

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARQUITECTURA  
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO  
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura

# **Costuras espacio-temporales. Trazas en la inmanencia urbano-arquitectónica.**

Tesis que para obtener el grado de

**MAESTRO EN ARQUITECTURA**

Presenta

**Arq. Angel Gustavo Rivero Moreno**



México. D.F. 2011



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.

# **Costuras espacio-temporales.**

## **Trazas en la inmanencia urbano-arquitectónica.**

Directora de Tesis:

***Dra. María Consuelo Farías van Rosmalen***

(Coordinadora del Taller de Investigaciones  
"Pensamiento Urbano Arquitectónico Contemporáneo" PUAC)

Sinodales:

***Dr. Fernando Martín Juez***

(Investigador y docente de la Universidad Nacional Autónoma de México)

***Mtro. Jaime Francisco Irigoyen***

***Mtro. Alejandro Cabeza Pérez***

(Responsable del Área de Conocimiento de Diseño Arquitectónico del Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura – UNAM)

***Mtro. Ernesto Ocampo***

(Profesor de la Maestría en Arquitectura y Tecnología. Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado UNAM)

Agradecimientos:

***A mis padres, Angel y Marta,***

*...por darme el impulso inicial...*

*... mi propia vida.*

***A mi hermano Diego,***

*...cuyos pasos como hermano mayor siempre me han marcado.*

***A mi hermana María e Isaac (mi nuevo hermano),***

*...por el apoyo y la confianza en este viaje*

*que inicié gracias y junto a ellos...*

***A mis amigos de estas tierras,***

*...por hacerme sentir en casa...*

***Y a los de allá,***

*...por estar presente a pesar de las distancias...*

***A mi tutora, Consuelo,***

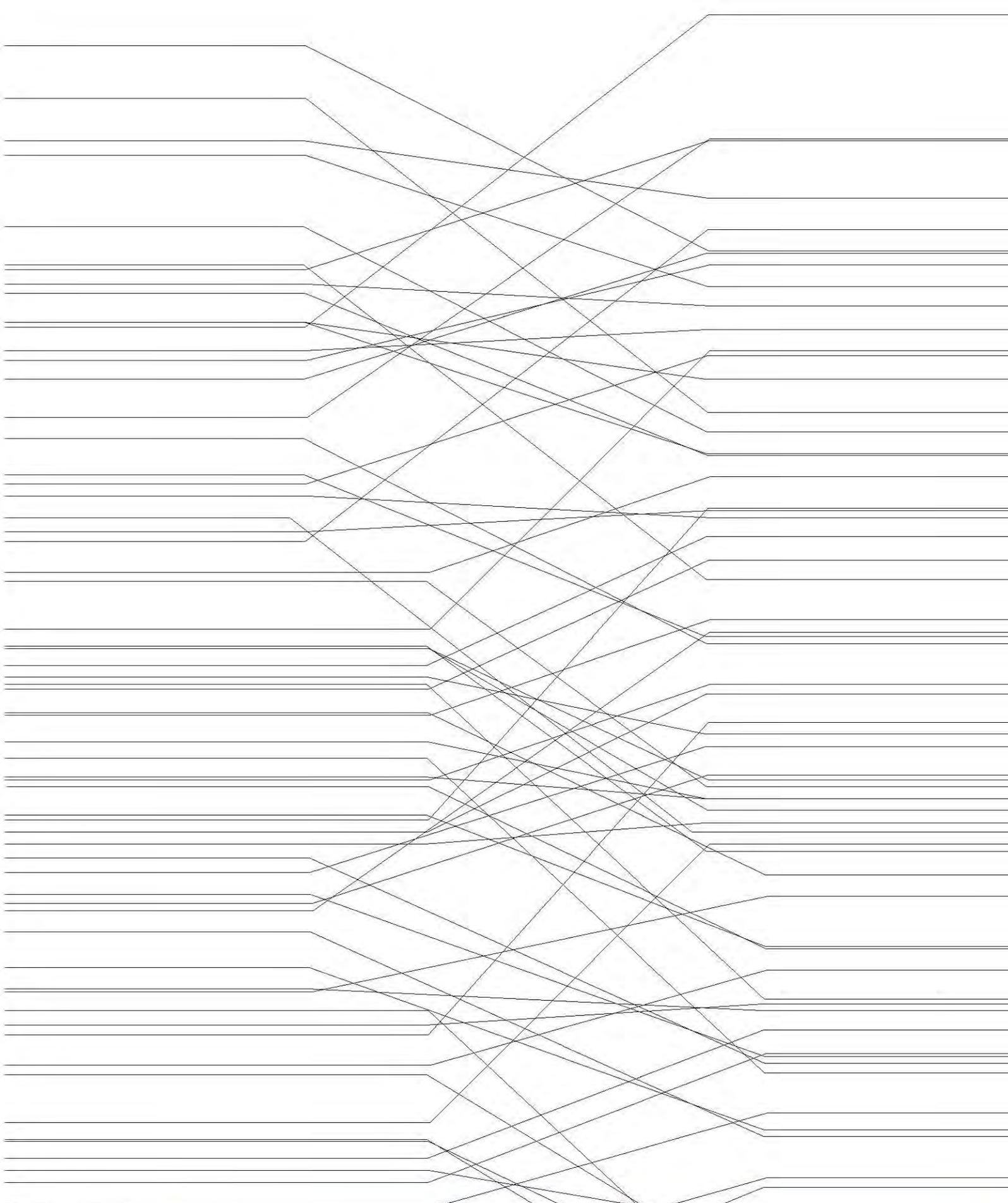
*...por ser intercesora y darme las herramientas*

