos diversos, el mismo espacio, las 'mismas' urbes.

5. La urbe y lo urbano no son exactamente lo mismo...

1. Sylviane Agacinski, *Ecriture, inscription, mémoire, en Mesure pour mesure...*, p.53.

2. Georges Bataille, *El erotismo*, p.180.

3. *ibid.*

4. Entendida la escritura como "inscripción y ante todo (como) institución durable de un signo" (Jacques Derrida, *De la gramatología*, p.58).

5. La escritura abre un espacio, el de la significación. Aun más, el espacio concebido como extensión indefinida y homogénea, ese "espacio de la objetividad geométrica es un objeto o un significado ideal producido en un momento de la escritura. Antes de él, no existe espacio homogéneo, sometido a un solo y mismo tipo de técnica y de economía. Antes de él, el espacio se dispone íntegramente para la habitación y la inscripción, en él, del cuerpo 'propio'" (J. Derrida, *op.cit.*, p.363). La escritura, pues, como posibilidad de inscripción en general, "no sobreviene como un accidente contingente a un espacio ya constituido sino que produce la espacialidad del espacio" (*op.cit.*, p.365.).

6. "Derrida escribe, por ejemplo en 'Fuerza y significación': «Escribir es saber que aquello que aun no se produce en la letra no tiene otra morada.» Decirle metafóricamente morada a la letra, podría ser un gesto muy clásico: el sentido precedería entonces a la letra y en ella se alojaría y se escondería, guardándose y perdiéndose a una vez. Pero si el sentido no tiene otra morada, es que ésta y sólo ésta le permite llegar o tener efecto. Entonces la morada pierde su valor tradicional: ya no acoge ni recoge nada, no será tomada ni habitada por una presencia anterior a ella y que recibiría como a una invitada. «Habitar» la morada o la letra, es ser escrito, ser inscrito en un juego de huellas que nada precede. Derrida escribe en el mismo texto: «El sentido debe esperar a ser dicho o escrito para habitarse a sí mismo y convertirse en eso que al diferir de sí es: el sentido.» El sentido no se dice más que escribiéndose, (se) aparece al diferir de sí, entrando inmediatamente en diferencia consigo, produciéndose en el espaciamiento y la temporalidad de un juego. Sin fuera de juego. El sentido no es jamás, por tanto, un presente, una presencia dada, sería más bien, el efecto de un apartamiento, de un reparto o de una partición que lo precede siempre, y este apartamiento se llama "habitar a sí mismo" (Sylviane Agacinski, *Donner Lieu, en Mesure pour mesure...*, p.65).

7. Martin Heidegger, *Le principe de raison*, p.145.

8. En su ensayo *Construir, habitar, pensar*, Heidegger dice que un lugar es aquello que "instala un espacio", y que "los espacios que recorremos cada día son 'arreglados' por lugares". "La relación del hombre a los lugares y, por los lugares, a los espacios, reside en la habitación. La relación del hombre y del espacio no es otra cosa que la habitación pensada en su ser" (*Bâtir habitar penser, en Essais et conférences*, pp.184-188).

9. Marc Augé, *Los 'no lugares', espacios del anonimato; una antropología de la sobremodernidad*, p.58. Augé dice que "el lugar, el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que los observa" (p.58), y que puede entenderse como "marca social del suelo" (p.50).

10. Michel de Certeau (contra) dice que "la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un relato" (citado por Augé, *op.cit.*, p.89).

11. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, p.40.



[14]

civilización, barbarie, naturaleza.

“Pero en verdad hago demasiado honor a esos bárbaros al suponerlos capaces de cualquier placer que se aproxime a los goces intelectuales de un inglés.”
Thomas de Quincey ¹.

barbarie. v. bajo “bárbaro”.

bárbaro. Originariamente, lo aplicaron los griegos, y particularmente los romanos, a los pueblos y cosas ajenos a su cultura... “Bruto. Salvaje”... Cruel:

civilización. Desenvolvimiento alcanzado por la humanidad en su continua evolución... En lenguaje corriente suelen usarse indistintamente los términos “civilización” y “cultura”; pero

naturaleza. Manera de ser fundamental de cierta cosa: (...) “Esencia”... Se contrapone, como lugar donde se habita, a las poblaciones:²

La civilización es un acuerdo, “es coordinación, interacción de facultades.” ³ Acuerdo, coordinación e interacción en el trabajo, pues es mediante el trabajo que el hombre se separa de la naturaleza, delimita y edifica un mundo y, sobre todo, aparta de sí aquéllo que no puede ser previsto, calculado. En suma: excluye la violencia ⁴. La civilización es una barrera, una barda, una muralla, un cerco; una frontera: un límite que asegura a los que están adentro un lugar en el mundo. “Cada civilización garantiza la seguridad de aquéllos quienes aceptan su marco: la ansiedad no tiene lugar una vez que uno no piensa en las cosas de las que no se tiene ninguna idea.” ⁵

De los términos civilización y barbarie -o salvajismo, dice Bataille que “el uso de esas palabras, vinculado a la idea de que hay bárbaros por un lado, y por el otro civilizados, es engañoso.” ⁶ Los bárbaros, fuera de los límites de la civilización, no lo son tanto; también ellos se han separado y apartado. ¿De qué? De la naturaleza. Esos grupos “han sido extraídos de su entorno como esferas que estuvieran animadas, rodeadas por un invisible cerco de distanciamiento, que mantiene alejada de los cuerpos humanos la opresión de la vieja naturaleza.” ⁷ Del medio exterior se separan “por la revolucionaria evolución de las técnicas de distanciamiento” ⁸, mientras que “están sujetas desde su interior por un efecto invermadero emocional, que amalgama a los miembros de la horda” ⁹. Entre los bárbaros hay también acuerdo, coordinación e interacción; se han establecido conexiones y, según Read, “el establecimiento de una conexión, por irracional e ilógica que pueda ser para nuestro sentido de razón y lógica, fue el primer paso en la civilización.” ¹⁰

Los miembros de la horda se amalgaman "a través del ritmo, la música, los rituales, el espíritu de rivalidad, los beneficios de la vigilancia y el lenguaje." ¹¹ El lenguaje. Para Read, "sólo pudo establecerse una conexión -es decir, sólo pudo hacerse visible, captarse y representarse perceptivamente- por medio de un signo, esto es, por medio de una imagen que puede separarse de la percepción inmediata y conservarse en la memoria." ¹² Por medio de un signo, es decir, de una escritura: un lenguaje. El lenguaje separa al hombre de la naturaleza informe, pero distingue también al civilizado del bárbaro. "En efecto, escribe Bataille, los civilizados hablan, los bárbaros se callan, y el que habla es siempre civilizado. O, más precisamente, siendo el lenguaje, por definición, la expresión del hombre civilizado, **la violencia es silenciosa.**" ¹³ La violencia, la crueldad del bárbaro, están idealmente confinadas al afuera de la civilización: "no sólo civilizado, la mayor parte de las veces, quiso decir 'nosotros' y bárbaro 'los demás', sino que civilización y lenguaje se constituyeron **como si la violencia fuese exterior, ajena**, no sólo a la civilización, sino al hombre mismo (al ser el hombre la misma cosa que el lenguaje)." ¹⁴ Pero recordemos aquí de nuevo la sentencia corbusierana: el exterior es siempre un interior, y digamos que el civilizado siempre es un bárbaro: "no hay salvajes que no hablen." ¹⁵

Si lo urbano es el conjunto de manifestaciones de la predominancia de la civilización sobre la barbarie y la naturaleza, es entonces la manifestación de la represión de la violencia, de su negación y de su expulsión, del desesperado e infructuoso esfuerzo por mantenerla fuera...

1. Thomas de Quincey , *Confesiones de un inglés comedor de opio*, p.64.
2. María Moliner , Diccionario de uso del español.
3. Herbert Read, *Imagen e idea*, p.19.
4. Georges Bataille, *El erotismo*, p.58 y ss.
5. Denis Hollier , *Against architecture, The writings of George Bataille*, p.109.
6. G.Bataille, Sade y el hombre normal, en *El erotismo*, p.257.
7. Peter Sloterdijk, *En el mismo barco*, pp.25-26.
8. *ibid.* p.25.
9. *ibid.*
10. H.Read, *op. cit.*, p.17.
11. P.Sloterdijk, *op.cit.*
12. H.Read, *op.cit.*
13. G. Bataille, *op.cit.*
14. *ibid.*
15. *ibid.*

[15]

[la] diferencia

"Se podrá siempre hacer como si eso no hiciera ninguna diferencia" 1

1. Jacques Derrida, *La différance*, en *Théorie d'ensemble*, p.43.

(Escribe Henri Lefebvre:

"...lo urbano se define como lugar donde las diferencias se conocen y se reconocen, se prueban y por tanto se confirman o se invalidan..." (p.130)

y más adelante:

"Si lo urbano reúne (*rassemble*) diferencias y hace diferir lo que reúne, no puede por lo mismo definirse como sistema de diferencias. Esta palabra, sistema, bien implica terminación y la clausura, inteligibilidad por cerramiento; o bien no significa nada más que cierta coherencia. Ahora, *el fenómeno urbano se manifiesta como movimiento. No puede por tanto cerrarse...* Implica, más bien, la libertad de producir diferencias (de diferir y de inventar lo que difiere)" (p.230) [*La Revolution Urbaine*]

La 'diferencia', según Derrida (op.cit.) no es ni una palabra ni un concepto, pues es irreductible, "no tiene ni existencia ni esencia" (p.46): "la diferencia .es. (y pongo también el *es* tachado) lo que hace posible la representación del ser-presente" pero sin que ella se presente jamás como tal (ibid.). Sin embargo, el análisis semántico del verbo diferir puede ayudar en algo. Diferir , explica, viene del latín *differre*, y se usa con dos sentidos: el primero, como "la acción de *posponer*, de tener en cuenta, de llevar la cuenta del tiempo y de las fuerzas en una operación que implica un cálculo económico, una desviación, una demora, un retardo, una reserva, una representación, todos estos conceptos los resumiría con una palabra que jamás he usado pero que se podría inscribir en esta cadena: temporización. Diferir , en este sentido, es temporizar , es recurrir , consciente o inconscientemente, a la mediación temporal o temporizadora de una desviación que suspende el cumplimiento o la satisfacción del 'deseo' o de la 'voluntad'" (p.48). El otro sentido de diferir "es el más común y el más identificable: no ser idéntico, ser otro, discernible, etc." Para esto, "hace falta que entre los elementos otros se produzca, activamente, dinámicamente, y con cierta perseverancia en la repetición, intervalo, distancia, espaciamento" (ibid.). Así, diferir implica temporización y espaciamento, "al devenir-tiempo del espacio y el devenir-espacio del tiempo" (ibid).

50

[Además: "el artista nunca tiene plena conciencia de su obra: entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. *Esa 'diferencia' es realmente la obra.* El espectador no juzga al cuadro por las intenciones de su autor sino por lo que realmente ve; esta visión nunca es objetiva: el espectador interpreta y 'refina' lo que ve. *La 'diferencia' se transforma en otra diferencia...*" [ver (37)](Octavio Paz, *La apariencia desnuda*, p.98)]

Pero siempre podemos hacer como si esto no hiciera ninguna diferencia...)

“Si la torre de Babel se hubiera terminado,
no existiría la arquitectura”

Jacques Derrida. 1

«Tenía la tierra entera una misma lengua y las mismas palabras. Mas cuando los hombres, emigrando desde el oriente, hallaron una llanura en la tierra de Sinear, donde se establecieron, dijéronse unos a otros: “Vamos, fabriquemos ladrillos, y cozámoslos bien.” Y sirvióles el ladrillo en lugar de piedra, y el betún le sirvió de argamasa. Y dijeron, pues: “Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cumbre llegue hasta el cielo; y hagámonos un monumento para que no nos dispersemos sobre la superficie de toda la tierra.”

Pero Yahvé descendió a ver la ciudad y la torre que estaban construyendo los hijos de los hombres. Y dijo Yahvé: “He aquí que son un solo pueblo y tienen todos una misma lengua. ¡Y esto es sólo el comienzo de sus obras! Ahora nada les impedirá realizar sus propósitos. Ea, pues, descendamos y confundamos allí mismo su lengua, de modo que no entienda uno el habla del otro.” Así los dispersó Yahvé de allí por la superficie de toda la tierra; y cesaron de edificar la ciudad. Por tanto se le dió el nombre de Babel; porque allí confundió Yahvé la lengua de toda la tierra; y de allí los dispersó Yahvé sobre la faz de todo el orbe.»²

La mítica torre que la humanidad entera, congregada en aquella ciudad de ideal unidad, construiría como monumento a ese mismo hecho: su poderosa unión, quedó para siempre inconclusa a causa de la intervención divina.

“La razón de esa intervención debió de ser tan evidente para sus intérpretes más antiguos que éstos apenas echaron en falta una motivación explícita en el texto escrito; el mundo bíblico -un dominio de la ética de las diferencias- no perdona ninguna semejanza excesiva, máxime si se trata de la que hay entre una poderosa humanidad y un Dios todopoderoso. De ahí que hubiera motivos más que sobrados para la dispersión de Babel: en cuanto medida antimimética, equivalente a una castración política del género humano. La humanidad aparece bajo esa luz como

1. Eva Meyer, *Escribir es un modo de habitar*, entrevista con Jacques Derrida, *Arquitectura Viva*, número 1, junio 1988, pp.12-13.

2. Génesis, 11, 1-9.

3. Señor de la disgregación y de la dispersión. Ya antes de haber impedido la

culminación de "la torre de la razón, encarnación del principio de trascendencia" (Robert Jan van Pelt, *A city named Enoch, en The architectural review*, número 1069, marzo 1986, pp.72-74), Dios había ensayado una primera dispersión. Por haber matado a su hermano, Dios maldice a Caín: "Cuando labres la tierra, le dice, ella no te dará más su fruto; fugitivo y errante vivirás sobre la tierra" (Génesis 4:12). Expulsado de la tierra, "conoció Caín a su mujer, la cual concibió y dio a luz a Enoch. Y edificando por entonces una ciudad, le dio el nombre de su hijo, Enoch" (4:17). Explica van Pelt: "Caín construyó la ciudad llamada Enoch después de haber sido maldito y expulsado de la tierra como castigo por haber matado a su hermano Abel. Esta ciudad fue el principio del mundo artificial que el hombre ha creado para sí: Caín fue apartado de la tierra, y ésta no respondería ya jamás a su trabajo; fue apartado también de Dios y de sus parientes, forzado a reinventar su propia realidad, la ciudad llamada Enoch" (ver también Giuseppe Zarone, *Metafísica de la ciudad*).

4. Peter Sloterdijk, *En el mismo barco*, p.16. Más adelante Sloterdijk escribe: "es perfectamente imaginable una revisión gnóstica del mito de Babel: quizá se encuentre todavía entre las arenas egipcias algún papiro, escrito desde la perspectiva de una crítica a la ciudad -dilatada hasta convertirse en crítica universal-, en el que se diga que Dios, el malvado arquitecto del mundo, habría cambiado de opinión tras la dispersión, y habría conducido de nuevo hasta Babel al diseminado pueblo, con la orden de que prosiguieran la construcción de ciudades hasta llegar a la posmodernidad." (pp.17-18)

5. J. Derrida, en Eva Meyer, op.cit.

6. Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, p.44.

7. *ibid.*

8. *ibid.*, p.40.

9. *ibid.*, p.42.

10. *ibid.*, p.43.

11. *ibid.*, p.42.

12. En otra parte Rousseau escribe: "No se empezó por razonar, sino por sentir. Se pretende que los hombres inventaron la palabra para expresar sus necesidades; esta opinión me parece insostenible. El efecto natural de las primeras necesidades fue distanciar a los hombres en vez de aproximarlos. Era preciso que fuese así para que la especie llegara a extenderse y para que la tierra se poblara con rapidez; sin lo cual, el género humano se habría amontonado en un rincón del mundo, y todo el resto habría quedado desierto. Sólo de esto se deduce con evidencia que el origen de las lenguas no se debe en absoluto a las primeras necesidades de los hombres; sería absurdo que la causa que los separa se transformase en el medio que los une. ¿De dónde pues puede venir este origen? De las necesidades morales, de las pasiones." (pp.17-18) ¿Del deseo?

13. *ibid.*, p.47.

una especie virulentamente metafísica, a la que debe humillarse despeñándola en la pluralidad. O sea, que el Señor bíblico no sólo sería un sádico dispersador que no quiere permitir la unidad de aquello a lo que corresponde estar junto; también es, y aún en mayor medida, un Señor de la disgregación³, que disemina y separa lo que había aglomerado de modo Inconveniente. El mito de Babel representa la expulsión del hombre de un paraíso de la unidad, un paraíso cuyo contenido político podría llevar un nombre claro: el consensus, la coincidencia perfecta entre convicciones y tareas."⁴

Representa, también, "el fracaso o la limitación impuesta a un lenguaje universal para desbaratar el proyecto de una dominación política y lingüística del mundo, nos dice algo sobre la imposibilidad de dominar los diversos lenguajes, sobre la imposibilidad de una traducción universal."⁵

Al dividirse los hombres, según Rousseau, "la lengua común naufragó con la primera sociedad."⁶ Y "eso hubiera sucedido incluso cuando no hubiese habido jamás una torre de Babel."⁷ En esos primeros tiempos, dice en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, y en una nota al pie de página aclara que llama primeros a "los de la dispersión de los hombres", éstos, "desperdigados sobre la faz de la tierra no tenían otra sociedad que la familia, otras leyes que las de la naturaleza, otra lengua que la del gesto y algunos sonidos inarticulados. No se encontraban vinculados por ninguna idea de fraternidad común,"⁸ es decir, no eran 'civilizados'. "Fuera de ellos y de su familia, agrega, el universo entero no era nada." La tierra no era cultivada, es decir, no había cultura, pues aún no estaba repartida,⁹ y no lo fue "hasta que la familia fue detenida, y hasta que el hombre tuvo una habitación."¹⁰ La dispersión original de los hombres era causada, según Rousseau, por sus propias necesidades que los distanciaban;¹¹ pero si "las primeras necesidades los habían diseminado, otras necesidades los reúnen,¹² sólo entonces hablan y hacen hablar de ellos,"¹³ sólo entonces forman sociedades, hacen ciudades, construyen urbes. En el origen, pues, *la dispersión.*

¿Hacer un discurso acerca de «la dispersión»? ¿No hay en esa empresa una *contradictio in terminis*? No busquéis la «última razón» de esta «dispersión» que se os ofrece a saltos y por fragmentos. ¡No la organicéis! ¡No le busquéis fundamento! La dispersión: es una cuestión de gusto, de nervio o víscera, ¡no le busquéis finalidad -que ella la niega, la excede siempre! Un fundamento sin fondo, sin fundamento, eso es la dispersión. Carece de sustancia; es insulsa, insustancial e insolvente. No es soporte ni sostén de nada; no se funda en nada: es insoportable, insostenible e infundada. Es, pues, lo suelto y lo absuelto. Carece de un «desde» o de un «hasta» desde o hacia el cual dispersarse. No tiene identidad o nombre. Es quizá eso: un «quizá», o una alteridad también -sin término de referencia. Produce, la dispersión, formas, máscaras que pueden parecernos identidades, nombres. Es la esencia. Es el óxido que deteriora todo pensamiento sustancial. Es el estallido del ser concebido como principio o basamento, como suelo. La dispersión termina dispersándose. Es un signo que sólo designa otro signo: la dispersión. Es pensamiento, y el pensamiento es caos: sólo si se deja disperso ofrece su verdadera imagen, en fragmentos, a pedazos. La dispersión es el desfondamiento de toda sustancia o fondo. La dispersión carece de punto final: no hay clausura de un pensamiento disperso¹

¹ Eugenio Triás, *La dispersión*, varias páginas -hemos cometido el atropello de reunir algunos de los aforismos que acerca de la dispersión se hallan dispersos en dicho libro.

[18]

el arquitecto y la ciudad

“Cualquiera que sea la gran ciudad adonde el azar me lleve, me admira que no se desencadenen cada día revueltas y masacres, una innombrable camicería, un desorden de fin de mundo. ¿Cómo, sobre un espacio tan reducido, tantos hombres pueden coexistir sin destruirse, sin odiarse unos a otros? La verdad es que ellos se odian, mas no están a la altura de su odio. Esta mediocridad, esta impotencia es lo que salva a la sociedad, asegurándole duración y estabilidad. Pero me admira más aun que, siendo la sociedad tal cual es, algunos se hayan empeñado en concebir otra totalmente diferente. ¿De dónde podrá surgir tanta inocencia, o tanta locura?” 1

Así comienza, acremente, cual acostumbra, el quinto capítulo, *Mecanismos de la utopía*, del libro de Emile Cioran *Historia y utopía*. La ciudad es vista como un lugar en el que la violencia y la represión se reunen y se confunden, si no es que siempre han sido una misma cosa; la ciudad como una fusión insoportable y que sin embargo se soporta, dura y perdura largo tiempo, a pesar de todo.

El triste panorama que nos descubre la visión del filósofo, no concuerda con los redentores ideales del arquitecto. Será que la filosofía no comparte con la arquitectura y con el urbanismo “esta vocación fraternal de servicio a nuestro hermano el hombre” 2; será que la filosofía no es, como la arquitectura, “un acto de amor” 3. Si la filosofía puede inspirar revoluciones, la arquitectura, en cambio, puede evitarlas. De eso al menos estaba convencido Le Corbusier, nuestro hermano. Pero hermano mayor, claro. El que sabe qué nos conviene y qué no.

Si a Hassan Fathy le hubieran dado un millón de libras esterlinas, confiesa en su conocido libro *Arquitectura para los pobres*, tal vez hubiera construido una aldea en la que los labriegos “pudieran llevar la vida que a mi (a él) me gustaría que llevaran”. Nueva Gourna se construyó y Nueva Gourna fracasó.

Tampoco fueron rotundo éxito la novedosa Brasilia de Niemeyer ni la monumental Chandigar del mismo Le Corbusier. Por supuesto que no fue culpa directa del arquitecto el fracaso de las ciudades que soñó y al fin, un día, por suerte, buena o mala quién sabrá, construyó. Las ciudades, todas, están siempre más cerca del fracaso, de la ruina, del esperado mas indeseado final, que del apacible estado de armonía, tan caro a los utopistas.

Los utopistas: un utopista es aquel quien desea para los otros lo que él apenas se atreve a soñar para sí. Y si ésta no es la descripción de un tirano, entonces es la de un perverso. Excesivos sueños de poder, de control y de dominio; el deseo de imponer un orden, uno sólo: el mío. Mas las ciudades no pueden ser conformadas según la 'omnipotente' voluntad del arquitecto, o del urbanista, aún cuando él así lo quiera. Los fallidos intentos de algunos arquitectos, más grandísimos edificios que verdaderas ciudades 4, son buen ejemplo, o malo, según se vea. Ejemplo de que si la ciudad, para funcionar, no debe de funcionar del todo, sometida a las maniáticas exigencias del arquitecto no puede otra cosa que descomponerse 5. Si la ciudad es desequilibrio e inestabilidad, el arquitecto, con sus rigores, no puede más que terminar asfixiando cualquier insignificante, por desordenado e inestable, signo de vida.

A la violencia, a veces insoportable, que compone la ciudad, el arquitecto opone más violencia: si no puede hacer que la ciudad existente se ajuste a su delirante visión personal, entonces hará una nueva, cual debe de ser. Esa era, de muchos colores matizada, la postura favorita de algunos de los más reconocidos arquitectos de este siglo. Pero el siglo se acaba, y con él muchas cosas más. Entre otras, la idea de que con tan sólo modificar las condiciones 'de vida', físicas, espaciales, de la sociedad, ésta cambiará al instante y siempre para bien. Y también desaparecen, poco a poco, los arquitectos dueños y señores del espacio y, por tanto, los encargados de emprender esta laboriosa mas nada sangrienta revolución. Los nuevos arquitectos saben, sin pretender que eso sea un gran saber, que la instauración de un orden siempre será arbitraria; que la ciudad no les pertenece, al menos no más que a cualquier otro ciudadano; que en la ciudad cada cosa aunque se tenga por entera no es más que un fragmento 6, Le Corbusier dixit; que, en fin, "la idea misma de una ciudad ideal, lo escribió Cioran, es un sufrimiento para la razón, una empresa que honra al corazón mas descalifica al intelecto" 7.

1. Emile Cioran, *Histoire et utopie*, p.103.

2. Le Corbusier, *La charte d'Athènes*, p.146.

3. *Ibid.*, p.147.

4. "Eso que se presenta como realización del urbanismo no es, en verdad, más que el producto de una arquitectura y de técnicas que, cierto, se han cambiado de escala, pero son pensadas para responder a factores aislados y limitados de la vida social urbana." *Atelier d'urbanisme et d'architecture, Les grands ensembles*, en *Le phénomène urbain*, p.91. (Habría que preguntarse si hay otra manera de pensar proyectos para la urbe que no sea a partir de "factores aislados y limitados de la vida social urbana"...)

5. El Poder -y hay que recordar que el del arquitecto es un ejercicio de poder- "violencia física cruzada de violencia simbólica, no sabe sino unificar, es decir, desordenar". Xavier Rubert de Ventós, *Ensayos sobre el desorden*, p.9.

6. Le Corbusier, *op.cit.*, p.162.

7. E. Cioran, *op.cit.*, p.1 14.

1. Peter Sloterdijk, *En el mismo barco*, p.68.
2. Xavier Rubert de Ventós, *Ensayos sobre el desorden*, p.9.
3. Ver el ensayo de Pierre Vidal-Naquet *Una invención griega: la democracia*, en *Vuelta*, número 209, abril 1994, pp. 21-27.
4. Cornelius Castoriadis, *La democracia ateniense y sus interpretaciones*, en *Vuelta*, número 209, pp. 28-32.
5. *ibid.*
6. P. Sloterdijk, *op.cit.*, p.36.
7. Estructura: no hay que olvidar que la ciudad no tiene 'término', 'clausura' o 'carramiento', y que por tanto al hablar de su estructura hablamos de una 'estructura ausente'.
8. Lewis Mumford, *The city in History*, p. 41.
9. "Lo urbano reúne. Lo urbano en tanto que forma trans-forma lo que reúne (concentra). Hace diferir de una manera reflexiva lo que diferiría sin saberlo: aquello que no era distinto, lo que no se vinculaba a particularidades sobre el terreno. Reúne todo, incluidos los determinismos, las materias y los contenidos heterogéneos, el orden y el desorden anteriores... En tanto que forma que transforma, lo urbano des-estructura y re-estructura sus elementos, los mensajes y códigos venidos de lo industrial y de lo agrario" (Henri Lefebvre, *La revolución urbana*, p. 230).
10. Paul Virilio, *L'effraction morphologique*, en *L'espace critique*, p.35.
11. Ver Jacques Dreyfus, *La ville disciplinaire*; F. Fourquet y L. Murard, *Los equipamientos del poder*; y sobre todo G. Deleuze y F. Guattari, *El anti-edipo, capitalismo y esquizofrenia*.
12. P. Sloterdijk, *op.cit.*, p.68.
13. Ver Marc Auge, *Los no-lugares, antropología de la modernidad*.
14. P. Sloterdijk, *op.cit.*, p.86.
15. *ibid.*, p.102.
16. Si la urbe es la huella que la ciudad deja sobre el territorio, ¿cómo imaginar los rastros en el hiperespacio de esta(s) ciudad(es) desterritorializada(s)? ¿Para qué?

[19]

¿política?

"La política en su concepción clásica, ha significado el arte de la copertenencia en las ciudades."

Peter Sloterdijk 1

La política es asunto de la ciudad, y es asunto de muchos. Si el Poder, "violencia física cruzada de violencia simbólica, no sabe sino unificar, es decir, desordenar," 2 en la ciudad se disgrega y se dispersa en poderes de diversas clases y magnitudes para luego reordenarse 'políticamente'. La ciudad divide y se divide, pero mediante la política es fundamentalmente una. 3 Es gracias a la política que, más allá de lo que las disputas cotidianas por el Poder muestren, los hombres se reúnen y se unifican, se imaginan como una ciudad. La política es "la auto-institución de la colectividad por la colectividad y esa auto-institución como movimiento." 4 Si el hombre es *zoon politikon* es porque "los humanos son definidos como aquellos que se han enseñado a sí mismos cómo instituir las ciudades." 5 A sí mismos y a sus descendientes, por supuesto, siendo la política, también, "el arte de una comunidad humana de repetirse en las siguientes generaciones." 6 La auto-institución de la colectividad es el origen de toda civilización -el separarse y establecer conexiones [ver (14)]-, de ahí que la ciudad pueda "ser descrita como una estructura 7 especialmente equipada para guardar y transmitir los bienes de la humanidad." 8 Guardar y transmitir, pero sobre todo transformar. 9

("...la urbe se ha esfumado, disipado desde hace una cuarentena de años, al punto de no ser ya más que un recuerdo, una rememoración de la unidad de vecindad, unidad que no ha dejado de sufrir las acometidas de la mutación de los medios de comunicación de masas..."

Paul Virilio 10

En el juego de territorialización-desterritorialización 11 en que se daba la ciudad 'tradicional', pareciera que la segunda ha vencido: la ciudad, desprendida del suelo físico, se ha echado a volar por los aires mediáticos de la era de la información. "Los jugadores del nuevo juego mundial de la nueva era industrial, escribe Sloterdijk, ya no se definen a sí mismos por la 'patria' y el suelo, sino por medio de los accesos a estaciones de ferrocarril, a terminales, a posibilidades de enlace. El mundo es para ellos una hiperesfera conectada en red." 12 Esta hiperesfera, ciudad nómada, ya no se localiza en el espacio, sino acaso en el *hiperespacio* 13. El hiperespacio: un nuevo espacio "en el que, por la convivencia, se inaugure un mundo," 14 para el cual Sloterdijk ya anuncia la *hiperpolítica*: "la primera política para los últimos hombres." 15 ¿Seremos nosotros capaces de imaginar una *hiperurbe*? 16)

[20]

urbanismo

1. "Si queremos que el urbanismo adquiera la dignidad de disciplina científica, hemos de procurar que sea algo más que una técnica o un estado de ánimo." 1

1. Aldo Rossi, *La ciudad y la periferia*, en *Para una arquitectura de tendencia*, p. 109.

(Excurso: *Por una arquitectura sin tendencia*.)

Pretender tender a ninguna parte puede parecer extraño, fácil quizá, ambiguo seguramente: ¿cómo se puede estar sin tendencia ni posición ni estilo? De entrada habrá que aclarar que no son lo mismo: si la tendencia es adonde nos dirigimos y la posición es desde donde partimos, entonces el estilo puede que sea un camino con el que intentamos unirlos. Tender a ninguna parte es no tener otro fin que conocer todas las posiciones posibles, recorrer el mayor número de caminos -de ida y vuelta y cuantos más mejor-, evitando la molesta y puritana analogía: 'el buen estilo es el buen camino'; ya sabemos que "el buen estilo en sí es pura estupidez", que "el estilo no puede ser un punto de partida. Es un resultado." El resultado de tener una posición y una tendencia: ¿mas si la tendencia es cambiar de posición y la posición, por tanto, variable? ¿Es éste un pensar a la deriva?

Sí, a la deriva pero a fondo. La tendencia sin tendencia es "la tendencia a jugar a fondo y sin reservas" (No es nuevo el comparar la arquitectura con un juego; ya un arquitecto la definió como tal: "la arquitectura es un juego sutil, perverso y premeditado". Sin embargo, previendo las objeciones de los serios, he aquí un breve comentario sobre el juego: "El juego es principio: principio del ser, del pensamiento y del lenguaje"; "decidir ser serio es una actitud mental excluyente. Es una decisión para descartar por adelantado ciertas aproximaciones alternativas hacia el tema las cuales en opinión de los pensadores serios son inoportunas."). Sin embargo, conocer el mayor número de posiciones y caminos, "jugar a fondo y sin reservas", puede parecer aun como vago e impreciso: tolerante en exceso. Pero no, no pretendemos llegar a "ese grado exquisito de indiferencia que llamamos tolerancia". No todo se vale, como cualquier juego, éste también tiene sus reglas. La primera es cuestionar todas las reglas, las siguientes son cuestionables -y no es que éste sea el discurso de la duda como método, sino el dudar de todo discurso que pretenda instituirse como método.

Dudar, que no otra cosa es pensar: no crearse las cosas. Pensar (o jugar) a fondo y sin reservas, "significa resquebrajar el marco desde el que 'se' piensa. Es aquejar de desequilibrio o vértigo al sujeto del pensar ...". Y sólo dentro de este juego es posible la creación, pues "la creación comienza cuando dudo de mi propio pensamiento y cuestiono si algo es realmente lo que es". Contra la convención por convicción. Aunque cabe hacer notar que al estar convencido se está, en gran parte, vencido, que el de pensar es un juego sin fin: pueden "fijarse fines, pero fines interiores al juego, no 'finalidad del juego' ni tampoco 'fin de juego'..."

En fin, ¿no es todo esto lo que habitualmente se hace? No. "Pensar es un atentado contra lo que habitualmente se entiende por pensar". "El solo hecho de pensar o investigar sin prejuicio es ya un riesgo pues 'toda adquisición nueva modifica las nociones anteriores pudiéndose introducir la contradicción en un pensamiento que había hallado su equilibrio'...". Equilibrio que, finalmente, constituye o instituye la práctica habitual -en las 'escuelas', por ejemplo- en la cual "suponemos mucho más de lo que cuestionamos" -las escuelas: cuáles si no la estabilidad y la certidumbre son características de eso que acostumbramos llamar enseñanza, y que nosotros no llamaríamos pensamiento de la arquitectura: como en un recetario se nos proporciona el método, el cómo hacer eso que se dice es arquitectura, pero rara vez se cuestiona qué es.

¿Qué es esto, la arquitectura? Esta pregunta hace temblar al edificio de la institución -y a los que cómodamente lo habitan- fundada en la certeza de lo que la arquitectura debe ser. Hemos dicho que pensar es un juego a la deriva, ahora vemos cómo la arquitectura 'institucionalizada' se ve reducida, con un centro y unos márgenes bien definidos, dentro de los cuales todo está permitido... siempre y cuando no transgreda los límites preestablecidos de lo habitual.

Por eso no pretendemos quedarnos dentro de los límites aceptados, aceptables. Queremos una arquitectura "no tanto de tendencia, como querrían algunos, sino de resistencia. Resistencia y rechazo simbólico de un sistema de control que, precisamente porque no prohíbe ya nada en particular sino lo particular mismo, no puede ser delatado mediante productos específicos que serán automáticamente asimilados y consumidos, sino mediante la irregularidad que pueda introducir en las prácticas cotidianas", cuestionando la ley muda que rige lo permitido, excediendo, subvirtiendo y pervirtiendo esos límites, trabajando al margen, en el margen.

Sólo así podremos pensar al arquitecto como un pensador, como "aquel que piensa y repiensa que aquello que ha sido pensado no ha sido lo suficientemente pensado"... ni lo será jamás.)

1.1. Si "una disciplina se define por un dominio de objetos, un conjunto de métodos, un cuerpo de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de técnicas y de instrumentos; todo esto constituyendo un tipo de sistema anónimo a la disposición de cualquiera que quiera o pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquél quien resulte ser su inventor;" 2 y si la ciencia es "la investigación con un método que empuñe estos tres principios: de la realidad, de la inteligibilidad y de la dialéctica." 3
 ¿puede el urbanismo adquirir "la dignidad de disciplina científica? ¿Debe acaso intentarlo? ¿Necesita hacerlo?

1.1.1. "La ciencia que sirve de referencia permanente, si no de razón de ser al urbanismo y a la racionalidad y que impregna al urbanismo desde sus orígenes y más aún desde hace uno o dos decenios, a través de los esfuerzos de formalización y de cuantificación (...), no es más que cientismo: sea porque tales esfuerzos sobrepasan el estado de la evidencia por demás inocente, sea porque son incoherentes en relación a sí mismos (¿no es la coherencia, es decir, la no contradicción la primera condición de la ciencia?), sea en fin, porque su supuesta objetividad (...) no sostiene cierta visión del mundo." 4

1.2. La ciencia, según Merleau-Ponty, *manipula las cosas y renuncia a habitarlas*. ¿No es el de la habitación uno de los problemas esenciales del urbanismo? Y por habitación no entendemos vivienda, sino el hecho mismo de *ocupar un espacio*: "habitar es en principio investir un lugar, apropiárselo." 5 Habitar es una experiencia propia y de apropiación, una experiencia interior (¿o una

experiencia del interior?). Y aun cuando "jamás la experiencia interior es dada independientemente de las visiones objetivas," 6 en el caso de las 'disciplinas científicas', "cuanto menos su experiencia entre en juego (cuanto más discreta sea), tanto mayor es la autenticidad de su trabajo." 7
 Más 'objetivo'. En el caso de la urbe en cambio, su auténtico conocimiento, como el erótico, "requiere de una experiencia personal." 8 Y la experiencia, aunque estuviese asociada a la objetividad del mundo real, introduce fatalmente lo arbitrario 9.

2. "El urbanismo está llamado a concebir las reglas necesarias para asegurar a los ciudadanos las condiciones de vida que salvaguarden no sólo su salud física sino incluso su *salud moral y la alegría de vivir* que de ello resulta." Le Corbusier 10

2.1. ¿Qué?

2.2. "El urbanismo es, antes que nada, una actitud moral." 11

2.2.1. El urbanismo es "un discurso acerca del bienestar del hombre y sus necesidades, fundado a su vez sobre la racionalidad y *tendiendo a volver a la sociedad más racional*. (...) En el caso del urbanismo, la racionalidad aparente se refiere al bienestar del hombre y a sus necesidades, la racionalidad oculta, a una *voluntad de represión*" 12.

2.2.2. "El urbanismo aparece como el vehículo de una racionalidad limitada y tendenciosa de la que el espacio, ilusoriamente neutro y no político, es el objeto (objetivo)" 13 -¿objetivo?

3. "El urbanismo por su esencia es de orden funcional." Le Corbusier 14

3.1. ¿Qué es el orden? [ver (3)]

3.2. El urbanismo, según el CIAM, "es la ordenación de los lugares y de los locales diversos que deben abrigar el desarrollo de la vida material, sentimental y espiritual en todas sus manifestaciones, individuales o colectivas" -¿del condón al ataúd pasando por el vestido de novia?

3.2.1. Urbanismo: "actividad que pretende dominar y someter a su orden el proceso de urbanización así como la política urbana." 15

3.2.2. "El hecho que ha acabado con el urbanismo no han sido los numerosos errores cometidos por numerosos planificadores, sino el de que muy pocos de los procesos y las operaciones que tienen lugar en la sociedad actual pueden ser trasladados a un *proyecto de ordenación* -el producto clásico de los urbanistas." 16

4. "Eso que se presenta como realización del 'urbanismo' no es en verdad más que el producto de una arquitectura y de técnicas que, cierto, han cambiado de escala, pero son pensadas para responder a factores aislados y limitados de la vida social urbana." 17

4.1. "El rechazo explícito de cualquier ideología urbana como determinante de un plan implica la aceptación de la imposibilidad de ejercer una dominación absoluta sobre la materialización de la ciudad." 18

5. No nos interesa el urbanismo -nos importa la arquitectura en/sobre la urbe.

2. Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, p.32.

3. Jorge Wagensberg, *Ideas sobre la complejidad del mundo*. El primer principio, el de la realidad, supone una realidad exterior al sujeto, un objeto de estudio separado y distinto del sujeto que estudia: "objetivo, el observador observa sin por ello alterar la observación." Dice Bataille que "el sabio habla desde *afuera*" (G. Bataille, *El erotismo*, pp.48-55). El segundo principio, el de la inteligibilidad, supone que "los sucesos del mundo no son independientes entre sí, exhiben cierta regularidad: causas parecidas producen efectos parecidos." Es la hipótesis determinista y es la que le otorga a la ciencia su carácter 'prescriptivo'. El tercer principio es "el de la dialéctica entre el enunciado y la experiencia. Ello requiere la invención de un método de contraste, llámese verificar , corroborar o falsear , y de ciertos mecanismos de conexión con el mundo real, llámese percibir , observar , experimentar o simular ."

4. Jacques Dreyfus, *La ville disciplinaire*, p.131.

5. Paul Virilio, *Habiter l'inhabituel*, en *L'insecurité du territoire*, p.201.

6. G. Bataille, *El erotismo*, p.48.

7. *ibid.*, p.51. "Si obramos científicamente, en efecto, enfocamos los objetos en tanto que son exteriores al sujeto que somos" (p.55).

8. *ibid.*, p.53.

9. *ibid.*, p.52.

10. Le Corbusier, *La charta d'Athènes*, p.57.

11. E. A. Gutkind, *Le crépuscule de villes*, p.84.

12. J. Dreyfus, *op.cit.*, pp.10-11.

13. Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*, p.206.

14. Le Corbusier, *op.cit.* p.120.

15. H. Lefebvre, *op.cit.*, p.200.

16. Rem Koolhaas, entrevista con Alejandro Zaera Polo, *El croquis*, número 53, febrero-marzo 1992.

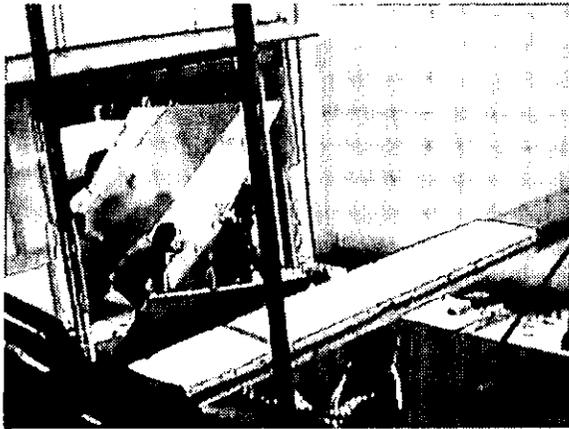
17. Atelier d'urbanisme et d'architecture, *Les grands ensembles*, en *Le phénomène urbain*, p.91.

18. Rem Koolhaas, *op.cit.*

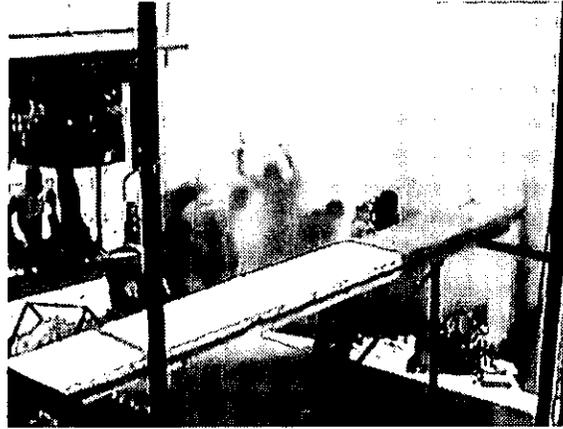
[21]

transformación

"La transformación original es el hecho de la aparición de la propia ciudad" 1



El vidrio entrando a la bodega



Esta es una palabra, una frase, por tanto no es arquitectura. Pero
pruébenlo, exhiban sus axiomas y sus definiciones y sus postulados.

Jacques Derrida.

1. ¿Qué es esto, la arquitectura?

2. Definir es delimitar. Nunca definimos algo en especial sino que, al definir, marcamos los límites al espacio dentro del cual todo lo que se dé será algo definido.

3. Toda definición es, literalmente, un aforismo; un aforismo que se ha vuelto habitual. Pero ninguna definición es tan inocente como un simple aforismo. Definir es también asignar un lugar en el juego del lenguaje. Por eso el buen aforismo es utópico y, por lo mismo, inocente y perverso. De ahí su fuerza.

4. Definir la arquitectura es delimitar el espacio en el cual algo puede darse como tal, es darle su lugar. Pero he aquí que es la arquitectura la que, se supone, delimita al espacio y da lugar. Quizás sólo la perversión del aforismo pueda salvarnos de dar vueltas en círculo: "la arquitectura es un juego sutil, perverso y premeditado" (Jean Nouvel). Pero podría ser que la arquitectura no tolere al aforismo: "si hay una verdad de la arquitectura, ésta parece doblemente alérgica al aforismo: se produce como tal, por lo esencial, fuera del discurso. Conciérneme a una organización articulada, pero a una articulación muda" (aforismo de Jacques Derrida).

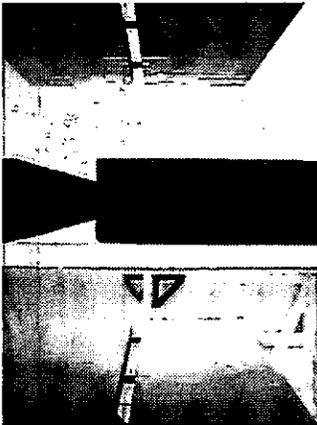
5. ¿Pero qué es esto, la arquitectura? No tenemos una definición de arquitectura, tenemos, eso sí, una colección de aforismos entresacados de aquí y de allá, y que juntos parecieran decir que la arquitectura puede ser cualquier cosa. ¿Y si la arquitectura no fuese nada? ¿Si la arquitectura sólo se diese al concebirla o al habitarla como tal?

6. Entre el escribir y el leer no hay literatura; sólo hay manchas de tinta sobre papeles reunidos, agrupados, almacenados. Por eso la literatura, en el fondo, no es: acontece.

7. La arquitectura no es ni más ni menos que arquitectura. En el fondo no es: acontece. Entre el concebirla y el habitarla no hay arquitectura, sólo construcciones que habitualmente llamamos arquitectura. "Decir de la arquitectura que no es, es quizás sobreentender que llega. Ella se da lugar sin regresar a él, he ahí el acontecimiento" (Derrida).

8. Decir que la arquitectura es arquitectura es ya mucho decir, pero ¿cuándo es esto arquitectura? ¿Basta concebirla y habitarla como tal para que la arquitectura se de? ¿Y cómo podríamos concebirla como tal si no sabemos qué es esto, la arquitectura? De vuelta a empezar...

9. *Arquitectura* es una palabra, nada más. ¿Pero que es *la arquitectura*?



Estantes sobre el muro de mármol del pabellón, atrás se ve la puerta de la bodega

10. Se supone que al definir se dice aquello que hace que algo sea lo que es -su esencia. Mas definir es interpretar, y toda "interpretación es constitutivamente injusticia, superposición, violencia"; "violencia implícita en todo darse de algo en cuanto algo", pues "todo darse de algo como algo es perspectiva que se superpone violentamente a otras, las cuales por una necesidad interna de la interpretación son identificadas con la cosa misma" (Gianni Vattimo).

11. Definir la arquitectura presupone la arquitectura. La arquitectura es, falta saber qué es y qué la hace ser lo que es. Esta arquitectura que se intenta determinar es una y sólo ella es arquitectura. Toda arquitectura, para serlo, tendrá que ser lo que aquella, en esencia, es. En la negación de la posibilidad de ser arquitectura a todo aquello que, al definirla, queda excluido, se encuentra la violencia implícita en toda interpretación.

12. La arquitectura es... violencia.

13. La arquitectura es... Ninguna definición podrá sostenerse si se cuestiona esta primera afirmación. Preguntar qué es la arquitectura es ya, de algún modo, dudar si es. ("¿Cuál es la cuestión de la cuestión? Cuestionar la cuestión: he aquí el 'problema' " [Eugenio Trías].)