*para creer en mi espacio y hacerlo posible.*

***A todos,***

*...gracias.*

***A DGAPA por la beca otorgada en el año 2010.***

The image features a complex, abstract graphic design. It consists of numerous thin, black horizontal lines that are slightly offset from each other, creating a sense of depth and movement. In the center, there is a dense, overlapping network of lines that form a complex, geometric pattern, resembling a stylized, multi-pointed star or a series of interconnected paths. The overall effect is one of dynamic, layered space.

# **Costuras espacio-temporales**

*Trazas en la inmanencia urbano-arquitectónica.*

## Índice

0.	<b>Costuras espacio-temporales:</b> .....	2
	<i>Intenciones.</i> .....	4
	<i>Hipótesis.</i> .....	5
1.	<b>Sobre la creación de una herramienta de observación. El concepto de Costuras Espacio-Temporales®.</b> .....	6
2.	<b>Costuras. Es cuestión de coser y cantar.</b> .....	9
3.	<b>El espacio urbano-arquitectónico como plano de inmanencia.</b> .....	16
4.	<b>Las tres tesis del movimiento de Bergson.</b> .....	25
	<i>Primera Tesis. Poses eternas.</i> .....	26
	<i>Segunda Tesis. Momento Cualquiera, corte inmóvil.</i> .....	27
	<i>Tercera Tesis. El Movimiento es un corte móvil del todo que cambia.</i> .....	28
5.	<b>La ciudad. Acumulación de Capas de espacio y tiempo.</b> .....	31
	<i>De las dos formas del tiempo.</i> .....	31
	<i>El movimiento en el tiempo, el espacio como imagen del tiempo.</i> .....	32
6.	<b>Sobre territorios y estratos.</b> .....	36
	<i>Materia... Estratos... Capas... Layers.</i> .....	38
	<i>Sedimentación y pliegues. Creación de un estrato.</i> .....	40
	<i>Estratos sólidos y estratos líquidos.</i> .....	41
	<i>Límites y Costuras articuladoras. [Agenciamientos].</i> .....	43
	<i>Estrato como territorio. Constitución de territorios por estratos.</i> .....	45
	<i>Paradoja de constitución.</i> .....	47
7.	<b>Sobre Contextos Diagramáticos.</b> .....	52
	<i>El espacio urbano y el espacio de la arquitectura-ciudad.</i> .....	52
	<i>Costuras diagramáticas.</i> .....	57
	<i>Sobre las máquinas abstractas. Diagrama y Filum.</i> .....	60
8.	<b>El ritornelo urbano.</b> .....	69
	<i>Paisajes melódicos.</i> .....	75
	<i>Caracas ritornelo.</i> .....	77
	<i>La captura del Ritornelo.</i> .....	92
9.	<b>De la carne a la piedra roseta. El cambio en el enunciado del movimiento.</b> ... 95	
	<i>La noción de circulación.</i> .....	95
	<i>El movimiento del aire y el espacio.</i> .....	96
	<i>El movimiento de la muchedumbre. La partícula del cuerpo colectivo.</i> .....	98
	<i>Las autopistas y la experiencia móvil. La velocidad.</i> .....	106
	<i>Layers. Capas de movimiento.</i> .....	107
	<i>El urbanismo moderno. Los tres establecimientos humanos.</i> .....	109
	<i>Año 2083 Movimiento GPS. ¿El devenir del movimiento urbano contemporáneo?</i> 111	
10.	<b>El movimiento-muro.</b> .....	115
	<i>Movimiento-muro, estrategia de la máquina de Estado. [Captura del Ritornelo II. Escala Macro]</i> .....	120