14. Definir la arquitectura no es más que fijarla dentro de un espacio en el cual se dé como tal: como arquitectura y como espacio. ¿Por qué ha de resultar entonces tan difícil? Quizás por aquello que, como irreductible a discurso, se da en la arquitectura: **el gesto...**

15. ¿Qué es la arquitectura? Esta es una cuestión que, aun cuando pudiera y debiera ser la primera que se preguntase cualquier arquitecto, rara vez se plantea radicalmente; y si se hace, es para dejar asentado de una vez por todas, claramente y sin lugar a dudas, que la arquitectura es algo, lo que sea. La pregunta no es sin embargo tan simple como aparenta y responderla, por tanto, no es cosa fácil. Para intentar hacerlo se nos ofrecen varios caminos posibles. El corto y , por lo mismo, siempre equívoco, sin importar que se nos presente con toda la certidumbre y seguridad del académico, pasa de la pregunta, mero formalismo al cual llamarle duda sería, sin lugar a dudas, exagerar , a la definición; y una definición, ya se sabe, *nunca es una respuesta*. Otro camino, sale del territorio de la arquitectura adentrándose en ese jardín, a veces selva, otras árido desierto, de senderos que se bifurcan que es la filosofía. ¿Por qué filosofía? Porque, según escribe Christian Descamps, *"un arquitecto que no se interrogue filosóficamente sobre el espacio específico que construye no sería otra cosa que un siniestro constructor..."*¹. De lo que la filosofía pueda intentar enseñarnos acerca del arte, de la arquitectura en este caso, Étienne Gilson pensó que la respuesta estaba en una palabra: "nos puede revelar *la esencia*"². (Y aquí un problema: si esencia, según el diccionario, es lo permanente e invariable de las cosas, lo que el ser es; lo revelado en la esencia de las cosas es, pues, lo que queda, lo que se queda; lo que está ahí desde siempre: lo estático y lo estable; lo establecido, lo instalado; lo instituido. La esencia de la arquitectura sería entonces aquello que le permite ser más que eso que, de serlo, ella misma es, en sí; lo que la instituye y establece, lo que la funda y sustenta: lo que la

1. Christian Descamps, introducción al libro *Matière et philosophie, architecture, science, théorie*, p.11.

2. Etienne Gilson, *Introduction aux arts du beau*, p.15.

trasciende; lo que está más allá de ella. Esta esencia, revelada y otorgada por la filosofía, queda fuera de la arquitectura, más allá de ella; mientras que ésta resulta incapaz de fundarse y darse razón a sí misma.) Un camino más, éste larguísimo y acaso peligroso, es el de la experiencia: la búsqueda del contacto directo con eso que, de alguna manera, se presupone como arquitectura, y el intento posterior de recordar y explicar el encuentro, si lo hubo, con ese objeto, oscuro claro, del deseo. El dibujo, el proyecto, el texto teórico, crítico o descriptivo, la imagen o el objeto arquitectónico mismo son, acaso, cada uno a su modo, símbolos que, de manera individual y fragmentaria, como la propia experiencia, indican, señalan, apuntan hacia la arquitectura.

16. ¿Qué es la arquitectura? -¿para qué preguntar? Por qué no mejor salir en su busca, la arquitectura tal vez se encuentre allí, a la vuelta de la esquina. Por qué no entrar en ella. ¿Cómo? ¿Qué es arquitectura? Acaso no sea el encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disecciones, pero puede ser que, de algún modo, el paraguas, la máquina de coser o la mesa, cada uno, o en fin, todos reunidos, puedan ser arquitectura. Alguien bajo un paraguas consciente de la manera como, al abrirlo bajo la lluvia, crea, o produce un espacio distinto al que deja fuera: un interior, consciente del efímero límite con el que separa ese nuevo ámbito por completo artificial que él mismo ocupa; y consciente del hecho mismo de ocuparlo, de las posibilidades que ese espacio tiene de ser ocupado, habitado, y de convertirse en el lugar del hombre bajo el paraguas, el lugar del hombre consciente de habitar el espacio que él mismo generó con el paraguas, consciente de sí y de la experiencia interior del interior que tiene al habitar, aunque sea tan sólo por unos minutos, el espacio artificial que construyó con el artefacto llamado paraguas; consciente de la consciencia que tiene de estar ahí, de su postura y de su posición bajo, dentro del paraguas, ha hecho arquitectura del paraguas, más arquitectura que la que haría con el Panteón quien se pusiera bajo su pórtico tan sólo para protegerse de la lluvia, inconsciente de su experiencia interior del interior que, por eso, ocupa del mismo modo que una silla que estorba el paso si aparece a la mitad de un corredor.

17. "¿Paraguas? Los paraguas, escribe Paul Shephard, son una forma mutante del deseo de permanecer seco; creo que los paraguas son parte de la arquitectura." 3 Los paraguas serán arquitectura cuando sean 'formas mutantes del deseo', no importa si del de permanecer seco o cualquier otro. Formas del deseo. La forma, dice Baudrillard, es "una frontera absoluta entre el interior y el exterior." 4 un límite. Si la forma es lo que limita al deseo y el deseo es lo que excede los límites, la arquitectura en tanto objeto, en tanto objeto del deseo es un paradójico "objeto significativo de la negación de los límites de todo objeto." 5 La consciencia de la arquitectura es la conciencia del límite; conciencia que sólo se logra al ir más allá de los límites; al, a través del deseo, transgredir los límites, romperlos. "A la ruptura de los límites, le concedemos, si resulta necesario, la forma de un objeto. Nos esforzamos por tomarla por un objeto." 6 El objeto arquitectura nos hace ser conscientes de la ilusoria objetividad del mundo -"nos satisfacemos con una ilusión" 7- y de la dura, pesada, distante y terca presencia de los objetos, más allá, afuera, ¿adonde?

18. ¿Qué, pues, es la arquitectura? -¿para qué preguntar?

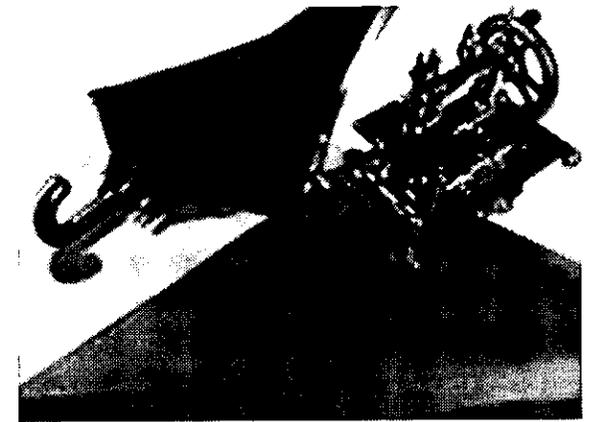


Foto de Man Ray

3. Paul Shephard, *What is architecture? An essay on landscapes, buildings, and machines*, p. 29.

4. Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 27.

5. Georges Bataille, *El erotismo*, p. 180.

6. *ibid.*, p. 195.

7. *ibid.*, p. 196.

1.Georges Bataille, *El erotismo*, p.180.

2.Salvador Dalí, *El testimonio fotográfico, en ¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, p.64.

[23]

Sustitución inapropiada del objeto arquitectural. Fetichismo.

Escribe Bataille que "el objeto del deseo es diferente del erotismo, no es el erotismo entero, sino el erotismo de paso por él." 1 Así con la arquitectura: el edificio, el objeto arquitectónico, es diferente de la arquitectura, no es la arquitectura entera, sino la arquitectura de paso por él. La arquitectura que se da lugar.

Los edificios que conforman la urbe son masas inevitables, están ahí, quietos, estáticos. ¿Basta esto para afirmar que la arquitectura es la más pública de las artes; qué nos sale al encuentro a cada paso; que estamos inmersos en ella? ¿No es eso tan estúpido como decir y creer que alguien viviendo dentro de un depósito de libros está inmerso en la literatura? Creerlo, creer que el edificio en que te encuentres es más arquitectura que esta hoja que ahora lees sólo por ser materia dura: piedra, concreto, vidrio o acero, es puro fetichismo. Un fetichismo que reduce lo arquitectural a lo arquitectónico, y lo arquitectónico a construcciones utilizables.

Si "la humanidad pudiera congratularse más aún de poseer una colección de fotos y un film completo del Partenón, recientemente acabado de construir, que de poseer la herencia de sus lamentables despojos;" experimentar la arquitectura a partir de esas fotos y ese film como lo hace a partir de los lamentables despojos, es porque la arquitectura no se encuentra ahí, quieta, estática, en las antiguas piedras, sino entre ellas, mutable, pasajera.

2 y

No todo lo construido es arquitectura pues la arquitectura no es lo construido, sino la experiencia, la búsqueda y el encuentro de eso que pensamos puede ser arquitectura.

[24]

arquitectura

Los arquitectos olvidan a veces que se construye con piedras. No con palabras.
Tomás Maldonado. 1

Los edificios, de acuerdo, se construyen. Y pueden construirse con piedras. También con madera y con metal, vidrio, concreto y hasta con cartón y plástico. ¿Pero es con eso que se construye la arquitectura? ¿Cuál es la *materia* de la arquitectura? "¿Es la materialización de la arquitectura necesariamente material?" 2 ¿Se construye la arquitectura del mismo modo como se construye un edificio? ¿Es indispensable que sea contruida para ser arquitectura? ¿La arquitectura debe, siempre, ser construible? ¿Es la experiencia de la arquitectura idéntica e inseparable de la del edificio? ¿Cuál es el lugar de la arquitectura? ¿Qué es, finalmente, esto: la arquitectura?[ver (22)]

‘Cuando en su libro *Arquitectura; Ensayo sobre el arte*, Boullée se pregunta por lo que la arquitectura pueda ser escribe:

“Qué es la arquitectura? ¿Debería acaso definirla, con Vitrubio, como el arte de construir? No. Esta definición conlleva un error terrible. Vitrubio confunde el efecto con la causa. Hay que concebir para poder obrar. Nuestros primeros padres no construyeron sus cabañas sino después de haber concebido su imagen. Esa creación que constituye la arquitectura es una producción de la mente por medio de la cual podemos definir el arte de producir y de llevar a la perfección cualquier edificio. El arte de construir no es pues más que un arte secundario que me parece conveniente definir como la parte científica de la arquitectura.”3

Esa creación que constituye la arquitectura es, si estamos de acuerdo con Boullée, una *producción de la mente*. Esta ‘idea’ de la arquitectura como *cosa mentale* -como *idea*4- continúa, llevándola a su lógica consecuencia, según Jean-Pierre Le Dantec 5, la ‘ruptura epistemológica’ que iniciara Brunelleschi en Florencia y que completara, haciéndola legible con su *Método*, Descartes. 6

“El error de la mayoría de las gentes, escribió Thomas de Quincey, consiste en creer que se comunican con la música por los oídos y por tanto que perciben sus efectos en actitud meramente pasiva. No es así: *el placer se construye por reacción de la mente* ante los avisos del oído (la materia viene de los sentidos, la forma de la mente).” 7 En el caso de la arquitectura, tanto entre legos como entre demasiados ‘profesionales’, se comete un error del mismo tipo que los lleva a hacer de cada casa, de cada oficina, de cada edificio en fin, una obra de arquitectura; y a considerar a la arquitectura entera como casas, oficinas, edificios. Dicho con las pomposas palabras de la jerga del especialista, la arquitectura resulta así un mero

1. Tomás Maldonado, *¿Es la arquitectura un texto?*, en *La imagen escrita, El paseante*, número 17, 1990.
2. Bernard Tschumi, *Questions of space*, p.33.
3. Etienne-Louis Boullée, *Arquitectura, ensayo sobre el arte*, pp.41-42.
4. Es decir como visión, como imagen (idein).
5. Jean-Pierre Le Dantec, *Dédale le héros*.
6. *ibid.*, p.155.
7. Thomas de Quincey, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, p.64.

8. Octavio Paz, *La apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, p.21.

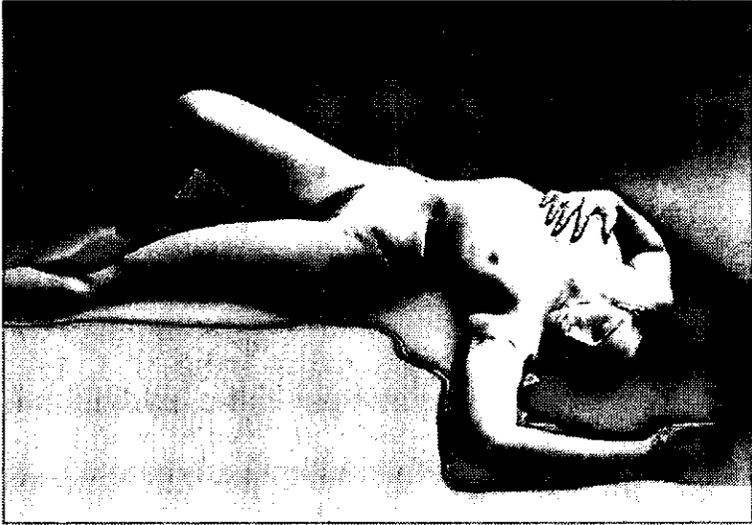
9. Una crítica a este 'punto de vista' puede encontrarse en el ensayo de Sylviane Agacinski, *Shares of invention*, en *Columbia Documents of architecture and theory*, volume one, pp.53-69, así como en el libro de Le Dantec ya citado.

10. S. Agacinski, op.cit. p.67.

11. O. Paz, op.cit., p.11.

'satisfactor de las necesidades espaciales o de habitación del hombre.' Insistamos: experimentar la arquitectura no significa entrar en un edificio. La arquitectura no está en los edificios, como la literatura no está en los libros. La literatura se da en el encuentro entre el lector y el texto: en la lectura. La arquitectura a su modo es también un encuentro, un encuentro que va más allá de la mera utilización del edificio. La relación con la arquitectura no es de uso; la arquitectura no existe para albergarnos, para protegernos o cubrirnos de nada, al contrario: está para ser descubierta y descubrimos así. La arquitectura exige una *disposición* de aquél que la busca y la persigue; disposición del observador a *alterar* lo que ve y a ser alterado por aquello visto. Es una *táctica de visión*, aunque no tan sólo un privilegio de la vista [ver (42)]. La de la arquitectura es una experiencia imaginaria: tiene que ver con la imagen y con la imaginación. Una experiencia que nos invita a percibir de otra manera, a cambiar nuestra manera de ver las cosas. **Toda arquitectura, escribió Walt Whitman, es lo que le haces cuando la ves.** La arquitectura es por tanto producida al ser vista como tal. Aún más, al ser *prevista*. La arquitectura es una visión, mas la visión "no es sólo lo que vemos: es una *posición*, una idea, una geometría: un punto de vista, en el doble sentido de la expresión?" **8** -la arquitectura es una *tesis*...

¿No es esta manera de entender la arquitectura una visión descaradamente idealista **9**? ¿No se olvidan así la materia y el cuerpo? El acontecimiento de los cuerpos: para Sylviane Agacinski, "ninguna invención en las artes plásticas -de cualquier naturaleza que sea- puede concebirse fuera de esta relación inicial con las cosas materiales." **10** La arquitectura tiene que ver también con formas y volúmenes, con materia, esto es, con cuerpos. Acaso por eso Adolf Loos dijo que todo arte, y la arquitectura puede llegar a serlo, es *erótico*. La arquitectura es una actitud o, como pensara Wittgenstein, un gesto. Confrontamos, enfrentamos a la arquitectura es distinto a entrar en un edificio, y aún cuando la arquitectura acaso sea una idea, así como "el objeto es una idea," esta idea "se resuelve al cabo en una muchacha desnuda: una presencia." **11** Una muchacha desnuda que espiamos por los orificios de una vieja puerta, o la misma puerta por donde entramos, o una ventana para mirar hacia afuera, o un paraguas bajo el cual no mojarse...



Primado de la materia sobre el pensamiento, Man Ray

[25]

inutil, la arquitectura...

...¡Es mucho mas bello cuando es inutil!

Cyrano de Bergerac, V, 5.



Cuentan que Salvador Dalí conocía al mejor taxidermista de Barcelona. Como cualquiera puede suponer, eso no le ayudó en nada para facilitarle su transporte por la ciudad, pero sí, en cambio, gracias a él pudo transportar algunas de sus delirantes extravagancias zoológicas -zoológicas- de su surrealista imaginación a la concreta y aburrida realidad nuestra de cada día. Su creatura favorita, dicen, fué una estirada jirafa de seis pisos de alto, cuya fabricación les costó el pellejo, literalmente, a cuatro de las otras, de esas que dios o la evolución juzgaron bellas y perfectas con su largo pero aun portable cuello; cuello que el excesivo Dalí no podía menos que encontrar un poco corto o nada largo, según convenga.

El que fuera su favorita no impidió que el día de la inauguración de su museo, después de bañarla con gasolina, Dalí le arrojara un cerillo para así reproducir, en vivo, la ocasión lo ameritaba, un cuadro que antes ya había producido también, suponemos, en vivo. El olor que despidió el inmoderado acto, recuerdan aquellos quienes tuvieron la suerte de pasear sus narices por tan inusual ceremonia, era insoportable. Así se descubrió una de las razones por las que las jirafas no tienen cuellos largos seis pisos de altura: para que al quemarlas disecadas la pestilencia no sea demasiada.

La utilidad que encuentro al hacer referencia aquí a ese inutil y gratuito hecho, no menos, habrá que aclarar a quienes no lo entiendan más que como otra aberración de aquél excéntrico orate, que el quemar petardos so pretexto de celebrar, por ejemplo, navidades o independencias, la utilidad de esta historia, decía, es precisamente su *inutilidad*. Y éso tiene mucho que ver con la arquitectura, pues, como escribió Bernard Tschumi, *“al contrario de la edificación, hacer arquitectura no es muy diferente a quemar cerillos sin ningún propósito. Esto produce un intenso placer que no puede ser ni comprado ni vendido”*¹. Como quemar cerillos o como quemar jirafas, igual.

Comparar el hacer arquitectura con incendiar jirafas disecadas, aunque sean de seis pisos de estatura, les parecerá a muchos, no lo dudo, una tontería clara muestra de la idiotéz de quien lo piense. Pero la cuestión de la inutilidad de la arquitectura, y, del lado opuesto, la dogmática idea de que la arquitectura es, debe ser y sólo puede ser útil, reclaman una aproximación radical y tal vez un tanto heterodoxa. Además, valga esta larga pero aleccionadora cita de los primeros renglones del estudio económico de Georges Bataille *La noción de gasto*:

“cuando el sentido de un debate depende del valor fundamental de la palabra útil, es decir, siempre que se aborda una cuestión esencial relacionada con la vida de las sociedades humanas, sean cuales sean las personas que intervienen y las

1. Bernard Tschumi, *Questions of space*, pp.52-53.

2. Georges Bataille, *La noción de gasto*, en *La parte maldita*, p.25.

3. Jean Duvignaud, *El juego del juego*, p.31.

4. G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p.80.

5. Bernard Tschumi, op.cit.

6. Jean Duvignaud, op.cit., p.128.

opiniones representadas, es posible afirmar que se falsea necesariamente el debate y se elude la cuestión fundamental. No existe, en efecto, ningún medio correcto, considerando el conjunto más o menos divergente de las concepciones actuales, que permita definir lo que es útil a los hombres.”²

Así, si discurrir sobre lo útil se manifiesta inútil, hablemos mejor de lo inútil. De ardientes jirafas altas seis pisos, o de arquitectura, por ejemplo.

Mas la casa que nos cobija del inclemente clima, la oficina que nos acoge mientras trabajamos, el auditorio que nos recibe para divertirnos, la tumba que oculta nuestra podredumbre, ¿no son evidencias éstas, dirán, de la utilidad de la arquitectura? No. Quien eso crea ha caído en el sucio juego de palabras de los arquitectos, quienes, por conveniencia, llaman a todos usuarios de sus obras, como los médicos abusivos encuentran en cualquiera a un paciente, para lograr convencerlos de que sus servicios le son necesarios. ¿Y la belleza, qué de ese supremo placer de los sentidos que, entre otras muchas cosas, nos procura? Util: que trae o produce provecho, comodidad, fruto o interés: no placer ni belleza... Util: eficaz, conveniente, provechoso, beneficioso, fructuoso, lucrativo, ventajoso, productivo, favorable, fértil, bueno, oficioso, proficuo, redituable, válido, precioso... no placentero ni bello.

Todo lo que usted necesita para una vida confortable, y más, lo puede obtener de un edificio sin necesidad de consultar a un arquitecto. La vida es sin duda mucho más cómoda ahora en cualquiera de esos horribles pero funcionales adefecios que son los edificios de interés social (¡vaya eufemismo!), que en alguna magnífica villa palladiana; y quienes viven mejor en grandes mansiones no lo hacen gracias a la arquitectura, que basta recorrer algunas calles de esas colonias reputadas de elegantes para ver que es escasa si no inexistente, sino por su dinero.

Hay en cambio cosas que usted no necesita y que por supuesto no son útiles: digamos que quemar jirafas disecadas es una de ellas. La arquitectura es otra. Esto pocos arquitectos lo admiten (y es que hay pocos arquitectos). Además, es más sencillo satisfacer necesidades (y más fácil vender cosas útiles) que intentar realizar deseos... Satisfacer necesidades es asunto de ingenio, a veces de mucho, sí, pero de ingenio al fin: *ingeniería*. Lo otro, la arquitectura, es cuestión de genio... Y ya lo dijo, para volver a él, el mismo Dalí: “Pobreza de período que sustituye el divino lujo de la arquitectura, el más alto logro del intelecto humano, por la ingeniería, el más despreciable producto de la necesidad”... Como campaña publicitaria será un desastre, pero así es: *la arquitectura es inútil*.

A manera de experimento, pregúntele con insistencia a su arquitecto favorito sobre alguna obra suya: ‘¿y eso, para qué sirve?’. Si es realmente un arquitecto, bueno o malo no importa, pero arquitecto, fastidiado terminará respondiendo algo como lo que escribió Jean Duvignaud, quien, a propósito, no es arquitecto: “Eso, desde luego, no sirve para nada: lo sagrado no sirve para nada, el amor y el placer no sirven para nada, *¡lo imaginario no sirve para nada!*”³. Es precisamente esa inutilidad, ese ser para nada, lo que hace, si estamos de acuerdo con Gilles Deleuze, que la arquitectura, como “el pensamiento y el arte, sean reales y trastomen la realidad, la moralidad y la economía del mundo”⁴. O tal cual, no sin ironía, escribe Tschumi: “Yo sugeriría por tanto que no ha habido jamás ninguna razón para dudar de la necesidad de la arquitectura, pues la necesidad de la arquitectura es su no-necesidad. Es inútil, pero radicalmente. Ese radicalismo constituye su misma fuerza en una sociedad en la cual la ganancia prevalece”⁵.

Sin hacer mucho caso a lo que algunos, acaso y desgraciadamente demasiados arquitectos digan, trate de percibir la inutilidad de la arquitectura y el placer que ésta produce y, a fin de cuentas, se dará cuenta que hacer arquitectura no dista mucho de prender cerillos o de quemar jirafas. O quizá sí: la arquitectura, la buena, no apesta...

(“A quién le importa la percepción de lo inútil? 6..)



Retrato del espacio, foto Lee Miller

[26]

espacios

“...el espacio es eso que impide que todo esté en el mismo sitio...”

Paul Virilio. 1

0.Un espacio es algo limitado. 2

0.1.Un espacio es definido por aquello que comienza a ser lo que es a partir de sus límites.

1.El espacio urbano se define como eso donde lo urbano tiene lugar.

1.1.Lo urbano es el acontecer de la ciudad o, mejor,

1.1.1.Lo urbano es el conjunto de acontecimientos que produce la ciudad o, mejor,

1.1.1.1.Lo urbano se constituye por los acontecimientos que produce la unidad imaginaria llamada ciudad o, mejor... 3

2.El espacio urbano no es un espacio real. 4

2.1.Un espacio real es un espacio que no ha sido trabajado por el hombre; ajeno a él, siempre le es externo. Un espacio immaculado: no medido, no acotado, no marcado, no definido: no limitado. Y también un espacio inconmensurable, inabarcable, inagotable, indefinible e ilimitable: *terra incognita*.

2.2.Un espacio real no es un espacio.

2.2.1.No hay espacio real.

2.2.2.Si hay espacio real, es inconocible.

2.2.3.Si hay espacio real y es conocible, no puede ser mostrado a los demás.

3.El espacio urbano no es un espacio conceptual.

3.1.Un espacio conceptual es definido por eso: por conceptos. 5

3.1.1.El espacio urbano es definido por eso: por lo urbano.

3.1.2.Lo urbano se constituye por acontecimientos.

3.1.3.Un acontecimiento es irreductible a conceptos.

3.1.3.1.Un acontecimiento siempre excede a los conceptos.

3.1.4.Por eso, el espacio urbano no puede ser definido por conceptos.

3.1.4.1.Y por eso, el espacio urbano no es un espacio conceptual.

4.El espacio urbano no es un espacio arquitectural.

4.1.El espacio arquitectural es el espacio que es definido *por la arquitectura*.

4.2.El espacio arquitectural no se define “como una parte del espacio sensible que se decretaría ser

arquitectural, sino como el sistema de referencia que permitiría pensar la arquitectura de la manera más adecuada." 6

4.2.1.El espacio arquitectural es un espacio sensible.

4.2.2.El espacio arquitectural es un espacio inteligible.

4.2.3.El espacio arquitectural es un espacio *sensible- inteligible*.

4.3.Un espacio arquitectónico es un tipo de espacio arquitectural.

4.3.1.Un espacio arquitectónico es un espacio definido por un *objeto arquitectónico*.

4.3.1.1.Un objeto arquitectónico es un objeto arquitectural que ocupa espacio fuera del espacio arquitectural o, mejor,

4.3.1.2.Un objeto arquitectónico es un objeto arquitectural colocado en un espacio que no es arquitectural. (**¿Colocado afuera: expuesto?**)

4.3.2.Si bien dos objetos diferentes no pueden ocupar el mismo espacio al mismo tiempo (y esto más que por *lógica de la materia*, por *materia de lógica*: principio de no contradicción: A no puede ser B), un objeto puede ocupar dos, o más espacios diferentes al mismo tiempo. Por eso,

4.3.2.1.Un objeto arquitectónico es un objeto que, además de ocupar un espacio arquitectural, ocupa otro tipo de espacio diferente.

4.4.Un objeto que ocupe un espacio no arquitectural puede también llegar a ocupar un espacio arquitectural. 7

4.4.1.Dentro del espacio urbano hay objetos que pueden también estar en un espacio arquitectural.

5...

1.Paul Virilio, *La ville surexposée*, en *L'espace critique*, p. 19.

2.El espacio: geométrico, social, psicológico, mental, real, urbano, arquitectónico, físico, exterior. ¿Son todos uno, el mismo, o cada uno es un espacio distinto, distante acaso y debiéramos entonces preguntar por los espacios? Un espacio, según Heidegger, "es una cosa que está 'arreglada', que se ha dejado libre, a saber el interior de un límite, en griego *περα*. El límite no es eso donde algo termina, sino, más bien, como los griegos lo habían observado, eso a partir de lo que alguna cosa comienza a ser. Es por lo que el concepto es llamado *optio*, es decir, límite." (Martin Heidegger, *Batir, habitar, pensar*, en *Essais et conférences*, p.183. Si un concepto es un límite y un espacio algo limitado, ¿un espacio 'conceptual' es un espacio doblemente limitado? ¿O es que todo espacio es 'conceptual'? -¿es lo mismo el espacio conceptual que el espacio abstracto? ['El' espacio siempre es abstracto. Según explica Heidegger, hay espacios que no se representan como *spatium*, es decir, como intervalo; espacios de los que se han separado las simples extensiones según la altura, la anchura y la profundidad. "Eso que así se ha sacado, en latín *abstractum*, nos lo representamos como la pura diversidad de las tres dimensiones." El espacio se vuelve así pura extensión (según Descartes, *res extensa*: materia). "Mas este espacio como *extensio*, lo podemos reducir una vez más por abstracción, a saber: a relaciones analíticas de forma algebraica." A este espacio, "arreglado de manera matemática," podemos llamarlo 'el' espacio. "Mas 'el' espacio en este sentido no contiene ni espacios ni sitios. No encontraremos jamás en él lugares..." Así, finalmente, 'el' espacio, ni comprende ni totaliza a los otros espacios, al contrario, habiendo sido construido -es decir, abstraído- de la misma *experiencia* espacial -de los espacios, de la espacialidad- es simplemente uno más, junto con ellos, al lado de ellos...)] Si un espacio es algo limitado, delimitado y definido, ¿cómo se definen sus límites? Y si la forma es un límite ["La forma es una frontera absoluta entre el interior y el exterior." Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p.27. "Pero límite tiene muchas acepciones, puesto que puede estar al principio como acontecimiento inaugural, poseyendo el papel de una matriz, o bien en medio, como función estructural que asegura la mediación de los personajes y el fundamento de sus relaciones, o bien al final, como determinación escatológica" (Deleuze y Guattari, *El Anti-Edipo*, p.182).], ¿es el espacio algo formado, conformado? ¿Es el espacio una forma?)

3.Lo urbano es constituido por los acontecimientos en los que la unidad imaginaria que es la ciudad se representa, o mejor ...

4."Realidad: lo real interpretado por la consciencia-conocimiento del hombre. Real: universo material que existe independientemente de la consciencia-conocimiento, y que le sirve de fondo." (Robert Lafont, ed., *Anthropologie de l'écriture*, p.253)...

5.Para que algo sea tenido por un concepto, deberá darse dentro de un espacio 'conceptual', es decir, ahí donde los conceptos pueden tener lugar y sentido. Definir lo que es un concepto, será dibujar el contorno de ese espacio. El espacio conceptual se quiera, también, racional: presupone la equivalencia entre las palabras y las cosas, entre la teoría y la práctica, el lenguaje y los acontecimientos, privilegiando los primeros y postulando la reducción de todo a un solo juego, el del lenguaje, esto es, la posibilidad de que ese espacio al superponerse a cualquier otro lo represente: la transparencia. Una palabra, transparencia por ejemplo, se vuelve un concepto al inscribirse en ese tipo de espacio. Sin embargo, no pierde por completo los sentidos que tuvo al 'pertenecer' al espacio del habla común. Es precisamente esa 'resistencia' a la re-definición absoluta la que le da toda su *fuerza conceptual*. Mas la resistencia, llevada al máximo, impide el trabajo. Hay palabras inquebrantables que se conservan enteras dentro de un 'marco conceptual' distinto. Palabras que provocan escándalo, que manchan, que dejan restos y aturden. Palabras que ya en el habla común causaban conflicto por su problemática pertenencia a diversos espacios. Sobre todo por su materialidad. Estas palabras delatan la imposible coincidencia de todos los espacios, es decir, su intraducibilidad, su opacidad. Estas palabras se resisten a ser conceptos pues ya se resistían a ser palabras. Las palabras duras, aquellas que no pueden nombrar propiamente a las cosas duras, no entran entre los conceptos sin hacer mella. Traten, por ejemplo, de hacer un concepto con esta: *mierda*. (Claro que al hablar de 'espacio conceptual' utilizamos la palabra 'espacio' como concepto, dejando al margen la oscura materialidad de eso, el espacio. Una crítica de esta metáfora que hace de una manera de entender ciertas palabras y de otorgarles sentido, es decir, de un juego de lenguaje un espacio, una crítica de este abuso del lenguaje es, por supuesto, necesaria.)

6.Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, p.14.

7.En el momento en el cual un objeto que ocupa un espacio no arquitectural se vuelve objeto de atención arquitectural, se vuelve, por tanto, un objeto arquitectural -entra al espacio arquitectural- mas no necesariamente arquitectónico. Esto resulta más claro si consideramos a la arquitectura como el **pensar la manera como se ocupa un espacio**. Construir. Habitar. Pensar.

[27]

5.1.Espacio de representación

“Si el espacio se representa, es, pues, siempre como espacio de una acción, al menos virtual: como espacio de una puesta en escena.”

Jacques Aumont 1

Un espacio de representación es aquél que, una vez definido, no tiene pleno sentido por sí mismo, sino que su sentido está en otra parte. En otro espacio, por ejemplo. Así, el sentido del espacio urbano no se encuentra sin considerar la ciudad. Sin embargo, el que sea un espacio de representación no indica que lo que en él se presente no lo haga por vez primera, ni que lo que allí aparezca sea 'simple apariencia'. El que la ciudad se represente en el espacio urbano quiere decir que, en cada acontecimiento que allí se de, por irrepitable y desconocido que sea, 'la' ciudad busca reconocer su *presencia*. Al hacer de esa multiplicidad de hechos un todo *imaginario*, una unidad ideal llamada ciudad, y asumirse como tal, 'la' ciudad les da sentido. Un sentido. Ese sentido es lo que los convierte a su vez en hechos urbanos. “La ciudad, entonces, reviste la figura de la totalidad compleja, de la unidad coherente que delinean las instituciones sobre el espacio de la representación.” 2 Dicho de otra manera, el que un acontecimiento que se presente pueda tenerse como representación de la ciudad, es decir, como una *actualización de ese imaginario colectivo que es la ciudad*, es lo que le da sentido como un acontecimiento urbano, lo que también hará que el espacio definido por este acontecer sea un espacio urbano.

El espacio urbano es, pues, aquél en el cual la ciudad se pone a sí misma en escena. Es *el escenario en donde la ciudad se vuelve drama*, es decir, acción, actualidad. La urbe puede por tanto considerarse como pura *escenografía*: la impresión que en la escena deja el drama: su huella [ver (11)].

1.Jacques Aumont, *La imagen*, p.241.

2.F.Fourquet y L.Murard, *Los equipamientos del poder*, p.28.

"¿Qué es, pues, el espacio imaginario? En los confines del 'interior' y del 'exterior', de la representación y de la expresión, del afecto y de la percepción, el espacio imaginario corresponde a una gama extensa de fenómenos... [es] esa región limítrofe atravesada por sombras y claros donde los intercambios entre el hombre y el mundo pasan misteriosamente por la mediación del cuerpo propio."

"...la intuición primordial del espacio es por esencia imaginaria, ya que implica la posibilidad de una puesta en orden fundada sobre la espacialidad del cuerpo propio."
Sami-Ali 1

Si el espacio puede definirse como imaginario cuando se "funda *sobre la espacialidad del cuerpo propio*," en el caso del espacio urbano podemos decir que es un espacio imaginario porque se funda sobre la espacialidad del cuerpo social. El cuerpo social es también, por supuesto, imaginario. El cuerpo, según escribe Elizabeth Grosz, "puede ser visto como el lugar y sitio de inscripción de modos específicos de subjetividad." 2 El cuerpo social, será, pues, el lugar y sitio de inscripción de modos específicos de intersubjetividad, es decir, de colectividad. Este cuerpo social es lo que Deleuze y Guattari llaman *SOCIUS*: un "cuerpo lleno [que] forma una superficie en la que se registra toda la producción que a su vez parece emanar de la superficie de registro." 3 De la 'vivencia' de ese cuerpo social surge lo urbano, que a su vez se unifica como un espacio imaginario.

La idea clásica del espacio urbano como una totalidad, corresponde a *la idea de la ciudad como un cuerpo*, como "reflejo en el espejo de un sistema totalmente formado, cerrado y unitario." 4 Tanto la ciudad actual como el espacio urbano que genera, no responden ya a esta imagen. En la ciudad moderna encontramos "una representación de un cuerpo fragmentado." 5 Este cuerpo fragmentado no puede ser recompuesto sin dejar huellas: heridas y cicatrices, amputaciones, fracturas, prótesis e injertos. El cuerpo de la ciudad actual es un **cuerpo monstruoso**. El espacio urbano resultante es él mismo también monstruoso; su forma es inestable e incoherente: es un espacio deforme. 6 Sin embargo, si estas deformaciones y deformidades son vistas como alteraciones a un todo 'conforme', y no como la mera yuxtaposición de partes sin copertenencia alguna entre sí, es porque el espacio urbano se imagina *uno, coherente, total*, imagen del cuerpo social, también supuestamente unitario, que es, que quiere ser la ciudad.

El que el espacio urbano sea un espacio imaginario no le quita nada. Lo poco de realidad que tenga le es suficiente. Más aún, hay que recordar que "la realidad, en ningún caso, es más que un sector del campo imaginario;" un espacio que se ha dejado libre dentro de otro más extenso: el de lo imaginario. ¿Libre, de qué? Libre del deseo... Más la realidad no se encuentra a salvo: "este sector se halla rodeado en todos sus confines por el campo imaginario." El deseo lo atraviesa de parte a parte, que al fin, "la realidad está constituida a partir de lo imaginario..." 7

1. Sami-Ali, *L'espace imaginaire*, pp. 15 y 24.

2. Elizabeth Grosz, *Bodies-Cities*, en *Sexuality and space*, Beatriz Colomina, ed., p. 241. Más adelante escribe: "Por cuerpo entiendo una organización animada, material y concreta de carne, órganos, nervios, músculos y estructura ósea cuya unidad, coherencia y organización les es dada sólo por su inscripción física y social como superficie y materia bruta de una totalidad integrada y coherente" (p. 243). "Por ciudad entiendo, continua, una compleja e interactiva red que liga, por lo común de una manera no integrada y de hecho, gran cantidad de actividades sociales, procesos y relaciones dispares, con gran cantidad de relaciones arquitecturales, geográficas, cívicas y públicas, sean imaginarias o reales, proyectadas o actuales. La ciudad reúne flujos económicos e informativos, redes de poder, formas de dislocamiento, administración y organización política, relaciones interpersonales, familiares y extrafamiliares, y una organización estética/económica del espacio y del lugar para crear un ambiente o medio construido semipermanente pero siempre cambiante" (p. 244).

3. *El antídipo*, p. 19.

4. Diana I. Agrest, *Architecture from without: body, logic, and sex*, en *Architecture from without*, p. 190.

5. *ibid.*

6. Sobre lo informe y lo monstruoso véase lo que dice Omar Calabrese en el capítulo cinco, Inestabilidad y metamorfosis, de su libro *La era neobarroca*. (Si el espacio es una forma [ver (26)], ¿puede haber un espacio informe...?)

7. Jean-François L. yotard, *Paréntesis sobre lo poco de realidad*, en *Discurso, figura*, p. 286.

[29]

imagen

"La ciudad es menos importante que su imagen."

Bernard Tschumi 1

"A menudo no queda de la ciudad más que una imagen lejana unida al final de parada del autobús."

Aldo Rossi 2

La imagen. Nuestra era y nuestra civilización han merecido ser calificadas como de la imagen; sin embargo, decidir qué es imagen resulta un asunto complicado: parece que una imagen no puede ser, al mismo tiempo, una idea clara y distinta. Como si además de ser difundidas ³, las imágenes debieran ser difusas y confusas. Las imágenes confunden. Este es, de hecho, uno de sus principales efectos: confundir, fundir en sí mismas una multiplicidad que pareciera escapar a cualquier intento de totalización. "Toda imagen, dice Octavio Paz, acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real." ⁴ Sin embargo, la imagen ni borra ni disimula la diversidad. Las contradicciones no se sintetizan en ella, sino que son presentadas cohabitando un espacio que las admite como tales. En la imagen lo disímil se conjunta y unifica imaginariamente. No es que mediante la imagen el caos originario desaparezca dando lugar a un todo ordenado, coherente, sino que mediante un acto imaginario, es decir, por la imagen, en el caos se da el sentido, el caos tiene sentido. "Cuando percibimos un objeto cualquiera, continúa Paz, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido." ⁵ El que las cosas tengan sentido es, claro, una imagen, y la imagen, pues, no es una cosa más entre las otras. "Una imagen, escribe Roger Scruton, no es un objeto de atención sino más bien una forma de atención a otras cosas. No es tanto una cosa con propiedades que se puedan descubrir cuanto una forma de considerar las propiedades de su objeto." ⁶ La imagen es, y esto según Sartre, un acto y no una cosa: es *conciencia de algo*.⁷

74 1. Bernard Tschumi, *Episodes of geometry and lust*, en *Questions of space*, p.43. En su libro *Ville, paraitre, être à part*, Robert Ferras escribe: "Sabemos igualmente que la urbe, apuesta espacial, apuesta política, apuesta, simplemente, es también, hogar de representaciones que la enmarcan, la fabrican, la maquillan, la ofrecen en una suerte de 'parecer', de muestra, de representación, de apariencias. Todo esto hace de la urbe un ser aparte. Ser aparte, que no se capta ni en términos de habitantes ni de organización económica, sino en términos de imágenes" (p.5).

2. Aldo Rossi, *La ciudad y la periferia*, en *Para una arquitectura de tendencia*, p.106.

3. El que las imágenes sean difundidas y vuelen por los aires no es un modo

de pensar de esta época televisiva. Ya decía Lucrecio en *De rerum natura* (IV, 29 sigs.) que

"Las que llamamos imágenes de las cosas (*rerum simulacra*),

y que, cual membranas arrancadas de la piel de las cosas, vuelan hacia adelante y atrás por el aire"

(citado por José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía*, entrada imagen, p.1626)

4. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 98-99. Paz habla de la imagen poética, pero sus reflexiones ayudan a pensar cualquier imagen.

5. *ibid.*, p.108.

6. Roger Scruton, *La estética de la arquitectura*, p.83.

7. Jean Paul Sartre, *La imaginación*, p.202.

8. O. Paz, *op.cit.*, p.109.

9. *ibid.*, p.110.

10. En este sentido una imagen es una figura, algo irreductible a la mera significación, "una huella divagadora que desafía la lectura" (Jean François Lyotard, *Discurso, figura*, p.156.).

Si el sentido es una imagen, ¿cuál es el sentido de la imagen? "El sentido de la imagen, afirma Paz, es la imagen misma." **8** En una imagen puede encontrarse el sentido de algún objeto o acontecimiento; de una imagen pueden producirse múltiples, casi infinitos sentidos; pero la imagen en sí no tiene otro sentido. "La imagen se explica a sí misma... no es medio; sustentada en sí misma ella es su sentido... *Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación.*"**9** Si la imagen sostiene al discurso, si es posible un discurso sobre las imágenes, éstas no quedan por tanto atrapadas en las redes que aquél teje a su alrededor. La imagen atraviesa al discurso, lo corta, lo rompe. **10** En otra parte, en silencio, la imagen es el afuera del discurso. Es "el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad." **11** Imagen. Deseo.

(Algo más sobre la imagen y el espacio imaginario: en su libro *La violación de la mirada, la imagen entre el ojo y el espejo*, Josep M. Català Doménech escribe:

"Vivimos en un espacio hiperreal, el espacio hipnótico,¹² que se crea mediante las sucesivas articulaciones de imágenes, y de las imágenes que forman parte de otras imágenes. Si hubiera que situar ese espacio en alguna parte, diríamos que se halla entre la imagen de nuestro cuerpo y la imagen ecológica global. La fluida articulación de imágenes que ocurre en nuestros aparatos de televisión y de las imágenes que se suceden en los cines a donde acudimos para soñar nuestros sueños, crean una textura, la textura del nuevo espacio.¹³ Este espacio, como el espacio renacentista, el gótico, el barroco, es un espacio imaginario, pero igual que aquellos, acaba por adquirir forma, por encastarse en los muros de nuestras casas, de nuestros objetos, en las líneas de nuestras pinturas, sin abandonar por ello su cualidad de imaginario. El espacio gótico estaba representado en la catedral, el renacentista en la perspectiva, mientras que el espacio barroco se encarnaba en la alegoría. Por su parte, el espacio modernista, heredero del positivismo decimonónico, era un espacio horizontal, representado principalmente por la planificación ciudadana. La ciudad fue arrancada a la evolución temporal, a la historia, por el frío gesto del urbanista, quien prefiriendo eliminar el crecimiento caótico, sustituyó el pasado por un futuro materializado por el cemento. (...)La ciudad, extraída del flujo temporal, se ve obligada a vivir, a partir de ese momento, en la imaginación de su planificador. El es quien ha decidido, en un dictado dispuesto a durar cien años, cómo han de vivir, moverse y comunicarse sus habitantes... Este constituyó el primer paso hacia el total desmembramiento de la ciudad, el primer paso hacia su conversión en un lugar totalmente imaginario, un lugar en el cual el espacio hipnótico creado por la articulación de imágenes se produce. Y esta es la representación del espacio postmodernista: un espacio hipnagógico, una alucinación que se niega a sí misma puesto que no ofrece alternativas."¹⁴)

11. O. Paz., op.cit., p.66.

12. ¿Qué espacio no es 'hipnótico'? "Los mundos, escribe Peter Sloterdijk, son ámbitos que se regulan exitosamente a sí mismos por medio de autohipnosis colectivas" (*En el mismo barco*, p.32.).

13. "La arquitectura y la pintura han desde hace mucho tiempo perdido su papel fundamental en el aprendizaje espacial, que ha quedado a cargo de la televisión y el cine" (Philippe Gresset, *La mesure entre raison et sentiment*, en *Mesure pour mesure, architecture et philosophie*, p.25.

14. Josep M. Català Doménech, *La violación de la mirada, La imagen entre el ojo y el espejo*, pp. 241-242.

[30] la imaginación y la memoria

“Las imágenes
de la memoria,
una vez fijadas
por las palabras,
se borran.”

Italo Calvino 1

Al inicio nada. Un espacio que casi no lo es: pura extensión ilimitada. Vacío.

Luego un muro. O una línea, sería igual, casi igual. El muro es más alto que una persona -ya no es una simple línea, ya no es igual, ahora tiene profundidad y peso: materia-, no permite ver nada al otro lado, atrás. No es infinito, pero permanece indefinido, aunque define ya dos lugares distintos, diferentes: adelante y atrás. Como no hay nada en el muro que indique cuál lado es el delantero, lo será aquel frente al que yo me encuentre. El muro se curva, se dobla o se quiebra hasta que sus dos extremos se tocan y me encierran. No estoy más frente a él, estoy dentro. Al adelante y al atrás se suman ahora un interior y un exterior. No sé, ya no puedo ver que hay afuera. Lo recordé. Lo imagino. (¿Podría imaginar ese mundo externo si jamás lo hubiera conocido?)

Ahora una puerta. Los extremos del muro no llegan a tocarse y por esa falla el interior y el exterior se comunican. En el límite, coinciden. Salgo, cruzo el umbral y, por fuera, rodeo el muro. Me detengo; frente al muro estoy yo, viéndolo. No puedo ver lo que hay de cara al muro, atrás de mí, ni lo que se encuentra atrás del muro, al otro lado, frente a mí, tampoco lo que quedó dentro. Lo imagino o lo recuerdo. Prosigo mi recorrido, veo primero al muro, después lo que tiene enfrente. Vuelvo a la puerta. Entro. Recorro ahora el otro lado del muro, aquél que da al interior. Parado frente a la pared recuerdo lo que sé que está frente al muro, y recuerdo también lo que está atrás de mí, adentro, y tras del muro, el otro muro, el de atrás, afuera. Todas estas imágenes de mi memoria, se recomponen, imaginariamente, para conformar la ficticia unidad de este lugar, de esta parte del mundo, aparte, donde yo habito y que llamo mi casa.

multiplica ahora cada elemento infinidad de veces. Los muros, las puertas y las ventanas, los techos y las partes que los forman. Multiplica las casas y disponlas una al lado de otra, no importa si es en un orden claro y predeterminado o si las calles, las plazas y los jardines se agrupan de maneras confusas e inexplicables: siempre será un *laberinto*. Multiplica así el adelante y el atrás, el adentro y el afuera. Introduce el exterior en interiores y haz también lo contrario hasta que el exterior difiera

también del exterior, hasta que el espacio se fragmente y cada parte tenga distintas calidades, distintas densidades. Y ahora el tiempo. El tiempo que se llevará este crecimiento y los cambios que transformarán el plan original, si lo hubiere. Y el tiempo que se tarda en llegar a un acuerdo cuando la decisión es compartida, o el que se pierde en esparar la orden de la lejana autoridad. Y el tiempo que te lleva recorrerlo todo, aún cuando sabes que no se puede recorrer todo, sino parte por parte, paso a paso. Pues el espacio, eso que impide que todo esté en el mismo punto, y el tiempo, eso que hace que un punto no sea él mismo al siguiente instante, dividen, separan, apartan. Lo despliegan y dispersan todo -incluyéndote- de modo tal que la reunión no es ya más que un recuerdo o un sueño: memoria e imaginación.

[“Cada momento de cara a la cosa está mermado por la memoria de aquél que lo precedió y la anticipación del siguiente. (...)un mundo desplegado, a recorrer, jamás presentable, siempre puesto en escena, siempre diseminado. (...)El espacio de las cosas aquí (...) me forza a diferir siempre el mometo de la apropiación, de la interiorización, del recogimiento de su sentido.”
Sylviane Agacinski2]

1. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, p.99.

2. Sylviane Agacinski, *Supporter l'exposition: le musée*, en *Volume, Philosophies et politiques de l'architecture*, p.189. Este paréntesis sigue muy de cerca las ideas del libro de S. Agacinski.