11. Las costuras de sastres y otro tipo de costuras: Arquitecturas articuladoras o la respuesta a la incógnita "¿Dónde queda la arquitectura en todo esto?" .....	129
<i>Movimiento-muro. Circuito Interior [Bicentenario]. Descripción de un caso de estudio.</i> .....	132
<i>DF Neo-Medieval.</i> .....	136
<i>Costura de sastre 1. Cambio de escala. La Plaza Cubierta del Rectorado de la Ciudad Universitaria de Caracas.</i> .....	139
<i>Costura de sastre 2. Salto cuántico. Salida del territorio medieval para el paseo al bosque.</i> .....	147
<i>Fragmentación y fractalidad urbana. Costuras espaciales débiles.</i> .....	151
12. <i>Costuras temporales.</i> .....	158
<i>En el espacio urbano-arquitectónico, formamos parte del tiempo, Nos movemos en el tiempo, hacemos el tiempo...</i> .....	158
<i>¿Cómo percibimos el espacio urbano-arquitectónico?</i> .....	162
<i>¿Cómo se activa el mecanismo de la costura temporal?</i> .....	163
<i>Circuitos de imágenes.</i> .....	167
<i>Imagen-tiempo y arquitectura.</i> .....	169
<i>Las costuras temporales como cristales de tiempo.</i> .....	171
<i>Memoria e inmanencia.</i> .....	174
<i>Huellas, patrones y actualizaciones. ¿Qué pasará a 40 años de la caída del muro?</i> .....	182
13. <i>¿Cómo cerrar un concepto?</i> .....	188
14. <b>ANEXOS.</b> .....	193
<i>Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós.</i> .....	194
<i>Espacio Liso, Espacio Estriado.</i> .....	202
<i>Oxímoron espacial.</i> .....	205
<i>Torre Murano. Autismo Urbano-arquitectónico.</i> .....	208
<i>Torre Murano. Hacia una re-conexión urbana. Propuesta.</i> .....	210
15. <b>Bibliografía y Referencias.</b> .....	218

## **Costuras espacio-temporales:**

### **Trazas en la inmanencia urbano-arquitectónica**

*“La gran obsesión del siglo XIX, como sabemos, la historia: con sus temas de desarrollo y de suspensión, de crisis y de ciclo, temas del siempre acumulativo pasado, con su gran preponderancia de hombres muertos y la glaciación amenazante del mundo.[...] Estamos en la época de la simultaneidad, estamos en la época de la yuxtaposición, la época del cerca y el lejos, del lado a lado, de lo disperso. Estamos en el momento, yo creo, en que nuestra experiencia del mundo ya es menos aquella de una larga vida que se desarrolla a través del tiempo que esa de una [network] red que conecta puntos y se interseca con su propia madeja”.*

Michael Foucault.<sup>1</sup>

“Vivimos en el tiempo de la simultaneidad y la yuxtaposición”, afirmación certera sobre el tiempo en el que nos tocó vivir. Azar que nos ubica en un espacio del pensamiento, donde la acumulación y el exceso de individualidades, espacios, lugares, tan próximos y tan fragmentados a la vez, se hacen evidentes, tanto, que sencillamente debemos estar atentos a sus formas de relaciones.

Entorno temporal de simultaneidades y cambios de escalas relativos, en el que la velocidad nos acerca en el tiempo, pero nos aleja en el espacio, cambiando la forma de medir y relacionar territorios. Cambios de medidas métricas a medidas temporales, trayendo como consecuencia el achicamiento del planeta; nos demuestra que los pocos lugares donde no ha pisado el hombre, se hacen cada vez más accesibles, gracias al aumento de las velocidades.

El espacio físico de las relaciones formales devino en espacio dilatado, quizás liso, que supera las barreras de las distancias tradicionalmente existentes. Un espacio de

---

<sup>1</sup> Foucault, Michel, *De otros espacios*. Título original: *Des espaces autres*, 1986. Trad. Consuelo Farías van Rosmalen.



ubicación y relaciones, un tiempo que en palabras de Foucault, se experimenta como “una red que conecta puntos y se interseca con su propia madeja”, creando una network. Esta network no se habría materializado con la potencia que actualmente tiene, si no hubiésemos entrado en el tiempo de la “Sobre modernidad” como la llama Marc Augé, en su ensayo sobre “*Los no lugares*”, caracterizado por el fenómeno de la *Superabundancia*.

El inicio de este tiempo, lo marca como parte de la ruptura con la definición del espacio de observación desde la antropología. Un espacio que se define con las relaciones de “lo cercano y el ahora” como parte de la comprensión etnológica.<sup>2</sup> El espacio de lo cercano visto como referencia directa de un espacio exterior en el que no se está, de un afuera que siempre es ajeno al “nosotros”, se terminó de abrir por la inquietud de ver qué había “allá” en ese exterior, hazaña iniciada por Galileo.

Desde tiempos casi remotos, vivimos en la concepción espacial del “aquí” siempre en relación con el “allá”, pero resulta que el allá cada vez más se aproxima a estar allá y acá simultáneamente. En la medida que pasa el tiempo, existen cada vez *más allá*s. Ese espacio exterior deja de ser entonces ajeno o extraño. Quizás estas dimensiones y estos movimientos nos están regresando nuevamente al cuerpo sin órganos que alguna vez fue la Tierra, el deleuziano, devenido en otra cosa. Un cuerpo sin órganos que se maneja en otra escala, ahora dentro de los estratos. Al mismo tiempo, gracias a este sistema de apertura y desarrollo de la aceleración del tiempo y del espacio, se creó un entorno de acumulaciones y excesos, fragmentando y compartimentando el espacio que habitamos, hasta construir multiplicidades de territorios complejos, que se yuxtaponen y superponen, cruzándose, intercambiándose y mutando.

Uno de estos territorios construidos –quizás el más complejo alcanzado por la humanidad– que alberga todo lo imaginado y por imaginar por el hombre, es la ciudad. Con sus múltiples estratos, sociales, culturales, temporales, tecnológicos, políticos... diariamente

---

<sup>2</sup> Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1993. Pág. 15 “La antropología siempre ha sido una antropología del aquí y el ahora. El etnólogo en ejercicio es aquel que se encuentra en alguna parte (su aquí del momento) y que describe lo que observa o lo que oye en ese mismo momento. Siempre podremos interrogarnos más tarde acerca de la calidad de su observación y acerca de las intenciones, los prejuicios o los otros factores que condicionan la producción de su texto: queda el hecho de que toda etnología supone un testigo directo de una actualidad presente.”

desarrolla vínculos entre ellos, evidentes algunos, casi invisibles otros, convirtiéndose en un material complejo.