[31]

campo de inclusión1

1. En un ensayo titulado De la inclusión, el campo de existencia de la arquitectura, Jean-Christophe Bailly escribe:

“Cualquiera que sea la escala, el espacio de intervención arquitectural es un espacio incluido en un espacio ya formado. Que pueda transformar el espacio preexistente al punto de resonar en él como lugar focal de la existencia, es una cualidad que no podemos negar, es incluso esta cualidad -que puede ser central o descentrada, monumental o íntima- la que constituye propiamente el fin de la arquitectura2. Pero siempre hay algo 'ya ahí' sobre el lugar mismo de la intervención.”3

El espacio urbano, pues, *precede a los objetos arquitectónicos que incluye*. Más aun, la relación entre cualquier objeto arquitectónico y el espacio donde se inscribe es, siempre, de *preexistencia* y de *extrañeza*: el espacio que acoge al objeto arquitectónico le es extraño, es decir, externo. Está

afuera pues no puede ser asimilado ni comprendido por completo, no puede ser *reducido a puro espacio arquitectural*: ese espacio otro lo excede y lo fractura, se le escapa, su origen y su fin se pierden en el tiempo y en el espacio mismo. De hecho, la condición de todo objeto arquitectónico es la de haber sido lanzado, esto es, proyectado a un espacio que no es propiamente el suyo [ver (26)]. Sólo así, al ser **expuesto**, colocado en otro lugar -dislocado- deviene objeto.

2. En un ensayo titulado *Espacio de la obra: la morada*, Sylvianne Agacinski, tras explicar la diferencia entre una *obra*, entendida como unidad o totalidad que ambiciona crear su propio tiempo y su propio espacio, “negando toda inscripción en un espacio que no sea el suyo,” 4 y una *desobra*, “es decir, una suerte de trabajo que, sin dominar ni su comienzo ni su fin, se entrega a montajes, a articulaciones parciales, encadenándose siempre, pero sin cerrarse, sobre lo que ya está ahí,” 5 aclara que “la desobra indica toda vez el retiro de la ilusión de que la obra pueda comenzar y terminar, cerrarse sobre sí misma, sobre su interior, su núcleo de sentido. La desobra se aparta de la ambición totalizadora porque, abriéndose, trabajando tanto el espacio como el cuerpo, la obra ya ha sido siempre comenzada. La composición obrante está, de hecho, siempre en retraso [ver (12)] sobre el espacio donde se inscribe -es decir, sobre el espacio de su propia inscripción. El soporte es eso

que se espacia desde antes, programando, de cierta manera, la obra y la desobra.” 6 Para mí es claro que la arquitectura sobre la urbe no puede ser más que desobra.

3. ¿Es el campo de inclusión lo mismo que el contexto? No. El contexto es ya, de algún modo, obra del arquitecto, en el sentido que es unificado por él. Cuando Eisenman define “lo que podría llamarse superposición” como la existencia simultánea de varias capas formales e históricas para producir otra condición que es completamente artificial y que existe sólo en tanto yuxtaposición, 7 lo que está definiendo es el contexto -aun cuando los ‘contextualistas’ pretendan ignorarlo. El contexto es ya por tanto una manera de arquitecturar el campo de inclusión, de unificarlo al asumirlo como *obra del tiempo*. El contexto no es sólo lo que ya está ahí, sino que es superpuesto, impuesto como una colección de imágenes y recuerdos, de ideas y de prejuicios, de hechos, de sueños. Por lo mismo, *siendo el contexto una alteración del campo de inclusión, no puede suponerse inalterable*. No hay manera de intervenir sin crear/alterar el contexto.

1. En una redacción anterior la hipótesis 5.2. se leía: el espacio urbano precede a la urbe.

2. El fin de la arquitectura, nos preguntamos nosotros: ¿su meta o su ruina?

3. Jean-Christophe Bailly, *De l'inclusion, le champ d'existence de l'architecture*, en *Mesure pour mesure, architecture et philosophie*, p.55.

4. Sylviane Agacinski, *Espace de l'œuvre: la demeure*, en *Volume, philosophies et politiques de l'architecture*, p.117 y ss.

5. *ibid.*

6. *ibid.*, p.132.

7. *Conversation with Peter Eisenman*, en *Cities of artificial Excavation: The work of Peter Eisenman, 1978-1988*, p.119.

[32]

forma urbana

"El catálogo de las formas es inmenso: hasta que cada forma no haya encontrado su ciudad, nuevas ciudades seguirán naciendo. Donde las formas agotan sus variaciones y se deshacen, comienza el fin de las ciudades."

Italo Calvino 1

La forma, según Baudrillard, es una frontera absoluta entre el interior y el exterior. No podía pensarse mejor definición de la forma urbana. La muralla que cierra y delimita la ciudad protegiéndola de lo extraño, es la forma misma de la urbe. Pero la forma urbana es algo más que esa silueta que recorta el cerco de la ciudad. ¿Qué es la forma? Henri Laborit responde: "la forma representa aquello que un conjunto añade a la suma de elementos que lo constituyen. Y eso que añade, son relaciones. La puesta en forma resulta por tanto de las relaciones que se establecen en cierto orden entre los elementos de un conjunto." 2 Así, la forma urbana, al ser el resultado del conjunto de relaciones que se establezcan entre sus distintos elementos, no se descubre simplemente delineando el contorno de la muralla; ésa forma, frontera absoluta entre el interior y el exterior, atraviesa la urbe de parte a parte y en todas direcciones, marcando los lugares y haciéndolos diferir unos de otros. 3 La forma recorre la urbe y sólo puede adivinarse, a pedazos, recorriéndola. La forma urbana no puede ser comprendida de un vistazo; invita al viaje, a la excursión, al andar a la deriva. Deriva que implica movimiento, andar que lleva tiempo; como el tiempo y el movimiento de su elaboración. 4 Esa forma, es siempre la forma de un tiempo detenido; 5 la forma, imagen fantasmal, recolección de fragmentos que, por instantes, parecen relacionarse unos con otros para así tener sentido. La urbe es un laberinto y su forma, los pliegues del invisible hilo que haciéndonos pasar por todas partes desemboca en ninguna. *La forma urbana es el laberinto dentro del cual se contiene la dispersión de lo urbano.*

1. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, pp.150-151.

2. Henri Laborit, *Dieu ne joue pas aux dés*, p.40.

3. Las fronteras, son los "límites que hacen que un espacio se cierre a cierto afuera, contuyéndose en un adentro;" eso, recordando de nuevo a Heidegger, a partir de lo cual algo comienza a ser. Ningún espacio podría dejar de "trazar en alguna parte las fronteras desde las cuales pretende constituirse en su unidad," y "no puede ser concebido como uno sino ignorando o negando toda frontera interna." "Estos son siempre sueños de transparencia interna: las fronteras no deben pasar por dentro. Pero puede ser que pasen por ahí siempre," pues "lo más íntimo está habitado por lo otro." El exterior es siempre un interior ... (S. Agacinski, *Espace privé: le*

partage du propre, en *Volume, philosophies et politiques de l'architecture*, pp.142-143.

4. "La unidad de la obra, escribe S. Agacinski, releva, de cierto modo, la diferencia espacial, el espaciamiento de eso con lo que se construye o se escribe, y por tanto el tiempo, el movimiento de su elaboración." *Espace de l'œuvre: la demeure*, en *Volume*, p.117.

5. "La forma de la ciudad siempre es la forma de un tiempo de la ciudad; y hay muchos tiempos en la forma de la ciudad." Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, p.104.

"No habrá nunca una puerta. Estás adentro"
Jorge Luis Borges

"...como arquetipo, como fenómeno primordial, el Laberinto no puede prefigurar otra cosa que el 'logos', la razón. ¿Qué otra cosa, sino el 'logos', es un producto del hombre, en que el hombre se pierde, se arruina?"
Giorgio Colli 1

La ciudad no es un árbol.

En uno de sus más famosos ensayos, Christopher Alexander explica que la diferencia entre la 'ciudad' que se conforma *al paso del tiempo* -'ciudad natural' la llama él- y la que diseña el planificador -'ciudad artificial'- estriba en que mientras ésta se estructura como un árbol, aquella lo hace como un semirretículo. 2

"Tanto el árbol como el semirretículo, dice, son interpretaciones de cómo una amplia agrupación de varios pequeños sistemas puede formar un sistema abierto y complejo," 3 esto es, 'modelos' que pretenden representar la manera como se dan las cosas. Según el mismo Alexander los diseñadores y planificadores de las ciudades prefieren el 'modelo árbol' al 'modelo semirretículo' por su necesidad de reducir la complejidad del entorno, y esto debido a que "la primera función de la mente consiste en *reducir la ambigüedad* y la superposición de una situación confusa y porque, para ello, la mente está dotada de una innata intolerancia por la ambigüedad." 4 Este pensamiento intolerante y reductivo, fuerte, no es exclusivo de los planificadores, sino que es el de "cualquier disciplina axiomatizada que, por otra parte, haga posible hacer provisiones acerca del mundo natural" 5-en el caso del urbanismo, provisiones acerca de las ciudades 'naturales'. La previsión implica, a decir de Emanuele Severino, "que el devenir no sea la visión aterradoramente de la irrupción de lo absolutamente inesperado," es decir, lo absolutamente otro, "sino la visión de un proceso que se adapte a aquello que se ha previsto y que precisamente por esta adaptación es *adecuación a un orden*, a una ley que no se deja llevar por la irrupción de acontecimientos, sino que controla, domina y da un fondo al abismo del devenir." 6 En otras palabras, la previsión implica que el devenir (no) sea, o de menos que ser y devenir no se contradigan. La previsión es el hilo de Ariadna del pensamiento fuerte.

1. Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, p.24.

2. Christopher Alexander, *La ciudad no es un árbol*, en *Tres aspectos de matemática y diseño; la estructura del medio ambiente*, p.17 y ss.

3. *ibid.*, p.19.

4. *ibid.*, p.49.

5. Umberto Eco, *El antiporfirio*, en *El pensamiento débil*, varios autores, p.78.

6. Emanuele Severino, *La loi et le hasard*, p.23.

La ciudad es un laberinto.

El título mismo del ensayo de Alexander, la ciudad no es un árbol, invitaba a los planificadores a pensar la ciudad de otro modo, como un semirretículo -lo que sí es la ciudad [ver (5)]. "Cada vez que se destruye un trozo de ciudad y que se reemplaza el semirretículo que había antes por un árbol, escribió, la ciudad se acerca más a la disociación," y la "disociación es anarquía:" 7 falta de orden, falta al orden. Habría, pues, que sustituir semirretículos con semirretículos, pero teniendo cuidado: deben facilitarse las superposiciones 8 'correctas', ya que "la superposición no crea por sí sola la estructura," esto es, el orden; "puede también crear el caos." 9 El temido e imprevisto caos. ¿Pero no está de hecho el caos siempre al acecho? No sólo "es muy tentador hacer planes en los que la superposición se produzca por sí misma," 10 sino que es imposible hacerlo de otro modo. La ciudad pensada o planeada como árbol, "se construya como se construya, acaba por fragmentarse, convirtiéndose en una nube de minúsculas 11 diferencias [ver (15)], en un torbellino infinito de accidentes, en una red de qualia, entre los que no cabe establecer una jerarquía." 12 El árbol, desquiciado, revienta en laberinto; el hilo se enreda sobre sí mismo. "Habrá que pensar aquí que el hilo de Ariadna teje él mismo el laberinto." 13

el laberinto

La ciudad representada y pensada como árbol se transforma en laberinto porque, de hecho, era ya un laberinto que ignoraba su condición, o bien un artificio ideado para enmascarar el carácter inevitable del laberinto. Según Eco, la metáfora del laberinto "remite al modelo topológico de la red pluridimensional," mientras que el árbol "representa siempre el intento de reducir el laberinto, pluridimensional, a un esquema bidimensional." 14 Eco clasifica los laberintos en tres tipos. "El laberinto clásico, el de Cnosos, es -por así decir- unidireccional. Una vez que se entra en él se alcanza necesariamente el centro, y a partir del centro se llega forzosamente a la salida. Si este tipo de laberinto pudiera ser 'desenredado', nos dejaría entre las manos un único hilo. El hilo de Ariadna, que la leyenda nos presenta como el medio extraño al laberinto que nos permite salir de él, en realidad no es sino el laberinto mismo. Incidentalmente, en este laberinto debe haber un Minotauro, cuya misión sería la de dar interés a la aventura; pues el recorrido del laberinto -si prescindimos de la pérdida inicial de Teseo, que no sabe a dónde irá a parar- lleva siempre allí donde debe conducir y adonde no puede dejar de conducir." 15

7.C.Alexander , op.cit., p.54.

8.La superposición es la condición de los semirretículos: "Una familia de conjuntos, define Alexander , forma un semirretículo si, y sólo si, cuando se superponen dos conjuntos que pertenecen a la familia, el conjunto de elementos comunes a los dos pertenece también a la familia." (op.cit., p.23)

9.íbid., pp.50-51.

10.íbid., p.50.

11.U.Eco, op.cit., p.105.

12.Entrevista con Alejandro Zaara Polo, *El Croquis* 53, febrero-marzo 1992.

En dicha entrevista Koolhaas agregaba: "No creo que exista un orden global, pero al mismo tiempo no comparto la conclusión alcanzada por un amplio espectro de pensadores contemporáneos (...) quienes proponen que la arquitectura debe ser caótica por definición. La justificación última de esta

postura ha sido la de la analogía: si lo que hay es confusión, nosotros crearemos confusión, si falta la estructura, nosotros ignoramos la estructura; si impera la vulgaridad, nosotros creamos vulgaridad; si hay caos, reflejamos ese caos... Yo he llegado a la conclusión de que el caos es una de esas cosas intrínsecamente inaccesibles para los arquitectos. No podemos aspirar a alcanzarlo, sólo podemos ser un instrumento de él. Está literalmente fuera de nuestro alcance... La única relación que los arquitectos podemos mantener con el caos es ocupar nuestro legítimo puesto entre las filas de aquellos destinados a prevenirlo, y fallar . El caos sólo se produce por error por accidente."

En otra parte Koolhaas escribe: "...¿Qué tan profundo o tan patético es el descubrimiento del caos como una nueva inspiración? El caos sólo es bello o interesante en tanto represente el fin de toda intervención deliberada. De todos los obsequios de esta década, el caos es el más paradójico: seductor pero, excepto entre arquitectos, inaccesible. El 'efecto mariposa' designa, en

la teoría del caos, el axioma según el cual una mariposa batiendo sus alas en Japón causará, tal vez, un ciclón en Cuba. En esta ecuación el arquitecto, más que ninguno, no puede ser ni la mariposa ni el ciclón: ni causa ni efecto. Su única posible contribución al caos es asumir su papel en la armada de esos que en vano juraron resistirle." (*¿El final de la edad de la inocencia?*, en Rem Koolhaas, *OMA*, p.164.)

Ironía y pasividad, acaso cinismo, las mejores cualidades del arquitecto contemporáneo (sobre esto ver el ensayo de Richard Ingersoll, *El trovador de Manhattan*, Koolhaas y la ironía, en *Arquitectura viva* 39, noviembre-diciembre 1994).

13.Denis Hollier , *La prise de la Concorde*, p.112.

14.U.Eco, op.cit., p.109. Recordemos que Alexander considera la "primera función de la mente" al "reducir la ambigüedad y la superposición de una situación confusa." Es claro también que, en el caso de los urbanistas, su

[El Laberinto:

"...algo que manifiesta juego y violencia es la obra más ilustre de Dédalo, el Laberinto."

Giorgio Colli 16

¿Es realmente éste laberinto, el de Cnosos, tan simple como supone Eco? ¿Puede en verdad desenredarse el enredo? Aquí, escribe Colli, el trenzado de los símbolos es inextricable, y hay que abandonar la pretensión de descubrir un descifre unívoco." 17 Nos encontramos perdidos en un bosque de signos, en un inextricable trenzado de símbolos sin sentido, un tejido del que el arquitecto no puede ya pretender ser único origen, su autor. 18 Aunque, según la leyenda, el Laberinto tuvo un arquitecto, *Dédalo, el héroe*:

Dédalo, el arquitecto, es un técnico: artista y fabricante. Según Heidegger, la palabra arte, sino también el arte en el sentido más elevado de la palabra: las bellas artes. La un "hacer aparecer alguna cosa como esto o aquello, de tal o cual modo, en medio de las cosas presentes. Los griegos piensan la del 'hacer aparecer'." 21 Heidegger apunta que "hasta la época de Platón, la palabra del conocimiento en el sentido más amplio. Designan el hecho de poder encontrarse en alguna cosa, de conocerse en ella," conocimiento que proporciona aberturas. 22 El conocimiento, la 'sabiduría técnica' de Dédalo, el arquitecto, lo hace capaz de crear artefactos a la mitad entre la inutilidad del juego artístico y la solución a problemas concretísimos, y en ellos conocerse y reconocerse: *Dédalo se encuentra en el laberinto*. La 'técnica' así pensada, advierte el mismo Heidegger, "se esconde desde la antigüedad en el elemento 'tectónico' de la arquitectura," 23 pues aunque ésta "sea un producto del saber y de la reflexión, aclara Jean Pierre Le Dantec, hace llamado a otro tipo de inteligencia -propia, por ejemplo, del tecton 24- que la inteligencia teórico-conceptual: *la mêtis*25 (...) que es esencialmente polimorfa y artificiosa. Lejos de quererse una imposición del pensamiento teórico sobre lo real que traduzca la superioridad del logos sobre el mundo sensible, la *mêtis*, dirigida a la obtención de resultados prácticos, tiene por método la aproximación (a caso reiterativa) y, fundamentalmente, la estrategia que le permita desviar en su provecho las «realidades mutables que no se prestan ni a la medida precisa ni al razonamiento riguroso.» 26 En el caso de la arquitectura, "la invención de una forma no se deja cortar en dos con ayuda del cuchillo de Platón: aquél que, en la carne de las cosas, separa o al menos aleja lo sensible de lo inteligible." 27 Dédalo y su obra se resisten a separarse.

tarea siempre ha sido planificar la ciudad, esto es, aplanarla: reducir su realidad pluridimensional a un esquema bidimensional.

15. *ibid.*

16. Giorgio Colli, *op. cit.*, p.24.

17. *ibid.*, p.21.

18. La etimología nos enseña que el *architekton* es el principal constructor, el que comanda a los obreros, pero *tekné* es también *tejer* y podemos imaginar al arquitecto como origen (*arché*) del tejido, como aquél que arma la trama y urde el diseño; autor del tejido.

19. G. Colli, *op. cit.*, p.23.

20. M. Heidegger, *La question de la technique, en Essais et conférences*, p.18.

21. Heidegger, *Bâtir, habiter, penser*, en *op. cit.*, p.190.

22. Heidegger, *La question...*, p.18.

23. Heidegger, *Bâtir...*, p.191.

24. "El tecton -sustantivo de donde proceden, por asociación con *arché* (origen), las palabras arquitectura y arquitectónica- es, originalmente, un carpintero constructor de naves, es decir, un artesano maestro no sólo en el arte de la madera y de sus ensamblajes, sino también en aquél de la utilización del viento, de los remeros y de las corrientes." Nota de Le Dantec.

25. *Mêtis*, la Sabiduría, fue esposa de Zeus, a quien éste mató temiendo que alguno de sus hijos intentara usurpar su lugar; *mêtis* es, en griego, astucia, ardid, artimaña: la inteligencia en acción...

26. Jean-Pierre Le Dantec, *Dédale le héros*, pp.80-81.

27. Sylviane Agacinski, *L'invention partagée, en Volume, philosophies et politiques de l'architecture*, p.21.

Dédalo, pues, no simplemente concibe el laberinto: lo hace; y *lo hace* con su propio cuerpo, cual un gesto. "Un gesto de chaman desviado o, mejor, travestido en arquitectura." **28** Le Dantec explica que "la traza del laberinto retoma el dibujo que hace en el suelo la danza ritual que Dédalo conduce sobre la explanada donde fué, después, construído." **29** (Por eso Teseo, en Delos "isla consagrada a Apolo, hace sacrificios al dios, y celebra la victoria sobre el Minotauro con una danza apolínea, de figuras tortuosas a imitación del Laberinto." **30**) Dédalo en su danza produce, esto es, "*hace aparecer en cuanto tal*" al espacio del laberinto, pues los enredos del laberinto son espaciales antes de ser materiales. **31** Con su danza Dédalo experimenta el espacio, **32** un espacio que no es seguro, sino desorientado, el "de quien ha perdido el camino, de quien ha tenido la suerte de transformar en danza su andar, o más banalmente, de quien se haya dejado extraviar por una ebriedad del espacio: el laberinto es espacio embriagado." **33** Dédalo prueba ese espacio y, por tanto, se expone a lo otro, a lo imprevisible, **34** ya que "el espacio laberíntico es aquél donde el porvenir no aparece más que bajo la forma irrepresentable y amenazadora de lo desconocido." **35** Para Giorgio Colli, "la forma geométrica del Laberinto, con su insondable complejidad, inventada por un juego extraño y perverso del intelecto, alude a una perdición." **36** Dédalo se encuentra perdido en su laberinto; el Laberinto, un lugar para la danza y el éxtasis embriagante. (¿Podemos, después de lo anterior, seguir viendo a Dédalo como autor del Laberinto? ¿Podemos seguir pensando al Laberinto "como creación humana, del artista y del inventor, del hombre de conocimiento"? Escribe Denis Hollier:

"Hay que olvidar la leyenda de Dédalo que hace del laberinto una obra humana. No es un hombre (y sobre todo no es un arquitecto) , no son los hombres quienes serían los autores. El laberinto no tiene autor, no hay padre. La cuestión del padre es ya un laberinto, o un dédalo. Pero tampoco es simplemente un producto de la naturaleza...

"Sería demasiado simple. Ni obra del padre ni vientre maternal (ni humano ni natural), el laberinto es, en principio, el espacio en donde las oposiciones se deshacen y se complican, donde las parejas diacríticas son desequilibradas, pervertidas, etc...

"No se puede hacer ningún plano del laberinto. O, si se describe, es en el sentido que decimos que un móvil describe una trayectoria; no como un objeto, sino como un recorrido...

"El laberinto no es, por tanto, un objeto, un referente. No tiene esta trascendencia que permitiría, por ejemplo, rodearlo. Al querer evitar al laberinto, no podemos mas que confirmarlo: es inevitable. Ya que tanto la categoría de la objetividad, como la de la subjetividad no sabrían tener lugar en este espacio que, después de haberlas socavado, no las reemplaza con nada...

"En ese sentido, nunca se está ni al interior ni al exterior del laberinto, espacio (pero ésto quizás es ya demasiado decir) que no se constituiría por nada más que por esta inquietud misma, irremediamente indecidible: ¿estoy al interior o al exterior?" **37**

28.J.P. La Dantec, op.cit., p.82.

29.íbid.

30.G.Colli, op.cit., p.26.

31.Le Dantec, op.cit., p.82.

32."Hablo aquí de experiencia, escribe S. Agacinski, en el sentido de *prueba*, el hecho de tener que 'sufrir', en el sentido de *soportar*, de dejarse atravesar, tocar, herir por eso de lo que se tiene 'experiencia'. Diría también, pensando en Georges Bataille, que eso de lo que hay experiencia, de lo que no puede haber más que una experiencia, nace del no-saber, y allí queda. *Con la experiencia, hay siempre una pérdida* -no que se trate de la experiencia de la pérdida, sino de la experiencia como pérdida, desposeimiento: disturbio, emoción, éxtasis, espaciamento. Sí, en la experiencia, lo otro me llega, no es ya a mí como sujeto que lo otro llega, y no es tampoco lo simplemente otro. *Por la expresión 'prueba del espacio', quiero sobre todo indicar que, al comprometer inicialmente la existencia o el pensamiento 'en' el espacio, se les pone de hecho como a distancia de ellos mismos.*" (S.Agacinski, *Espace*

de l'oeuvre: la demeure, en op.cit., p.1 19, n. 1.) Dédalo al experimentar el espacio, se pierde en su laberinto.

33.D.Hollier, op.cit., p.1 12.

34.La experiencia, que es "lo que decide en última instancia el valor de toda imputación, sino que lo recibe para someterlo a prueba. Recibir el acontecimiento es observarlo, no para dejarlo manifestarse, sino para probarlo. La palabra latina *experientia* y la palabra griega que le corresponde, *πειρα* (de donde *εμπειρία*) significan justamente 'prueba'. Aquello que comienza a ser es puesto a prueba en el sentido que constituye la base sobre la cual intentamos una previsión, dicho de otro modo, intentamos asumirlo como el sustrato que proporciona más o menos directamente el contenido de la previsión. La prueba no garantiza ningún resultado; probar significa *exponerse* al peligro -y la palabra *periculum* está construída sobre la misma raíz que *experientia* y que *πειρα*. La experiencia - y por tanto el edificio entero del saber científico que se le agrega- no cesa jamás de ser una prueba. Por más considerable que sea eso que se llama

'confirmación' de la prueba, la posibilidad del fracaso de la prueba queda siempre abierta, dicho de otro modo, la imputación de alguna cosa que se revela como una novedad perfectamente irreductible a eso que se ha previsto es siempre posible." (E.Severino, op.cit., pp.40-42.) La experiencia, dice Michel Serres, es salir de nosotros mismos, **abrirnos a lo exterior**, a lo otro (*Statues*). Para Maurice Blanchot, la experiencia "en su esencia, es apertura a los demás, movimiento que provoca una relación de violenta disimetría entre yo y el otro: la desgarradura y la comunicación" (*La comunidad inconfesable*, p.34.). No hay experiencia simple (íbid., p.29.).

35.D.Hollier, op.cit., p.1 13.

36.G.Colli, op.cit., p.24.

37.Hollier, op.cit., pp.109-1 11. "¿En dónde comienza, se pregunta Virilio, la ciudad sin puerta? Probablemente, responde, en la mente, en esa ansiedad pasajera que sienten quienes regresan a ella..." (*La ville surexposée*, en *L'espace critique*, p.21.)

Es, por tanto, imposible decidir si Dédalo es el autor del Laberinto; aquí ya no hay autoridad, "el laberinto no puede ser dominado". **38** No es obra de nadie, más aun, ¿es acaso una obra? "La palabra 'obra', y la unidad que designa son, según Foucault, tan problemáticas como la individualidad del autor." **39** Qué es una obra, dice Sylviane Agacinski, sino la bella totalidad ordenada en el sentido que ella reúne y arranca los materiales de su *dispersión espacial* y los ordena en un espacio propio; una totalidad de la cual su origen y su fin se tocan, replegándose uno sobre otro; totalidad unitaria fundada por una instancia fuera de juego. **40** [Fuera. Dentro. "No se está jamás dentro del laberinto, porque, a falta de poder salir, a falta de poderlo comprender de un solo vistazo, no se sabe jamás si se está adentro. Hay que llamar laberinto a esta estructura, cuya ambigüedad es insuperable, de un espacio del que jamás se sabe si nos rechaza o nos encierra, espacio compuesto únicamente de aberturas, pero sin que jamás se pueda saber si dan al interior o al exterior, si hacen salir o entrar." **41** No hay dentro ni fuera del laberinto; no hay origen ni fin; no hay comienzo, pues "la cuestión del comienzo es ya, ella misma, un laberinto." **42** El origen y el comienzo: ¿no es el arquitecto quien, se supone, conoce tanto el origen, el comienzo, como el fin de su obra? ¿Cómo puede ser el laberinto, entonces, obra de arquitecto?

"El concepto de arquitectura, escribe Sylviane Agacinski, quiere decir mucho más que la simple fabricación de un objeto o de un edificio, dice más que la actividad o que el resultado de la actividad del *tektonikos* (el carpintero, el fabricante). Con el arjé, la arqui-tectura dice que esta tectura obedece a un principio que es también comienzo y [co]mando." **43** La instancia fuera de juego que funda a la obra es, de hecho, la 'verdadera' *obra* del arquitecto. "La génesis de una cosa, agrega Agacinski, el por qué que preside a su producción, es también su fin, su porque, su en vista de qué. La génesis requiere de la visión anticipada del fin." **44** El arquitecto, tradicionalmente, es quien prevé ese fin, y por tanto quien comienza y comanda. ¿Y si la obra -el laberinto/la ciudad- no tiene ni comienzo ni fin? ¿Sobre qué, sobre quién mandará el arquitecto? ¿Qué prevé en este imprevisible espacio? ¿qué proyecta? -posible respuesta: la transformación del laberinto en prisión: "querer el provenir (y no deseirlo), someterlo a planes y proyectos, querer construirlo, es encerrarse en un presente desvalorizado, invivible y sin aire. «El proyecto, escribe Bataille, es la prisión.» *Desear salir del laberinto, formar el proyecto, es cerrarlo, encerrarse en él.*" **45** ¿Cómo puede ser autor de una obra quien se encuentra perdido, encerrado en ella? (Además...

38. Bernard Tschumi, *The architectural paradox, the pyramid and the labyrinth*, en *Questions of space*, p.28.

39. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, p.18.

40. S. Agacinski, *La demeure*, op.cit.

41. Hollier, op.cit., pp.1 14-115. El laberinto, como espacio ambiguo en el cual las contradicciones cohabitan -como imagen *[ver (29)]*- es un enigma: Colli dice que "el enigma es el equivalente en la esfera apolínea de lo que el laberinto es en la esfera dionisiaca" (op.cit., p.24). Del enigma dice que es "la formulación de una imposibilidad racional que, aun así, expresa un objeto real" (p.54), que "presupone una condición mística en que cierta experiencia resulta inexpressable" (p.46) y que "quien cae en la trampa del enigma esta destinado a la perdición" (p.48), como en el laberinto.

42. Hollier, p.111.

43. S. Agacinski, *La 'métaphore architecturale'*, en op.cit., p.38.

44. *ibid.*, p.39.

45. Hollier, op.cit., p.1 14. En su ensayo *Diseño vs. no-diseño*, Diana Agrest los opone arguyendo que mientras el no-diseño es algo abierto, el diseño es lo cerrado, lo clausurado. El diseño designa la clausura (D. Agrest, *Design versus non-design*, en *Architecture from without*, pp.31-65).

"Creo que no hay autor más que cuando hay interioridad."

J. Ulmo 46

Si la delimitación de un "espacio reservado, privado," aparte y apartado, es una "condición de eso que la filosofía llama interioridad," 47 ¿como definir la interioridad en ese extraño espacio que es el laberinto? Dédalo, en su danza, no produce simplemente el laberinto, está en el laberinto, casi se podría decir que es el laberinto; en un embriagador éxtasis se expone a esa experiencia. ¿Interior o exterior? [La experiencia interior, dice Bataille, "implica un sentimiento de sí," 48 cierta intimidad consigo mismo que se instaura a partir del "trazo de límites o de fronteras que permitan las distinciones dentro/fuera o /interior/exterior y condicionen la posibilidad, para la existencia, de separarse, de retirarse." 49 Según Bataille, "para alcanzar la intimidad (lo que está profundamente en nosotros), podemos sin duda e incluso debemos pasar por el rodeo de la cosa," 50 pues la cosa es exterioridad pura. Pero ¿se puede rodear el laberinto? ¿Esta el laberinto, simplemente, al exterior? ¿Es el laberinto una cosa, allá afuera, enfrentándonos: un objeto?... Dice Hollier: "no dejo de ser separado de mi por el laberinto que soy y que me estructura según la ley de esta exterioridad intestinal (interioridad excluída, exterioridad incluída): el laberinto no es jamás simplemente el laberinto." 51]] El laberinto no es una obra, que se comprenda entera, de golpe. Acaso una desobra: "la desobra descentra, es sin [en] medio, sin hueso ni cáscara; sus lugares son travesías, pasajes, no sitios. La acompaña cierto desorden." 52 La desobra sólo puede experimentarse con tiempo, perdidos en el tiempo, ese otro laberinto diría Borges. 53 Ante todo, pues, habrá que evitar la 'tentación totalitaria' de hacer del laberinto una obra y olvidarnos de buscar su autor -lo cual no implica que Dédalo no haya hecho su laberinto: "la función autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia" 54 que separa a la obra del autor, al objeto del sujeto; el autor-arquitecto sería "una subjetividad que se representa el fin de su obra, que la prevé y la anticipa;" una subjetividad que ambiciona sujetar eso que cree que es su afuera, que se coloca 'afuera' y desde allí ordena. Las ideas de obra y de autor, colocan el saber y la experiencia en una relación, al parecer insalvable, de exterioridad, es decir, de exclusión. 55 Dédalo, perdido en su laberinto, lo hace, sí, pero desde dentro, pues ahí se encuentra.)

46.J.Ulmo, en M.Foucault, op.cit., p.70.

47.S.Agacinski, *L'invention partagée*, op.cit., p.34.

48.Georges Bataille, *El erotismo*, p.138.

49.S.Agacinski, op.cit., p.33.

84 50.G.Bataille, *Kinsey, el hampa y el trabajo*, en *El erotismo*, p.226.

51.Hollier, op.cit., p.120.

52.S.Agacinski, *La demeure*, op. cit., p.128.

53.Jorge Luis Borges, *El laberinto*, en *Atlas*, Obras completas, tomo II, p.434. Recordemos que Alexander califica como naturales a las ciudades que se han conformado al paso del tiempo y que se estructuran como semiretículos: redes, laberintos... Esas ciudades que "han llegado a ser , con el tiempo,

grandes urbes," y que en su *Discurso* Descartes descalificaba por estar , "por lo general, tan mal ordenadas en comparación con las construcciones regulares", obra de un solo arquitecto. Obra: "Inención racional que apela a la idea mítica de una creación hecha de golpe, como en un presente puro", *fuera de tiempo* (S.Agacinski, op.cit., p.24). Así, excluyendo al tiempo, se intenta conjurar el atroz peligro que el imprevisible futuro representa.

54.M.Foucault, op.cit., p.36.

55.S.Agacinski, op.cit. La subjetividad, pues, es excluyente. escribe Agacinski: "El motivo de la interioridad, indisociable de aquel de la subjetividad, reenvía siempre a lo no-espaciado, a lo insumiso a la partición espacial." La subjetividad es, cual átomo ideal, la indivisión pura, simple, el individuo. Por eso Descartes, encerrado en su cuarto, recordando las ciudades que tanto le incomodan, puede dudar hasta de su cuerpo, para

llegar a lo más íntimo que tiene: inmaterial, él mismo, pensando. Separado de todo, hasta de su cuerpo, pero entero, uno, indiviso. Escindido del mundo y de su experiencia, desde ahora lo enfrentará como puros objetos, objetos puros, conocibles, utilizables, dominables. Distanciado, se erige en señor de su propio laberinto para no recorrerlo jamás...

(El hilo de Ariadna

"Si este tipo de laberinto pudiera ser 'desenredado', según Eco, nos dejaría entre las manos un único hilo. El hilo de Ariadna, que la leyenda nos presenta como el medio extraño al laberinto que nos permite salir de él, en realidad no es sino el laberinto mismo." Pero el laberinto no puede desenredarse. No hasta que un hilo lo atraviese de parte a parte, haciéndonos suponer que, a pesar de los obstáculos, la comunicación, la transparencia, es posible entre un lugar del laberinto y el anterior o el posterior; haciéndonos suponer esas mismas anterioridad y posterioridad, en el espacio y en el tiempo, de un lugar respecto a otro, imponiendo una secuencia y, sobre todo, las consecuencias necesarias que implican unos para otros; fijándonos un recorrido, un punto de partida y un destino, es decir, un proyecto, un camino que trasciende al laberinto mismo: un método; un medio extraño a él, que nos permite salir de él al tiempo que lo cierra, lo clausura, y que se (re)presenta al exterior como un hilo sólo si es inquebrantable la unión entre punta y punta. Unión y unidad que, finalmente, condicionan el enredo. Para Giorgio Colli, el hilo de Ariadna es "el símbolo que salva al hombre" al permitirle sobreponerse al "carácter fragmentario e inconstante de la vida inmediata," 56 es decir, de la experiencia. ["¿Qué quiere decir símbolo?" Se pregunta H.G.Gadamer, y responde: "Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa 'tablilla de recuerdo'. El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada tessera hospitalis; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos." 57 El símbolo es "algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido," una astucia de la memoria que nos permite reconocernos en la suma de experiencias fragmentarias, pero es también, él mismo, un fragmento: "el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital." 58] El hilo de Ariadna "es el hilo del 'logos', de la necesidad racional" 59 que impone la continuidad a la discontinuidad de la experiencia [La comunicación:

56. G. Colli, op. cit., p. 26.

57. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 84.

58. *Ibid.*, p. 85.

59. G. Colli, op. cit., p. 26.

"...intentamos comunicar, pero ninguna comunicación entre nosotros podrá suprimir una diferencia primera."

Georges Bataille 60

Entre una experiencia y otra, como "entre un ser y otro, hay un abismo, una discontinuidad." 61 La comunicación tiende un hilo, un lazo entre una y otra, ligándolas, religándolas. La comunicación instaura la continuidad. Mas esta comunicación "no significa aquí comunicación de un mensaje, según nos aclara Denis Hollier, sino *la ruptura de los límites individuales* que encierran a los seres que ella pone en juego." 62 De esta experiencia de la comunicación -y hay que recalcar que la experiencia implica siempre la comunicación 63- Bataille da dos nombres: *erotismo y literatura*. 64 El erotismo: "toda actuación erótica tiene como principio, dice Bataille, una destrucción de la estructura del ser cerrado que es en estado normal un participante en el juego;" 65 en el juego de la comunicación, del lenguaje. El erotismo conlleva, para Bataille, la disolución de las formas constituidas, "de esas formas de vida social, regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas que somos." 66 También "la poesía conduce al mismo punto que cada forma de erotismo, a la indefinición, a la confusión de los objetos distintos." Poesía y erotismo, enigma y laberinto. En verdad el hilo mismo es el laberinto, y si pudiera ser desenredado...)]...)

(*El minotauro*

"Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso"

Jorge Luis Borges.

"Incidentalmente, escribe Eco, en este laberinto debe haber un Minotauro, cuya misión sería la de dar interés a la aventura." Minotauro, medio hombre y medio toro, engendro de la extraña, excéntrica, excesiva pasión que sintiera Pasifae, esposa de Minos, por un toro de hermosísima apariencia y que logró satisfacer gracias al artificioso ingenio de Dédalo, quién más. "Del apetito seductor y de la adopción del abominable placer, dice Boccaccio en su *Genealogía de los dioses paganos*, se origina y nace Minotauro, es decir, el vicio de la bestialidad." 67

Así interpreta Boccaccio esta fábula: el apetito concupiscible, esto es, el deseo, unido siempre a la sensualidad, la seducción, es enemigo de la razón; si el alma se adhiere a él es necesario que se separe de la razón, apartada de la cual fácilmente puede ser arrastrada a usar y abusar de las delicias de este mundo, en su primera apariencia hermosas y deleitables, y, gracias a la técnica de su ingenio, se apoya en cosas naturales fuera de las leyes de la naturaleza. Para Boccaccio Minotauro representa todo aquello que el hombre, gracias a la razón natural, deberá dominar. 68 El laberinto, esa "carcel enredada de abundantes revueltas", donde se enclaustra al Minotauro, no puede, pues, volviendo a citar a Giorgio Colli, prefigurar otra cosa que el 'logos', la razón. Razón monstruosa acechada por su monstruoso habitante, ese oscuro fruto que la razón engendró al intentar atrapar al deseo. La razón desea al deseo; el deseo atraviesa a la razón, la rompe, la fractura. Los sueños de la razón...) El laberinto no...] "El segundo tipo de laberinto, continúa Eco, es el laberinto manierista." Si se despliega, "adopta la forma de un árbol; constituye una estructura de callejones sin salida." 69

86

60. G. Bataille, *El erotismo*, p.25.

61. *ibid.*

62. Hollier, *op.cit.*, p.124.

63. "La experiencia no puede ser tal, escribe Blanchot, más que si es comunicable" (*La comunidad inconfesable*, p.34).

64. Hollier, *op.cit.*, p.124.

65. G. Bataille, *op.cit.*, p.31.

66. *ibid.*, p.32.

67. Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, p.237.

68. *ibid.*, pp.236-237.

69. U. Eco, *op.cit.*, pp.109-110.

70. *ibid.*, p.110.

71. G. Deleuze y F. Guattari, *Rizoma*, p.16.

72. *ibid.*

El tercer tipo de laberinto que comenta Eco, es una red, "en la que cualquier punto puede ser conectado con cualquier otro. No cabe desenredarlo, entre otras razones porque, mientras los dos primeros tipos de laberinto poseen un interior (su propio enredo) y un exterior, desde el que se entra y hacia el que se sale, el laberinto del tercer tipo, extensible al infinito, no tiene interior ni exterior. (...)Este laberinto será siempre ilimitado, puesto que su estructura, en cada momento, resultará distinta de la que tenía en el instante anterior, y cada vez podrá ser recorrido siguiendo líneas diversas. En consecuencia, el que viaja por él debe aprender a corregir constantemente la idea que se forma del laberinto, ya se trate de la representación concreta de un solo sector (local), ya de la imagen reguladora e hipotética que concierne a su estructura global, incognoscible tanto por razones sincrónicas cuanto por motivos diacrónicos." **70** Una red, como la ciudad, no es un árbol.

el rizoma.

"El rizoma en sí mismo tiene formas muy diversas."

Gilles Deleuze Felix Guattari **71**

El laberinto del tercer tipo, dice Eco, es el modelo escogido por un pensamiento débil. Este modelo es el rizoma. Sabemos bien, escribieron Deleuze y Guattari, que no convenceremos a nadie si no enumeramos algunos caracteres aproximados del rizoma;" **72** helos aquí tal como los resume Umberto Eco:

Algunas de las últimas características enlistadas arriba, las presentan Deleuze y Guattari bajo los números 5 ° y 6° explicando el Principio de cartografía y de calcomanía, el cual dice que un rizoma es un mapa y no un calco. **74** Un calco es una superestructura que sobrecodifica algo que se da como si estuviera completamente hecho; **75** organiza, estabiliza y neutraliza las multiplicidades propias del rizoma, según sus ejes de significancia y de subjetivación; **76** intercepta al rizoma, lo rompe y lo arborifica, **77** reduciendo su pluri-dimensionalidad a un esquema bidimensional, **79** mera imagen. **79** El mapa, en cambio, "está dirigido hacia una *experimentación derivada de la realidad*," no es una reproducción sino una construcción; forma parte del rizoma: "es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza, ser comenzada su realización por un individuo, grupo, formación social. Se puede dibujar sobre un muro, concebirlo como una obra de arte, contruirlo como una acción política o como una meditación." **80** El calco supone una realidad que es cuestión de confianza y de la cual se propone fiel reflejo. Así, la manía que postula una relación directa y evidente entre el calco y la realidad, al tiempo que olvida todo el trabajo de organización, estabilización y neutralización que sobre ésta opera, es la *calcomanía*. Calcomanía cuyo objeto se anuncia como el desciframiento de la misma realidad que pretende copiar. En contraste, el mapa aparece como una *calcomanía sin objeto*.**81**

87

73. U. Eco, op.cit., pp. 11-112.

74. Deleuze y Guattari, op.cit., p.31.

75. ibid.

76. ibid., p.34.

77. ibid., p.35.

78. Eco, op.cit., p.109.

79. Deleuze y Guattari, op.cit., p.34. ¿Pura imagen? Si el calco traduce en imagen al rizoma no es en una imagen entendida como un "puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad" [ver (29)], pues "cuando el rizoma es interceptado, arborificado, se acabó, nada sucede ya con el deseo..." (p.35); el calco traduce a una imagen vista como mera

representación convencional de la realidad, en una imagen plana, aplanada.

80. Deleuze y Guattari, op.cit. pp.31-32.

81. La calcomanía sin objeto preconcebido, o calcomanía del deseo, es el equivalente pictórico del "automatismo absoluto" de Braton, propuesta de Oscar Domínguez. Braton define dicho procedimiento como sigue: "Para

Si el que se aventura a viajar por este laberinto - red, rizoma, ciudad- debe aprender a corregir constantemente la idea que de él se haga, porque, como antes vimos, no puede hacerse ningún plano para el laberinto; el laberinto no puede planificarse. Un plano es la prefiguración de un calco, lo da por hecho, lo exige: si la realidad no pudiese ser calcada, tampoco podría ser prevista y planeada. ¿Pero puede hacerse un mapa del laberinto? El mapa es resultado de la experimentación, es decir, de la experiencia. Según Deleuze y Guattari, el mapa "es cuestión de ejecución, mientras que el calco remite siempre a una presunta «competencia»." **82** El mapa de una ciudad, por ejemplo, no es la idea de la ciudad; no es solamente la hipotética ciudad hecha sólo de diferencias que cada hombre lleva en la mente, una ciudad sin figuras y sin forma que las ciudades particulares rellenarán; **83** la realización de un mapa, de mapas cognitivos como les llama Frederic Jameson, "exige la combinación de datos puramente vivenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones abstractas y artificiales de la totalidad geográfica." **84** El mapa de la ciudad, como el mapa del laberinto, se construye poco a poco y se reconstruye incesantemente; jamás puede acabarse. Cuando más puede aspirar a ser como aquella alfombra en que se imaginaba Eudossia, o terminar, como el mapa borgiano, cubriendo al territorio entero y confundiendo con él. Por tanto, no hay mapa inalterable; al contrario, el mapa es siempre alterado, incluso al ser leído se transforma en otro. Por tanto "no puede haber verdaderos mapas." **85** Al menos no como modelos cerrados y completos, no como totalidades orgánicas plenas de sentido: como obras. Acaso serán algo que se produce continuamente, "siempre desmontable, conectable, invertible, modificable, con entradas y salidas múltiples, con sus líneas de fuga." **86** Un mapa será, entonces, "una composición que haga que el pensamiento mismo se vuelva nómada." **87** Que el pensamiento, suelto, absuelto, se pierda en la construcción de su propio laberinto. Se pierda, y cual Dédalo el artífice, se encuentre en él. Un pensamiento nómada, disperso, anárquico y a la deriva. Un pensamiento que no sea soporte ni sosten de nada, que no se funde en nada. Insoportable. Insostenible. Infundado. **88** Nada estable ni establecido en una posición de certidumbre y dominio, más bien un intento de continuar pensando sin parar, de sostener el pensamiento en la perplejidad. *Perplejidad*, esa es la palabra: **89** la condición de estar perdido, sin rumbo y sin destino, vagando. Un pensamiento viajero, vagabundo, extravagante...

"El pensamiento es auténtico, dice Eugenio Trías, si cambia siempre de lugar, si es nómada." **90** Dice también que "el pensamiento es caos: sólo si se deja disperso ofrece su verdadera imagen, en fragmentos, a pedazos..." **91** Que "la dispersión carece de punto final," **92** que "no hay clausura de un pensamiento disperso." **93** ¿Cómo cerrar este paréntesis? ¿Cómo salir de este enredo, de este laberinto? ¿Habrá que decor de la ciudad que es una compleja multiplicidad, cual un rizoma, irrepresentable como totalidad? ¿Que no hay una representación fiel y concreta, global, de la ciudad? ¿Que no hay un afuera simple donde instalarse y desde el cual dominar a la ciudad entera como un panorama? ¿Que cualquier mirada o perspectiva vendrá siempre de un punto interior? ¿Recordar que no hay puntos o posiciones; que tan sólo hay líneas, líneas de desplazamiento, líneas de fuga, líneas? ¿Que estas líneas, como la ciudad, sólo pueden describirse en el sentido que decimos que un móvil describe una trayectoria; no como un objeto, sino como un recorrido? ¿Volver a decir, con Calvino, que no se debe confundir

abrir a voluntad su ventana sobre los más bellos paisajes del mundo y del más allá, extiéndase, con ayuda de un pincel grande, tinte negro, más o menos diluida, sobre una hoja de papel satinado que recubrirá inmediatamente con una hoja similar sobre la que ejercerá, con el dorso de la mano, una presión mediana. Levanta sin prisa, por su borde superior, esta segunda hoja a la manera como se hace con una calcomanía; repítase la operación hasta que la tinta casi haya secado. Lo que tendrá enfrente no es, quizá, más que el viejo muro paranoico de da Vinci, pero es ese muro llevado a su perfección." (Gérard de Cortanze, *Le monde du Surrealisme*, p.72.) El resultado de un calco sin objeto es una verdadera imagen: producción incesante de sentido. Como el mapa, el calco sin objeto preconcebido es cuestión de ejecución y no de competencia.

82.ibid. p.32.

83.Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, p.44.

84.Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p.116.

85.ibid. p.117. Esto no implica, aclara el mismo Jameson, que la realidad sea inognoscible, sino únicamente que es irrepresentable (p.119); dicho de otra manera, no puede haber una representación de la suma de la realidad a menos que aquella, la representación, consume a la realidad, convirtiéndola en mero simulacro. No se puede consumir la representación de la totalidad sin consumirla al mismo tiempo, sin reducirla, sin digerirla y transformarla en puros deshechos inertes (Hitler, por ejemplo, consumió, literalmente, varios millones de cuerpos para que sus restos representaran mejor su realidad.) [Sobre la imposibilidad de hacer mapas de la metrópolis contemporánea ver, por ejemplo, Pierluigi Nicolini, *New conditions for*

architectural design, en *Domus* 728, junio 1991].