### ***Intenciones.***

Aunque develar todas las relaciones posibles dentro de una ciudad y entre sus arquitecturas, puede llegar a ser una empresa casi imposible de ejecutar e infinita para concretar, la intención es generar una herramienta de observación crítica, y por ello útil, para la operación en la ciudad y la arquitectura, que ayude a ver estas relaciones, ayudado desde puntos externos a ambas disciplinas.

A lo largo de esta investigación, mostraremos una serie de categorías de relaciones que se dan en la ciudad y en la arquitectura, que delinean los rasgos del concepto de *Costuras espacio-temporales*®. Pasaremos desde entender la superficie construida de la ciudad, su proceso de gestación y constitución como imagen reflejo del pensamiento contemporáneo, planteando una base de espacio y tiempo, para luego ir encontrando las relaciones que nos interesan para esta tesis.

En ningún momento la intención es la de crear un método único de trabajo, sino establecer una conciencia sobre estas conexiones y relaciones que se generan en el entorno urbano a partir de la detección de sistemas y diagramas que condicionan las operaciones, los vestigios de tiempos anteriores que influyen en el tiempo de los proyectos, las estructuras de pensamiento que se han reflejado en el entorno, entre otras tantas situaciones. Su detección por medio de la observación y crítica como herramientas, puede ayudar a la aproximación de los proyectos urbano-arquitectónicos, desde una visión propositiva sobre el contexto, consciente de una realidad contemporánea, inestable, siempre en cambio y en aumento, de forma que logren establecerse vínculos con la mayor cantidad de situaciones posibles, entendiendo el momento y el lugar de emergencia, y consciente de las repercusiones del contexto sobre los proyectos.

En ese sentido, abordaremos diversos ejemplos, que a primera vista parecerán disímiles entre sí, pero que buscan mostrar estas relaciones, más allá de objeto mismo, de la

forma o de un caso de estudio particular, encontrando líneas que atrapan y líneas que fugan a otros temas.

### ***Hipótesis.***

*El espacio urbano-arquitectónico se constituye por la superposición y yuxtaposición de múltiples capas de espacio y tiempo. La forma en que nos movemos a través de ellas, se hace por medio de costuras espacio-temporales.*

Creemos que las costuras espacio-temporales constituyen un material esencial para la construcción de la arquitectura y la ciudad contemporánea, en tanto que son ciudades móviles que tienden a la hiperconexión sobre un contexto de acumulaciones. Así mismo, también creemos que la detección de ellas como arquitecturas, ya no como una categoría formal, sino como una manera de conectar espacial y temporalmente, en muchos casos llega a hacer que la arquitectura misma, tal y como la conocemos como algo material que perdura, pase a un estado de desmaterialización, pero sin negar que requiere de una base territorial que la soporte al mismo tiempo que la constituye en el mismo espacio y tiempo.

## Sobre la creación de una herramienta de observación.

### El concepto de *Costuras Espacio-Temporales*®.

El concepto de *Costuras espacio-temporales*®, no es una teoría absoluta, y mucho menos una universal. Simplemente se constituye como *un sistema de conexiones en un conjunto, en una multiplicidad de piezas y de pedazos a la vez teóricos y prácticos*<sup>3</sup>, que arman el plano de inmanencia de esta disertación, y que nos ayuda a enfocar el problema del diseño en el espacio urbano-arquitectónico como resultado de un proceso de *crítica* hacia las relaciones, conexiones y sistemas de activaciones, derivados en la creación de paisajes-urbanos, de arquitecturas-urbanas, ciudades-urbanas y ciudades-no-urbanas<sup>4</sup>... cruzando transversalmente al pensamiento contemporáneo dentro del plano de inmanencia y encontrando su correspondencia con el espacio urbano-arquitectónico. La crítica es vista como un punto de quiebre que permite el avance y la creación de nuevas formas de ver, útiles para el diseño. En este sentido, las *Costuras espacio-temporales*® funcionan como una herramienta para la observación y el ejercicio del pensamiento sobre las operaciones de conexiones potenciales y existentes en el espacio urbano-arquitectónico, a partir de la extrapolación, adecuación y modificación de conceptos de la filosofía contemporánea al diseño urbano-arquitectónico.<sup>5</sup>