86.Deleuze y Guattari, op.cit., pp.51-52.

87.ibid., p.59.

88.Eugenio Trías, *La dispersión*, p.14.

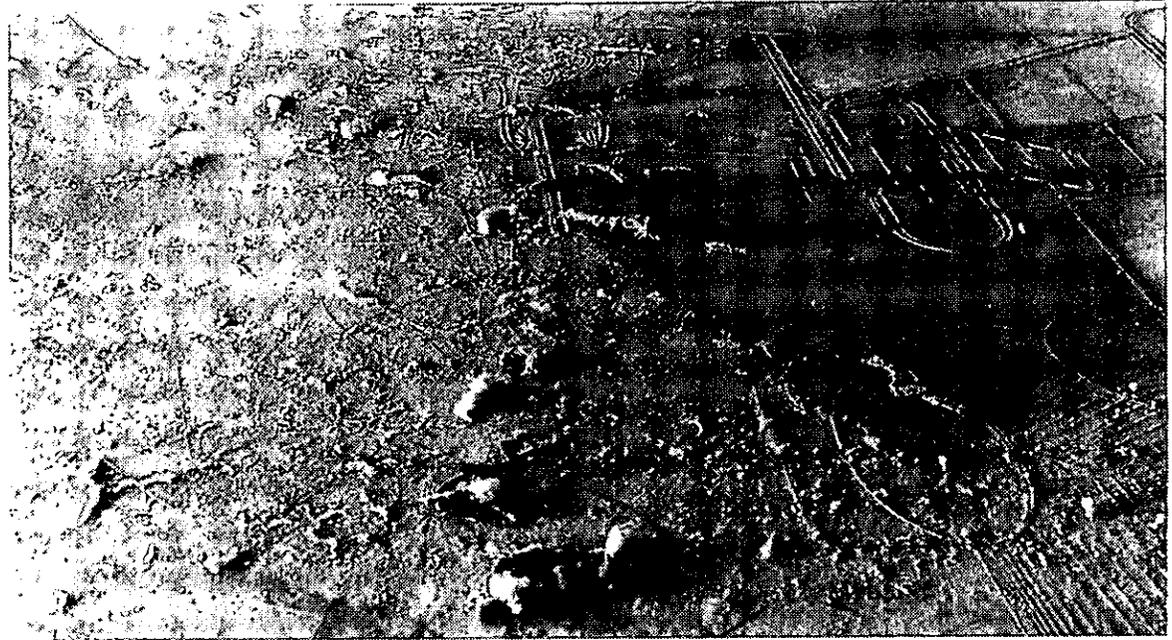
89.Sobre esto ver Gregory L. Ulmer, *The heuristics of deconstruction*, en *Deconstruction and the visual arts; art, media, architecture*, p.90.

90.Trías, op.cit., p.23.

91.ibid., p.147.

92.ibid., p.184.

nunca la ciudad con el discurso que la describe?
¿O repetir que ya perdido el hilo del discurso sobre la ciudad, no queda otro recurso que recorrerla?
¿Reparar en la diferencia entre saber y conocimiento? ¿Decir que el conocimiento de la ciudad exige una pérdida? ¿Que hay que perderse en la ciudad para encontrarla y encontrarse en ella?
¿Y también decir que no hay arquitecto para la ciudad, que no hay arquitectura de la ciudad? ¿O decir que cuando escribo que la forma urbana es el laberinto dentro del cual se pretende contener la dispersión de lo urbano (como si la dispersión fuera el monstruo recluso en su monstruosa morada y el arquitecto, heróico Dédalo, pudiera contenerlo y, luego, guiado por su razón, cual Teseo por el hilo de Ariadna, pudiera acabar con él y al fin desenredar el enredo), ignoraba que nos perderíamos en este laberinto? ¿Y? ¿Lograremos así cerrar este paréntesis? ¿Cerrarlo, para qué? Mejor volvamos a Deleuze y Guattari: "Sed la Pantera Rosa y que vuestros amores..." 94



Criadero de polvo, Man Ray

[Sigán adelante...]

93. *ibid.*, p.17.

94. Deleuze y Guattari, *op.cit.*, p.61.

"Cada cosa es un entero y, por tanto, no es más que un fragmento."

Le Corbusier 1

Fragmento deriva, dice Omar Calabrese al explicar la etimología del fragmento, 2 del latín *'frangere'*, es decir, romper. El fragmento es algo roto, resultado de una interrupción, acaso violenta, de la continuidad: "los confines del fragmento no son 'de-finidos', sino más bien 'interumpidos'." 3

La interrupción es la marca del fragmento: una cesura. Lo que cesa, lo que deja de ser es la totalidad: "el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*." 4

La totalidad desaparece, pero no hay por qué sospechar ninguna nostalgia de ella: "en lugar de ello, es posible reivindicar el fragmento como singularidad de una puesta en común no totalizante" 5 -¿de una comunicación no totalizada o de una comunidad no totalitaria?

A partir del fragmento no puede deducirse una representación fiable de la totalidad a la que se supone pertenece, pues no es posible dar cuenta de una totalidad ausente, inexistente. "¿A partir de qué espacio suspendido se podría coronar la diversidad de espacios yuxtapuestos y contemplar estos universos fragmentarios, dispersos? ¿Cómo se totalizan estas fracturas?" 6

Estos fragmentos, pues, no están ya replegados los unos sobre los otros en una totalidad unitaria/unidad totalitaria o autónoma; 7 no están en espera de ser completados y vueltos a pegar, como los fragmentos de una estatua, para componer una unidad que además sea la unidad de origen: no hay una totalidad original. 8

Los fragmentos son como principios sin fin, 9 en todos sentidos.

No hay síntesis de los fragmentos. Sólo mediante disyunciones se pueden pensar y producir "fragmentos que tengan entre sí relaciones de diferencia en tanto que tal, que tengan como relaciones entre sí a su propia diferencia, sin referencias a una totalidad original incluso perdida." 10

La disyunción es abierta e inclusiva, no se cierra sobre sus términos, al contrario, es ilimitativa. 11 Cada fragmento, "cada parte reenvía a otra, cada construcción está en desequilibrio." 12 Rechaza la jerarquía y las estructuras cerradas. 13

1. Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, p.155.

2. Omar Calabrese, *La era Neobarroca*, p.88 y ss.

3. *Ibid.*, p.89.

4. *Ibid.*

5. José Jiménez, *La vida como azar, complejidad de lo moderno*, p.21.

6. Severo Sarduy, *Barroco*, p.24.

7. Bernard Tschumi, *Cinéma folle, Le parc de la villette*, p.24.

8. Deleuze y Guattari, *El anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*, p.47.

9. Bernard Tschumi, *The pleasure of architecture, en Questions of space*, p.58.

10. Deleuze y Guattari, *op. cit.*

11. *Ibid.*, p.83.

12. Bernard Tschumi, *Disjunctions, en Mesure pour mesure, architecture et philosophie*, p.93.

13. *Ibid.* "Si debiéramos calificar una arquitectura o un método arquitectural de 'disyuntivo', explica Tschumi, sus denominadoras comunes serían las siguientes:

i. El rechazo de la noción de 'síntesis' en beneficio de aquella de disociación, de análisis disyuntivo.

ii. El rechazo de la oposición tradicional entre uso y forma arquitectural, en provecho de una superposición o una yuxtaposición de los dos términos pudiendo ser sometidos, independientemente e igualmente, a los mismos métodos de análisis arquitectural.

iii. A nivel metodológico, un acento sobre la fragmentación, la superposición y la combinatoria, las cuales producen una fuerza de dislocación que se extiende a través de todo el sistema arquitectural, rompiéndolo y dándole una nueva definición."

Otras estrategias para enfrentar a los fragmentos: la colección, el colage y el bricolage

Los fragmentos se colectan y se coleccionan.

Cuando un fragmento es tomado como un objeto completo, abstraído de su relación con un todo faltante, y entra en juego con otros fragmentos-objetos que no se remiten más que los unos a los otros, entonces pasa a formar parte de una colección, y todos “se constituyen en un sistema gracias al cual el sujeto trata de reconstruir un mundo, una totalidad privada.” 14

En una colección la totalidad jamás es alcanzada, pues el objeto que cerraría la serie, el objeto final, término de toda la serie de objetos que la constituyen, es diferido sin cesar al punto de que “no reviste valor excepcional más que en la ausencia.” 15 Este objeto único, “especificado por su posición final, y que nos da, de tal modo, la ilusión de una finalidad particular,” 16 resume simbólicamente a la colección. 17 (Y recordemos que el símbolo no es otra cosa que un fragmento [ver (33)].)

El objeto final, único, ausente e inalcanzable: la totalidad.

En la colección los fragmentos dejan de serlo y pasan a ser parte del sistema de la colección, que a su vez nunca será más que fragmentaria.

El colage es, según lo define Max Ernst, “el acoplamiento de dos realidades, irreconciliables en apariencia, en un plano que aparentemente no les acomoda.” 18 El mismo Ernst dió esta otra definición en el *Diccionario abreviado del surrealismo*: “El colage es algo así como la alquimia de la imagen visual. El milagro de la transfiguración total de los seres y de los objetos con o sin modificación de su aspecto físico o anatómico.” 19 El colage, añade Ernst, perturba el principio de identidad, interrumpiéndolo, e incluso acaba con el concepto de autor. 20

Max Ernst, de nuevo: “No es la cola lo que hace al colage.” 21 Lo que importa es la colisión 22 entre los fragmentos de imágenes y la manera como los diversos mundos a que hacen referencia se superponen y yuxtaponen, produciéndose así relaciones inéditas e inesperadas entre ellos. De la coherencia que haya entre estas relaciones, es decir, de su estructura, dependerá la unidad que el colage pueda simular.

Junto con el colage esta el montaje, “base del fenómeno cinematográfico,” 23 pero también, según Einsestein, presente tanto en la poesía como en las artes plásticas, 24 posibilita unir fragmentos dispersos y discontinuos para disimular la disgregación, o acrecentarla, pero en cualquier caso fingiendo una progresión. 25

Los fragmentos al formar parte del colage no dejan de serlo, pero se convierten en fragmentos del colage.

14. Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p.98.

15. *ibid.*, p.105.

16. *ibid.*, p.104.

17. *ibid.*

18. Citado por Hal Foster, en *Compulsive Beauty*, p.81.

19. Citado por Gérard de Cortanze en *Le monde du surrealisme*, p.60.

20. Hal Foster, *op.cit.*

21. *ibid.*, p.250, n.55.

22. *ibid.*

23. Josep M. Català Doménech, *La violación de la mirada, la imagen entre el ojo y el espejo*, p.80.

24. Jacques Aumont, *La imagen*, p.249.

25. J.M. Català Doménech, *op.cit.*

El colage requiere disimular al fragmento y simular la totalidad.

El bricolage. Dicen Deleuze y Guattari que Lévi-Strauss propone como característica del bricolage "la capacidad de introducir los fragmentos en fragmentaciones siempre nuevas." **26** También Colin Rowe cita a Lévi-Strauss diciendo que la serie de medios que se emplean en el bricolage no puede ser definida en función de un proyecto, pues tales medios no guardan relación con dicho proyecto, ni con ningún otro, sino que son el resultado contingente de todas las ocasiones habidas para renovar o enriquecer las existencias con restos de anteriores construcciones o destrucciones. **27**

El bricolage, enseña Lévi-Strauss, opera creando estructuras por medio de acontecimientos. **28** Fragmentos-acontecimientos que constituyen estructuras inestables en perpetuo cambio. Estructuras sin fin, en todos sentidos.

Con el bricolage se crea un "universo a la vez uno y fragmentado en el cual cada constituyente guarda su particular virtud, independiente de cualquier relación." **29**

El bricolage "hace girar a sangre fría el kaleidoscopio de la invención, en vista de sus desconcertantes reconstrucciones..." **30**

En el bricolage los fragmentos siguen siendo fragmentos: fragmentos de nada.

26. Deleuze y Guattari, op.cit., p.16.

27. Colin Rowe y Fred Koetter, *Ciudad collage*, p.102.

28. ibid.

29. Michel Leiris, *Quant à Arnold Schoenberg, en Brisées*, p.24.

30. ibid., p.25.

(En la urbe, como en la arquitectura, cada cosa aparenta ser un entero y no es más que un fragmento. Un fragmento que remite sin cesar a otra cosa que a su vez reenvía a otra. Al igual que para la ciudad, ningún elemento de la urbe se basta a sí mismo. 31 La forma urbana representa aquello que el conjunto de relaciones que se dan entre tales fragmentos urbanos añade a la mera suma de estos mismos. Sabemos que ese conjunto de relaciones jamás llegará a cerrarse, pues cada fragmento de la urbe puede relacionarse con cualquier otro, y debe serlo; sabemos también que la suma de fragmentos no llega nunca a un total. La totalidad inalcanzable no puede ser más que imaginada e imaginaria. Quien intente conocer la verdadera forma urbana se encontrará ante una disyunción, ¿cómo se relacionan entre sí aquellos fragmentos: colección, colage, bricolage? (acaso un tanto de cada uno sea la disyunción); y ante la imposibilidad de conocer la totalidad de las relaciones que entre ellos se dan, esto es, la Estructura urbana real. Por tanto deberemos asumir que la forma urbana siempre será el resultado de una interpretación; una perspectiva cuyo punto de vista, como en el rizoma [ver (33)], siempre está al interior. Asumir también que la forma urbana, recreación inacabable, es siempre múltiple, inestable, variable.)

31. Platón hace decir a Sócrates en La República:

"Lo que da principio a la sociedad, pienso yo que es la imposibilidad en que está cada cual de nosotros de abastecerse a sí mismo, por la necesidad que tenemos de muchísimas cosas. (...) Así, la necesidad de una cosa, habiendo obligado al hombre a juntarse a otro, y una otra necesidad a un otro hombre más, la multiplicidad de necesidades ha reunido en una misma habitación a muchos hombres con la idea de ayudarse unos a otros, y pusieron a esta sociedad el nombre de ciudad."

Así, cada ser se descubre parcial, fragmento de una sociedad idealmente una, reconociendo su insuficiencia individual. Este saberse insuficiente es lo que Bataille llama principio de insuficiencia, o para Blanchot, principio de incompletud (Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p.14.). Mas para ninguno de ellos resulta este principio la causa que haga necesaria la congregación social. Así como el fragmento, para el cual la totalidad se encuentra ausente, no requiera, por tanto, ser completado, el ser insuficiente "no busca asociarse a otro para formar una sustancia de integridad" (ibid.). Al contrario, el ser, sólo, "se cierra, se adormece y se tranquiliza;" es lo social mismo, la puesta en común del ser, lo que revela esta incompletud: "la conciencia de la insuficiencia viene de su propia puesta en cuestión, la cual requiere del otro o de otro para ser efectuada" (ibid.).

1. Citado por John Griffiths en *Deconstruction Deconstructed*, en *Deconstruction, omnibus volume*, p.95.

2. Henri Laborit, *Dieu ne joue pas aux dés*, p.40.

3. *ibid.*, p.41.

4. *ibid.*

5. Para Xavier Rubert de Ventós, la componente ideológica de cualquier discurso se caracteriza:

a. por producirse desde una posición determinada, y

b. por no estar dirigido a comprender esta posición como particular, sino a legitimarla y/o a dotarla de una validez universal, camuflando la parcialidad de su origen o de su objetivo. (*Teoría idealista de la ideología*, en *Ensayos sobre el desorden*, p.38.)

6. "Habla en sentido pleno de una intuición «perspectiva» del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos (...) sean representados «en escorzo», sino donde todo el cuadro se halle transformado, en cierto modo, en una «ventana», a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material (...) sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas (...) es negada como tal y transformada en un mero «plano figurativo», sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas." (Erwin Panofsky *La perspectiva como forma simbólica*, p.7.)

7. Una de las características de los discursos ideológicos, según Luis Villoro, es que "presentan los productos de un trabajo como cosas o cualidades de cosas independientes de ese trabajo." (*El concepto de ideología y otros ensayos*, p.17.)

8. Cf. por ejemplo, Clement Rosset, *Lógica de lo peor, elementos para una filosofía trágica*, pp.36 y ss., sobre la imposibilidad de una crítica antiideológica de las ideologías; Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*.

[35]

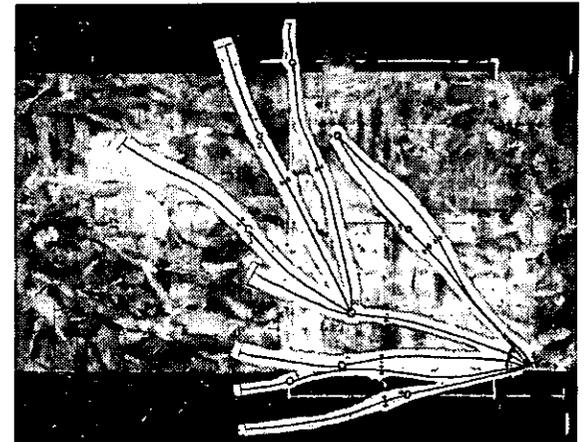
El conjunto de relaciones que conforman la urbe son su estructura.

estructura. (Lat. «structura», deriv. de «struere»; véase «str-» ① «Disposición». Manera general, a veces especificada con un adjetivo, de estar colocadas las partes de una cosa: 'Estructura de un edificio [de un tejido, de un organismo, de un cuerpo químico, de un poema]'. (V.: «Arreglo, *aspecto, *colocación, configuración, disposición, distribución, *forma, grano, *orden, textura, traza. < Amorfo, blando, compacto, concoideo, cristalino, duro, granuloso, *hojoso, pulverulento».) ② «Armadura. Armazón. Esqueleto». Conjunto de piezas que sostiene y da fuerza a → algo; por ejemplo, a un *edificio o a un *barco: 'Edificio de estructura metálica'. (María Moliner, *Diccionario de uso del español*.)

"No creo en las cosas, sino en las relaciones entre las cosas," decía Braque. 1 La urbe tampoco está compuesta de cosas, sino que se forma como urbe por las relaciones que se dan entre algunas cosas. El conjunto de relaciones que se establecen entre determinadas cosas es lo que se llama Estructura. 2 No queda entonces más que determinar qué cosas son parte de la urbe y cómo se relacionan entre sí para conocer su Estructura. Pero he aquí que la Estructura de la urbe resulta, lo hemos visto en alguna parte, irrepresentable en tanto totalidad, pues ambas condiciones, el conocimiento de los elementos que la conforman y el de sus interrelaciones, son indeterminadas e indeterminables. Sin embargo, aunque sea imposible abarcar la totalidad de relaciones que se den entre los elementos que conforman la urbe, podemos "aprender subconjuntos de este conjunto, es decir, una subestructura, una parte de la Estructura". 3 Según explica Henri Laborit, suponer que una parte de la estructura, una subestructura, pueda describir en realidad a la Estructura, esto es, a la totalidad de las relaciones, es lo propio de la ideología. 4 [Cualquier discurso será ideológico si no asume el hecho de producirse desde una posición específica, es decir, si no acepta que su visión está condicionada por o, mejor, no es más que un punto de vista. 5 La ideología es pura perspectiva; pues así como ésta consiste en negar al soporte mismo que la hace posible para postularse como fiel representación de lo real, ventana hacia el mundo, allá, afuera, 6 la ideología pretende también olvidarse del trabajo que le permite constituir a lo dado como objeto de su discurso. 7 Tanto para la ideología como para la perspectiva su obstáculo es la transparencia, o mejor, su falta: no hay transparencia. Al contrario, en su misma opacidad encuentran, tanto la una como la otra, la posibilidad de referirse a un hipotético fondo real: el paisaje pintado o el mundo descrito. Y sin embargo, se empeñan en negar esa opacidad y fingirse transparentes, en postular dicha transparencia como su verdad y en exigirla como condición de cualquier verdad.]

estructura

En el caso de la urbe, por ejemplo, es ideológico suponer que la estructura de un sector específico de la misma es análoga a la Estructura de la urbe entera; como también, de hecho, lo es suponer que tal estructura es anómala, pues el reconocimiento de dicha anomalía implica el conocimiento del orden regular, total de la Estructura. Por tanto, si cualquier intervención arquitectural sobre la forma urbana conlleva su transformación, esto es, un cambio en su Estructura, y exige el conocimiento de la subestructura en la que se injerta, entonces en cualquier intervención se corre el riesgo de tomar una cosa por otra: la subestructura como Estructura real de la urbe; y de suponer que los cambios previstos en dicha subestructura anuncian los efectos que sufrirá la Estructura entera. Dicho sin tanto enredo, cualquier acción arquitectural en la urbe se soporta en un basamento *'conceptual'* más o menos explícito: su ideología. No hay intervención *ai*deológica posible y cualquier posición o postura desde la cual se intervenga en la urbe será sostenible por ser 'estable', es decir coherente: *estructurada*, y no porque sea *verdadera*. Así se desvela el moderno cinismo mediante el cual el arquitecto deberá, ahora, trabajar sobre la urbe. 8



Rede de patrones, Marcel Duchamp

[36] espacio propio, espacio apropiado

**Uno no atraviesa el espacio
lo deduce de sus pasos.**

**No les da un cuerpo
a las cosas
se los retira.**

Jean-Louis Giovannoni 1

Para apropiarse de un espacio hay que ocuparlo, y ocupar un espacio, estar en él, instalarse ahí, habitarlo, no es algo que se cuantifique en centímetros cúbicos. Tal acontecimiento de apropiación del espacio no tiene medida pues él mismo es un acto de medida, de medición y medida [ver (11) prótesis 14]; un acto poético que abre, desgarrar y arranca las cosas para ponerlas ahí, en su sitio: no puede estar cada cosa en su lugar hasta que éste y aquella, el lugar y la cosa, hayan sido medidos para poder, entonces, corresponderse.

Medidos, nombrados:

**Nuestras palabras son el
espacio
que le faltaba a este mundo.
Nuestras palabras
son la orilla del mundo.
La orilla
que le faltaba.2**

Las cosas reunidas en el nombre, por el nombre, son así lanzadas a otro espacio, para ahí perderse y dispersarse.

**Basta que uno nombre
una cosa
para que se aleje**

**no tenga ya la misma
consistencia.**

**Basta escribir una palabra
para que el mundo gane su
extensión.3**

Quien nombra puede ser nombrado; quien mide medido. El espacio, abierto en la experiencia [ver (33)], es recuperado, tomado por aquél que se arriesga a probarlo y se expone a él; por quien, fuera de sí, se instala en tal espacio y lo hace su propio espacio.

**Uno no les da espacio
a las cosas
se los arranca.**

**Las vacía de
esa atracción
por el adentro.**

**Abrir el espacio
es colocar las cosas
fuera de sí mismas.4**

En ese espacio así ganado, dédalo, laberinto, uno se encuentra perdido, a la deriva. El cuerpo se desplaza y va dejando huellas. Un movimiento adecuado, propio y apropiado: un gesto, designa el lugar del cuerpo, su posición y su postura, rompiendo la muda uniformidad del espacio. Aquí es el lugar donde se está.

**No hay gesto
sino en el crecimiento
y la desaparición.5**

La arquitectura es un gesto.

"Tu afán que da forma al deseo
toma del deseo su forma"
Italo Calvino

Es cierto que algo informe es impensable, pero decir que la forma urbana siempre es alterada, que no es jamás estable, no equivale a suponerla amorfa; es afirmar la multiplicidad de su forma; es afirmar su forma como multiplicidad. Variada, diversa, cambiante, esa forma no es más que un momento detenido, fijo, puntual. La imagen de un instante del fluir urbano. Flujo aterido por la imagen; imaginariamente congelado, vuelto forma. Forma que puede, así, quieta, detenida, ser retenida, recordada y, también, más fácilmente transformada y conformada. La urbe está en constante transformación; todo va cambiando, a distintas velocidades, pero todo va cambiando. No sólo hay cosas nuevas que aparecen y otras que desaparecen para siempre, cambios que en general y a 'escala urbana' pueden considerarse de poca importancia, sino que la forma de la urbe, siendo por entero una construcción imaginaria, resultado de la combinación de datos puramente vivenciales con concepciones abstractas y artificiales de la totalidad urbana, está abierta a ser modificada por la experiencia, y la experiencia misma no puede más que alterarla, abrirla, fracturarla y lanzarla de nuevo, ya en pedazos, al ilimitado flujo de lo múltiple, para después ser de nuevo recompuesta.

La forma, según explica Manuel Ballester, es unidad y unificación de lo múltiple. **1** Al darle forma a algo, "se satisface la necesidad metafísica del hombre que exige totalidad, claridad, plenitud detenida y lograda." **2** Pero tal forma sólo se consigue en la experiencia: "el «objeto» Forma es contenido de experiencia y sólo en experiencia construido." **3** La forma es contenido de experiencia y a su vez intenta contener a esa experiencia, resumirla, sintetizarla; ordenarla en vista a un fin: su punto de vista. El punto de vista, el lugar donde la mirada se clava y se detiene y también el sitio desde donde se domina el panorama, desde donde, a distancia, se construye el paisaje, ya que es "por la distancia, en la escisión, [que] se levantan las formas que crea el pensamiento:" **4** "la forma de las cosas se destaque mejor en lontananza." **5** El punto de vista, pues, coincide, en el fondo, con el punto de fuga: el lugar de la desaparición. **6** El punto de fuga presagia eso: una huida, un escape, una abertura que deja a la apariencia flotando en el vacío, suspendida, en espera del siguiente acto, del siguiente cuadro en la sucesión de instantes y de formas, esperando que la experiencia haga su aparición. La experiencia de la forma exige su abertura. La forma, entendida como síntesis y unidad de lo múltiple, "no puede efectuarse sin atravesar el campo de la articulación, de la relativa descomposición de la unidad compacta" **7** de lo dado. Si la forma es la captura y aprehensión sintética y unificante de la experiencia, es decir, si la forma es una construcción, en tanto que tal supone una articulación que viene a suprimir lo que ella misma está realizando: la forma sintética. **8** Por eso la experiencia de la forma conlleva el desandar lo andado: una desarticulación de la articulación que la forma impone a lo inarticulado. Pero requiere, también, su posterior rearticulación, "un nuevo acto de síntesis productiva, semejante a la creación, en el que estriba la actividad hermenéutica." **9** La forma, para ser percibida, debe ser alterada. En la experiencia de la forma, deja de ser lo que es para transformarse en otra, que dará lugar a otra, y a otra más. La inestabilidad es, así, inevitable y constitutiva de la forma, que llega a su verdad como resultado de su abertura y de la renuncia a la unidad y a la verdad. **10**

1. Manuel Ballester, *El devenir y la apariencia*, pp.106-107.

2. *ibid.*, p.73.

3. *ibid.* p.109.

4. *ibid.*, p.79.

5. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, p.111.

6. Octavio Paz, *La apariencia desnuda*, p.153.

7. Manuel Ballester, *op.cit.* p.107.

8. *ibid.*

9. *ibid.*, p.108.

10. *ibid.*, p.34.

[38] Interpretación, intervención y violencia

“(no hay hechos,
sólo
interpretaciones)”

Gianni Vattimo 1

1. Ya hemos visto que la forma de la urbe es el resultado de una síntesis productiva, de un proceso en continuo cambio que jamás cesa, esto es, resultado de una interpretación. Así como puede decirse, según Wittgenstein, que interpretar un sueño es ubicarlo en un contexto en que deja de ser enigmático, 2 e incluso fabricarle tal contexto al tiempo que se le asigna al sueño una textura, una coherencia que le permitirá ajustar dentro de otra serie de significaciones previamente fijada, a la interpretación que supone el darle forma a la urbe, se la puede ver, también, como producción de un texto y de un contexto. Producción de una textura, de un tejido que, hilando y deshilando, tramando y urdiendo partes diversas, logra dar cuerpo, en una imagen, una forma, a la experiencia, fluida y fugaz, de lo urbano. Cuando se interpreta un sueño, regresando a Wittgenstein, el soñador vuelve, en cierto sentido, a soñar su sueño, pero en un entorno tal que su aspecto cambia. 3 Al interpretar la urbe - interpretándola, sí, como se interpreta un sueño o un jeroglífico, pero también como se interpreta una partitura musical- el *urbanita* vuelve a recorrerla,

más que en un entorno específico, con cierto sentido; y así, dándole sentido a la urbe, en todos sentidos, su aspecto cambia. Este nuevo aspecto toma forma: se articula como una imagen mental superpuesta a la percepción de la urbe parcial y fragmentaria. 4

2. La urbe no se conforma sin exclusiones, sin que algo se borre, se tache, se esconda, desaparezca o se pierda, sin que nada cambie, sin que nada se agregue, se añada, se inserte. En este juego de alternancias y alteraciones, la urbe se recompone y descompone incesantemente; el surgimiento de una nueva forma resulta de la destrucción de otra anterior, distinta. Sin embargo, cada una conserva marcas, huellas y cicatrices, registros de otras formas precedentes y, también, anuncia, de algún modo, su transformación inevitable. Dice Gianni Vattimo que “hacer violencia, reorganizar, acortar, suprimir, llenar, imaginar ficciones, falsificar radicalmente, son constitutivos de cualquier interpretar”; 5 que “la interpretación es constitutivamente injusticia, superposición y violencia.” 6 Del inmenso catálogo de formas que pueden darse a la urbe, es una, una tan sólo la que, aun sea por un instante, prevalece y domina, imponiéndose, superponiéndose a las restantes, por ahora, meras promesas incumplidas.

3. De acuerdo al mismo Vattimo, la violencia está implícita en todo proceso interpretativo, en todo darse de algo en cuanto algo, en tanto este darse

de algo como algo es una perspectiva superpuesta violentamente a otras, e identificada con la cosa misma sólo por una necesidad interna de la interpretación. **7** Ver la urbe como tal, como lo que es más allá de lo que aparece, como una forma completa, una obra del tiempo y de la sociedad: de la historia, abierta en tanto capaz de crecer o transformarse, pero cerrada, clausurada al suponerse plena de sentido, total, unitaria y estable, ver la urbe como esta urbe particular que ahora yo imagino, no puede ser el resultado de una observación objetiva cuyo ideal es no tomar parte, no intervenir en la conformación de aquello que estudia. *No hay mirada inocente.* Cualquier interpretación implica una intervención. "La interpretación, dice Emanuele Severino, es la voluntad de que lo dado tenga cierta significación. Más precisamente, es la voluntad de que lo dado tenga una significación ulterior, es decir, adicional en relación a la significación que constituye lo dado. *La significación adicional constituye el contenido de la interpretación.*" **8** Es esa significación ulterior lo que la interpretación aporta, lo que injerta violentamente a lo interpretado. Toda interpretación interviene al hacer que los hechos tengan sentido, un sentido.

4. Por tanto, *no hay hechos, sólo interpretaciones:* "todos los datos de la experiencia son interpretados;" **9** y "dado que la interpretación es un acto de violencia y superposición, no se puede pensar que su logro se mida según una mayor o

menor correspondencia con la esencia de la cosa. Esencia es el nombre que se da al resultado del experimento, a la cosa tal como se constituye en el acto interpretativo." **10** Lo anterior nos lleva a afirmar que la forma de la urbe, tal como se constituye en el acto interpretativo, no es jamás la verdadera forma, o puesto de otro modo: que cualquier forma que resulte de un proceso interpretativo será verdadera, más verdadera que lo dado en sí antes de dicho trabajo, pues, como escribió Valéry, "*lo verdadero en estado bruto es más falso que lo falso.*" **11**

5. Y por eso, si toda intervención en la urbe exige el conocimiento de la forma sobre la cual se pretende actuar, toda intervención en la urbe supone su anterior interpretación; interpretación que a su vez y a su modo implica siempre cierto grado de violencia. De lo anterior se deduce el que no sea posible una intervención inocente, inofensiva, inocua; ni tampoco el juzgar la validez de una intervención de acuerdo a la adecuación de tal gesto a la forma 'verdadera' de la urbe, puesto que cada intervención depende del juego de relaciones que establezca entre las partes de la urbe para conformarla como tal, o sea, de un trabajo interpretativo. Así, sólo se podrá juzgar la pertinencia de cualquier intervención en la urbe confrontándola con la interpretación que la hace posible, constatando su coherencia, y ésto, claro está, no podrá hacerse más que mediante un nuevo trabajo interpretativo.

1. Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto, Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, p.34.

2. Ludwig Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, p.35.

3. *ibid.*

4. Ver Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*.

5. G. Vattimo, *op.cit.*, p.35.

6. *ibid.*

7. *ibid.*, p.36.

8. Emanuele Severino, *La loi et le hasard*, pp.77-78.

9. *ibid.*, p.79.

10. G. Vattimo, *op.cit.*, pp.39-40.

11. Paul Valéry, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, p.71.

[39] arquitectura y violencia

“¿Qué tiene que ver la arquitectura con la violencia, más allá de servir como uno de sus sitios?”
Mark Wigley 1

1.El muro, la puerta, el cerco, el baluarte o la fortaleza, la casa o la ciudad, todos están ahí haciendo frente a los embates de fuerzas externas: la tempestad o el ejército enemigo, aquello que desde afuera amenaza la usual tranquilidad de la morada, su estabilidad o su integridad. Fuerzas externas, extrañas, son las que ejercen violencia sobre aquellos elementos que, como reacción, nos protegen. La violencia, pues, es lo que se encuentra afuera, y el muro, la puerta o el cerco, la casa o la ciudad, se erigen y se cierran para evitar que algún día lleguen a encontrarse aquí, adentro.

2.Aquí. No hay violencia sin aquí, sin un sitio definido que pueda por tanto ser defendido. Traspasar, transgredir los límites de tal espacio, será violarlo. Violar: “*entrar por la fuerza en un lugar,*” dice el diccionario; entrar sin permiso, sin haber sido invitado; estar aquí cuando se debiera estar allá. Aquí, punto mínimo donde yo puede encontrarse, puede expandirse por agregación y marcar un sitio de una dimensión mayor a la casi nula que lo define precisamente. Así, se parcela la Tierra, antes indivisa [ver (11)], se parte y se reparte, y sólo se comparte según códigos que fijan

lo propio y lo apropiado: qué puede hacerse aquí, qué debe hacerse allá. Actuar contraviniendo tales códigos será una violación a sus leyes: entrar por la fuerza en un lugar.

3.Aquí. Allá. ¿No es acaso violento el hecho de dividir la Tierra en espacios diferentes, de fraccionarla limitando el tránsito y controlando el paso? ¿No está ya la violencia “implicada en la misma producción y el mantenimiento de la distinción entre espacios” 2? ¿Y si la muralla no fuera la respuesta sino la causa de la agresión extraña, y ésta reacción al hecho, violento, de estar afuera, de haber sido excluida? ¿Será el límite -la marca que acota un espacio privado donde ejercer un dominio particular, aquí-, será el hecho de trazar un límite síntoma de una violencia original y originaria?

4.Aquí, allá. Según Clément Rosset, “es la suerte de todo aquí el ser inhabitable, por ser nada. Aquí está ligado a la pobreza, al desnudamiento: sin recursos porque no tiene sitio, sin lugar por el cual pasarían cierto número de corrientes externas. Aquí no hay lugar porque un lugar no se reconoce más que del exterior, a partir del afuera de aquí. El aquí real es un *no-lugar...*” 3 Si el aquí puede ser pensado, y por eso construido y habitado, es gracias a eso otro que no es aquí: allá. “Naturalmente, continúa Rosset, podemos arreglar el aquí tejiendo a su alrededor relaciones que le confieran estabilidad y consistencia,” para allí instalarse y obtener entonces “un aquí habitable puesto que enriquecido, enriquecido de relaciones exteriores que, restituyéndole un sitio, le dan de algún modo vida.” 4

5.¿Cuál es el origen de la arquitectura? Pregunta, aquí, violenta: *fuera de lugar*. Esta pregunta no parece consecuencia de los puntos anteriores, sino que irrumpe como si pretendiera iniciar otra secuencia, divergente. No se pregunta ya por lo que haya de violencia en la arquitectura -cuestión para la cual hasta ahora, aquí, había sido a penas esbozada una respuesta- sino por su origen; aunque tal vez esta pregunta sugiera que la arquitectura, en su origen, algo tiene que ver con la violencia.

6.Se pueden imaginar variados comienzos para la arquitectura: la primera cabaña, la primera tumba, la primera muralla, o el primer trazo del límite que marca una frontera. “Sin embargo, explica Karl Jaspers en relación a los orígenes de la filosofía, comienzo no es lo mismo que origen. El comienzo es histórico y acarrea para los que vienen después un conjunto creciente de supuestos sentados por el trabajo mental ya efectuado. Origen es, en cambio, la fuente de la que mana en todo tiempo el impulso que mueve a filosofar.” 5 De la arquitectura se puede decir lo mismo: su comienzo o sus comienzos no son su origen. “Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es... El origen de algo es la fuente de su esencia.” 6 ¿Por qué la arquitectura es lo que es y como es? ¿Cuál es la esencia de la arquitectura? ¡Vaya preguntas!

7.Diversas arquitecturas han comenzado de distinta manera, en épocas y por motivos diferentes. Cada una tiene su historia así como un creciente conjunto de supuestos sentados por el trabajo ya efectuado; cada una ha constituido su tradición. La

Arquitectura, con mayúscula, aquella que intenta unificar la pluralidad de tradiciones e historias, no se interroga en principio por estos comienzos heterogéneos, sino por la posibilidad de un origen común. El "origen es múltiple," 7 dice Jaspers, pero en su multiplicidad puede unificar. De nuevo, ¿cuál es el origen de la Arquitectura?

8. "La casa es siempre entendida en principio como el más primitivo dibujo de una línea que produce un adentro opuesto a un afuera, una línea que actúa como mecanismo de domesticación." 8 Esa demarcación entre un adentro y un afuera, esa producción tanto de la exterioridad como de la interioridad, ¿pueden acaso considerarse como origen de la arquitectura? Si así fuera y de acuerdo a lo dicho en el punto 3, ¿no se encuentra ahí la relación entre arquitectura y violencia?

9. "Finalmente, dice Paul Virilio, la puerta es lo que nos lleva." 9 Para Virilio la puerta es la condición de la arquitectura; no lo es el límite que recorta un interior adentro del exterior sino el paso, el umbral que los une y reúne. "Una puerta, según Michel Serres, abre o cierra un umbral tenido como tal porque *en ese lugar una ley se invierte*: más allá reina tal regla, comienza otro derecho, de tal suerte que la puerta apoya sus batientes sobre una línea neutra donde las dos legislaciones se equilibran y se anulan como sobre el brazo plano de una balanza... El sitio singular no participa ni de este mundo ni del otro, o pertenece a los dos." 10 La puerta como imagen: lugar donde las contradicciones se encuentran y cesan para, transformadas, renacer inmediatamente. La puerta, el umbral, el gozne o la juntura, a un tiempo

resolución de la contradicción y metamorfosis en otra contradicción. 11 La puerta, el punto o el puente que liga el aquí y el allá, tejiendo una serie de relaciones entre ambos y, como se vio en el punto 4, haciendo posible que el aquí resulte habitable, ¿puede considerarse como origen de la arquitectura?

10. La puerta cierra pero sobre todo abre y lleva más allá -la puerta trans **porta**-, permitiendo que se tejan relaciones entre este aquí y ese allá; articula lo que el límite sólo separa y, por tanto, le da forma al espacio [ver (37)]. La puerta marca también la vigencia y el vigor de una ley: "una ley interna reina hasta cierto umbral, después del cual se cambia de ley." 12 La puerta instituye la ley -por eso el hombre de la fábula del Proceso se detiene, por siempre, ante la puerta de la justicia. Así, la puerta se relaciona con la violencia en dos sentidos: primero, hacia adentro o hacia afuera, la puerta condiciona el paso y el tránsito, invita a **com portarse** al tiempo que permite avistar otros mundos; allí el límite, el interdicto, se levanta sin ser suprimido: es el lugar de la transgresión, 13 es decir, de la violencia organizada; 14 segundo, hacia afuera o hacia adentro, la puerta es a **pertura** hacia lo otro, más allá, insinuando una posible continuidad en lo discontinuo, y ahí la violencia, pues "arrancar al ser de la discontinuidad es siempre lo más violento." 15

11. La arquitectura, que cierra y que abre, puerta al fin, teje relaciones 16 entre el aquí y el allá, abriéndolos en la experiencia. Aquí la violencia.

12. Georges Bataille: "no hay nada que reduzca la violencia." 17

1. Mark Wigley, *Heidigger's house: the violence of the domestic*, en *Columbia documents of architecture and theory*, volume one, p.91.

2. *ibid.*, p.92.

3. Clément Rosset, *Ici et ailleurs*, en *Le philosophe et les sortilèges*, p.70.

4. *ibid.*

5. Karl Jaspers, *La filosofía*, p.15.

6. Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, en *Arte y poesía*, p.37.

7. K. Jaspers, *op. cit.*, p.15.

8. Mark Wigley, *The domestication of the house*, en *Deconstruction and the visual arts, art, media, architecture*, editado por Peter Brunette y David Wills, p.213.

9. "Finalment, la porte c'est ce qui emporte..." Paul Virilio, *La ville surexposée*, en *L'espace critique*, p.16.

10. Michel Serres, *Statues*, p.90.

11. Octavio Paz, *La apariencia desnuda*, p.155; *ver (5) y (29)*.

12. M. Serres, *op. cit.*, p.92.

13. Georges Bataille, *El erotismo*, p.53.

14. *ibid.*, p.112 y ss.

15. *ibid.*, p.30.

16. Recordamos que uno de los significados primitivos de *teche* es, precisamente, *tejido*.

17. G. Bataille, *op. cit.*, p.70.

[40]

arquitectura...

"La arquitectura no existe únicamente en el punto omaga del término de la obra, existe mucho antes y subsiste mucho después."

Paul Virilio 1

"De golpe pude abarcar con la mirada un barrio totalmente laberíntico, una red de calles que durante años había yo evitado, el día en que un ser querido se mudó a él. Era como si en su ventana hubieran instalado un reflector que recortara la zona con haces luminosos."

Walter Benjamin 2

"¡Y hénos, por fin, en la calle! ¿Qué suerte de zozobra, qué nuevo e imperceptible desasosiego nos sobrecoge a partir de ese instante? Caminamos en apariencia en perfecta armonía, cerca o no muy lejos uno del otro; en realidad lo primero que se produce en cuanto ponemos un pie en la calle es un cambio gradual de las relaciones entre nosotros. Es como si tuviésemos que reconquistar vínculos, formas de comunicar y unidades de medida partiendo otra vez de cero. (...) Entramos en un sistema distinto. (...) Algo inquietante, sin duda, se halla en la misma forma de la ciudad. (...)"

Carmelo Samonà 3

Quien con tiza traza una línea en el suelo que define su lugar de trabajo, puede que haga arquitectura. Quien demuele un viejo edificio, puede que haga arquitectura. Quien instala un reflector que ilumina una esquina, una pared o una ventana, como recortándolas, puede que haga arquitectura. Quien sobre el mapa de la ciudad delimita una zona y la califica, puede que haga arquitectura. Quien abre una puerta puede que haga arquitectura. También quien la cierra. Quien, errante, deambula por la ciudad describiendo inagotables trayectorias, puede que haga arquitectura; como el flaneur benjaminiano o las excursiones de los surrealistas que derivaron en las derivas de los situacionistas, el transeunte vagabundo puede a su paso, con su paso, ir produciendo arquitectura. La arquitectura no es siempre y sólo edificante. La arquitectura puede ser un gesto.

Así como el gesto gratuito del artista al seleccionar entre objetos anónimos alguno que le plazca lo convierte en obra de arte por el sólo hecho de escogerlo 4, así el gesto del arquitecto produce la arquitectura misma. Dicho de otro modo, al concentrar su atención sobre el objeto elegido lo altera y lo cambia en arquitectura. Tal como la operación duchampiana que transforma en arte al ready-made descontextualiza al objeto obligándolo a significar varias cosas a la vez, 5 la operación arquitectural también cambia al objeto de contexto, sacándolo de su espacio y transportándolo a uno arquitectural [ver (26)]. El objeto es expuesto, llevado a otro espacio que no le es propio y del cual tendrá que apropiarse [ver (36)] o perderse en él. Vemos ahora cómo la arquitectura se reduce a una tesis, es decir, a la exposición de un objeto que es desplegado, multiplicado y puesto a trabajar en distintos sentidos dentro de diversos espacios o campos de significación. La tesis es esta: la arquitectura es un gesto.

102 1. Paul Virilio, *Habiter l'inhabituel*, en *L'insécurité du territoire*, pp.200-201.

2. Walter Benjamin, *Dirección única*, p.49.

3. Carmelo Samonà, *Hermanos*, pp.67-68.

4. Esto al menos es lo que revelan los ready-mades, ver O.Paz, *La apariencia desnuda*, pp.31 y ss. y también Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte*, incluso, pp.26 y ss.

5. J.A. Ramírez, op.cit., p.29.

[41] **la arquitectura es una táctica de visión o de la casa del hombre que confundió a su mujer con un sombrero**

“se mira, ¡pero además se piensa!”
Junichiro Tanizaki, *Elogio de la sombra*.

1. Que la experiencia de la arquitectura no es uno más de los privilegios de la vista lo han dicho, con insistencia y de variadas maneras, muchos a quienes ahora no cabe citar aquí. Que no basta observarla, que hace falta recorrerla, tocarla, oírta, olerla y hasta saborearla: en una palabra, *habitarla*; que la arquitectura es espacio y que su espesura no se capta a simple vista nos lo han repetido ya tanto, que pone a pensar. ¿No será que esa misma experiencia, imaginaria al fin, nos dice algo tan distinto que mucho se necesita para convencernos de que la arquitectura no es percibida, en principio, como pura imagen? ¿Qué sería de la arquitectura, por ejemplo, en un mundo de ciegos? ¿Sería? Borges, que de ceguera algo habrá sabido, propuso ya en algún texto -curiosamente de 1928, esto es, anterior a su pérdida de la vista- una humanidad que de sus sentidos conservara sólo dos: la audición y el olfato. Para tales gentes, de una vida, según Borges, tan apasionada y precisa como la nuestra, el espacio, de menos el espacio cual nosotros lo vemos, resultaría innecesario e inexistente. Y aunque pensamos que la arquitectura no es ese monopolio del espacio que algunos proclaman, suponemos que sin éste aquella tampoco existiera. Mas el que en ese hipotético universo poblado por ciegos la arquitectura, de ser concebible, pasara desapercibida, no implica necesariamente que en éste, el nuestro, su percepción sea atributo exclusivo de la vista. Y sin embargo...

Sospechamos que el recusar la idea de la arquitectura como un simple 'arte visual', sea lo que sea lo que con eso se quiera decir, es consecuencia de una confusa identificación de la mirada con la visión, es decir, de dar por hecho que lo visto es aquello que se ofrece por igual a la mirada de todos: que todos lo vemos todo del mismo modo. Sobre estas cuestiones acerca de la percepción visual quizá un poco pudiera aclararnos algún caso de trastorno de la misma: no la pérdida que constituye la ceguera sino el desarreglo, como aquél del hombre que confundió a su mujer con un sombrero.

Al doctor Oliver Sacks, profesor de neurología en el Albert Einstein College of Medicine, habrá quien lo recuerde como autor del libro *Despertares*, que fuera filmado con cierto éxito. Otro de sus libros lleva por título el de uno de los cuentos clínicos que incluye: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. En ese relato, explica el propio Dr. Sacks, se “investiga el mundo de una persona (el Dr.P) con agnosia visual (o 'ceguera mental', debida al daño de las partes visuales del cerebro). Tales pacientes, continúa el Dr. Sacks, *ven pero no ven*: pueden ver colores, líneas, límites, formas simples, patrones, movimientos,

1. Como para la humanidad primitiva, para el Dr. P su mundo era definido por el sonido:

"La sociedad más antigua, escribe Peter Sloterdijk, es una bola mágica pequeña y parlanchina, una invisible carpa de circo que, tensada sobre su troupe, viaja con ella. Cada uno de sus miembros está unido con mayor o menor continuidad al cuerpo de sonidos del grupo a través de un cordón umbilical psicoacústico. (...) Los espíritus de las hordas son cuerpos sonoros en los que los miembros de la horda están encerrados como en cajas de resonancia. El pequeño cuerpo sonoro, vibrante por sí mismo, atento a sí mismo, crea la forma más temprana de aquellas configuraciones del útero social que han conseguido, en todas las épocas de la historia de la humanidad, el efecto de un espacio interior de la comunidad. De ahí que vivir en sociedad signifique también, desde siempre, formar parte de un **razgo fantasmal**, en parte imaginario y en parte acústico: la idea de algo que nos alberga y nos rodea, que nos permite oír y ser oídos juntos." (*En el mismo barco*, pp.30-31.)

pero son incapaces de reconocer o de encontrar algún sentido en lo que ven. No pueden reconocer ni gente ni lugares ni objetos comunes; su mundo visual no es ya significativo y familiar, sino extraño, abstracto, caótico, oscuro". Un ejemplo de esa anómala y sorprendente manera de ver es la respuesta que el Dr.P dió cuando, al examinarlo, el Dr. Sacks tendiéndole un guante le preguntó lo que era: "Una superficie continua, contestó el Dr.P, doblada sobre sí misma... Parece contar con cinco bolsillos externos..." El Dr.P no pudo reconocer un guante como un guante, lo que llevó al Dr.Sacks a diagnosticar que aquél miraba pero ya no veía, es decir, no percibía las cosas como lo que eran. De aquello que para el Dr.P podría significar la arquitectura nos da una idea lo que le dijo al Dr.Sacks durante su primera consulta al mirar a través de la ventana: "El tráfico, los sonidos de la calle, los trenes que pasan a lo lejos forman una especie de sinfonía, ¿no le parece?" Tal vez para el Dr.P la arquitectura no fuera otra cosa que una forma de música, nada más 1.

El Dr.P, además de un caso de estudio para el Dr.Sacks, era un músico notable, conocido cantante y más tarde profesor del Conservatorio. Imposibilitado para reconocer un guante como un guante o una rosa como tal -a la que describe como "un objeto de más de seis pulgadas y media, una forma roja y con circunvoluciones, dotada de un soporte lineal de color verde..."-, sin poder por tanto organizar su mundo visualmente, se sirvió de su excepcional habilidad musical para, en palabras del Dr.Sacks, devolverle sentido al mundo poniéndolo en música: "para él la música había ocupado el lugar de la imagen". Fue precisamente esa sustitución de la imagen por el sonido la que motivó al compositor inglés Michael Nyman a transformar el caso del Dr.P en una ópera. Para Nyman, a quien algún crítico calificó de "explorador de arquitecturas formales vacías de sentido", la historia de un hombre incapaz de encontrarle sentido alguno al mundo si no lo percibía musicalmente, no podía ser más interesante. La ópera de Nyman intenta trasponer en música "la descomposición de la visión en varios detalles pequeños" que, sin proponérselo, acostumbraba practicar el Dr.P, trabajando "el concepto de narración a través del montaje de acontecimientos (*events*) individuales separados". Así, cada parte de la ópera "sería tratada como un acontecimiento narrativo individual: cada uno de estos acontecimientos musicales autocontenidos sería entonces reunido en una narración secuencial a gran escala", sometiendo la música a "un proceso formal de vaciamiento progresivo ('desfamiliarizante'), y resultando así, finalmente, lo que el mismo Dr. Sacks consideró como la primera ópera neurológica.

2. Ahora la arquitectura. El insólito caso del Dr. P nos instruye sobre la manera de percibir la arquitectura y su pertinencia al problema de la visión: la arquitectura, sin duda, se ve, mas verla no es lo mismo que

mirarla. Se mira, ¡pero además se piensa! Ver, si aceptamos el concepto de visión que entre líneas apenas esboza el Dr. Sacks en su relato, y éste no es ahora el lugar para presentar algunas de las objeciones que podrían plantearse; ver, en fin, es reconocer una cosa como eso mismo que es: ver un guante como un guante, saber que una rosa es una rosa, entender a la arquitectura como arquitectura... Decir que la arquitectura es un simple 'arte visual' no implica, por tanto, reducirla a mero deleite de la mirada, no; es pensarla como un ejercicio de la visión: concebirla no ya como un objeto a ser percibido visualmente, sino como una forma, casi una *táctica* de percepción visual: **una manera de ver**. Se podría aún imaginar, tal vez para el extraño mundo invención de Borges, una arquitectura distinta a la que conocemos, acaso construida con sonidos y aromas, pero hacerlo revelaría un exagerado y sospechoso afán por rechazar la idea de la arquitectura como un 'arte visual', como una visión.

No es seguro sin embargo que para el Dr. P la arquitectura sea del todo inexistente. Si, según el nominalismo extremo de la teoría de la visión del Dr. Sacks, el Dr. P es incapaz de ver que un guante es un guante, puede en cambio 'verlo' de otro modo, como "un contenedor que contendría su contenido... un monedero, por ejemplo, destinado a guardar monedas de cinco tamaños distintos". Y mientras que el padecimiento del Dr. P le recuerda al Dr. Sacks al de 'Launti', "el paciente de Kurt Goldstein que sólo era capaz de reconocer objetos cuando los estaba utilizando", a los arquitectos puede en cambio persuadirles a tratar de ver la arquitectura más allá de las contingencias del uso y de la función, más allá de la usura, más allá de la conveniencia y de la convención; limitaciones que la arquitectura, piénsese lo que se piense, siempre ha excedido -que no otra cosa es la arquitectura: exceso. Y tal como Nyman (des)compuso su música en respuesta a la fragmentaria manera de percibir el mundo que tenía el Dr. P, algunos arquitectos contemporáneos parece que intentarían (des)construir la casa del Dr. P, o acaso la escenografía para la ópera. Que si bien el del Dr. P es un caso extremo, esa fractura de la percepción se acerca al modo actual de ver el mundo: cada vez menos familiar, cada vez más extraño, carente de sentido...

Si el patológico desarreglo de los sentidos que aqueja al Dr. P nos muestra a la arquitectura como visión, lo hace como otra visión. Una visión extrañada y por eso potencialmente artística: quizá filosófica, seguramente poética. Entendida la arquitectura como visión, es evidente que el trabajo del arquitecto será la previsión, la videncia. Cuando la arquitectura es poesía, y no vemos por qué no debiera serlo siempre, el arquitecto debe hacerse vidente, como el poeta según Rimbaud, a través de **"un largo, inmenso, razonado desarreglo de todos los sentidos"**. Algo así como un Dr. P a voluntad, capaz de ver de otro modo.

[42]

(...)

Cuando se trata de conservar una ciudad, cualquier justificación puede servir de pretexto, pero de todas las razones que puedan y quieran darse, la primera y de más peso es esta: porque sí. Porque sí; no es la razón ni son sus interminables cadenas de causas y efectos los que rigen el devenir de la ciudad, pues la ciudad no se debe simplemente a la razón, sino sobre todo al deseo. Al deseo y a su imposible exclusión y represión, es decir, a la cultura. Las ciudades se deben a un excedente de 'cultura'; son el resultado de una civilización desbordante que vuelve sus esfuerzos civilizatorios sobre sí misma, de una comunidad que deseando dominarlo todo termina intentando dominar sus propios deseos. Entendida así, la ciudad no es necesaria sino inevitable. Inevitable al menos el que pretenda incluirlo todo.

¿Qué es la ciudad? ¿Cuál ciudad? Tal vez la ciudad no sea; más aún: la ciudad no es, acontece, y el lugar del acontecimiento es la palabra. Ciudad. Ciudad no tiene sentido fuera de contexto; su sentido depende del trabajo que efectúa dentro de las frases en que se inscribe. Ciudad no tiene un referente, tiene muchos: Londres, Berlín, París, Nueva York, Nueva Delhi, Tokio, Eudossia, Los Angeles, México... Sobre todo, no habrá que confundir la ciudad con la urbe. La ciudad es una forma social, la urbe una forma física, material. ¿Qué es lo que toma cuerpo, lo que, digamos, encarna en la ciudad? Antes de intentar alguna respuesta a esta cuestión, remarquemos la diferencia que se da entre la ciudad, civitas, entendida como la comunidad, y la urbe, urbs, el lugar producido por el acontecer de tal comunidad. Considerar esa diferencia evitará concluir afirmando que las calles, las plazas, los parques y los edificios que, entre muchas otras cosas, constituyen la urbe, son la materia de la ciudad. La ciudad es, ante todo una forma social; es una manera como un grupo humano se funda y organiza, es decir, es uno de los modos como la

sociedad se imagina. La ciudad es un producto del imaginario colectivo y su 'materia prima' es la sociedad dándose forma a sí misma. La ciudad, al menos en occidente, es el modo dominante en que un grupo se incorpora como unidad para así poder dominar lo que no es ella misma y, finalmente, dominarse a sí misma.

Responder ahora a la pregunta: ¿qué es lo que toma cuerpo, lo que encarna en la ciudad?, parece sencillo: la sociedad. O mejor: el cuerpo social. La urbe es, entonces, la huella que tal cuerpo deja sobre el territorio. Huella que siempre estará, por fuerza, en retraso respecto a la ciudad, de donde el incesante retraso a que se ve sometida. También, aclaremos, hay diferencia entre la urbe y lo urbano, no son exactamente lo mismo. La primera es el sitio donde lo urbano se manifiesta, ahí donde lo urbano tiene lugar. Lo urbano por otra parte, representa el conjunto de manifestaciones de la predominancia de la 'civilización' (la ciudad) sobre la 'naturaleza' (el campo) o cualquier otra forma social (la 'barbarie'). Lo urbano tiende a la dispersión, mientras que la urbe pretende, sin jamás lograrlo, contener esa dispersión. Finalmente, la urbe se debe a la dispersión.

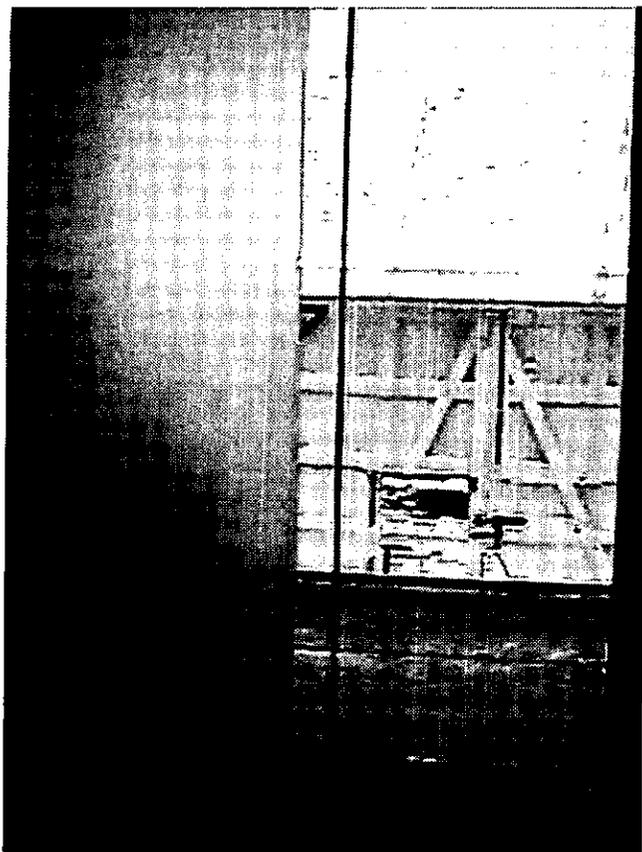
Si la ciudad es una forma social, el arquitecto nunca ha tenido mayor poder sobre la ciudad que cualquier otro ciudadano. Pero la urbe, en tanto forma material, puede llegar a ser una forma arquitectural: territorio de la arquitectura. La arquitectura puede llegar a ser para la urbe lo que la política es a la ciudad. Y no hablamos aquí de urbanismos. El urbanismo es a la urbe lo que la administración es a la política: una tecnología de control. Dejemos al urbanismo con sus pretensiones sociales. Cualquiera que sea la importancia de las acciones arquitecturales emprendidas en la urbe, modificarla no implica un cambio necesario para la ciudad. La arquitectura no evitará revoluciones, con suerte causará revueltas.

¿Qué es, pues, la arquitectura? Primero: no todo lo construido es arquitectura. Segundo: no sólo lo construido es arquitectura. La arquitectura es un gesto. Objetos, edificios, cosas, pero también ideas, pensamientos, imágenes y recuerdos. La arquitectura es un poco todo eso; es, sin duda, una experiencia. De ahí la dificultad de definirla: la arquitectura se extralimita. No se llega a ella por definiciones que nos develen un saber pleno, inalterable. El conocimiento de la arquitectura nos implica de cuerpo entero, nos exige perdernos en ella. La arquitectura es erotismo: una forma mutante del deseo. Todo pudiera ser arquitectura si se le llevara, seducido, a ese espacio amplio e inefable donde ella nige.

El espacio arquitectural, habrá que aclararlo, es distinto, entre otros, del espacio urbano. La arquitectura no produce el espacio urbano sino que se produce dentro de él. El espacio urbano no es tan sólo el espacio físico, geométrico de la urbe, es, ante todo, espacio de representación: el espacio donde la ciudad se representa a sí misma. Es un espacio imaginario: de la imagen, la imaginación y la memoria. Precede a la arquitectura misma, que no viene más que a remarcar arquitecturalmente las huellas que en su disperso acontecer la ciudad va dejando en el espacio urbano transformándolo así en una forma urbana.

La forma urbana hace posible y determina las acciones arquitecturales que sobre ella se ejerzan. Es un laberinto que pretende contener, cual su minotauro, a lo urbano, procurando retenerlo en su dispersión. Representa aquello que el conjunto de relaciones que se dan entre los distintos fragmentos de la urbe añade a la mera suma de estos mismos. Este conjunto de relaciones, siempre variable e inestable, es lo que constituye la estructura urbana, estructura, por lo mismo, siempre abierta. Alterada y alterable, la forma urbana no es más que el resultado de las alteraciones que la ciudad produce en su propio espacio, para así apropiárselo. Por tanto, no se puede suponer a dicha forma como algo inalterable; nunca es estable, ni en el tiempo ni en el espacio, y depende, en último término, de una visión perspectiva, es decir, de un punto de vista. No hay un punto de vista privilegiado. Para ser percibida, pues, la forma urbana debe ser alterada. No hay lectura ni mirada inocente.

Cualquier alteración, incluso voluntaria, de la forma urbana, implica, inevitablemente, cierta violencia. Darle forma a la urbe, esto es, fijar su multiplicidad en un momento congelado, exige una interpretación. Al ser interpretada, la forma urbana es violentada, sometida a un principio de orden, puesta en perspectiva desde un punto de vista elegido, aún cuando sea provisionalmente, como el privilegiado. Asumir tal instantánea como la verdadera forma de la urbe es ya intervenir en ésta. Así deducimos que ya el interpretar la forma urbana es intervenirla y, más aún, que cualquier intervención resulta violenta. Por supuesto cualquier intervención arquitectural sobre la forma urbana es, también, una forma de violencia, y si bien es posible hacer arquitectura en la urbe sin construir nada, no es posible hacerlo sin alterarla. La arquitectura es una táctica de visión mediante la cual se transforma la forma urbana, y transformar es alterar. La arquitectura es una experiencia, y en tanto tal abre, desgarrar y parte, poniendo a la forma urbana a prueba, probándola, exponiéndola, llevándola más allá de sus límites: violándola. Esta violencia debe asumirla cualquier arquitectura. De ahí que, si restaurar es "volver a poner una cosa en el estado que antes tenía", no es posible restaurar ni la arquitectura ni la urbe. Mucho menos la ciudad.



Puertas de madera de la bodega, muro y puerta de vidrio del pabellón

x tesis

sobre la arquitectura

sobre la ciudad

+

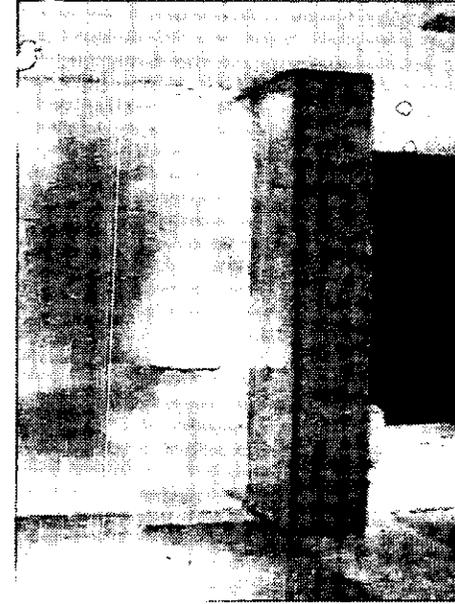
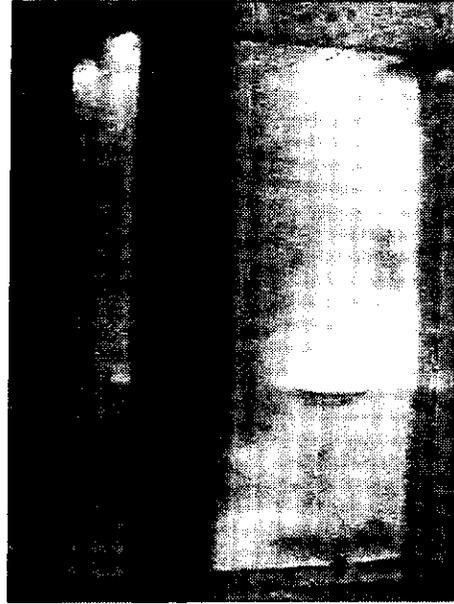
visiones y apariciones

el mirón/el testigo

puertas/ventanas

+

el pabellón en la bodega



110
La mirada recorre las calles como páginas escritas...

Italo Calvino

...se mira, ¡pero además se piensa!

Junichirō Tanizaki

Toda arquitectura es lo que le haces cuando la ves.

Walt Whitman

Pero el objeto también nos ve...

Octavio Paz

el mirón/el testigo

En 1954 Alfred Hitchcock filmó **La ventana indiscreta**, con James Stewart y la bella y aun plebeya Grace Kelly; acaso una de sus mejores películas. Stewart hace el papel de un aventurero fotógrafo de prensa quien, por haberse roto una pierna, esta obligado a permanecer recluso en su pequeño apartamento durante algunas semanas. Su única distracción es mirar por la ventana. Lo que ve no parece de mucho interés comparado con los sorprendentes acontecimientos que pueda en su vida presenciar un audaz reportero como al que interpreta Stewart. El patio trasero de un edificio es mucho menos atractivo y sugerente que las guerras o los crímenes publicados en las primeras planas de los diarios. Jeff, como lo llama su novia, Grace Kelly, no alivia en mucho su hastío espiando a sus nada extraordinarios vecinos. No al menos hasta que supone haber sido **testigo** de algo que apenas le permite dormir: piensa que uno de ellos ha matado a su enferma y, por lo poco que se alcanza a ver desde la ventana, insoportable mujer. A lo largo de la película, ayudado por Doyle, un amigo policía, por Stella, su enfermera y por Lisa Freemont, su novia, hará todo lo posible por comprobar su **teoría**, que al fin una teoría no es más que eso: **la interpretación de lo que se ha visto a través de la ventana.**

Teoría, ninguno lo ignora, es, en griego, mirar, ver u observar. El teórico es aquél que por gusto o por necesidad se dedica a verlo todo: un **mirón**. Esto ha dado origen a una gran confusión: como el teórico sólo observa se supone que no hace nada, que no participa en aquello observado. De ahí la clásica oposición entre teoría y práctica que divide al mundo en dos bandos: de un lado los que hacen, los

verdaderos actores y autores de lo hecho, los practicantes, y del otro, espiando por la ventana, a través del ojo de una cerradura, o acaso sentados en un auditorio, los que además de ver no hacen otra cosa, los espectadores, los mirones. Puesto de esta manera la actividad del teórico, si es que se la puede considerar como tal, parece más una **perversión**. De hecho mirón es la palabra española para llamar a quienes el gentil doctor califica, mediante sicoanalítico galicismo, de voyeurs. El voyeurismo o escopofilia consiste, según alguna enciclopedia, "en **presenciar el espectáculo del acto sexual o la desnudez ajena**". El texto agrega que "su **practicante** concentra la atención sobre el **acontecimiento** y no sobre la personalidad de los individuos sorprendidos mientras se desnudan, mientras satisfacen sus necesidades naturales o durante el acto sexual." ¹ El mirón, se supone, "se prohibirá todo coito auténtico e **interpondrá entre sí mismo y el objeto de su deseo la distancia de su mirada**"². Mas si una de las consecuencias y, aunque no es aquí el lugar para discutirlo, acaso la principal razón para tener relaciones sexuales es obtener placer, y si el mirón lo obtiene mirando, ¿cómo afirmar que el voyeur no ha tomado parte en un acto sexual? Dicen que Aristóteles escribió θεωρία το ηδιστον, que ortodoxamente se traduce como "el placer más alto es la contemplación" ³, pero que también puede traducirse, de manera un tanto más libre, como **mirar es gozar**. Si "la mirada del contemplador goza ante la vista de la forma como tal, y es la vista de la forma la que satisface" ⁴, el mirón es entonces, sin duda, un practicante de su acto sexual; a su modo, él también participa, y quizás sea él quien **tome** mayor parte.

La película de Hitchcock nos lo muestra. Un hombre observa, a través de la ventana, a otro empacar sus

¹ Enciclopedia de la vida sexual, tomo V, varios autores, Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1987; pp.159-160.

² ibid.

³ Citado por Luigi Pareyson en *Conversaciones de estética*, Ed. Visor, Madrid, 1987; p.24.

⁴ ibid.; p.25.



La ventana indiscreta, Alfred Hitchcock

pertenencias; de tal hecho deduce que ese hombre planea partir, irse a otro lugar. Pero eso no puede ser, considera el curioso fotógrafo, pues tiene una esposa enferma a la que no puede dejar sola y quien tampoco puede acompañarlo. Por tanto, colige el fisgón, el vecino debe haber matado a su esposa, y el propósito de las desconcertantes salidas en la lluviosa noche anterior fué deshacerse de los restos del cadaver que, en trozos, acarreó en su maleta de vendedor para luego tirarlos al río. Claro que Jeff no ha podido ver todo esto que ahora imagina pues su pierna rota le impide salir de su departamento y seguir el macabro recorrido. Además, muchas cosas escapan a su vista, ya que mira a través de su ventanita lo que descubren, indiscretas, otras ventanas del edificio de enfrente. Sin embargo a él le debemos la película entera, sin él no habría ni crimen ni misterio. Es por sus ojos que nosotros hemos visto el asesinato, sin importar por ahora si en realidad hubo alguno.

Decir de un crimen que "sólo existe para la recreación de quien lo observa" ⁵, es algo que a muchos incomodará; una afirmación de un subjetivismo y relativismo inaceptables y acaso peligrosos. Mas no se trata aquí de negar la **exterioridad** de lo real sino, al contrario, de reparar en la **distancia** que siempre nos separa del objeto de nuestra atención; distancia en la cual vendrá a inscribirse el espacio propio de la teoría. Un relato de Ignacio Martínez de Pisón coincide en mucho con la historia que narra la película de Hitchcock: un viejo hombre casi inmóvil observa, a través de la ventana por supuesto, los cotidianos iles y venires de una atractiva joven que habita en el edificio frente al suyo. Observa también caer las cenizas de un cigarro, luego la colilla y de nuevo más cenizas: lo único que ha visto de su vecino de arriba, a quien no conoce,

pero con el que comparte el pasatiempo de mirar por la ventana. La gran diferencia con la trama de la ventana indiscreta es que en esta historia el protagonista no ve un crimen: lo preve, previsión que lo acerca más a la calidad de teórico. En el mismo apartamento que ahora ocupa la vigilada joven se perpetró antes un asesinato; junto al cadaver de una mujer se encontraron partículas microscópicas de tabaco turco, quizás del mismo que en cenizas cae frente a la ventana. El asesinato anterior, nos dice el viejo adivinando ya uno nuevo, quedó sin esclarecer por falta de testigos. Es pues el testigo quien lo puede aclarar; y el testigo, es evidente, no será ni la víctima ni el verdugo, sino un tercero colocado a la suficiente distancia para poder, a salvo, verlo todo y luego, recreándolo, darlo a conocer. "El punto de vista, necesario para la visión, explica un filósofo, sólo se da cuando es retirado -o al menos alejado- el objeto a ver" ⁶. Es esa distancia, ese **retiro**, lo que permite al testigo sobrevivir al acontecimiento para luego denunciarlo; y es la distancia la que le permite al teórico conocer y reconocer aquello que se ofrece a su mirada.

Según Paul Valéry "el mundo está irregularmente sembrado de disposiciones regulares, (...) a veces, estos efectos dependen de una especie de perspectiva y de agrupamientos inconstantes. **El alejamiento los produce o los altera**"⁷. He dicho que en la distancia que nos separa del objeto de nuestra mirada -y que nos aleja, tal vez, del objeto de nuestro deseo- se inscribe el espacio de la teoría; **el observador es "condición de este espacio finito"**⁸. Su condición y acaso su límite, ya que la teoría depende tanto del observador como de lo observado. Sin mirón no hay espectáculo, sin testigo, ni crimen ni castigo. ¿Y entonces la realidad, la verdad, en dónde quedan si lo mismo importa

⁵ Ignacio Martínez de Pisón, Alusión al tiempo, en Alguien te observa en secreto, Ed. Anagrama, Barcelona, 1985; p.45.

⁶ Clement Rosset, Lógica de lo peor, Ed. Barral, Barcelona, 1976; p.74.

⁷ Paul Valery, Escritos sobre Leonardo da Vinci, Ed. Visor, Madrid, 1987; p.34.

⁸ ibid., p.29.

⁹ Jean François Lyotard, Discurso, figura, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p.167.

quien ve que lo visto? Lo real, la verdad o lo verídico, allá al otro lado del cristal de la ventana, "es la configuración desequilibrada del espacio antes de toda construcción" 9, antes del trabajo del ojo. Sin teoría, lo real y lo verdadero resultan incomprensibles: "lo verdadero en estado bruto es más falso que lo falso" 10. Habrá que mirar y al mirar se altera lo verdadero para hacerlo aún más verdadero. Para María Zambrano en "el mirar simple, en ese afán que mueve la mirada llevándola sobre las cosas, se encuentra ya idéntico afán y necesidad que en el conocimiento" 11. En el movimiento de la mirada, que es el trabajo del ojo, va ya de algún modo el resultado de tal trabajo: una visión organizada, una teoría.

Dice Italo Calvino que el movimiento de la mirada solamente se detiene en una cosa "cuando la ha reconocido como signo de otra" 12: la maleta del vendedor signo de su huída, las cenizas del cigarro signo de un viejo crimen jamás resuelto y de uno nuevo por venir. Y es que el ojo, según el mismo Calvino, "no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas"; cosas que remiten a otras, que se asemejan a otras. "Sin imaginación no habría semejanza entre las cosas" 13, es decir, sin imaginación no existiera esa urdimbre de relaciones que llamamos realidad: la mentada realidad a la que tanto se les exige ajustarse a los teóricos "está construída a partir de lo imaginario..." 14. Esa realidad, "en ningún caso, es más que un sector del campo imaginario" 15; campo por donde vaga, curiosa, la teoría, y al cual, al mismo tiempo, pretende acotar y dominar mediante su trabajo: "el conocimiento se constituye construyendo su 'objeto'; esta construcción consiste en establecer un sistema de relaciones entre términos; y este establecer se constituye mediante variaciones sobre términos. En

lugar del campo donde antes se daba el objeto, habrá un sistema de conceptos" 16: **el espacio de la teoría.**

Es en su espacio donde la teoría ejerce todo su poder; es ahí donde insiste en que lo visto coincida con lo previsto, en que la movilidad de la mirada se ajuste a la inercia de las ideas, a la perfección de una imagen fija, de una visión plena de sentido. Explica el filósofo Emanuele Severino que "precisamente porque la θεωρία contempla y constituye la visión del principio inmutable de todas las cosas, precisamente porque la θεωρία es la previsión del orden inmutable al cual deben adaptarse todas las cosas que sucedan en el futuro, es por esa razón que la θεωρία constituye la dominación absoluta" 17. Como toda cuestión de dominio y de poder, la teoría es una cuestión práctica: "la previsión es praxis, o mejor, la forma de praxis más poderosa..." 18. **"La teoría es la práctica misma del pensamiento"** 19. Es contemplación, de acuerdo, pero ésta no es quietud o reposo: "a la contemplación se llega a través de un activísimo proceso de interpretación que, lejos de abandonarse pasivamente a la obra, la ha escrutado por todos lados, la ha interrogado largamente, ha buscado la perspectiva más reveladora" 20.

Sentado, atisbando por la ventana, oteando el paisaje en busca de algo que nunca está allí, el mirón, el teórico, no es un inmóvil observador neutral que no interviene en lo que ve; al contrario, es precisamente viendo que de forma a lo visto. El ojo y la mente trabajan juntos intantando hacer de aquello visto un todo coherente: "al mirar -al mirar para ver, escribe María Zambrano- tenemos el sentimiento de que nada es lo que perseguimos, y por ello se lanza la mente más allá de lo visible" 21, hacia la ideal

⁹ P. Valery, op.cit.; p.71.

¹⁰ María Zambrano, *Notas para un método*, Ed. Mondadori, Madrid, 1989; p.125.

¹¹ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Ed. Minotauro, México, 1991; p.24.

¹² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, México, 1989; p.75.

¹³ J.F.Lyotard, op.cit.; p.288.

¹⁴ ibid.

¹⁵ ibid.; p.283 [Véase en las x tesis... el paréntesis (31)].

¹⁶ Emanuele Severino, *La loi et le hasard*, Ed. Rivages, paris, 1990; p.26.

¹⁷ ibid.

¹⁸ P. Valery, op.cit.; p.33.

¹⁹ L. Pareyson, op.cit.; p.23.

²⁰ Op.cit.; p.126.

unidad de una visión asimismo ideal. Es así que conocer será interpretar: "pasar de la marca visible a lo que se dice a través de ella" 22, conformar lo que se mira según lo previsto.

Todo proceso interpretativo implica cierta violencia: la violencia de una perspectiva que se superpone a otras 23, haciéndolas desaparecer, cual si fuera la vista natural, la esperada, la prevista. La violencia de un punto de vista se impone al mismo tiempo como origen y destino de la visión perspectiva, como "la condición bajo la cual se capta el conjunto de la variación de las formas" 24. La teoría es el **deseo** de adueñarse de la imagen de los objetos que nos enfrentan; de atraparla y fijarla para poder así luego recordarla y reconocerla cada vez que se presente 25, haciendo incluso uno que otro ajuste, si fuera necesario, para que al final lo real termine coincidiendo punto por punto con la especulativa realidad 26, cual si fuera su exacta e insubstancial sombra. "Las imágenes de la memoria, escribió Calvino, una vez fijadas por las palabras, se borran"; las imágenes de lo real, una vez previstas por la teoría, también se borran. Para ocupar su lugar el teórico (pro)pone una realidad (pre)vista. En esto el teórico no difiere mucho del mirón: "el voyeurismo no es más que una tentativa de captación, a distancia, de la imagen del otro. El erotismo se encuentra en la 'escena' que el voyeur procura mantener a distancia mediante toda la potencia de su agresividad visual" 27. El teórico, en una tentativa de captar, a distancia, la imagen de aquello que lo rodea, pone lo real en escena, procurando mantenerlo a distancia mediante toda la (pre)potencia de su agresividad (pre)visual. La postulación de la realidad es una fantasía, un fantasma del teórico, e interpretarla es la expresión de su deseo de poseerla... pero de lejos. La interpretación es, digo de nuevo a Severino, "la

voluntad de que lo dado tenga cierta significación(...); una significación ulterior, es decir, adicional en relación a la significación que constituye lo dado. La significación adicional constituye el contenido de la interpretación" 28. Mas no es el contenido lo esencial; como en el caso de la poesía, que "es interesante no por su contenido, sino por su trabajo" 29, de la teoría importa más su proceder: el movimiento de la mirada, el trabajo del ojo: "una teoría sólo vale por sus desarrollos lógicos y experimentales" 30. Wallace Stevens dice que "la poesía es el tema del poema", y yo digo que la teoría es el tema del teorema.

Y todo esto: la mirada y el mirón, la vista y la visión, la teoría y el teorema, ¿qué? Hay algunos, muchos, quienes pretenden ignorar la teoría. El medio de la arquitectura está repleto de arquitectos que satisfechos se declaran ajenos a la teoría y quienes no hablan de ella más que con indiferencia, proclamándose orgullosos practicantes y no meros mirones, a los que suponen lejanos a causa de alguna impotencia, quizá. Según Jaspers "quien rechaza la filosofía profesa también una filosofía, pero sin ser consciente de ella" 31. A quienes rechazan la teoría les sucede lo mismo. Dice un poema de George Herbert:

**Un hombre puede
mirar un cristal.
Ahí el puede detener su mirada;
o, si así lo quiere,
por el cruzar,
y en ese sitio espiar el cielo.**

²² M.Foucault, op.cit.; p.40.

²³ "La interpretación es constitutivamente injusticia, superposición, violencia(...) La violencia está implícita en todo darse de algo en cuanto algo(...), todo darse de algo como algo es perspectiva, que se superpone violentamente a otras". Gianni Vattimo, Más allá del sujeto, Ed. Paidós, Barcelona, 1989; pp.35-36 [ver en las x tesis... el paréntesis (38)].

²⁴ Gilles Deleuze, La pli, Les éditions de minuit, Paris, 1988; p.34. Del punto de vista explica Deleuze: "No es exactamente un punto, sino un lugar, una posición, un sitio, un 'hogar lineal', línea resultado de líneas. Se le llama punto de vista, en tanto representa la variación o la inflexión. tal es el fundamento del perspectivismo. Esto no significa una dependencia en relación al sujeto definido con antelación: al contrario, será sujeto eso que viene al punto de vista, o más bien eso que permanece en el punto de vista" (p.27) [Ver en las x tesis... los paréntesis (35) y (37); también en el (33) lo que explican Deleuze y Guattari sobre la inexistencia de puntos en el rizoma].

²⁵ Como si la presencia no se repitiera siempre como primera vez.

²⁶ Entendiendo lo real como lo que existe independientemente del trabajo interpretativo del hombre, y a la realidad como resultado de ese mismo trabajo.

²⁷ Enciclopedia de la vida sexual, op.cit.; p.107.

²⁸ Op.cit.; pp.77-78 [ver (38)].

²⁹ J.F.Lyotard, op.cit.; p.318.

³⁰ P.Valery, op.cit.; p.58.

³¹ Karl Jaspers, La filosofía, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1980; p.11.

Aun más, puede también buscar su reflejo en el cristal, mirar su imagen y especular sobre el hecho de ser él mismo quien (se) observa, su ojo el que (se) ve. Mas "el ojo siempre está vuelto hacia el mismo punto, hacia afuera..." 32; y por eso "el ojo no puede verse, necesita de un espejo" 33. La reflexión sobre la teoría, la teoría de la teoría, se enfrenta con ese problema: el punto de vista es ciego a sí mismo, tan sólo el espejo, la especulación, le permiten verse. Mas si ya es engañosa la ilusión de profundidad que simula la perspectiva sobre la superficie del cristal, como la falsa transparencia del opaco lienzo, ¿cuánto no lo será la cuasireal imagen del espejo -tanto que además presume ser absolutamente objetiva? ¿Qué tan perverso será el mirón que prefiere espiar su propio reflejo, su propia figura de plana voluptuosidad especular. Narciso extasiado ante la contemplación de sí mismo: solipsista y onanista máquina soltera? ¿No serán esas perturbaciones las que deciden evitar, prudentes, aquellos quienes evaden la teoría, su propia teoría, prefiriendo permanecer ciegos a sí mismos?

Pero ¿puede un arquitecto pretender ignorar la teoría? ¿No es la arquitectura misma, toda ella, pura teoría? -¿De qué se trata ésto: la rebelión de los teóricos, tanto tiempo olvidados, subordinados a una práctica prepotente e inevitable -sin edificio, se dice, no hay arquitectura- ahora serán ellos los verdaderos y acaso únicos arquitectos? Vayamos con calma. De entrada, si digo que la arquitectura quizás sea pura teoría, la teoría a que me refiero no es, no sólo, la de los voluminosos tratados que ocupan los estantes de las bibliotecas y que iluminan los sabios, no. No una teoría entendida como fundamento firme, como razón primera y suficiente,

clave del edificio de la arquitectura entera. No una teoría que, por fin, logrará terminar con las quimeras y los delirios que, a veces, pierden a los arquitectos, anclando a la arquitectura en lo real, haciendo que sea lo que realmente debe ser. Bien dice el enigmático Baudrillard que "la teoría no puede tener como fin reflejar lo real, ni entrar con él en una relación de negatividad crítica", que "el estatuto de la teoría sólo podría ser el de un desafío a lo real" 34. Hablo pues de la teoría que se reconoce como afirmación, provisoria, de un punto de vista, de una posición, siempre inestable; como visión perspectiva, es decir, como interpretación y violencia y, por lo mismo, como una práctica capaz de producir efectos. Y si digo que la arquitectura es pura teoría es porque el modo de percibirla tanto como el de producirla es, claro, **teórico**.

"La mayoría de la gente, pensó Valery, ve con el intelecto mucho más a menudo que con los ojos" 35, esto es, que el ojo no ve cosas sino figuras, ideas de cosas que significan otras cosas. Figuras de edificios, por ejemplo, que se interpretan como arquitectura. Siempre habrá una operación del ojo y de la razón "que precederá la percepción del cubo como cubo" 36, la percepción de la arquitectura como arquitectura; en otras palabras, "la experiencia de la arquitectura depende de una concepción de su objeto" 37, de la manera como se haya previsto, es decir, de una teoría. "Ver un edificio como arquitectura no es lo mismo que ver una obra de albañilería" 38; y por tanto, así como sin mirón no hay espectáculo ni crimen sin testigo, sin teoría no hay arquitectura 39. De los libros dijo Borges que mientras no se abra uno, "ese libro, literalmente, geoméricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas" 40: La literatura se da en el momento en que

³² Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989; p.324.

³³ Henri Lefebvre, *La revolución urbana*, Ed. Gallimard, París, 1970; p.42.

³⁴ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988; pp.81-82.

³⁵ P. Valery, *op.cit.*; p.27. Locke decía que "la mente no conoce las cosas inmediatamente, sino por medio de la intervención de las ideas que sobre las mismas tiene".

³⁶ Bernard Tschumi, *Questions of space*, Ed. Architectural Association Publications, Londres, 1990; p.22.

³⁷ R. Scruton, *La estética de la arquitectura*, Ed. Alianza, Madrid, 1985; p.79.

³⁸ *ibid.*

³⁹ Si eso fuera una teoría, ¿no abusa al reducir la arquitectura entera a mero fenómeno óptico, convirtiéndola en otro de los privilegios de la vista, en "arquitectura retiniana"? ¿No olvida considerar demasiadas cosas, todo eso que, además de lo visible, conforma la arquitectura: el espacio y el movimiento, el tiempo y la memoria? Quizás, pero es dudoso que no sean el ojo y la vista el órgano y el sentido predominantes, al menos en occidente, en la percepción no sólo de lo construido sino de todo aquello que nos rodea: "La impresión visual es el camino por el que más frecuentemente es despertada la excitación libidinosa": el deseo (S. Freud, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Ed. Sarpe, Madrid, 1985; p.47). Además "el ojo lo interpreta todo en términos de ver" (G. Deleuze y F. Guattari, *El antiedipo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1985; p.15): el movimiento y el espacio, el cansancio mismo de recorrer un largo pasillo que, a simple vista, pareciera interminable... Sin embargo, habrá que aclarar que la visión contemplativa, la teoría, que produce la arquitectura, es diferente de la mirada desinteresada y sin sentido con la que apenas se toca un edificio. Ver sobre esto en las x tesis... los paréntesis (22), (23), (24), (28), (29), (30), (40) y (41).

⁴⁰ Jorge Luis Borges, *La poesía*, en *Siete Noches, Obras completas*, tomo II, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1989; p.254.

“ El libro cerrado, dice Borges, es literalmente un volumen, un cosa entre las cosas. En latín volumen es un rollo que habrá que desenrollar para leer. La arquitectura también puede verse como volúmenes, como aquél juego sabio y magnífico de volúmenes bajo la luz del sol. “Esto nos sugiere “la comparación entre la espacialidad del libro, escribe Sylviane Agacinski en el prólogo al suyo, el espaciamiento de un texto que hay que desenrollar, recorrer, dejarlo exponerse poco a poco en el espacio tiempo de la lectura (como de la escritura) y los volúmenes de la arquitectura que, ellos también, no se aprehenden más que mediante el tiempo del recorrido, aquél de las miradas o aquél de los cuerpos, que no podemos ni contener ni abarcar de un vistazo y que habrá necesariamente que leer, atravesar, pasando siempre de uno a otro” (Volume, philosophies et politiques de l’architecture, Ed. Gallilée, Paris, 1992; p.15).

“ M.Zambrano, op.cit.; p.135.

“ Cf. B.Tschumi, op.cit..

“ Georges Bataille, El erotismo, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985, 1985; p.52.

“ “...la conclusión de la realidad arquitectural (edificio) desafía a la teoría arquitectural, siendo al mismo tiempo un producto de ella” (Tschumi, op.cit.; p.26).

“ G.Bataille, op.cit.; p.48.

“ Ibid.; p.51.

“ Ibid.; p.105.

“ O.Paz, Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp, Ed. ERA, México, 1990; p.126.

“ Ver el paréntesis (41)

“ Citado por José Jiménez, en La vida como azar, Ed. Mondadori, Madrid, 1989; p.164.

“ Sobre la forma como fin del discurso véase el paréntesis (5)

“ Citado por Juan Antonio Ramírez en Duchamp, el amor y la muerte, incluso, Ed. Siruela, Madrid, 1993; pp.73-74.

“ “Ce sont les regardeurs qui font les tableaux” (Duchamp du signe, Flammarion, Paris, 1975; p.247). Frase por entero análoga al “all architecture is what you do to it when you look upon it” de Whitman (citado por Herbert Muschamp en File under architecture, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1974; p.22).

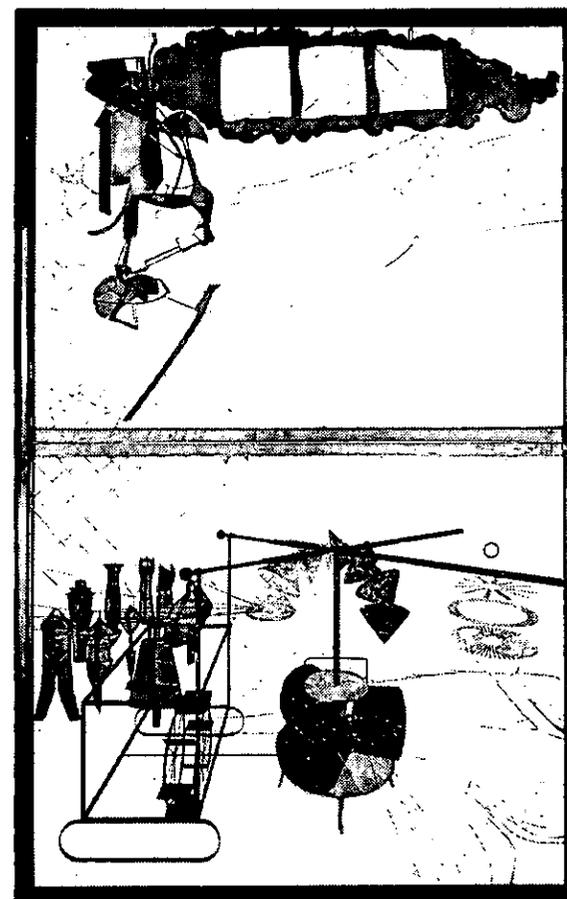
“ Ver sobre esto J.A.Ramírez, op.cit.

el libro y el lector se encuentran en la lectura 41. Del mismo modo, la arquitectura sin ‘lector’, sin intérprete, no es más que piedras y concreto y vidrio. La arquitectura se produce en el momento en que es experimentada y vista como tal; en la búsqueda de una identidad, acaso imposible, “entre lo visto, el ver y la visibilidad” 42: de la coincidencia entre el concepto de la experiencia que debiera ser la arquitectura, lo previsto, y la experiencia misma 43, lo visto, teniendo en cuenta que, “aunque estuviese asociada a la objetividad del mundo real, la experiencia introduce fatalmente lo arbitrario...” 44 La experiencia de la arquitectura es, al mismo tiempo que su resultado, un desafío a la teoría 45. Esta teoría de la que vengo hablando no es la teoría del científico que “habla desde afuera” 46 y que “cuanto menos su experiencia entre en juego (cuanto más discreta sea), tanto mayor es la autenticidad de su trabajo” 47: la teoría del científico se quiere objetiva y ajena al hecho observado. Al contrario, la teoría del arquitecto es partícipe y cómplice: así como el ejecutante produce su música al interpretarla, el teórico también produce su arquitectura interpretándola. En el caso de la arquitectura, el teórico intenta siempre franquear la distancia que lo separa del objeto de su deseo, la arquitectura, con “la esperanza de que la imagen del deseo lo realizará efectivamente” 48, aun sabiendo que es precisamente esa distancia la que le permite verlo. Y teórico no es sólo el intérprete; el arquitecto practicante es asimismo un teórico. A sí mismo: él es su propio teórico; él, antes que ninguno, experimenta la arquitectura, su arquitectura, previéndola. He ahí la teoría, y ahí la arquitectura, incluso.

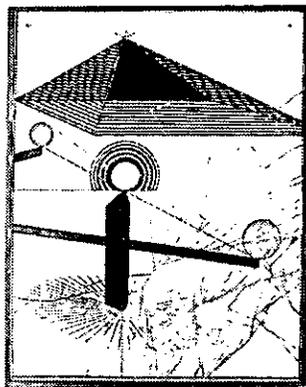
el mirón/el testigo II

El extremo superior derecho de la mitad inferior, la de los solteros, del **Gran Vidrio** de Marcel Duchamp, lo ocupan los **testigos oculistas**. Su nombre, dice Paz, hace referencia a los testigos oculares, "tanto en el sentido judicial de hallarse presente en el caso como en el religioso del que da fe de una pasión o de un martirio." 49 El cambio de ocular a oculista nos hace pensar, también, en la diferencia entre la mirada y la visión. 50 Sabemos que según Duchamp "la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión." 51 En una carta a Jean Suquet, explica que, "el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos estéticos); debía ir acompañado de un texto de "literatura" lo más amorfo posible que jamás cobró forma; y ambos elementos, vidrio para la vista, y texto para el oído y el entendimiento, debían completarse y, sobre todo, impedirse mutuamente la posibilidad de **cobrar una forma**52 estético-plástica o literaria." 53 Por su función en el complejo 'mecanismo' del **vidrio**, el 'renvío espéjico' de las gotas de salpicadura de los solteros, transformadas en pura imagen, hacia el 'espacio superior' de la novia, los testigos oculistas pueden ser entendidos como símbolos de esa **otra visión**, no retiniana, que ejemplificó Duchamp.

En una conferencia sobre *el acto creativo*, Duchamp dijo aquella frase: son quienes lo ven los que hacen al cuadro 54. Toda la obra de Duchamp gira alrededor de este tema: el espectador como re-creador 55. En el **Gran Vidrio**, los **testigos oculistas** ocupan el lugar del hipotético espectador: lo representan y lo prefiguran. Para Thierry de Duve, "ilustran la manera como se representa el encuentro



La novia desnudada por sus solteros, también...