Al mismo tiempo, las costuras espacio-temporales detectadas en el espacio, constituyen los personajes conceptuales, que dan cuerpo a esta tesis: *costuras espaciales, costuras temporales, y costuras diagramáticas*.

---

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. Microfísica del poder. Entrevista a Michel Foucault – Gilles Deleuze: Los intelectuales y el poder. Ed. De la Piqueta, Madrid, 1980.

<sup>4</sup> Para entender las diferencias entre términos ciudades-urbanas y ciudades-no-urbanas, ver fragmento "*El espacio urbano y el espacio de la arquitectura-ciudad*" en este documento. Pág. 50.

<sup>5</sup> Tomamos fragmentos de la filosofía de Gilles Deleuze como historiador del pensamiento, como crítico pensador, y la filosofía de éste generada junto a Félix Guattari.

Desde el inicio del camino en la construcción del concepto de *Costuras espacio-temporales*®, partimos de la observación empírica del espacio, sobre la realidad vista desde la disciplina urbano-arquitectura, detectando un síntoma concreto en el espacio urbano-arquitectónico contemporáneo: la fragmentación y constitución espacial de micro territorios a partir del movimiento de traslación y la noción de intercambio de flujos.

Es inevitable pensar en la ciudad sin tener en cuenta que existe una relación directa con el sistema capital, cultural, económico y socio-político, como materialización de los movimientos en el espacio de la ciudad- línea que abre a un espacio transdisciplinario entre el campo de observación social y política como un espacio de intercambios con la arquitectura-urbanismo-. Aceptamos y entendemos que un nivel de observación sobre el plano de inmanencia de la ciudad y el espacio urbano-arquitectónico, corresponde directamente a esta valoración: *la ciudad y la arquitectura como resultados de un proceso de producción capital*. Pero conociéndolo y entendiéndolo, no es este el estrato espacial urbano-arquitectónico hacia el que estamos apuntando con el visor de diseñadores. Estamos apuntando sobre el espacio como espacio que le compete al diseñador. Quizás el de las formas de la materia, pero no visto como un espacio únicamente sólido, regido por las grandes maquinarias de nuestra disciplina y del Estado planificador que generan una estructuración mecánica y racional del espacio; o un espacio estático, acumulado y yuxtapuesto en respuesta a los largos y complejos procesos de consolidación. En realidad es un conjunto de cortes transversales, a lo largo y ancho del plano de inmanencia, que apuntan a fenómenos existentes en el espacio físico, cuyas respuestas no se agotan con el puente racional entre el campo de las ciencias sociales y el espacio urbano-arquitectónico, sino que corresponden al espacio físico *per se* y al mismo tiempo al mundo de las ideas creativas sobre el diseño urbano-arquitectónico, resultado de diagramas de movimientos que en el tiempo devienen en sistemas complejos, modelando el espacio. Quizás es un plano más abstracto, pero no por ello ingenuo. Es un plano en el que se busca hacer un intercambio entre nuestras habilidades, aptitudes y pensamiento con los componentes físicos contextuales del espacio urbano-arquitectónico para crear conceptos, perceptos y afectos, como parte de una herramienta para el diseño, a partir del pliegue del plano teórico-

filosófico y su correspondencia al plano de nuestro campo, el teórico-práctico. En este sentido, estamos haciendo coincidir de manera paranoica, dos planos que aparentemente distan, construyendo una costura transversal. Así, a lo largo del camino, se ha ido construyendo el concepto de *Costuras espacio-temporales*® como una caja de herramientas de la mejor manera Foucaultiana.

Junto a la creación del concepto y la observación del espacio urbano-arquitectónico, detectamos dos problemas concretos que atañen al campo del diseño urbano-arquitectónico. Partimos en primer lugar, del espacio físico como resultado de un proceso de acumulación temporal cronológica, en el que el movimiento de traslación y de activación, realizado siempre desde los diferentes presentes, tiene un efecto directo en la fragmentación y el encapsulado del espacio. [Creación de territorios, micro-territorios y arquitecturas]. Y en otro plano paralelo, vemos la valoración que hacemos sobre el espacio urbano-arquitectónico y su relación con la historia y el tiempo, que determinan las relaciones con lo construido como patrimonio, generando una serie de líneas que se unen en el espacio de lo intersubjetivo y lo individual, como parte de la memoria existente en el espacio. Finalmente estos dos planos de intensidades se conjugan, creando en el espacio *Costuras espacio-temporales*.

Territorios, códigos, mutaciones, costuras, conexiones, arquitecturas en movimiento. ¿Cómo establecer relaciones en una superficie en constante cambio? Empezamos dejando fugar una de las líneas, conectándonos a alguno de los puntos de un rizoma, sin jerarquía alguna, cosiéndonos a él sin importar a dónde, haciendo que desaparezcan las diferencias entre lo que somos y lo que es el rizoma. Digamos que nuestro origen es igualmente rizomático. Eso es lo único que se tiene claro. Lo demás, lo que viene después, la razón por lo que lo creamos y en donde lo hicimos, está abierta, en el devenir, quizás suelta en el campo del azar infinito.

Podemos hablar del rizoma como una herramienta de pensamiento para afrontar al mundo sin prejuicio. Más que para afrontarlo o enfrentarlo, es una herramienta para penetrar y conectarnos a él. Deleuze-Guattari construyeron una serie de principios aplicables y reconocibles para la definición de un rizoma.<sup>6</sup> Antes que nada, un rizoma es un término de la biología llevado a la filosofía y trabajado como concepto. Es una forma de reproducción asexual de muchos tipos de plantas. Pero lo interesante de él es la manera de extenderse a partir de las conexiones que crea. Este sistema de creación de conexiones fue lo que determinó la constitución del concepto. Un sistema de relaciones entre intensidades, a partir de la *posibilidad*. La posibilidad infinita de juntar y conectar situaciones de diferentes orígenes, formas, características y viscosidades que pueden existir en un mismo medio aún

---

<sup>6</sup> Deleuze, Giles y Félix Guattari. *Rizoma. Introducción*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Ed. Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición. (1ª edición en francés, 1976).

estando en conflicto de forma abierta. La relación del rizoma con el espacio urbano-arquitectónico, se puede hacer de múltiples formas, y trataremos de mostrar algunas, desde el concepto de las costuras. Hay que dejar claro que una costura no es un rizoma. La costura se mueve en el espacio de conjunción entre un sistema de estado y una máquina de guerra, contrariamente a lo que nos dicen Deleuze-Guattari de lo que es un rizoma.

Coser es la acción de hacer que dos o más partes se unan. La costura es la relación generada a partir de la unión de una o varias superficies de materiales similares o diversos, por medio de un hilo. Si eliminamos el hilo, se descosen las piezas, se separan, la costura desaparece llevando a cada una de las partes a ser independientes nuevamente.

Para entender el concepto de **costura**, en la manera más sencilla, tomamos la definición básica dada por la Real Academia Española<sup>7</sup>:

**Costura** (Del Lat. *consutūra*, el arte de coser).

1. f. Acción y efecto de **coser**.
2. f. *Labor que está cosiéndose y se halla sin acabar.*
3. f. Oficio de **coser**.
4. f. *Serie de puntadas que une dos piezas cosidas.*
5. f. *Unión hecha con clavos o roblones, especialmente la de los maderos o planchas del casco de un buque.*
6. f. *Mar.* Línea de separación entre dos tablones puestos en contacto y que se calafatea para impedir que entre el agua.