A verse (del otro lado del vidrio), con un ojo, de cerca, durante casi una hora

real de la obra y de los espectadores según Duchamp.” 56 La manifestación de la obra, comenta Paz, exige la mirada ajena 57, la mirada del otro. Los **testigos oculistas** nos dicen que esa mirada ya está, de algún modo, incluida en la obra: ‘nuestro testimonio es parte de la obra.’ 58

Paz también ha puesto en claro la relación de esa obra con la perspectiva, y Jean Clair ha dicho que “toda la problemática del **Gran Vidrio** es, en efecto, un problema de punto de vista, de perspectiva.” 59 La tradición hace a Brunelleschi padre de la perspectiva. Tal asunto de la perspectiva, cuenta Antonio Di Tucci Manetti 60, la primera cosa en que se mostró, fué un pequeño panel en el que pintó, con todo detalle, la fachada de San Giovanni. “Esa pintura, como el pintor debe presuponer un lugar único desde donde se debe ver su pintura... de manera que no se puedan producir, al verla, los errores que hacen que desde cualquier lugar que se aleje de aquél se modifique lo que aparece al ojo, tenía un agujero perforado en el panel sobre el que estaba pintada... en el lugar donde percutía el ojo... Tal agujero era pequeño como una lenteja del lado pintado y del otro se alargaba en forma de pirámide... Y quería que el ojo se colocara al reverso, allí donde el agujero era grande, y que aquél que debía mirar por ahí, con una mano lo colocara contra su ojo y con la otra detuviera, de cara a la pintura, un espejo plano, de modo que aquélla se reflejara en éste... y parecía que eso que se veía era lo verdadero mismo.” Más de cinco siglos después del artilugio perspectivo de Brunelleschi, Duchamp hace dos perforaciones a la vieja puerta de su ensamblaje **Étant donnés...** a través de los cuales el hipotético mirón se encontrará no con la fría perspectiva de la fachada de una iglesia, sino con un bucólico paisaje en el cual, tendida, aparece una mujer desnuda, cuyo sexo

lampiño es el “verdadero centro geométrico de toda la representación,” 61 justo ahí donde el ojo repercute. Varios años antes de haber iniciado tal ensamblaje, Duchamp ya había ensayado **fixar** al espectador en su pequeño vidrio **À regarder (l'autre côté du verre), d'un œil, de près, pendant presque une heure**, acaso esbozo de la parte de los **testigos oculistas**. Esta obra le solicita al espectador en el mismo título, instructivo de uso, mirar por atrás, como en el panel de Brunelleschi, a través de una lente Kodak, hacia el otro lado, allá donde antes estuvo él como simple espectador. ¿Qué es lo que ve? Nos lo cuenta Thierry de Duve: “El ojo clavado a la lupa, veo -o más bien no veo- desaparecer a la obra de mi campo visual para que aparezca una imagen invertida y reducida de la sala del MOMA donde se halla expuesto el objeto. Comienza una espera más bien incómoda y aburrida. La revelación se da cuando, por azar, pasa otro visitante que se me aparece como un homúnculo cabeza abajo en mi sitio, pues yo estuve antes de ese lado del vidrio donde se lee el título-instructivo. Un encuentro acaba de tener lugar, fallido -el vidrio es un obstáculo y la lupa suprime la tercera dimensión de lo real-, entre dos espectadores.” 62 Al ver **a través** de la obra el espectador descubre que otro visitante, ahora ocupando su sitio, **es** parte de la obra, está incluido en ella. Y como ocupa su lugar, “el lugar donde yo estaba, es también conmigo mismo con quien he tenido esta cita perdida a la que he llegado con **retardo**.” El eterno desencuentro, la imposible coincidencia de yo con ese otro, se manifiesta así como parte sustancial de la obra: “la pregunta, ¿qué es lo que vemos., nos enfrenta con nosotros mismos,” 63 y más aún, con lo irremediamente otro.

⁵⁶ Thierry de Duve, *Resonances du readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989; p.33.

⁵⁷ op.cit.; p.133.

⁵⁸ *Ibid.*; p.127. Esto coincide con la idea de Gombrich de que el espectador es quien hace la imagen; su papel es uno extremadamente activo: ‘construcción visual del ‘reconocimiento’, activación de los esquemas de la ‘rememoración’ y ensamblaje de uno y otra con vistas a la construcción coherente del conjunto de la imagen (Jaques Aumont, *La imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992; p.95).

⁵⁹ Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif, essai de mythanalyse du grand verre*, Ed. Gallilée, París, 1975; p.47.

⁶⁰ citado por Jean-Pierre Le Dantec, en *Dédale le héros*, Ed. Balland, París, 1992; pp.73-74.

⁶¹ J.A. Ramírez, *op.cit.*; p.238.

⁶² op.cit.; p.35.

⁶³ O.Paz, *op.cit.*; p.113.

el mirón/el testigo III

Explica Lyotard que "la circunscripción de la mirada" que supone el artefacto perséptico de Brunelleschi, es "la condición de la geometrización del campo de visión" 64, es decir, de su regularización. Así, el espectador no está ya sólo incluido en la obra, sino que se encuentra atrapado en un espacio que aquella regula: "quien disfruta de la imagen está perdiendo su autonomía respecto de ella." 65 La inmovilización del espectador en ese otro espacio dependiente de lo representado, lo coloca, obediente, en la única posición permitida en la que percibe, al mismo tiempo, que es alguien privilegiado. 66 Fuera del cuadro se encuentra, pues, ese sitio vacío que ocupará, como en **Las meninas**, el soberano. Del reflejo de los reyes en el espejo que centra la composición de la pintura de Velázquez, dice Foucault que su función "es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega." 67 Residiendo fuera del cuadro, añade, este sujeto soberano está **retirado** en una invisibilidad esencial desde donde ordena en torno suyo toda la representación. 68 La misma función tienen los **testigos oculistas**: introducir a la obra lo que en apariencia le es extraño: el espectador, aquél que hace el cuadro, y quien, como el mirón-testigo del que he hablado antes, **retirándose** hace a la obra.



Las meninas

⁶⁴ Lyotard, op.cit.; p.189.

⁶⁵ Ruggero Pierantoni, *El ojo y la idea, fisiología e historia de la visión*, Ed. Paidós, Barcelona, 1984; p.72.

⁶⁶ *ibid.*; p.73.

⁶⁷ M..Foucault, op.cit.; p.24. Recordemos lo que sobre el lugar que ocupa el sujeto, es decir, el punto de vista, dice Deleuze (ver nota 24).

⁶⁸ *ibid.*; p.23.



El propietario en el pabellón

la ventana I

"Hablaemos en sentido pleno de una intuición 'persepectiva' del espacio, explica Panofsky, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles aparezcan representados 'en escorzo', sino donde todo el cuadro se halle **transformado en una 'ventana'**, a través del cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es **negada como tal...**"⁶⁹ Si, como escribe Leonardo, "la perspectiva no es otra cosa que ver un lugar a través de u vidrio plano y perfectamente traslúcido"⁷⁰, ¿qué mejor ejemplo de perspectiva que el **Gran Vidrio**? ¿Qué mejor ventana?

Duchamp realizó varias ventanas, la mas importante es, claro, el **vidrio**, especie de ventana de guillotina cuya imprevista abertura lograría la imposible unión de la novia y sus solteros -conjunción que se dió de hecho durante el accidentado traslado de la obra del Museo de Brooklyn a la casa de Katherine Dreier, en Connecticut. Según Gloria Moure, a través de las ventanas Duchamp configura el tema "del ansia de la visión, estrechamente ligado a la cohabitación entre imágenes y espectador"⁷¹. Expuesto a la mitad de la habitación, "actuando como un filtro muy especial -y espacial"⁷² -, el **vidrio** se aísla y nos aísla; el desencuentro interno de la novia y sus solteros se **refleja** afuera en el que, como explicó de Duvé, se da entre el espectador y lo otro, entre el espectador y su mismo yo, gracias a la interposición de la obra. "Vidrio de la alteridad y de la identidad", dirá Paz.⁷³

A través del vidrio la comunicación se anuncia pero jamás se consigue. El vidrio, que para Baudrillard, "ofrece posibilidades de comunicación acelerada entre el interior y el exterior, pero instituye simultáneamente una cisura invisible y material, que impide que esta comunicación se convierta en una apertura real al mundo,"⁷⁴ ese vidrio cuya transparencia se revela así como un obstáculo que permite la vista impidiendo el contacto, vidrio cuya transparencia une separando, pues "al descubrir, se interpone entre mi mirada y el objeto,"⁷⁵ el **vidrio**, pues, pone al desnudo, de golpe, la aparente objetividad del sujeto que observa, exhibiendo su deseo de traspasarlo, de ir más allá: afuera; descubre la aparente pasividad del objeto, mostrando los mecanismos de seducción y, por tanto, sujeción que ejerce sobre quien lo mira; y descubre la aparente neutralidad del soporte, ventana al mundo "sobre cuya superficie han sido dibujados todos los cuerpos que están al otro lado del cristal"⁷⁶, y que estructura en profundidad toda la superficie de la representación. Mirar por la indiscreta ventana nunca es inocente ni lo que se ve mero dato ofrecido como en escaparate. Se mira, pero también se piensa, y más: se desea, también.

⁶⁹ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1983; p.7.

⁷⁰ Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Ed. Nacional, Madrid, 1980; p.142.

⁷¹ Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1988; p.24.

⁷² Bernard Tschumi, *Architecture and its double*, en *Questions of space*, op.cit.; p.65.

⁷³ op.cit.; p.161.

⁷⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Ed. Siglo XXI, México, 1988; p.45.

⁷⁵ Paz, op.cit.; p.161.

⁷⁶ Leonardo da Vinci, op.cit.; p.142.

el mirón/el testigo IV

En una nota Duchamp aconsejó emplear la palabra retardo en vez de cuadro. Thierry de Duve sigue el consejo y consigue que sean los que miran quienes produzcan el retardo. 77 Al estar ya incluido en la obra, al resultar el sujeto una dimensión del objeto: "su dimensión reflexiva, su mirada" 78, sólo su presencia, su aparición, podrá venir a cerrarla, aunque sea provisoriamente. La obra por sí siempre estará abierta, inconclusa. Dice Genet que "el juego intelectual y el conocimiento basados en la obra de arte no son posibles si la obra está terminada." 79 En este sentido el espectador será el **término** de la obra.

El retardo, pues, es la paciente espera de la obra a **verse** culminada en el espectador, cuyo juego, según Michel Leiris, consistirá en "re-conocer, pero en reconocer solamente después de una duda, una errancia o, al menos, un rodeo; de tal suerte que todo pasaría, al fin de cuentas, **como si se especulara sobre el principio de identidad**, haciéndole sufrir cierto número de alteraciones o disonancias, cuyo placer descansaría sobre el estado de suspenso ligado a estos remplazamientos, desfases, desviaciones..." 80

"La mirada es tiempo", escribe Francisco Segovia, y "para el arte el tiempo es 'sentido' en las dos acepciones de la palabra: dirección y significado." 81 El sentido que aporta el espectador al cuadro se lo da con su mirada, es decir, con tiempo, demorándose en él. 82 Ahí el retardo, el retiro, el retraso: la diferencia:

"...el artista nunca tiene plena conciencia de su obra: entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa 'diferencia' es realmente la obra. El espectador no juzga al cuadro por las intenciones de su autor sino por lo que realmente ve; esta visión nunca es objetiva: el espectador interpreta y 'refina' lo que ve. La 'diferencia' se transforma en otra diferencia, la obra en otra obra." 83

⁷⁷ "...le regardeurs font le retard." op.cit.; p.43.

⁷⁸ Paz, op.cit.; p.133.

⁷⁹ Jean Genet, *What remains of a Rembrandt torn into four equal pieces and flushed down the toilet*, Ed. Hanuman books, Madras & New York, 1988; p.42.

⁸⁰ Michel Leiris, *Ars et métiers de Marcel Duchamp*, en *Brisées*, Ed. Gallimard, París, 1982; pp.129-130.

⁸¹ Francisco Segovia, *Retrato hablado*, Ed. Sin nombre, México, 1996; p.35.

⁸² Gadamer dice que "la esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse" (*La actualidad de lo bello*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991; p.111).

⁸³ Paz, op.cit.; p.99.

la puerta I

...pórtico del más allá

de lo mirado y lo pensado...

Octavio Paz

¿Cómo se comporta una puerta? En un breve texto, **Los golpes a la puerta en Macbeth**, Thomas De Quincey explica que, desde niño, siempre sintió gran perplejidad ante el pasaje de la obra en el cual se oyen los golpes a la puerta después del asesinato de Duncan. La revelación del por qué tal hecho le causaba esa impresión se la dieron, en 1812, los asesinatos sin par que Mr. Williams ejecutó en el nº29 de Ratcliffe Highway, casa de la familia Marr. De Quincey reconoce en ese crimen la repetición del mismo incidente: "los golpes a la puerta poco después de consumado el trabajo de exterminio." En su libro **Del asesinato considerado como una de las bellas artes**, narra con todo detalle los terribles acontecimientos: cómo Mary, regresa a la casa de sus patrones, lugar del crimen, tras cumplir con un encargo y toca a la puerta; cómo al otro lado el asesino solitario, presa aún de la emoción que le causaran sus actos, espera. Sólo la puerta los separa; sólo la puerta evitará que Mary pierda su condición de testigo y pase a la de víctima. Para De Quincey el asesinato suspende el curso natural de los hechos, abre una pausa y crea un espacio y un tiempo inhumanos, extraordinarios. Los golpes a la

puerta, explica, son "anuncios sonoros de que la reacción a comenzado; lo humano refluye... el pulso de la vida golpea de nuevo; al reanudarse los usos del mundo en que vivimos nos damos cuenta por primera vez del horrible paréntesis que los suspendiera."

La puerta se halla en medio -como el **vidrio** según Tschumi- a modo de filtro. Cerrada, crea un espacio hermético, aislado, oscuro y solitario, lugar propicio para la transgresión; pero lo otro, más allá, se mantiene como posibilidad. Los golpes presagian la abertura. Abierta, en el umbral los dos espacios se tocan, se funden y se confunden; mas la marca que los distingue sigue ahí, y el paso sólo se hace posible gracias a esa diferencia, distancia mínima pero imborrable y por momentos infranqueable, incluso.

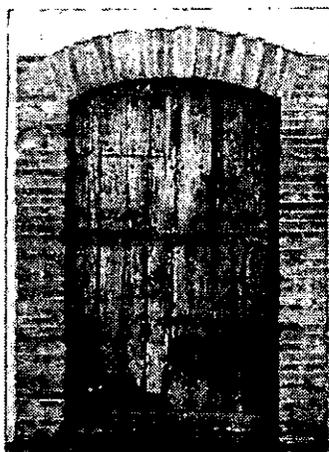
(peep-show)

“No hay que obstinarse, **ad absurdum**, en esconder el coito a través del vidrio, con uno o varios objetos del escaparate. El castigo consiste en romper el vidrio y lamentarlo apenas se consuma la posesión.
Q.E.L.Q.Q.D.”

Marecel Duchamp

El hombre paga su cuota y a cambio recibe un par de fichas, ha comprado unos minutos de espectáculo. Por un oscuro pasillo se dirige hasta la cabina cuya luz apagada le indica que no está ocupada en ese momento. Entra y cierra la puerta. Una lámpara se enciende iluminando con su luz verdiblanca, vibrante y homogénea, al hombre que se sienta frente al vidrio que por ahora le presenta la imagen de la mínima habitación donde un hombre sólo, él mismo, intenta acomodarse en una silla. Revisa todo a su alrededor y cuando encuentra la hendidura que le solicita introducir las fichas lo hace. Primero una. La luz de hospital se apaga y el espejo se vuelve vitrina. Su imagen casi desaparece por completo. Se oye música y al otro lado del vidrio comienza la danza. Una muchacha aún no desnuda se ofrece en contorsiones rítmicas. Recorre su cuerpo con manos lascivas, tocando ahí donde sabe que él quisiera hacerlo. Sus gestos repetitivos se acercan ya a lo mecánico. No puede verlo; ve sólo su propia imagen reflejada en el cristal, pero sabe que él está allá, al otro lado del cristal. Por eso sus caricias son ambiguas: mezclan la tímida inocencia de quien se explora a solas frente al espejo con la agresiva obscenidad de quien se sabe espiado, y lo goza. El tiempo se termina, un

brevísimo instante de oscuridad lo anuncia. Se enciende de nuevo la pálida luz. La imagen del hombre vuelve al cristal. Ahora en silencio oye el latido de su corazón acelerado, siente ese nuevo ritmo. Observa en el vidrio la imagen de su cara sudorosa y no se reconoce. Pega la frente al cristal, siente el frío e intenta ver más allá. Imposible. Inserta la segunda ficha. El acto recomienza. El hombre reinicia su rito solitario. El vaiven de la mano parodia al mecánico baile. Se pone de pie y se recarga en el vidrio, como para estar más cerca de ella. Sólo allí, sobre la superficie del vidrio, se encuentran, superpuesta su borrosa imagen a la de ella. Su respiración se vuelve forzada, el movimiento masturbatorio se acelera. Termina. Hay una salpicadura en la parte inferior derecha del vidrio. Otra vez la oscuridad; otra vez la luz. El hombre se recompone, se arregla, se mira en el cristal, ahora ya sólo espejo, y sale. Pronto el acto se repetirá.



Dados:
1. La caída de agua
2. El gas de alumbrado

la puerta II

Además de ventanas Duchamp produjo puertas, también. Si el **Gran Vidrio** puede verse como una ventana, su ensamblaje **Étant donnés** aparece como una puerta; una puerta infranqueable, que no permite el paso a nada más que a la mirada del espectador-voyeur. Otra puerta de Duchamp fue la que hizo para su propio apartamento en París, en el 11 rue Larrey, y que servía simultáneamente para el cuarto de baño y para el estudio, de modo que cuando se cerraba aquél se abría éste, y viceversa. Para José Antonio Ramírez, "esto parece una clara ilustración de la 'libertad de indiferencia' y una demostración práctica de su famosa proposición 'no hay solución porque no hay problema'".⁸⁶ Esta puerta es la manifestación práctica de ese punto en que, según explica Paz, las contradicciones cesan: el gozne. Mas "cesan para, transformadas, renacer inmediatamente: el gozne es, al mismo tiempo, la resolución de la contradicción y su metamorfosis en otra contradicción."⁸⁸

"Finalmente, dice Paul Virilio, la puerta es lo que nos lleva."⁸⁷ Serres dirá que la puerta es una especie de puerto.⁸⁹ Para Virilio la puerta es condición de la arquitectura; no lo es el límite que recorta un interior dentro del exterior sino el paso, el umbral que los une y los separa a la vez. Como de la calle dice Lefebvre⁹⁰, de la puerta podemos decir que es una ruptura-sutura; tal vez una cicatriz. "Una puerta, según Serres, abre o cierra un umbral que se tiene como tal porque en ese lugar una ley se invierte: más allá reina tal regla, comienza otro derecho, de tal suerte que la puerta apoya sus batientes sobre

una línea neutra donde las dos legislaciones se **equilibran** y se anulan como sobre el brazo plano de una balanza... (**Et qui libre?**, afirmó Duchamp) El sitio singular, añade Serres, no participa ni de este mundo ni del otro, o pertenece a los dos."⁸⁸ La puerta, pues, como imagen: lugar donde las contradicciones se encuentran y cesan para, transformadas, renacer inmediatamente. La puerta, el umbral, el gozne o la juntura, a un tiempo resolución de la contradicción y metamorfosis en otra contradicción.

Cerrada y abierta, como la puerta del apartamento de Duchamp.

⁸⁶ J.A. Ramírez, op.cit.; p.184.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Paz, op.cit.; p.155. Ver en las x tesis... el paréntesis (5).

⁸⁹ "Finalement, la porte c'est ce qui emporte..." La ville surexposee, en L'Éspace critique, Ed. Christian Bourgois, París, 1984; p.16. Este párrafo está tomado del paréntesis (39) de las x tesis... al que habrá que referirse.

⁹⁰ Michel Serres, Statues, Ed.Flammarion, París, 1989; p.91.

⁹¹ "...la rue est une coupure-suture..." en La révolution urbaine, Ed. Gallimard, París, 1970; p.54.

⁹² M.Serres, op.cit.; p.90.

apariciones

“Los lugares de aparición, escribe Michel Serres, se abren o se cierran como puertas...”⁹¹ Para Duchamp, un cuadro es la aparición de una apariencia, esto es, una puerta -o acaso una ventana. Esta distinción entre apariencia y aparición nos devuelve, en principio, a aquella que ya habíamos apuntado entre la mirada y la visión. La apariencia, dice Paz, es “el conjunto de de las sensaciones -visuales, táctiles, auditivas- en el momento de la percepción de un objeto; la aparición es la realidad subyacente y estable, nunca de todo visible: el sistema de relaciones que, simultáneamente, es el molde y la esencia del objeto.”⁹² Pero cabe reparar en esta **diferencia**: la apariencia no se opone a la aparición como, tradicionalmente, lo hace a la esencia, valorándose ésta como superior a aquélla. Su relación es más bien esa: la diferencia, entendida como el no poder ser lo mismo, y no poder serlo a un tiempo, sino con retraso, con retardo. Aquí, ya lo hemos visto, la identidad vacila.

La aparición, explica Jean Clair, parece ser el mecanismo mismo por medio del cual la apariencia toma cuerpo, es decir: su proyección, en sentido cinematográfico.⁹³ Así, y atendiendo a lo que explica Heidegger, la aparición, más que la esencia (“lo que algo es, cómo es”) será el origen (aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es: la fuente de su esencia.”⁹⁴). La aparición es la fuente de las apariencias. Y esto de algún modo se relaciona con las especulaciones duchampianas sobre el resultado, o mejor: los múltiples, infinitos resultados, de objetos de una dimensión n **proyectados** a otra n^{-1} .

La apariencia y la aparición pueden seguirse explorando con otras pistas heideggerianas: la apariencia de las cosas, de los entes, sería el cotidiano ocultamiento de su ser que se revelaría, claro, en una aparición. Para Heidegger en la obra de arte el ser del ente se manifiesta, se hace patente, asentado “en su apariencia estable”⁹⁵ esto es: la aparición. La esencia del arte sería, agrega Heidegger, el ponerse en operación la verdad del ente, su desocultación: su aparición. El arte es, entonces, “un devenir y acontecer de la verdad,”⁹⁶ donde el ser se **proyecta** en la obra en tanto ser. “En virtud de la **proyección** puesta en operación, la desocultación del ente que se **proyecta** hacia nosotros, todo lo habitual y lo hasta ahora existente deja de ser ente por virtud de la obra.”⁹⁷ Y como Duchamp, también Heidegger afirma que el espectador forma parte de la obra: “si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación”, la cual “se coproduce y se traza pura y exclusivamente por la obra misma.”⁹⁸ Quien ve y lo visto se implican como el artista y la obra. Para terminar, otra coincidencia: según Heidegger “en la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos.”⁹⁹ La obra nos lleva más allá, pues es el lugar de la aparición: una puerta.



Dados:
1. La caída de agua
2. El gas de alumbrado
(al otro lado de la puerta)

⁹¹ *ibid.*

⁹² O. Paz, *op.cit.*; p.140.

⁹³ J. Clair, *op.cit.*; p.52.

⁹⁴ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, en *Arte y poesía*, Ed. FCE, México, 1985; p.37.

⁹⁵ *ibid.*; p.63.

⁹⁶ *ibid.*; p.110.

⁹⁷ *ibid.*; p.111.

⁹⁸ *ibid.*; pp.104 y 106.

⁹⁹ *ibid.*; p.62.



126

Escalera del pabellón

x tesis

sobre la arquitectura

sobre la ciudad

+

visiones y apariciones

el mirón/el testigo

puertas/ventanas

+

el pabellón en la bodega

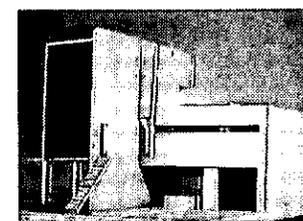
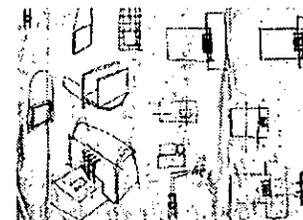


La bodega

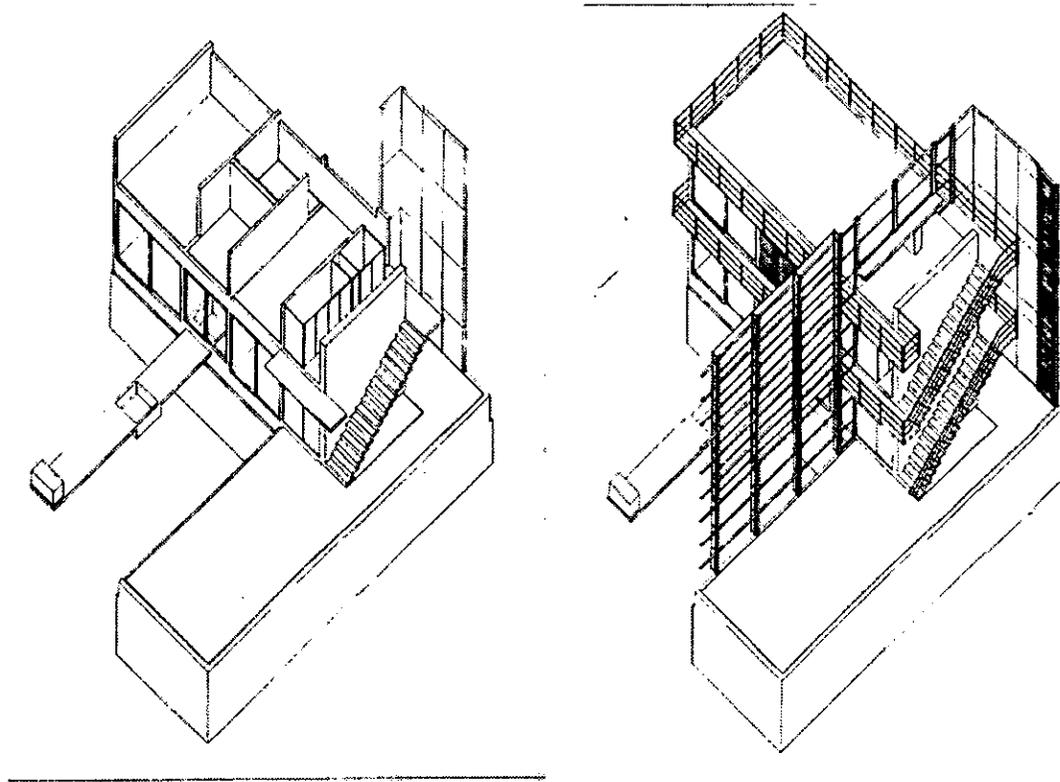
A mediados de 1996, Alberto Saavedra nos llamó a Daniel López Salgado y a mi para iniciar el proyecto para su casa. Había comprado tiempo atrás la última bodega que quedaba en pie de varias pertenecientes a una empacadora que existió en ese rumbo hasta los años 50. La bodega en cuestión era un simple edificio de planta rectangular, que ocupaba por completo el solar, de 15 metros de frente por 20 de fondo, adyacente a la casa familiar de Alberto. La bodega fue construida con muros de tabique aplanado y pintado de blanco, con refuerzos de concreto, y techada con una cubierta metálica sostenida por armaduras semicirculares hechas de ángulo de acero, unidas en sentido transversal por vigas de alma abierta hechas también con ángulo y redondo de acero. La primera causa para comprar esta bodega había sido el impedir que ahí, junto a la casa que por muchos años había habitado, se levantara algún edificio de apartamentos.

Después de un tiempo, Alberto se decidió a construir su casa en ese terreno. La primera vez habló sólo con Daniel, quien me dijo después que había alguien interesado en que le hiciéramos una casa. Quería, según supe, una casa que tuviera características reconocibles de ser 'mexicana', austera y con aires monacales pero, a la vez, con las comodidades y sofisticación de una casa metropolitana moderna. Que tuviera un campanario, o algún lugar alto para subir a pensar, y una estancia con techos 'estúpidamente altos'. No había, en principio, ninguna otra condición.

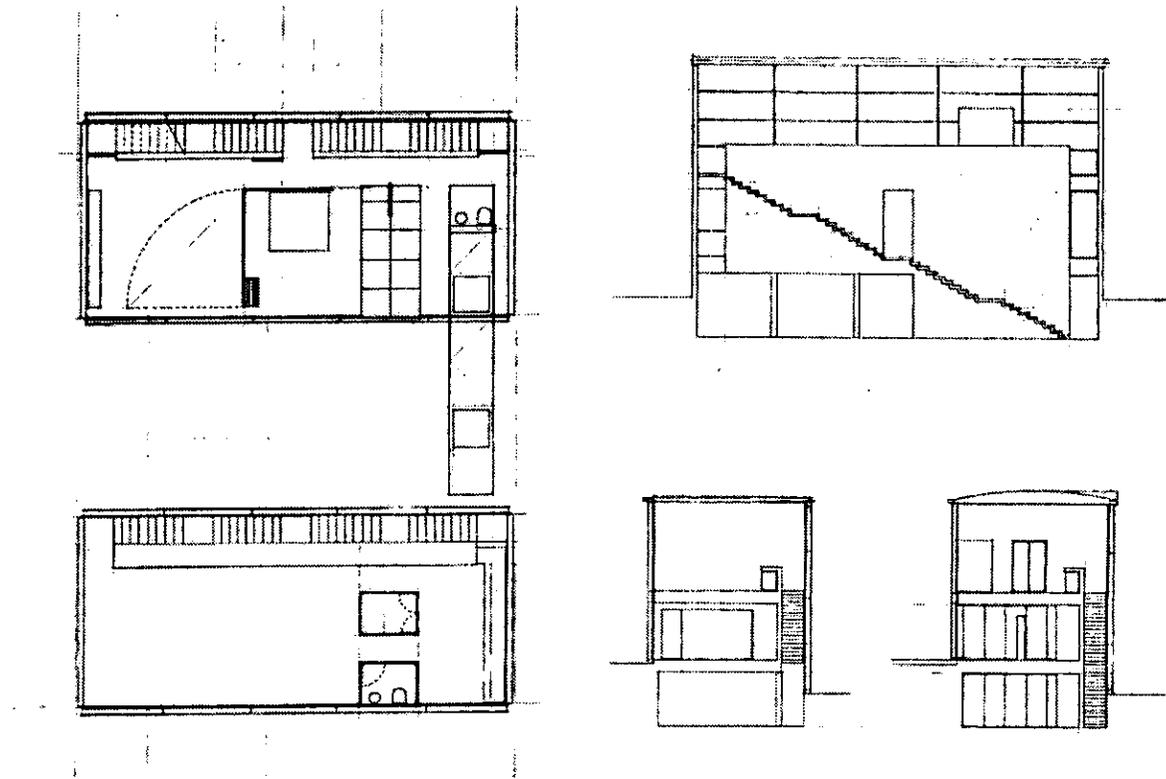
Trabajamos con varias ideas hasta llegar a un esquema compuesto de dos cuerpos principales. Una caja cuadrangular y casi opaca para los servicios y un tramo de 'nave', angosta y 'estúpidamente' alta, para un salón. Ambos cuerpos flotaban dejando libre la planta baja, destinada a ser estudio y habitación bajo la caja de servicios y área libre bajo el salón. Se articulaban por un gran muro del cual colgaba la escalera que llevaba del nivel de acceso al primero y de ahí a la azotea y a un pequeño recinto que colgaba en un cuarto nivel. Este proyecto suponía, por supuesto, demoler la bodega existente para ser construido.



Primera propuesta



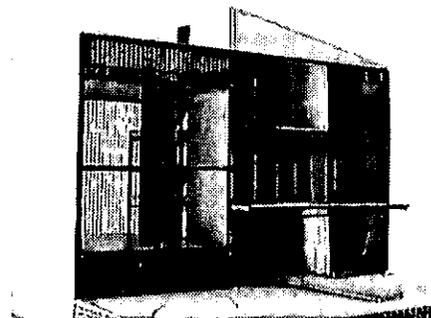
A Alberto le gustó el proyecto pero lo juzgó, con acierto, excesivo para el contexto. Nos pidió entonces presentar un par de alternativas. Hicimos entonces dos propuestas más: la primera formada por dos cuerpos paralelos, uno apañado a la calle y el otro a la colindancia posterior. El delantero, cuya sección era una L de concreto levantada por pilotes, ciego hacia la calle, era el salón; el posterior se dedicaba a habitaciones en la planta baja y servicios en la alta. Los dos cuerpos se unían por un pasillo cubierto que contenía también la escalera. En la segunda propuesta se intersectaban un caja vacía, perpendicular a la calle y apañada a una colindancia, toda de concreto excepto por un lado cerrado con un ventanal de triple altura, con otra, masiva, que contenía las habitaciones y los servicios. Esta última propuesta fue la que eligió Alberto, y la que por varios meses se desarrolló hasta tener todos los planos listos para su construcción.



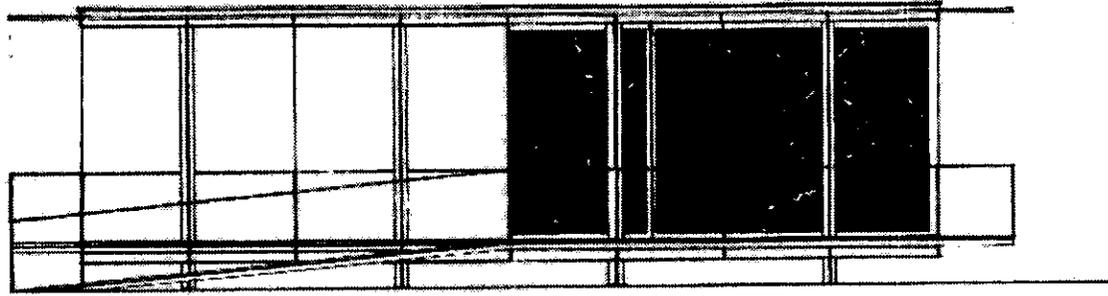
Esquema del tercer proyecto

Entonces Alberto pensó que esa casa era demasiado grande para él y que, además, exigía una inversión muy grande teniendo en cuenta la plusvalía de la zona y las posibilidades de revender una casa hecha a su gusto. Nos pidió entonces hacer un proyecto más chico, aunque con características similares. El proyecto que siguió se redujo a una sola crujía, apañada a la calle, con tres niveles de planta libre: un semisótano para habitaciones auxiliares, un primer nivel para la habitación principal que incluía baño y estudio, y en el tercer nivel el salón, con cocineta y medio baño. A esta propuesta siguió otra que tuviera 'mayores posibilidades de reventa'. También resuelto en un solo cuerpo, pero dividido en dos alas. Una de tres niveles iguales, contenía la habitación principal, en el primer nivel, la cocina y el comedor, en el segundo, y dos habitaciones más en el tercero. La otra mitad del cuerpo también está dividida en tres, pero a medios niveles en relación al otro. En un semisótano hay servicios auxiliares, en el primer piso un salón de doble altura y en la azotea una terraza.

Este proyecto, como todos los anteriores, fue aceptado pero, finalmente su realización se pospuso indefinidamente dada la variable situación económica del país. La última petición fue hacer un jardín en el terreno, aprovechando los muros de la bodega para cercarlo, en lo que se tomaba la decisión de qué hacer ahí. Fue entonces cuando propusimos hacer, dentro de la bodega, además del jardín, un pequeño pabellón que pudiera servir para reuniones o, incluso, como habitación. Un lugar donde estar dentro del jardín.



Quinto proyecto



Fachada del primer pabellón propuesto

Dados:

1. Una vieja bodega vacía, con una puerta de madera.

2. La petición de hacer un jardín.

¿Qué haríamos con eso? Ya habíamos decidido proponer ahí, en el futuro jardín, un pabellón.

Un pabellón, como los japoneses para el té, o

los delirantes de los jardines europeos. Pero

también un pabellón, pabillonaria, según

Kaufman, desde Ledoux hasta Le Corbusier.

Pensamos entonces en acomodar, en

embodegar diríamos, distintas piezas en esa

bodega. Un estanque, un jardín de grava, una

explanada pétrea, un bosque, un pabellón...

El primer pabellón que dibujamos era una

reproducción libre de la casa Fansworth. Dos

planchas paralelas flotando sobre el suelo,

forman el piso y techo del pabellón. Se llega a

la que sirve de piso por una rampa y se sale

por otra que nos lleva a la parte posterior de la

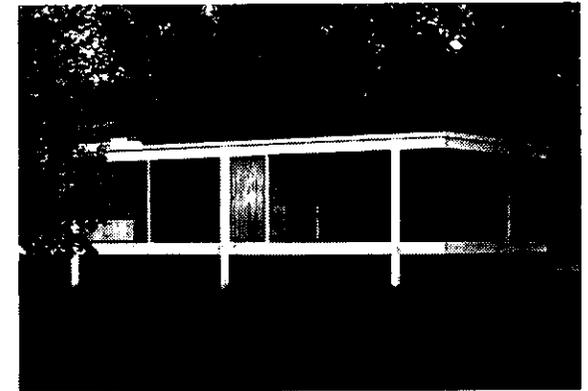
bodega. El interior se divide en tres gracias a

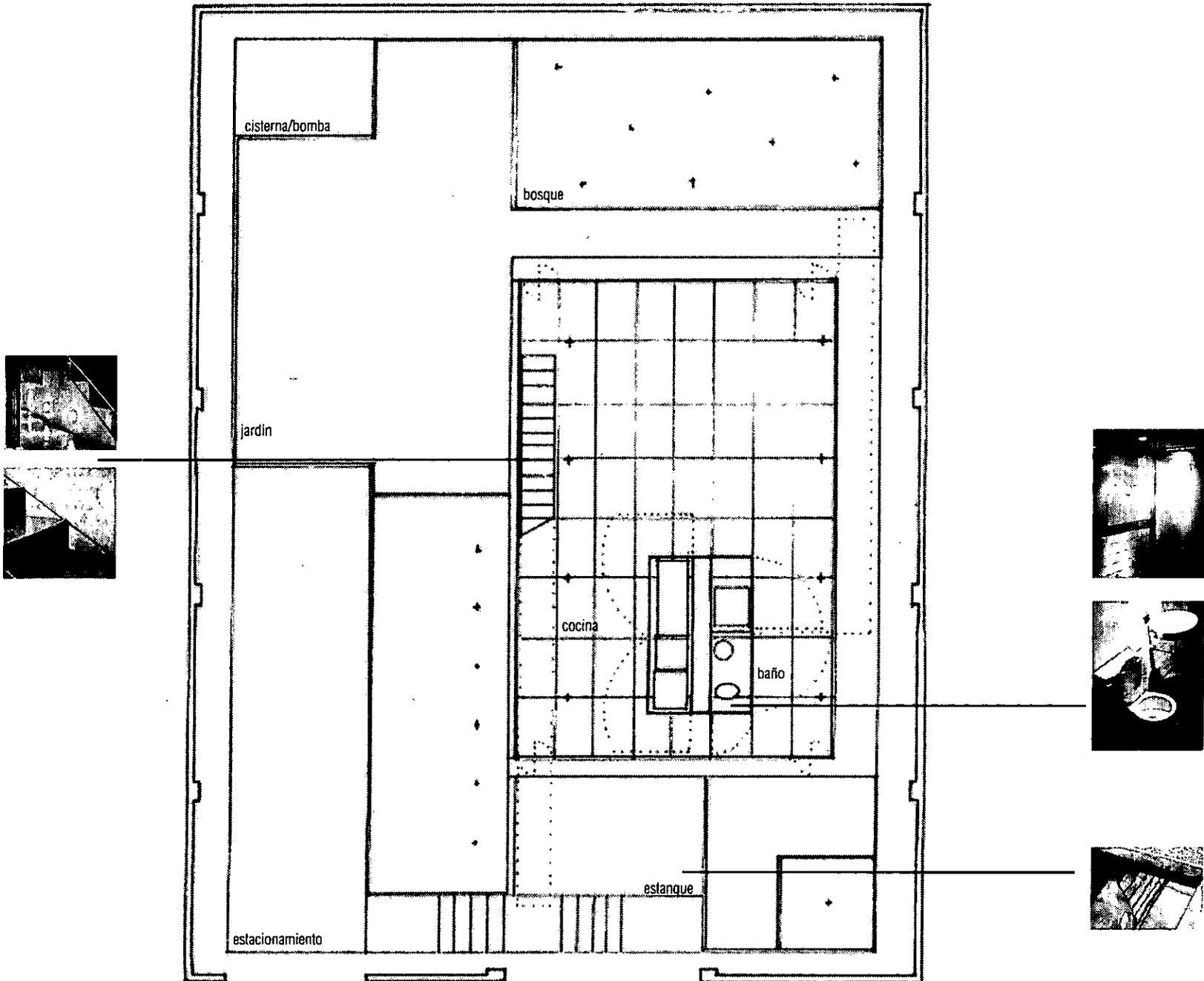
un muro de mármol que sirve, en su espesor,

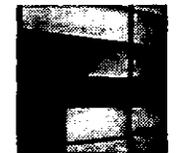
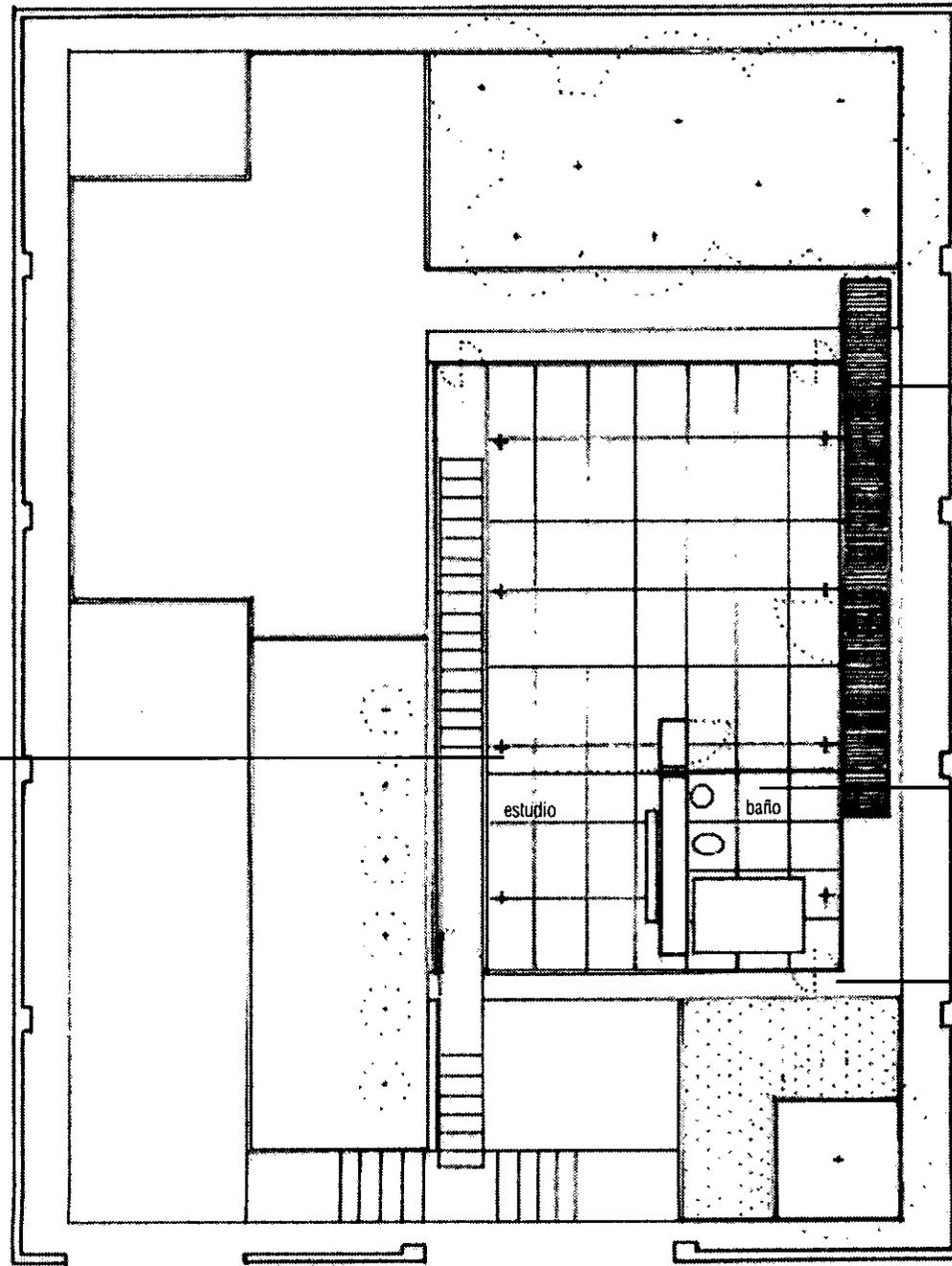
para alojar servicios diversos, y una puerta

corrediza de vidrio que estorba, homenaje a la de Duchamp en su apartamento, lo que sería la cocineta al abrir el baño. Todo rodeado de cristal. Para poder ver el jardín. Aquí no hay bosque, como en el original miesiano, pero hay un muro alto que cerca al terreno por completo. El techo de la bodega se quitaba dejándola abierta al cielo, lo que la hace un especial tipo de interior abierto, o exterior cerrado, dentro del cual se aloja otro interior abierto: la caja de vidrio. Tras algunas dudas la propuesta fue aceptada, pero con algunos cambios. La mínima separación entre el piso y el suelo dió lugar, literalmente, a que reapareciera el sótano que ya era parte fundamental -en todo sentido- desde el segundo proyecto. Así el piso se elevó aun más y la rampa se volvió una escalera que baja apenas se ha subido. La otra rampa, la posterior, se volvió un puente, una pasarela que se tiende desde el sitio de la casa hacia el que ocupa el bosque. Gran parte de la grava cedió paso al jardín y aparecieron algunos árboles más que los previstos.

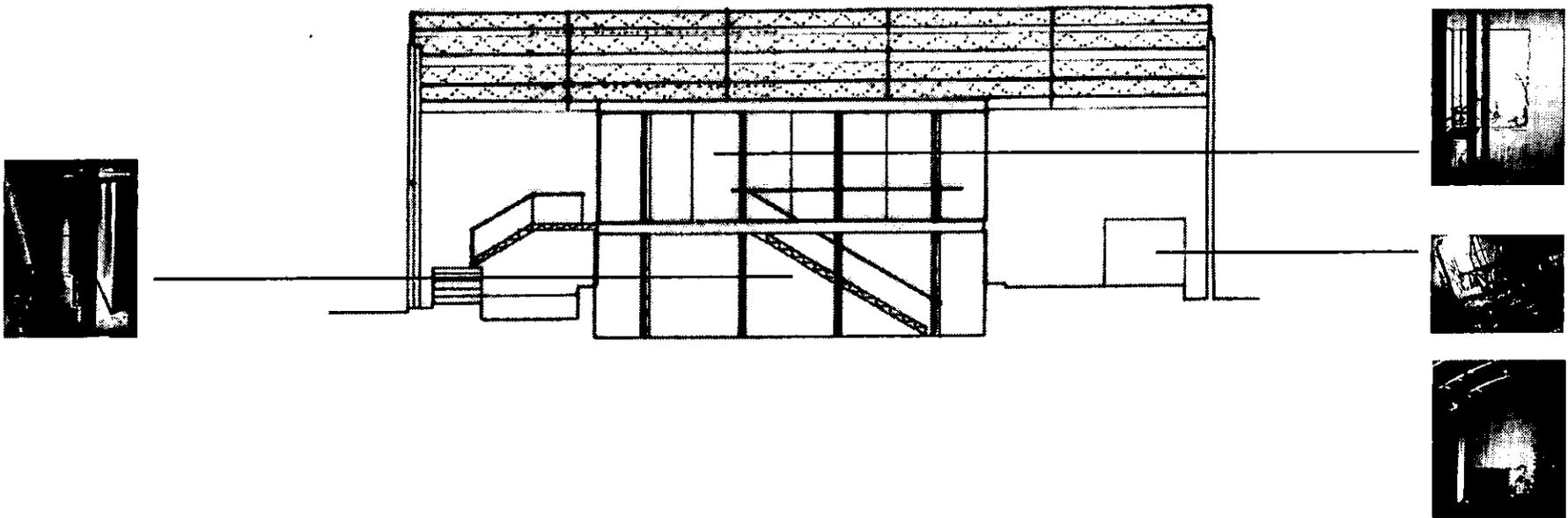
Casa Fansworth, Mies Van der Rohe

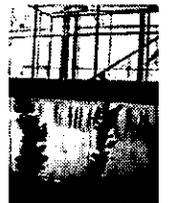
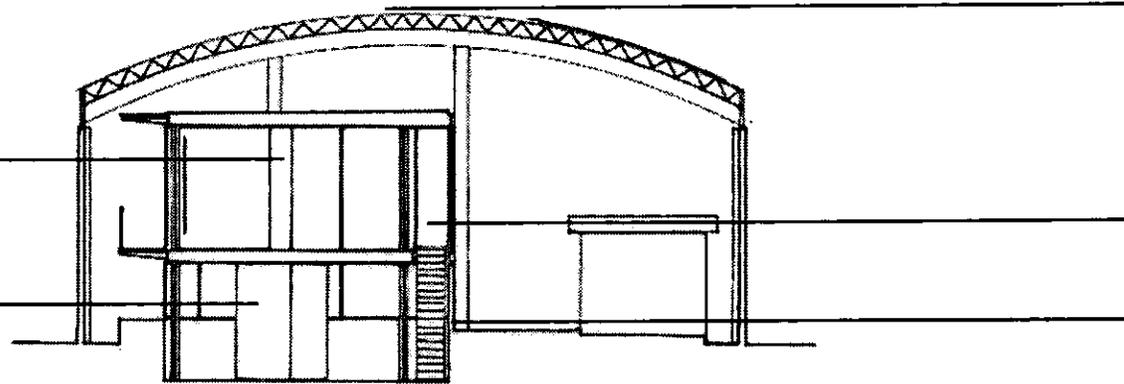


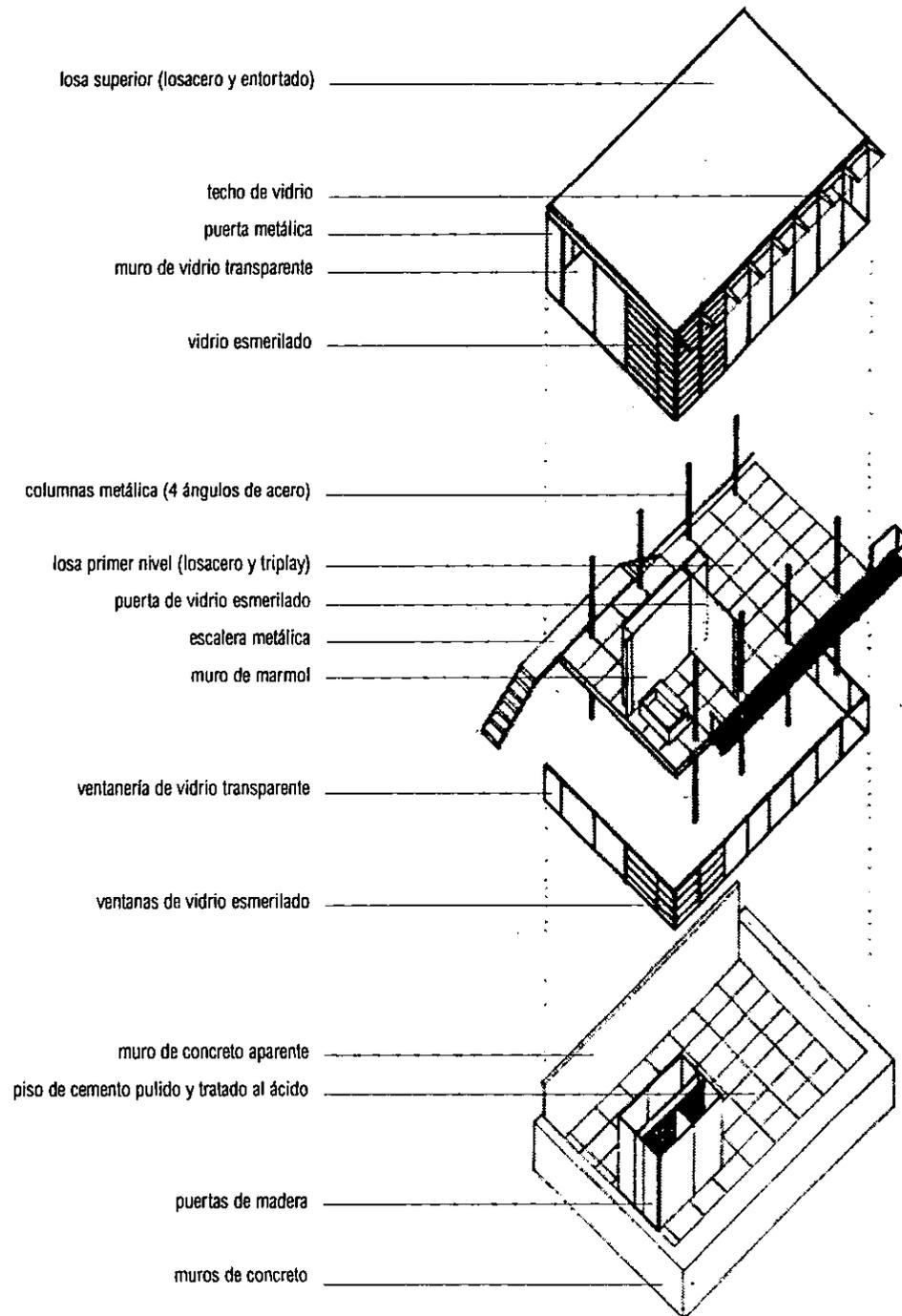




Planta primer nivel



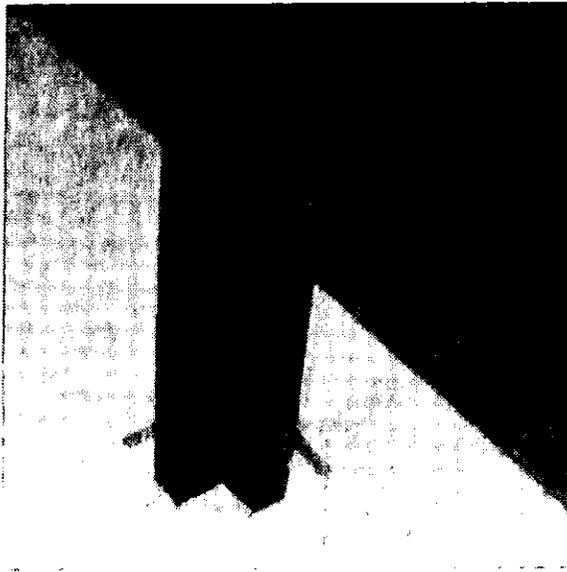




Así, el pabellón se conformó con un juego de planos y cajas. Los dos planos horizontales de la primera propuesta siguen en su lugar, sólo que ahora las patas se han estirado por abajo para alcanzar a tocar el piso de la caja de concreto que sirve de cimentación y de sótano. La separación entre el borde de la caja y la canal de acero que rodea en todo su perímetro a la plancha inferior, es la ventana del semisótano. El primer plano, el piso del nivel superior, se detiene antes de tocar al muro de concreto aparente que sube para encontrarlo, dejando así lugar para que pase la escalera metálica.

El espacio en el primer nivel se divide igual que antes, en el proyecto del primer pabellón, por medio de un ancho muro de mármol que sirve para conducir ductos eléctricos e hidráulicos, que es cortado transversalmente por un paño de vidrio corredizo que forma la puerta del baño. En la planta del semisótano, en el lugar en que debe bajar el muro de mármol, aparece una ancha caja de madera, formada por puertas que al abrirse delimitan, de un lado, la cocineta y, del otro, el área de lavado y un medio baño.



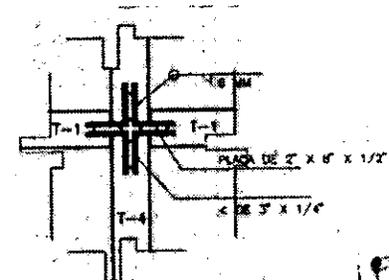
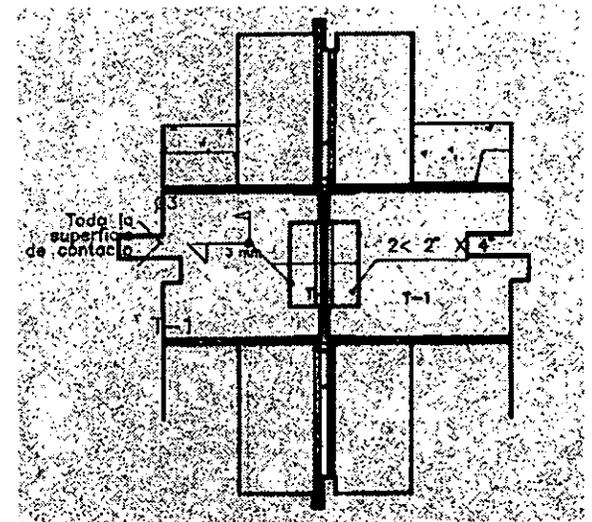


La estructura del pabellón se divide en dos partes. Primero la estructura de acero del pabellón mismo, y luego la caja de concreto que sirve a la a vez de cimentación y de semisótano.

La parte de acero está compuesta de columnas de acero hechas con cuatro ángulos de 3"x1/4" encontrados en el vértice, formando una cruz, una versión descarnada de as de Mies en el Pabellón Barcelona. Los ángulos están soldados al centro a crucetas de placa de 1/4" y 10 centímetros de alto, a cada 50 centímetros. El intercolumnio en el lado largo de la casa es de 2.40 metros, mientras que en el corto es de 5.10 metros. Las columnas del semisótano tienen una altura libre de 2.40 metros; las del primer piso miden 2.70 metros libres. Estas columnas sostienen un entramado de viguetas IPR de acero de 8" a cada 1.20 metros por el lado largo y al eje de las columnas por el corto. De éste último, a cada extremo, existe un volado de 30 cm a ejes, también soportado por viguetas IPR de 8" en cantiliver.

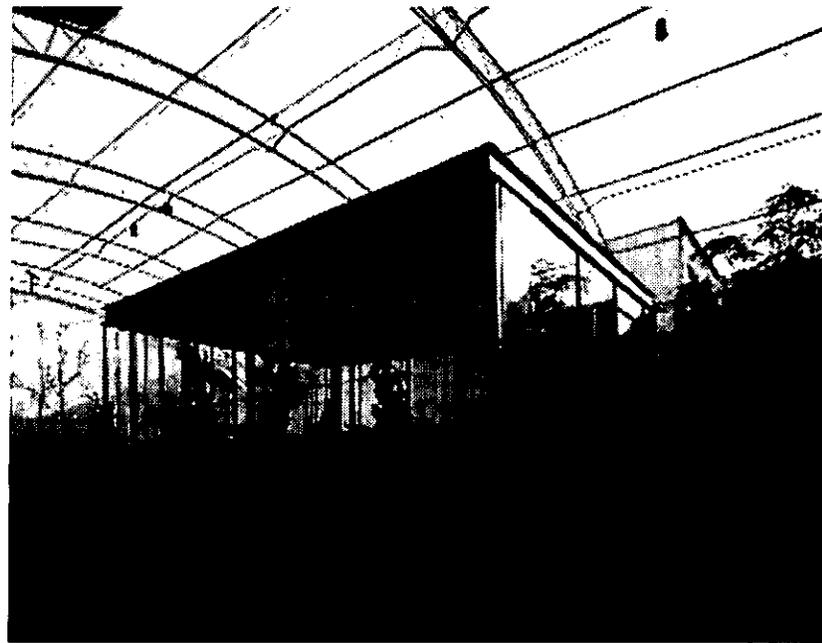
Tanto el entrepiso como la losa de azotea están hechas con el sistema losacero, compuesto de una lámina plegada calibre 25 de 5 centímetros de peralte, y una caba de compresión de concreto armado con malla 6x6-10/10. En el entrepiso el acabado es de paneles de triplay de 120 x 80 centímetros y 19 milímetros de espesor, atornillado al firme y barnizado. En la azotea existe un entortado para dar la pendiente, que luego fue impermeabilizado.

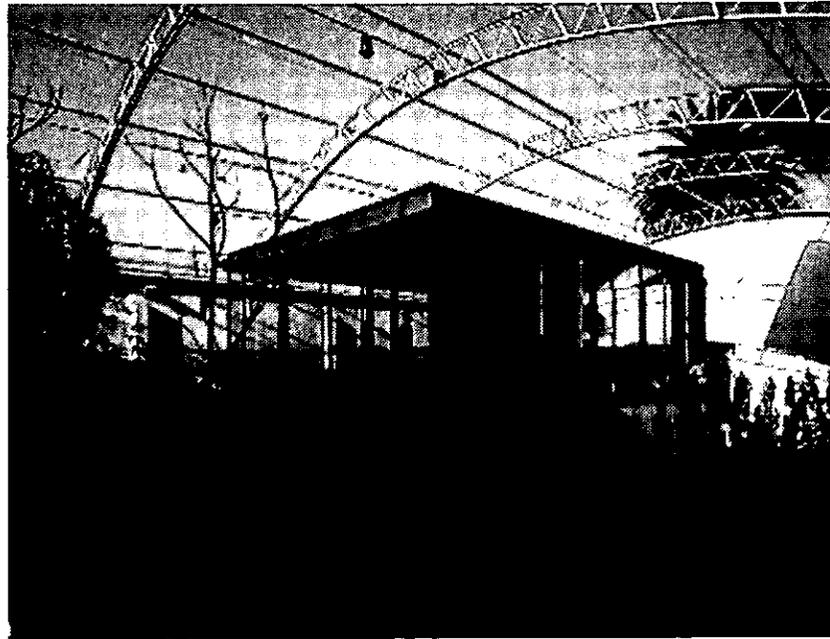
La cimentación del pabellón esta compuesta por una caja de cemento armado de 6.70 por 9.50 metros, con muros de 15 centímetros de espesor. de una altura de 1.32m en tres de sus lados y 2.60m en el cuarto, armados con un emparrillado de varillas del número 3 a cada 30 centímetros en los muros menos altos y a cada 20 en el mayor. Tanto en las cuatro esquinas como a cada tercio de la longitud de los muros más largos, llevan un castillo de refuerzo armado con cuatro varillas del número 4 y estribos del 3 a cada 15 centímetros. Del mismo modo, la losa de cimentación, de 12 centímetros de espesor y armada con un emparrillado de varillas del número 3 a cada 30 centímetros, está reforzada a cada tercio de su longitud mayor por una cadena de concreto de 40 por 20 centímetros armada con cuatro varillas del número 4 y estribos del número 2 a cada 10 centímetros en los extremos y acada 30 en su parte central. La parte de la losa de cimentación que recibe el anclaje de las columnas de acero es ampliada en su espesor en 10 centímetros, y reforzada con cuatro varillas del número 4, y recibe una placa de acero de 1/2 pulgada de espesor con cuatro anclas de 12.7 milímetros de diámetro para soldar a ellas las columnas que soportan la estructura metálica. El concreto usado es tipo $f'c=250 \text{ kg/cm}^2$, excepto en la plantilla que es $f'c=100\text{kg/cm}^2$. El acero de refuerzo es $f'y=42000 \text{ kg/cm}^2$.



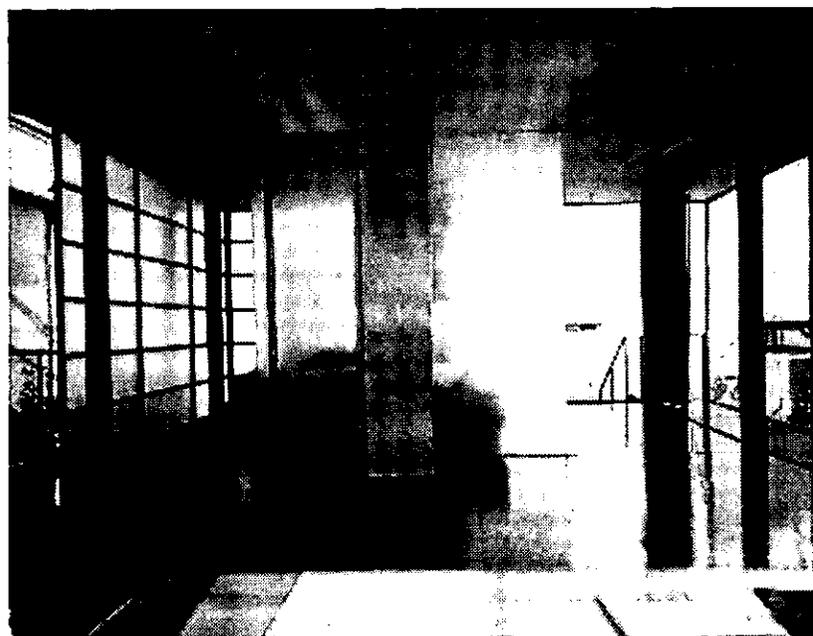
Detalle de columna
planta

[Handwritten signature]
ING. FERNANDO DE LA FUENTE
D.R.O. No. 1689















¿qué tienen que ver entre sí las tesis sobre la arquitectura sobre la ciudad, los textos de visiones y apariciones y el pequeño pabellón? nada. o tal vez un poco más. hace tiempo, comentando los apuntes que se iban acumulando y que yo llamaba 'mi tesis', un amigo me preguntó cómo haría yo para llevar todo eso a la práctica, para, digamos, construirlo. por supuesto no supe que responder. de los textos precedentes algunos tratan asuntos que se pudieran pensar de 'estética', mientras otros se pueden clasificar con menor incomodidad como eso que, malamente, se acostumbra llamar 'teoría de la arquitectura'. otros están, en apariencia, mas alejados de esos temas. pero ninguno puede entenderse ni como una poética o un programa prescriptivo, ni como un discurso descriptivo de la arquitectura. ¿qué son? ideas. ¿y qué es la arquitectura? no lo se, en algunas partes de estos textos lo confieso, pero es cierto que la arquitectura no es ideas. o no puras ideas. es algo un tanto más duro, material y, sí, concreto. aunque no por eso mera cosa construida. ¿hay algo así como meras cosas? ¿simples cosas? ¿puras cosas? Las cosas callan, no nos dicen lo que son, de ahí la filosofía. y callan doblemente, tampoco nos dicen que hacer con ellas, de ahí la arquitectura. ¿por qué no agregar una cita más a la colección? el trabajo en la filosofía, afirmó wittgenstein, es -como lo es también el trabajo en la arquitectura- en gran medida el trabajo en uno mismo. en la propia comprensión. en la manera de ver las cosas. (y en lo que uno exige de ellas.) cuando incluí aquí el pabellón, 'para que hubiera arquitectura', pensé en reflexionar un poco cómo algunas de esas ideas previas habían operado en el proceso de su concepción. había una línea que se dibujaba y unía un texto que lei sobre la arquitectura 'masculina', un ensayo que relaciona la descripción que hace koolhaas del ny-dac con el gran vidrio de duchamp, algo de lo que escribí sobre puertas y ventanas y, finalmente, el pabellón mismo. los temas se iban entrelazando: los materiales, la soltería, dos niveles, la transparencia, ver y ser visto. es evidente que esa conclusión ha quedado sin escribir. no tengo el ánimo para ensayar un despliegue hermenéutico sobre un proyecto mio. reasultaría abusivo y seguramente esteril. mejor rematar con una cita más. pero no ya una referencia libresca sino un comentario que del pabellón me hizo alberto kalach, con el cual estoy en total acuerdo: está bien, es una madre, pero está bien.

bibliografía

Agacinski, Sylviane; *V* olume, Philosophies et politiques de l'architecture; Galilée; París, 1992.

Agrest, Diana I.; *Architecture from without*, Theoretical framings for a critical practice; The MIT Press; Cambridge, Massachusetts, 1993.

Alexander, Christopher; *Tres aspectos de matemática y diseño*, La estructura del medio ambiente; Tusquets; Barcelona, 1980.

Augé, Marc; *Los 'no lugares'*, Antropología de la sobremodernidad; Gedisa; Barcelona.

Balandier, Georges; *El desorden*, La teoría del caos y las ciencias sociales; Gedisa; Barcelona, 1989.

Ballester, Manuel; *El devenir y la apariencia*; Anthropos; Barcelona, 1985.

Bataille, Georges; *El erotismo*; Tusquets; Barcelona, 1985.

Blanchot, Maurice; *La comunidad inconfesable*; *V* uelta; México, 1992.

Boudon, Philippe; *Sur l'espace architectural*, Essai d'épistemologie de l'architecture; Dunod; París, 1971.

Brunette, Peter y Willis, David, Eds.; *Deconstruction and the visual arts*, Art, media, architecture; Cambridge University Press; Cambridge, 1994.

Cahiers du CCI, número especial; *Mesure pour mesure*, Architecture et philosophie, Editions du Centre Pompidou/CCI; París, 1987.

Calvino, Italo; *Ciudades invisibles*; Minotauro; México, 1983.

Català Doménech, Josep M.; *La violación de la mirada*, La imagen entre el ojo y el espejo; FUNDESCO; Madrid, 1993.

Colquhoun, Alan; *Modernity and the classical tradition*, Architectural essays 1980-1987; The MIT Press; Cambridge, Massachusetts, 1989.

Columbia documents of architecture and theory; volume one; CBA, Rizzoli; Nueva York, 1992.

Columbia documents of architecture and theory; volume two; CBA, Rizzoli; Nueva York, 1992.

Colli, Giorgio; *El nacimiento de la filosofía*; Tusquets; Barcelona, 1987.

Chueca Goitia, Fernando; *Breve historia del urbanismo*; Alianza; Madrid, 1986.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix; *El Anti-Edipo*, Capitalismo y esquizofrenia; Paidós; Barcelona, 1985.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix; *Rizoma* (introducción); *Pre-textos*; *V* alencia, 1977.

Deleuze, Gilles; *Lógica del sentido*; Paidós; Barcelona, 1989.

Derrida, Jacques; *De la gramatología*; Siglo veintiuno; México, 1986.

Derrida, Jacques; *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*; Paidós; Barcelona, 1989.

Dreyfus, Jacques; *La ville disciplinaire*; Galilée; París, 1976.

Duvignaud, Jean; *El juego del juego*; F .C.E.; México, 1982.

Fernández de Alba, Antonio; *La metrópoli vacía*, Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna; Anthropos; Barcelona, 1990.

Ferras, Robert; *V* ille, paraître, être à part; Reclus; Montpellier, 1990.

Fourquet, François y Murard, Lion; *Los equipamientos del poder*, Ciudades, territorios y equipamientos colectivos; Gustavo Gili; Barcelona, 1978.

Gargani, Aldo, ed.; *Crisis de la razón*, Nuevos modelos en la relación entre el saber y la actividad humana; Siglo veintiuno; México, 1983.

Gutkind, E.A.; *Le crépuscule des villes*; Stock; París, 1966.

Heidegger, Martin; *Le principe de raison*; Gallimard; 1989.

- Heidegger, Martin; *Essais et conférences*; Gallimard; 1988.
- Heidegger, Martin; *Arte y poesía*; F.C.E.; México, 1985.
- Hollier, Denis; *La prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*; Gallimard; Paris, 1993.
- Lafont, Robert, ed.; *Anthropologie de l'écriture*; CCI/Centre Georges Pompidou; París, 1984.
- Le Dantec, Jean-Pierre; *Dédale le héros*; Balland; Paris, 1992.
- Le Corbusier; *La charte d'Athènes*; Editions de Minuit; París, 1971.
- Lefebvre, Henri; *La révolution urbaine*; Gallimard; París, 1970.
- Lynch, Kevin; *La imagen de la ciudad*; Gustavo Gili; México, 1985.
- Liotard, Jean François; *Discurso, figura*; Gustavo Gili; Barcelona, 1979.
- Mitscherlich, A.; *Tesis sobre la ciudad del futuro*; Alianza; Madrid, 1977.
- Muschamp, Herbert; *File under architecture*; The MIT Press; Cambridge, Massachusetts, 1974.
- Paul-Lévy, Françoise y Segaud, Marion; *Antropologie de l'espace*; CCI/Centre Georges Pompidou; Paris, 1983.
- Paz, Octavio; *La apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*; ERA; México, 1990.
- Paz, Octavio; *El arco y la lira*; F.C.E.; México, 1986.
- Perec, Georges; *Espèces d'espaces*; Galilée; París, 1974.
- Pérez Gómez, Alberto; *La ciudad: desarrollo racional o una cucaracha verde...*; Universidad Anahuac; México, 1977.
- Rosset, Clement; *Lógica de lo peor*; Barral; Barcelona, 1976.
- Rossi, Aldo; *La arquitectura de la ciudad*; Gustavo Gili; Barcelona, 1986.
- Rousseau, Jean-Jacques; *Ensayo sobre el origen de las lenguas*; F.C.E.; México, 1984.
- Rubert de Ventós, Xavier; *Ensayos sobre el desorden*; Kairós; Barcelona, 1976.
- Scruton, Roger; *La estética de la arquitectura*; Alianza; Madrid, 1979.
- Severino, Emanuele; *La loi et le hasard*; Rivages; Paris, 1990.
- Shepherd, Paul; *What is architecture? An essay on landscapes, buildings and machines*; The MIT Press; Cambridge, Massachusetts, 1994.
- Sloterdijk, Peter; *En el mismo barco*; Siruela; Madrid, 1994.
- Subirats, Eduardo; *La flor y el cristal; Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*; Anthropos; Barcelona, 1986.
- Trías, Eugenio; *El artista y la ciudad*; Anagrama; Barcelona, 1983.
- Trías, Eugenio; *La dispersión*; Taurus; Madrid, 1971.
- Tschumi, Bernard; *Questions of space*; Architectural Association; Londres, 1990.
- Varios, *Le phénomène urbain*, Aubier-Montaigne.
- Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo, Eds.; *El pensamiento débil*; Cátedra; Madrid, 1988.
- Virilio, Paul; *L'espace critique*; Christian Bourgois; París, 1984.
- Virilio, Paul; *L'insecurité du territoire*; Stock; París, 1976.

Las referencias a algunos otros libros y revistas que aparecen citados se encuentran en las prótesis.

x tesis sobre la arquitectura sobre la ciudad

presentación	5
tesis	9
hipótesis	11
paréntesis	15

[1]	esta no es una tesis	15
[2]	como la rosa	19
[3]	orden	21
[4]	razón	23
	deseo	26
[5]	ser/acontecer	30
[6]	necesidad	33
[7]	ciudad/urbe	35
[8]	ciudad	36
[9]	contexto	38
[10]	lo arquitectural	41
[11]	1.el territorio	42
	[habitar]	44
	2.la huella	45
[12]	el trazo	46
[13]	lugar	47
[14]	civilización, barbarie, naturaleza	48
[15]	la diferencia	50
[16]	la dispersión	51
[17]	la dispersión	53
[18]	el arquitecto y la ciudad	54
[19]	¿política?	56
[20]	urbanismo	57
[21]	transformación	60
[22]	arquitectura	61
[23]	sustitución inapropiada del objeto arquitectural:	
	fetichismo	64
[24]	arquitectura	65
[25]	inutil, la arquitectura...	68
[26]	espacios	70
[27]	5.1.espacio de representación	72
[28]	6.espacio imaginario	73
[29]	imagen	74
[30]	imagen/memoria	76
[31]	campo de inclusión	77
[32]	forma urbana	78
[33]	laberinto	79
[34]	fragmentos	90
[35]	estructura	94
[36]	espacio propio/espacio apropiado	96
[37]	forma urbana	97
[38]	interpretación, intervención, violencia	98
[39]	arquitectura y violencia	100
[40]	arquitectura...	102
[41]	la arquitectura es una táctica de visión o la casa del hombre que confundió a su mujer con un sombrero	103
[42]		106

visiones y apariciones

el mirón y el testigo I
el mirón y el testigo II
el mirón y el testigo III
la ventana I
el mirón y el testigo IV
la puerta I
peep show
la puerta II
apariciones

109 el pabellón en la bodega

110 historia del proyecto
117 Datos...
119 el pabellón
120 estructura
121 fotos
122 a modo de conclusión
123
124
125

127 bibliografía

128
134
140
142
144
151

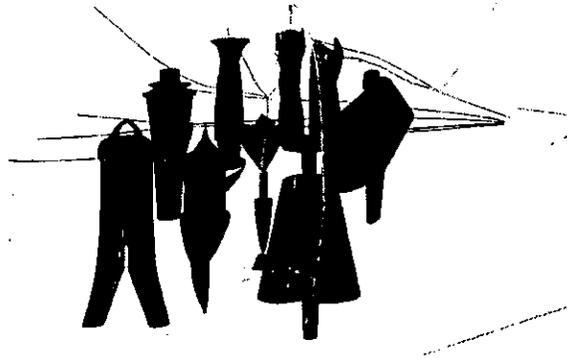
152

índice

154

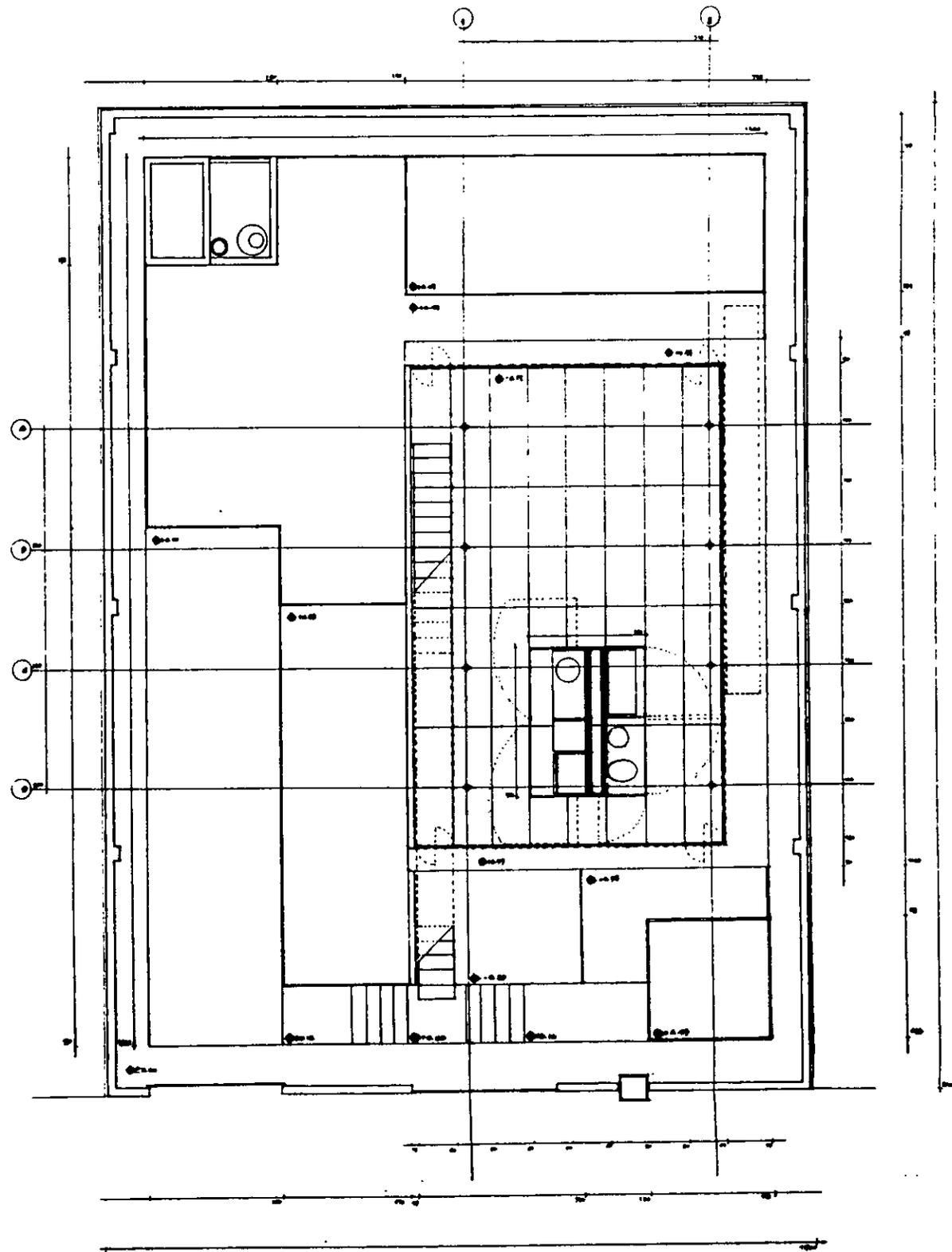
planos

→



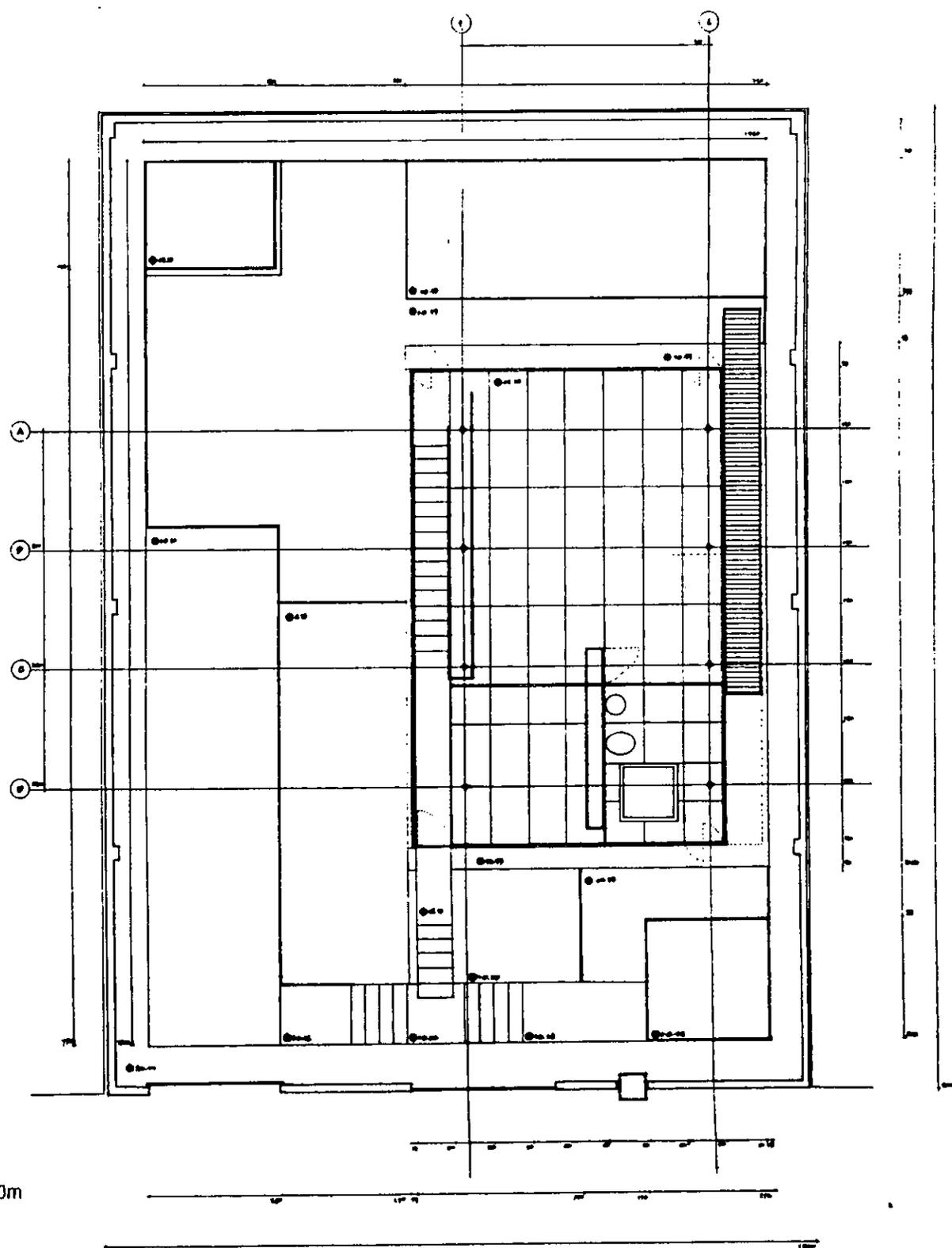
Moldes mágicos, Marcel Duchamp

el pabellón en la bodega



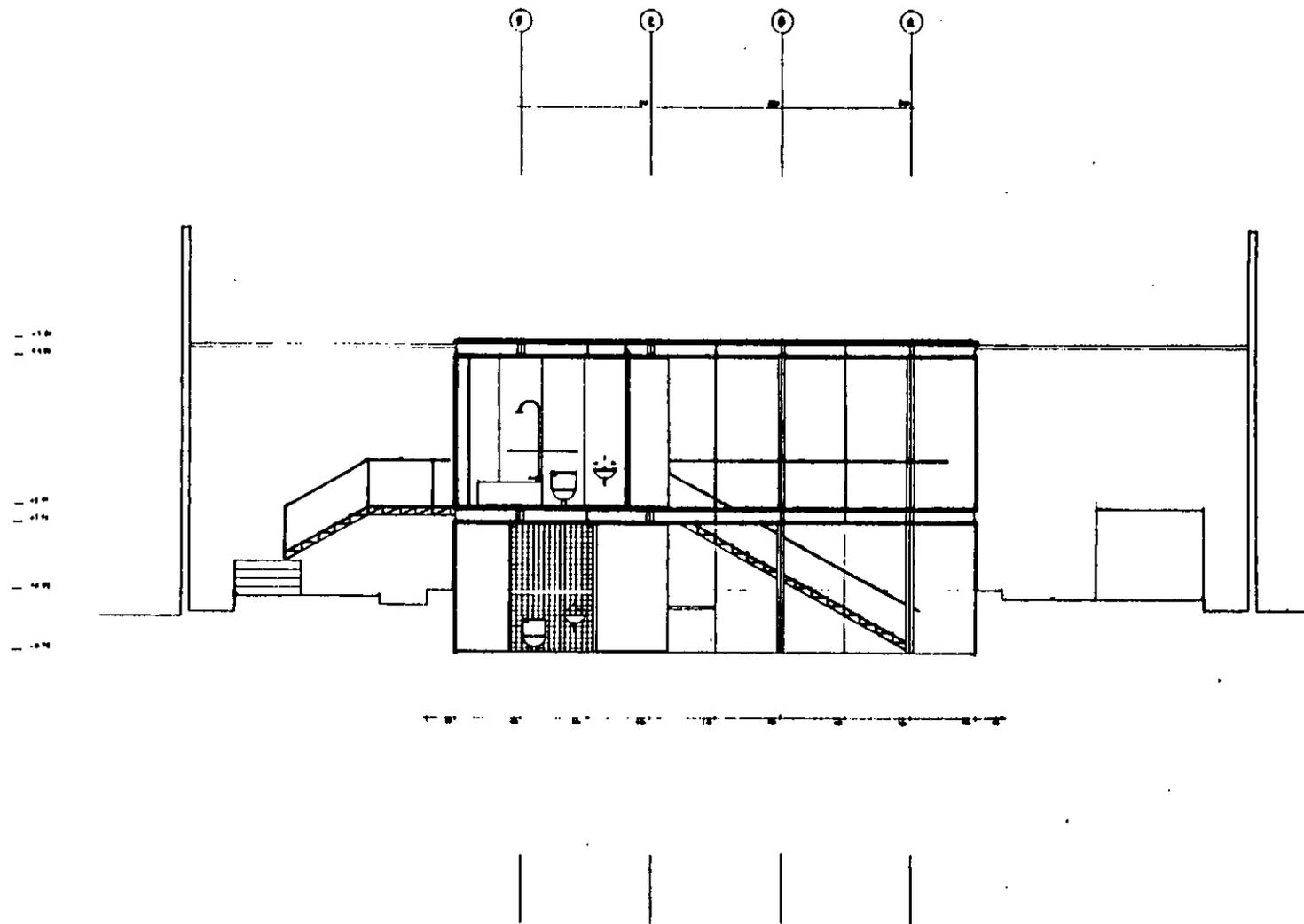
planta semisótano, nivel -0.72m

el pabellón en la bodega



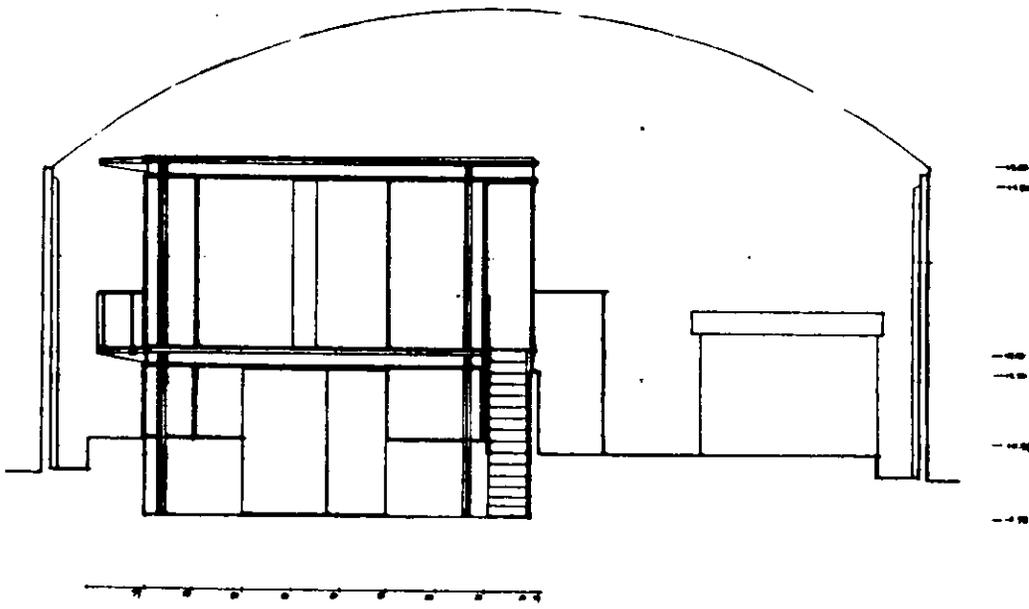
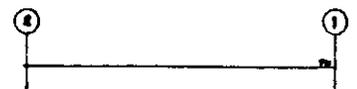
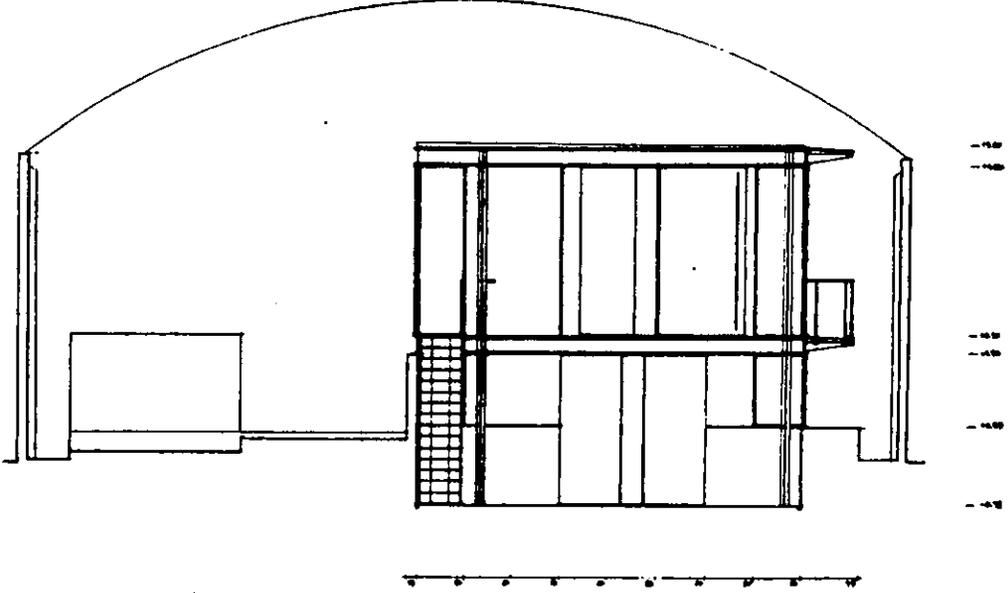
planta de acceso, estudio, estancia y baño completo, nivel +2.10m

el pabellón en la bodega



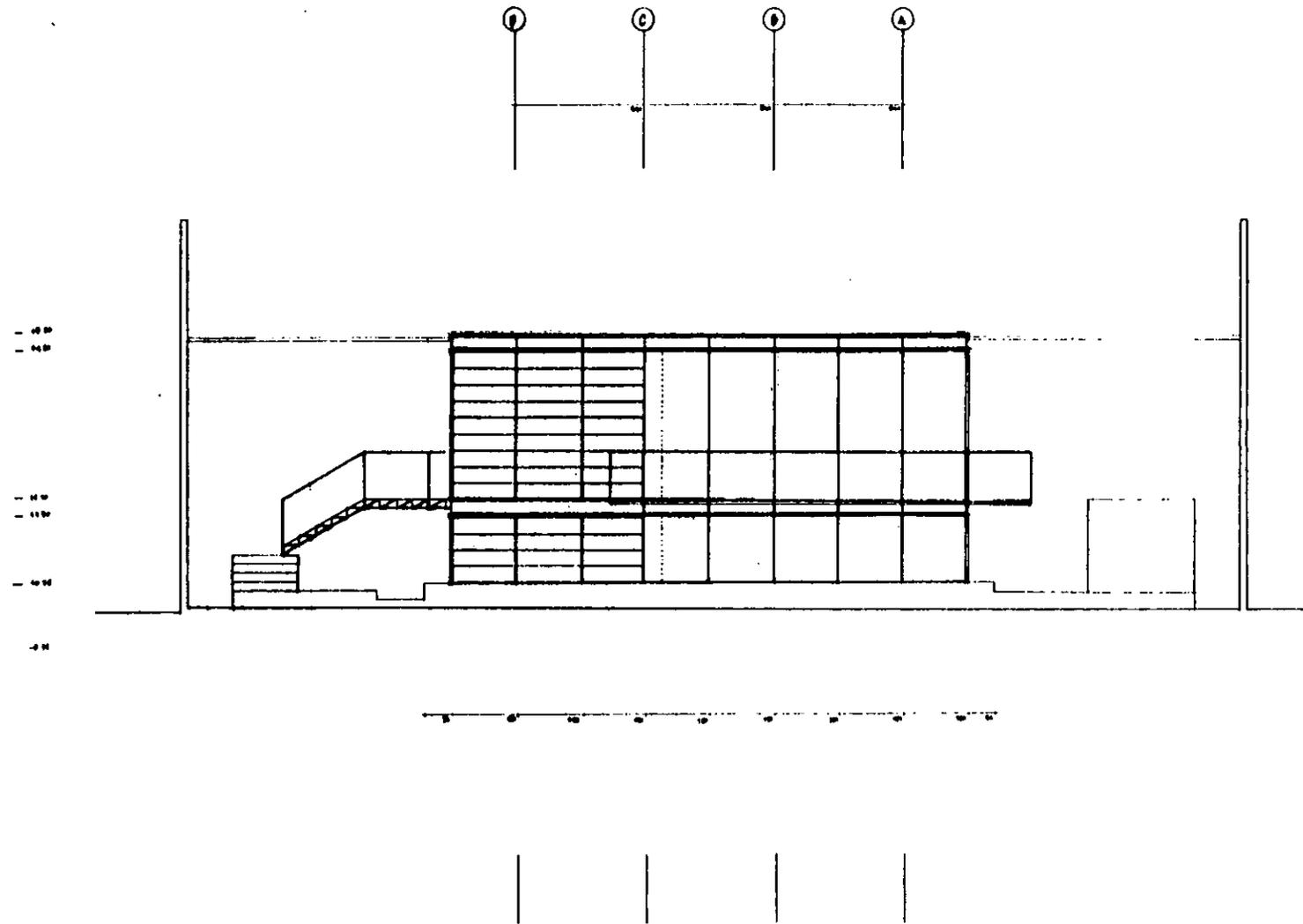
sección longitudinal del pabellón

el pabellón en la bodega



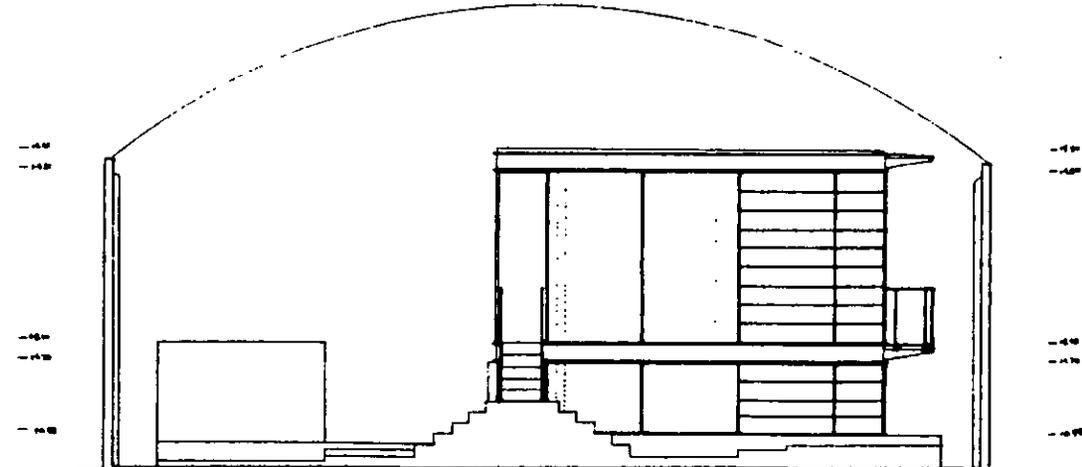
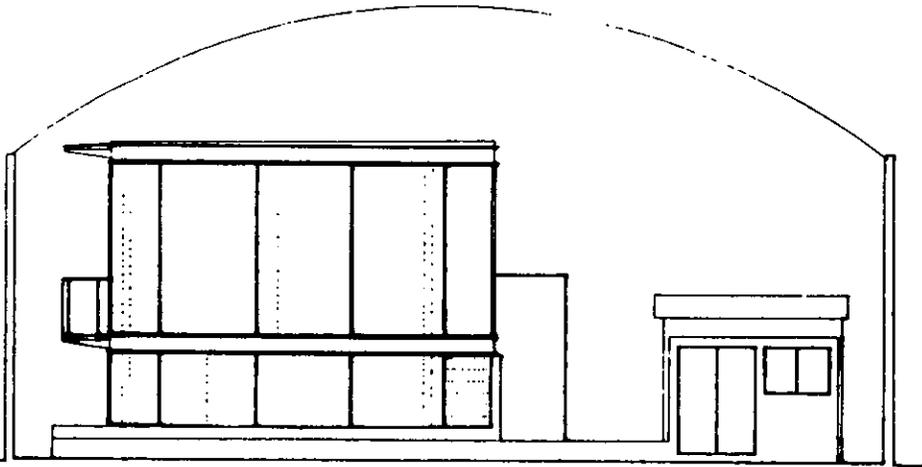
secciones transversales del pabellón

el pabellón en la bodega



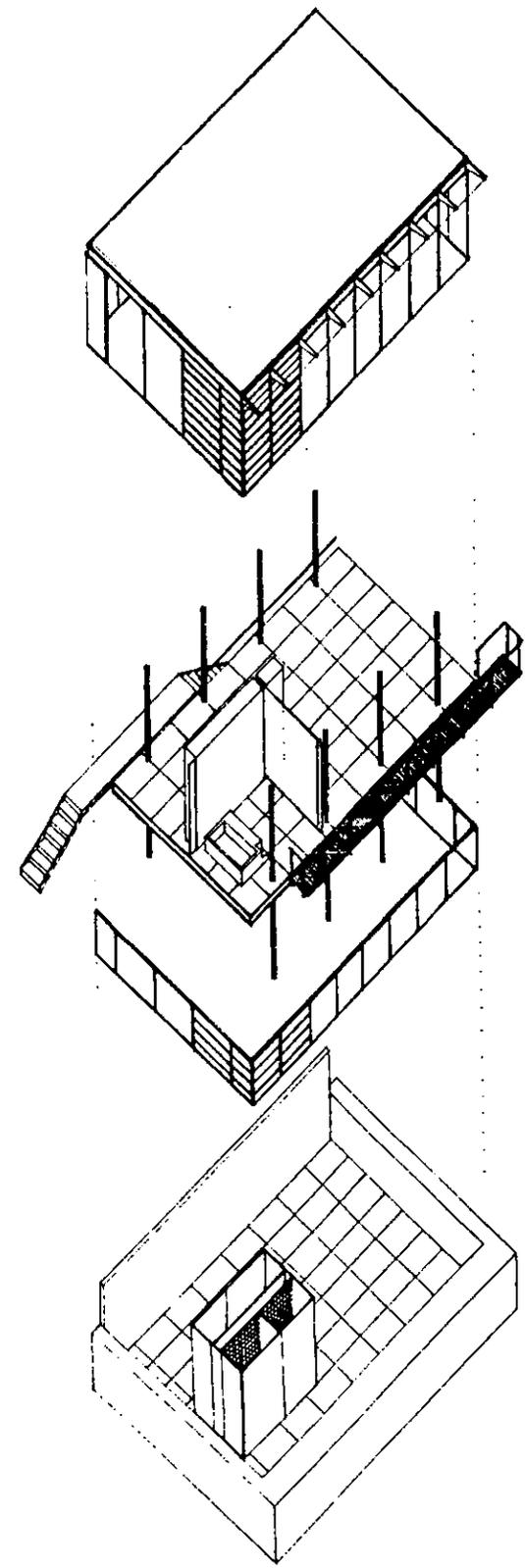
fachada sur

el pabellón en la bodega



fachadas oriente y poniente

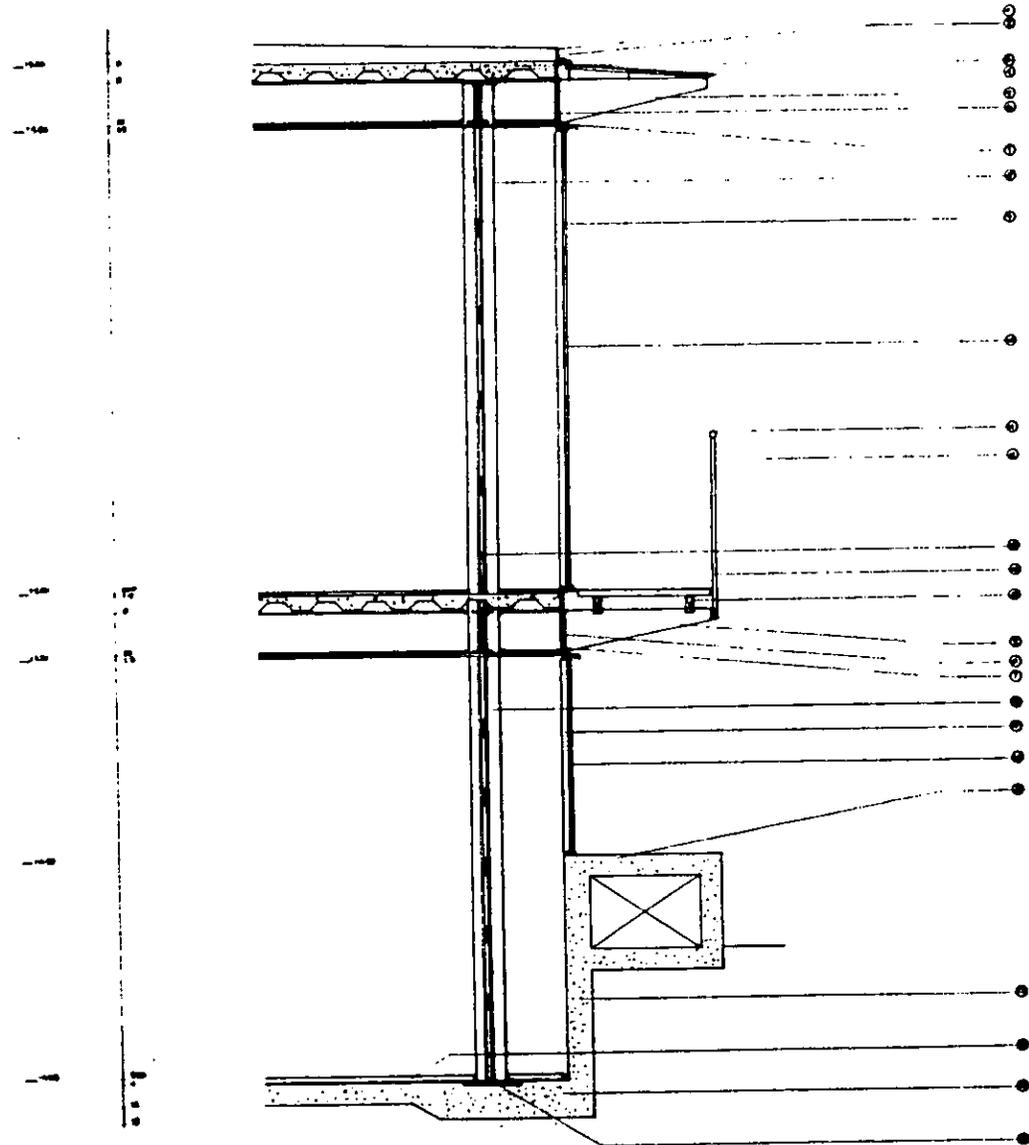
el pabellón en la bodega



axonométrico explotado del pabellón

el pabellón en la bodega

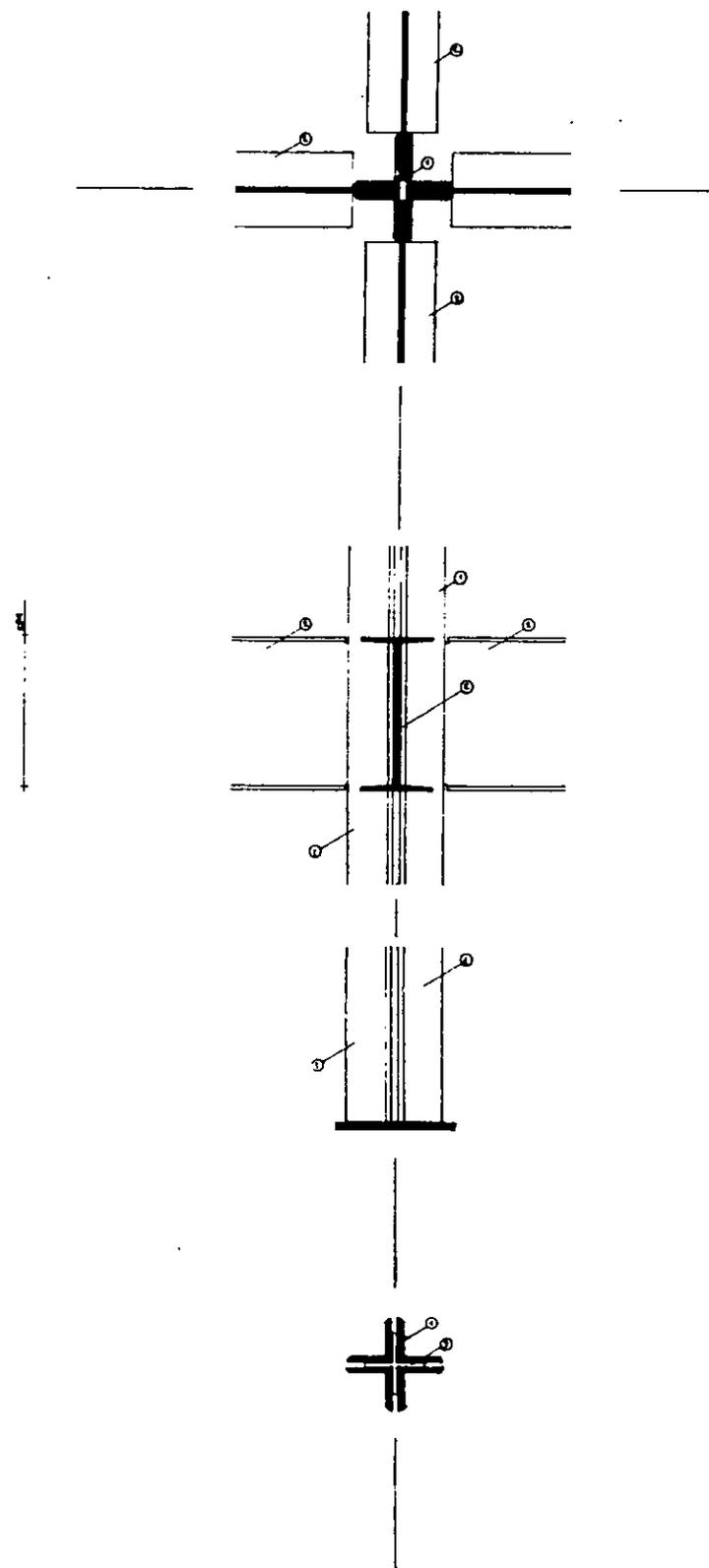
1. Entortado e impermeabilización, pendiente del 2%
2. Angulo de acero de 2" soldado al canal para recibir entortado e impermeabilización, pintado color gris acero con pintura automotiva.
3. Losacero, lamina galvadack 25, calibre 22, peralte 5 cm, y capa de compresión de concreto armado con malla electrosoldada 6x6, 10/10
4. Vidrio transparente 6mm soportado con T metálica de 1" detenida y levantada con redondo de acero 3/4"
5. Ménsula de placa de acero de 1/2" de 80cm de largo y 25cm de altura mayor y 7.5cm de altura menor soldada al canal de acero
6. Vigueta de acero IPR de 10"
7. Gotero de lámina galvanizada
8. Columna de 4 ángulos de acero de 3"
9. Cancelería hecha de soleras de acero de 2", 1", 3/4" y de 1/4" de espesor
10. Vidrio transparente de 12mm de espesor
11. Barandal de tubo de acero de 1 1/2 de diámetro Interno
12. Soporte de barandal de solera de acero de 1 1/2" y 3/8" de espesor
13. Piso de tableros de triplay de 19mm de espesor y 80x120cm atornillados al firme de concreto, barnizado con barniz semimate
14. Piso de barrotes de 4"x2" tratada para exteriores
16. Murete de concreto armado de 12 cm de espesor
17. Muro de concreto armado de 15cm de espesor
18. Piso de cemento pulido con agregados metálicos y tratado al ácido
19. Placa de acero de 1/2" anclada a la losa de cimentación con cuatro anclas de 1/2" de diámetro



corte tipo por fachada

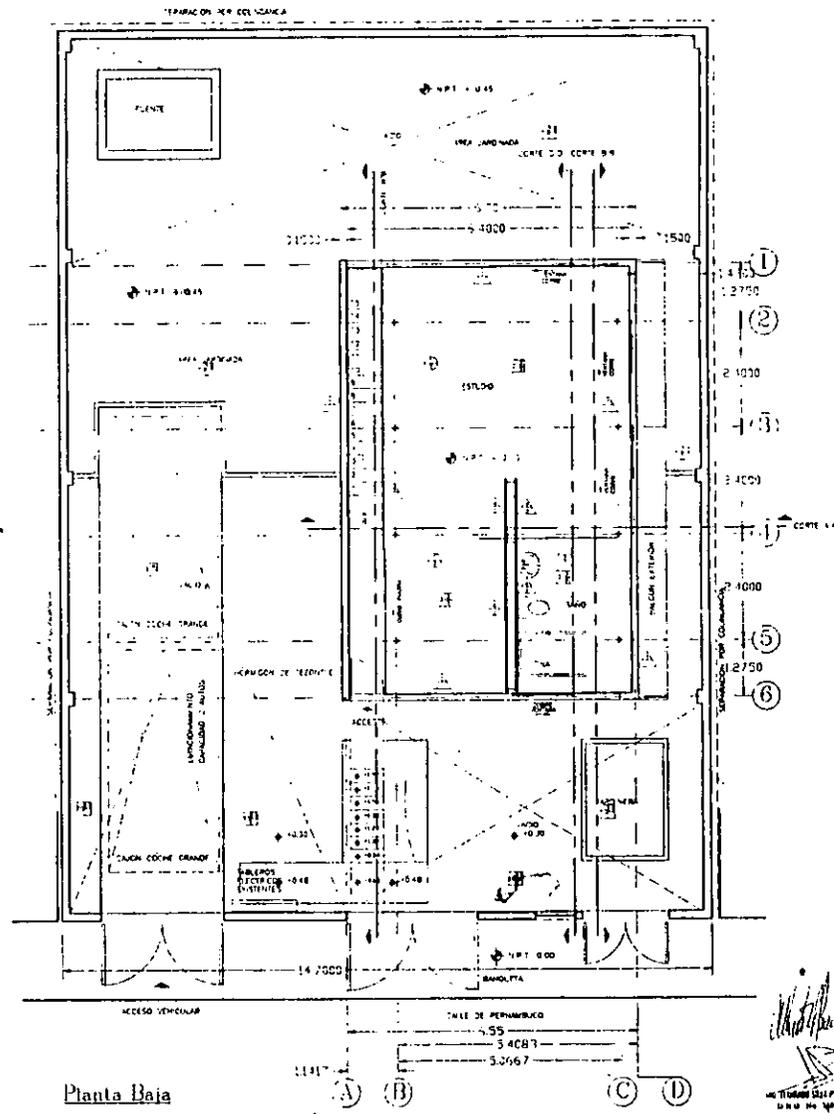
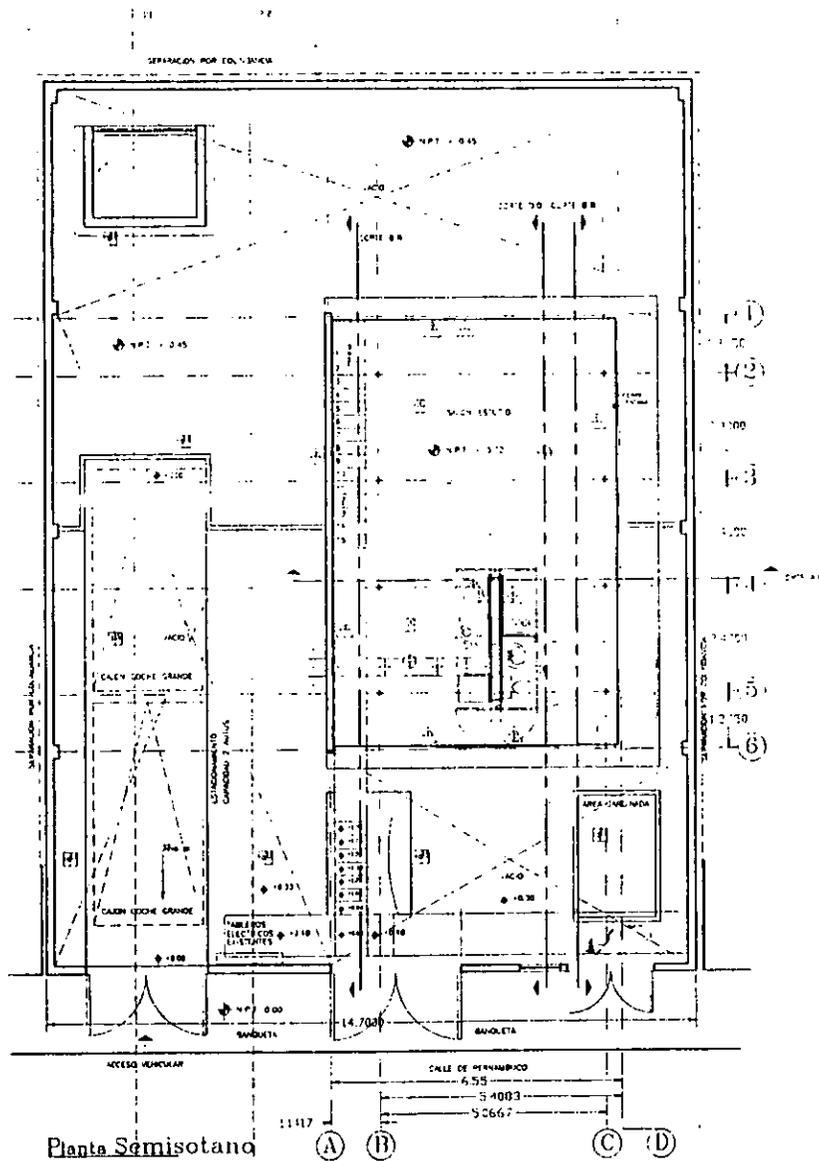
el pabellón en la bodega

- 1. Angulo de acero de 3" y 1/2" de espesor
- 2. Vigueta de acero IPR 10"



detalle de las columnas de acero

el pabellón en la bodega



- ACABADOS**
- ACABADOS EN PISO**
- 1.- LOSA DE CONCRETO ARMADO
 - 2.- ISOLACION FONICA
 - 3.- FANES DE COMPRESION DE CONCRETO
 - 4.- FANES DE COMPRESION ACABO PULIDO
 - 5.- ARMADO DE TRAMPA DE AGUAS
 - 6.- RECUBRIMIENTO DE TRONQUE
 - 7.- ESPANTAPES
 - 8.- SISTEMA DE IMPERMEABILIZACION
- ACABADOS EN MUROS**
- 1.- CRISTAL DE SODA
 - 2.- PASTOS VITALES
 - 3.- MARGO DE CONCRETO ARMADO
 - 4.- ACABADO APARENTE
 - 5.- MARMOL
- ACABADOS EN PLAFON**
- 1.- PISO PLAFON DE ALUMINICO
 - 2.- PINTURA VANGA

CASA SAAVEDRA
 PERMANECIDO EST. ANEXO
 MESAS 1900
 PROYECTO: L. C. ALBERTO LAMARCA

PROYECTO: L. C. ALBERTO LAMARCA

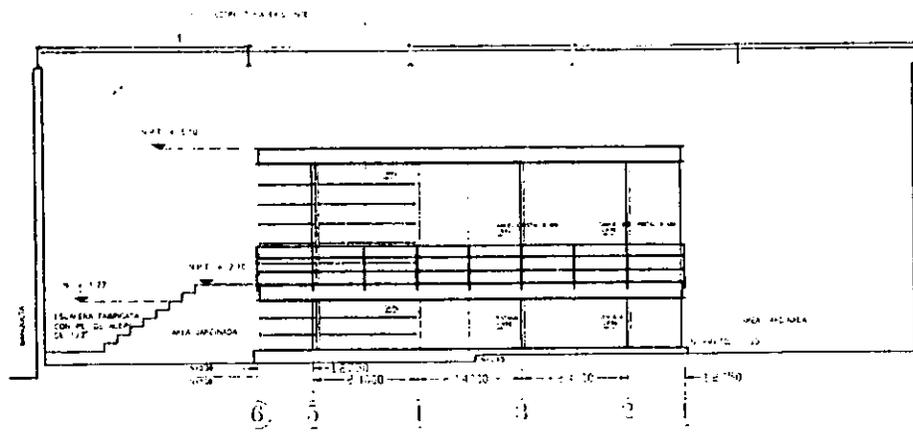
CONTR. ARQUITECTONICO, PLANTAS ACABADOS

ACT

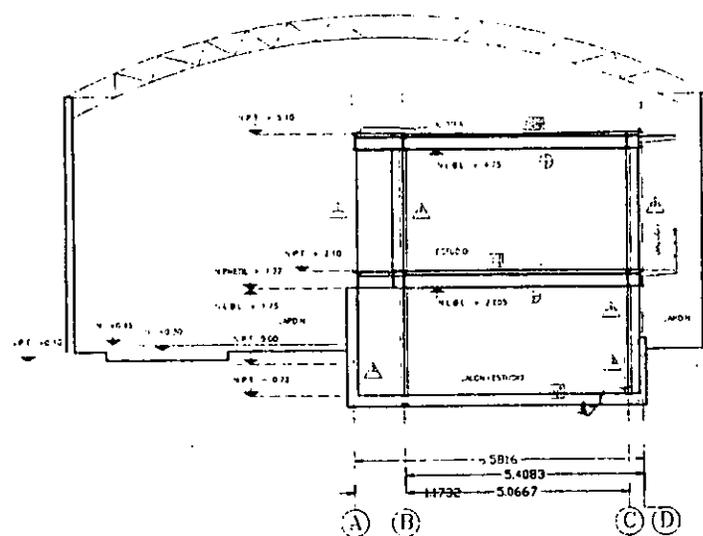
ESCALA 1:50

plantas del semisótano y del nivel de acceso, acabados

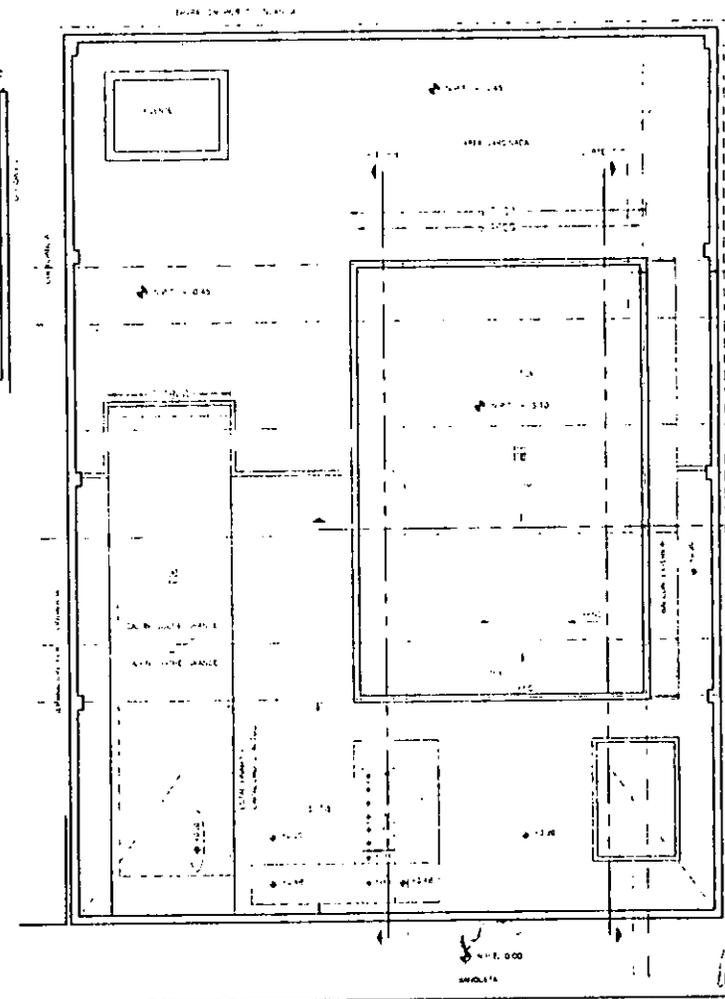
el pabellón en la bodega



Fachada Sur



Corte A-A



Planta Baja

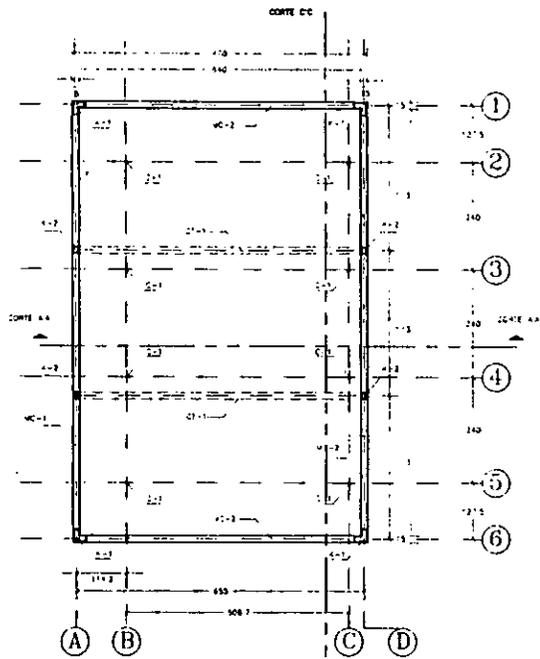
- ACABADOS
- 1. ACABADO DE PISO
 - 2. ACABADO EN MUROS
 - 3. ACABADO EN PLANCHAS

CASA SAAVEDRA
 PERUAMBICO - EST. LAGUNERA
 MEXICO 1870 DF.
 PROPIETARIO LIC. ALBERTO SAAVEDRA

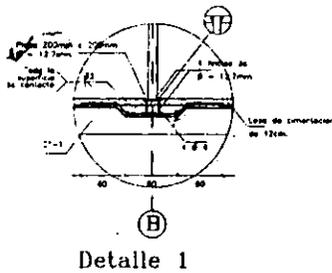
INGENIERO EN ARQUITECTURA
 ACABADOS
 AC2
 ESCALA 1:50

fachada sur y corte transversal, planta de techos, acabados

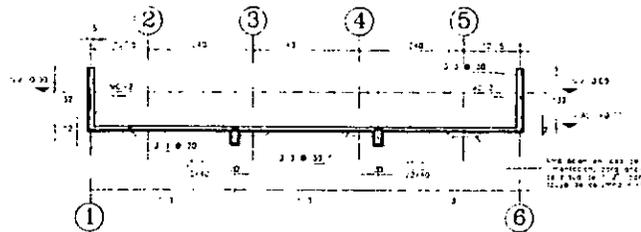
el pabellón en la bodega



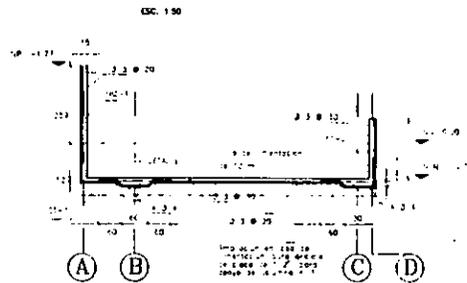
Planta Semisolano
ESC. 1:50



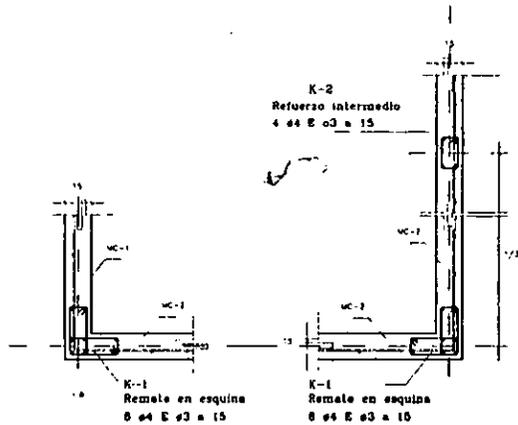
Detalle 1



Corte B-B



Corte A-A



Muros de concreto aparente

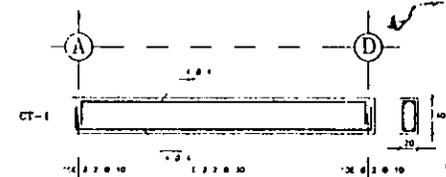


TABLA DE ANCLAJES DOBLES
GANCHOS Y TRASLAPES

VARILLA	Ø (cm)	Ls (cm)	D (cm)	ls (cm)	
0					
1	1.10	11.10	5.70	6.00	10.00
2	1.50	15.00	7.80	8.00	50.00
3	2.00	19.00	9.50	8.00	65.00
4	2.50	23.00	11.10	8.00	78.00
5	3.00	27.00	12.70	8.00	90.00

NOTAS GENERALES DE CONCRETO

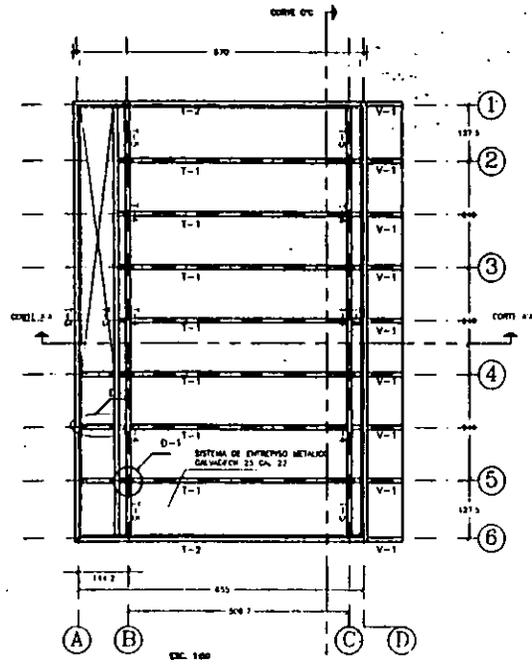
- 1.- CONCRETO TIPO $f_c=250 \text{ kg/cm}^2$
EXCEPTO EN PLANTILLA $f_c=100 \text{ kg/cm}^2$
- 2.- ACERO DE REF20. $f_y=4200 \text{ kg/cm}^2$
EXCEPTO # 2 $f_y=2350 \text{ kg/cm}^2$
MALLA ELECTROSOLDADA $f_y=5000 \text{ kg/cm}^2$
- 3.- COTAS EN CENTIMETROS
- 4.- COTAS SIGEN DIBUJO
- 5.- VERIFICAR LOCALIZACION DE MUROS, COTAS, EJES Y ELEVACIONES EN PLANOS ARQUITECTONICOS
- 6.- EL CONCRETO EN CISTERNA, MUROS Y LOSA DE CIMENTACION LEVARA IMPERMEABILIZANTE INTEGRAL
- 7.- PARA ANCLAJES, TRASLAPES, GANCHOS Y DOBLES EN ACERO DE REFUERZO VER TABLA EN PLANO E1



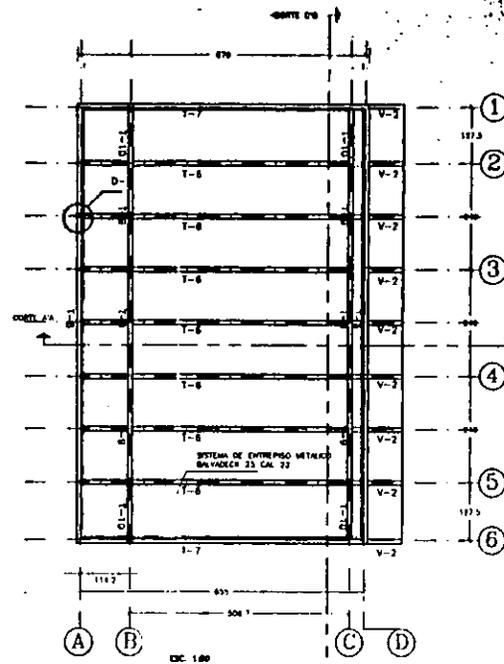
ING. NÉSTOR SAAVEDRA
D.B.O. No. 1007

CONF. DE:
DIBUJOS Y MUROS
E1

el pabellón en la bodega



Planta Entrepiso N +2.10



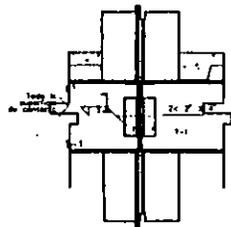
Planta Azotea N +5.10

TABLA DE ELEMENTOS

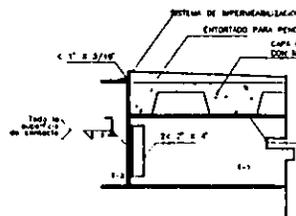
TRABE T-1 DE DPE 8" L=6.00 M
TRABE T-2 DE C 12" L=6.00 M
TRABE T-3 DE C 12" L=9.70 M
TRABE T-4 DE DPE 8" L=2.45 M
TRABE T-5 DE DPE 8" L= 1.82 M
TRABE T-6 DE DPE 8" L=6.00 M
TRABE T-7 DE C 12" L=6.00 M
TRABE T-8 DE C 12" L=9.70 M
TRABE T-9 DE DPE 8" L=2.45 M
TRABE T-10 DE DPE 8" L= 1.82 M
TRABE T-11 DE DPE 8" L=6.00 M

NOTAS GENERALES ESTRUCTURA ACERO

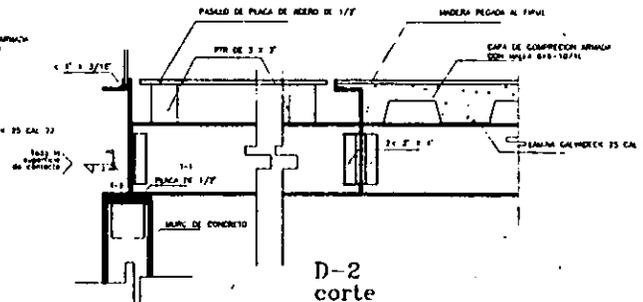
- 1.- ANTES DE MONTAR LA ESTRUCTURA SE DEBERAN VERIFICAR LOS NIVELES, POSICION Y UBICACIONES
- 2.- SE DEBERAN CUMPLIR CON LAS ESPECIFICACIONES DEL AISC Y DEL AWS
- 3.- TODOS LOS ELEMENTOS SERAN DE ACERO A-36 CON ESFUERZO DE FLUENCIA $F_y=2550 \text{ KG/CM}^2$
- 4.- PARA LAS CONEXIONES SE UTILIZARAN ELECTRODOS DEL TIPO E-70XX
- 5.- PARA LAS CONEXIONES SOLDADAS SE DEBERA CUMPLIR CON LAS ESPECIFICACIONES DE LA AWS
- 6.- LOS PERFILES DE ACERO ESTAN REPERIDOS A LA NOMENCLATURA UTILIZADA EN EL MANUAL DE CONSTRUCCION EN ACERO (MCA)



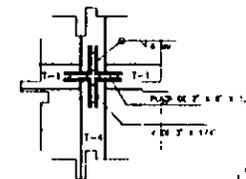
D-1 alzado



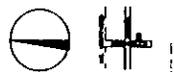
D-3 corte



D-2 corte



Detalle de columna planta



CASA SAAVEDRA

PERUVALLE 647, LIMA

MAYO 1970

PROPIETARIO LIC. ALBERTO SAAVEDRA

PROYECTO ESTRUCTURAL

SEÑAL DE REGISTRO Y APROBADO S.C.

INGENIERO ESTRUCTURAL

ANDRÉS RIVERA

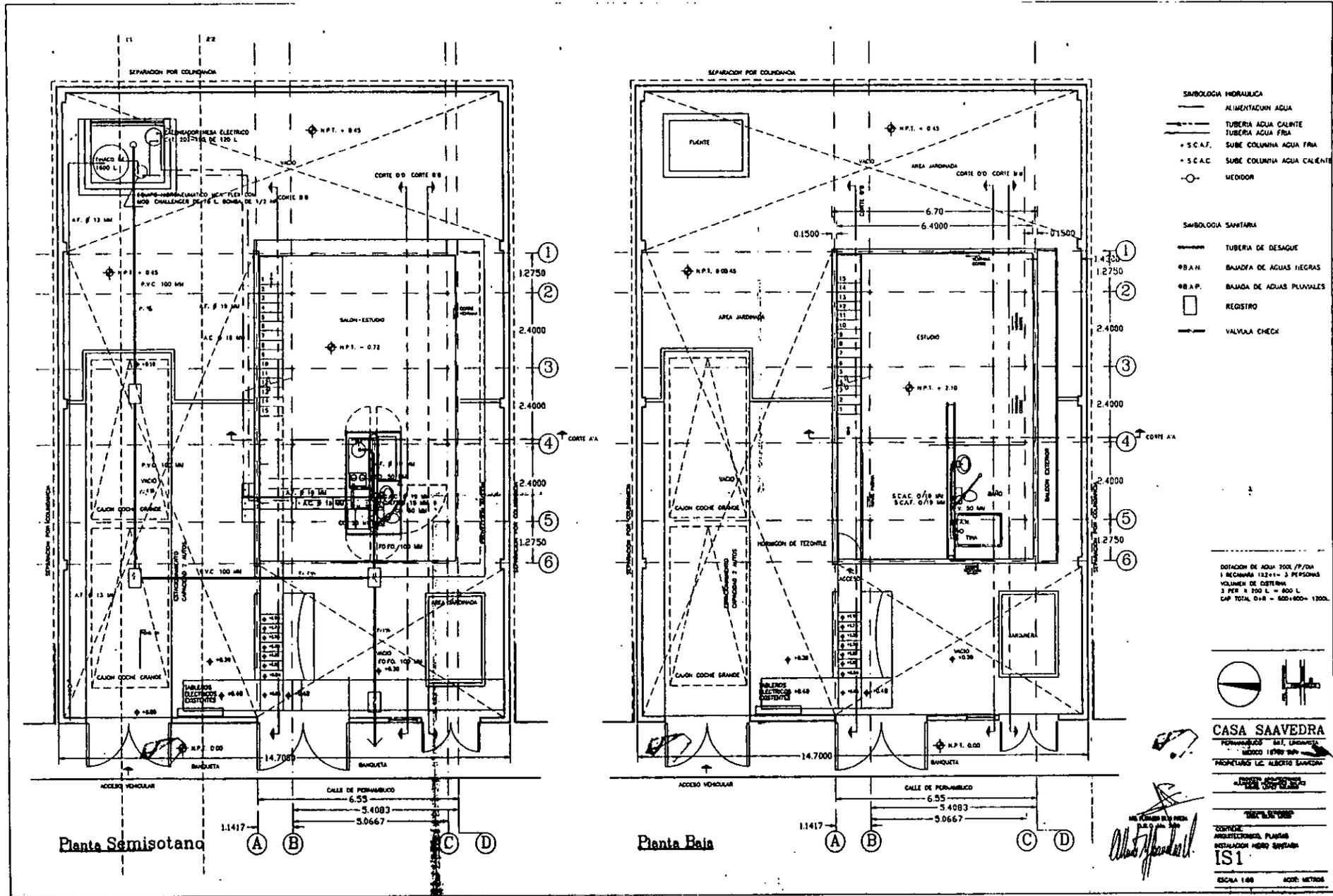
CONSEJO NACIONAL DE INGENIEROS Y ARQUITECTOS

E2

ESCALA: 1/20

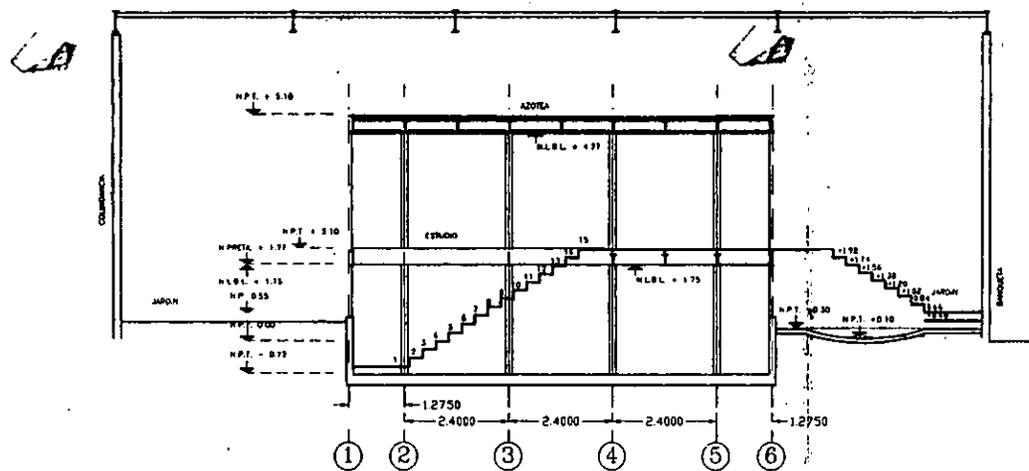
ACER CONTINUIDAD

el pabellón en la bodega



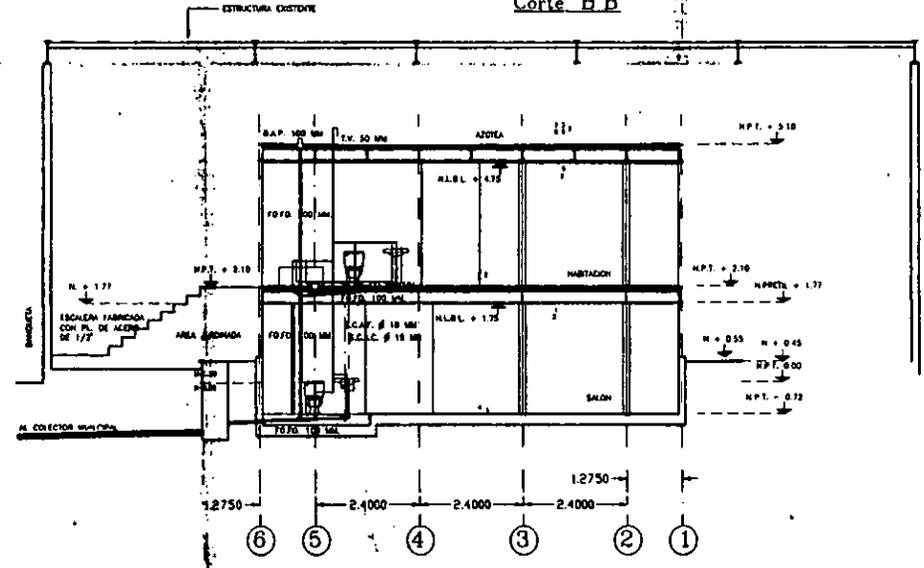
planos de instalación hidráulica y sanitaria

el pabellón en la bodega



- SIMBOLOGIA HIDRAULICA**
- ALIMENTACION AGUA
 - TUBERIA AGUA CALIENTE
 - TUBERIA AGUA FRIA
 - + S.C.A.F. SUBE COLUMNA AGUA FRIA
 - + S.C.A.C. SUBE COLUMNA AGUA CALIENTE
 - MEDIDOR
- SIMBOLOGIA SANITARIA**
- TUBERIA DE DESAGUE
 - ⊖ B.A.H. BAJADA DE AGUAS NEGRAS
 - ⊖ B.A.P. BAJADA DE AGUAS PLUVIALES
 - REGISTRO
 - VALVULA CHECK

Corte B'B



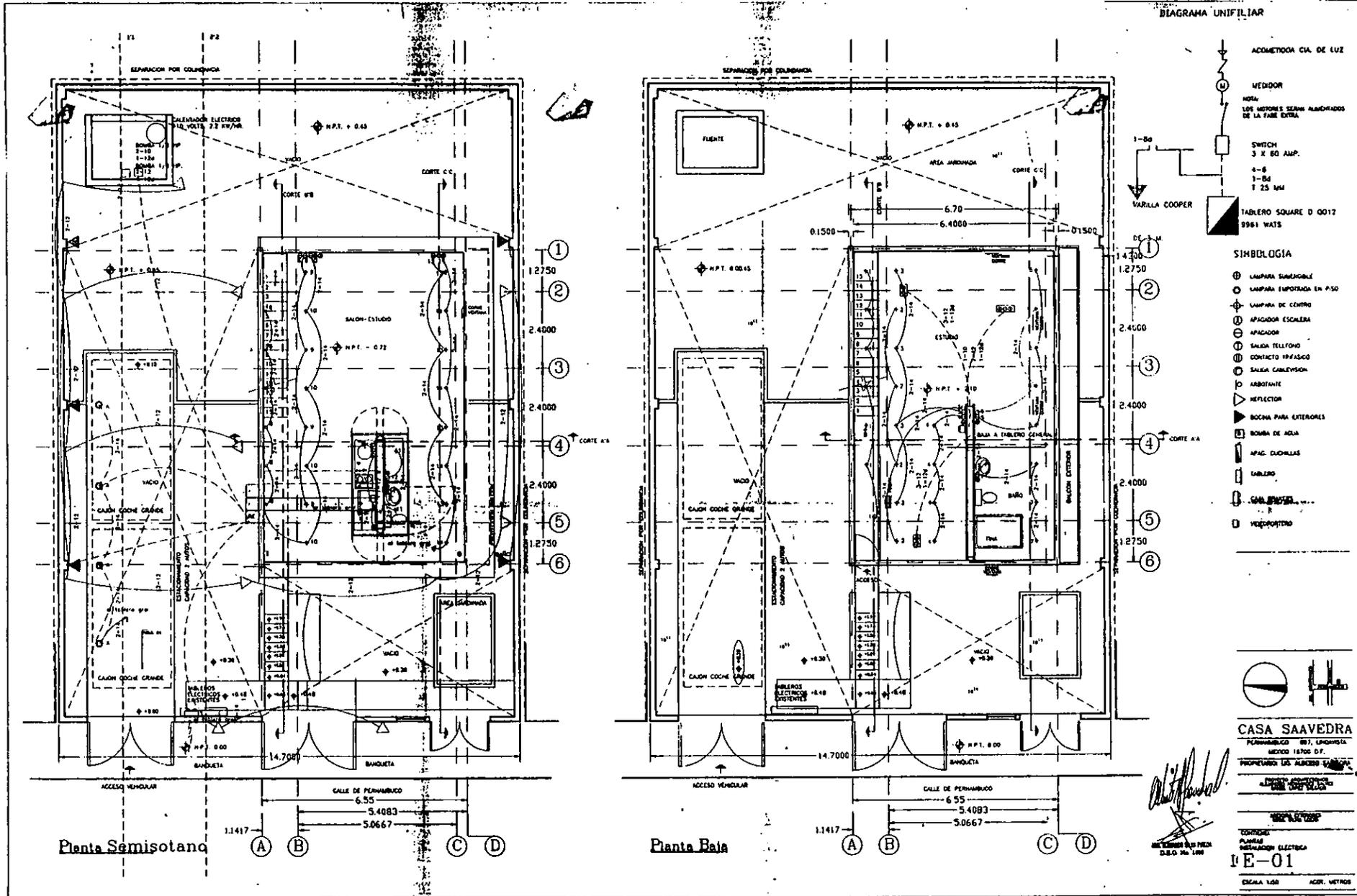
Corte D'D

CASA SAAVEDRA
 PUNTAARENAS 687, LINDERA
 MONTE PLATON P.R.
 INGENIERO L.C. ALBERTO SAAVEDRA
 INGENIERO EN ELECTRICIDAD
 INGENIERO EN SANITARIA

Alberto Saavedra

ESTUDIO DE
 CORTE SANITARIO NORMAL Y SANITARIO
IS2
 ESCALA 1:50 MEDIO: METROS

el pabellón en la bodega



plantas de instalación eléctrica