En la raíz latina de la palabra, es donde se define la acción como un arte, lo cual implica que para llevarse a cabo debe existir un *complejo sistema de operaciones*, que requieren del manejo y conocimiento de las técnicas. En estas definiciones y omitiendo las que se emplean como modismos del lenguaje (*meter a alguien en costura, saber de toda costura, sentar a alguien las costuras*), se define la acción del *arte de coser* no sólo como la operación de confección, sino también como situación indeterminada que está en proceso (definición 2), es decir que tiene un potencial de constituir un estado de completitud. Intrínseco en ello también aparece la costura como un sistema de relaciones resultante luego de aplicar la acción a dos o más piezas, (definición 4); las definiciones 5 y 6, hacen

---

<sup>7</sup> Todas las referencias en esta tesis tomadas de la Real Academia Española fueron consultadas en el portal web: <http://www.rae.es> durante el período de investigación comprendido entre marzo de 2009 y diciembre de 2010.



referencias a las aplicaciones de la acción en otros campos, pero entendiendo la costura como *el sistema de unión entre partes*. Con ello vamos hacer un salto a la palabra que da origen al arte:

**Coser.** (Del Lat. *consuĕre*).

1. tr. **Unir** con hilo, generalmente enhebrado en la aguja, dos o más pedazos de tela, cuero u otra materia.
  2. tr. Hacer labores de aguja.
  3. Tr. **Unir** papeles mediante grapas.
  4. Tr. **Unir** una cosa con otra, de suerte que queden muy juntas o pegadas.
  5. Tr. Producir a alguien varias heridas en el cuerpo con arma punzante, o de otro tipo. *Lo cosieron a puñaladas. Lo cosieron a balazos.*
  6. prnl. Dicho de una persona: Unirse estrechamente con algo. *Se cosió CON, o CONTRA, ella.*
- ~ y cantar.**
1. expr. coloq. Denota que aquello que se ha de hacer no ofrece dificultad ninguna.

De estas definiciones del término coser, vemos que la acción implica recurrentemente **unir** por medio de una herramienta [la aguja] y un elemento sustancial que hace la costura [el hilo o la grapa en la definición 3], dos a más cuerpos, de características similares o diferentes, para que establezcan una relación estrecha entre ellos (definición 4 y 6); lo cual nos lleva a una última definición básica de términos:

**unir.** (Del lat. *unĭre*).

1. tr. Juntar dos o más cosas entre sí, haciendo de ellas un todo.
2. tr. Mezclar o trabar algunas cosas entre sí, incorporándolas.
3. tr. Atar o juntar una cosa con otra, física o moralmente.
4. tr. Acercar una cosa a otra, para que formen un conjunto o concurran al mismo objeto o fin.
5. tr. Casar (autorizar el matrimonio de dos personas).
6. tr. Dicho de un padre o de un superior: Disponer el casamiento de alguien que está bajo su autoridad. U. t. c. prnl.
7. tr. Concordar o conformar las voluntades, ánimos o pareceres.
8. tr. Agregar un beneficio o prebenda eclesiástica a otra.
9. tr. *Med.* Consolidar o cerrar la herida.
10. prnl. Dicho de varias personas: Confederarse o convenirse para el logro de algún intento, ayudándose mutuamente.
11. prnl. Dicho de dos o más cosas antes separadas y distintas: Juntarse en una persona.
12. prnl. Cesar la oposición positiva o aparente entre ellas.
13. prnl. Dicho de una cosa: Estar muy cercana, contigua o inmediata a otra.

14. prnl. Dicho de una persona: Agregarse o juntarse a la compañía de otra.

Aquí es donde encontramos que la noción de costura comprende una serie de operaciones mucho más complejas que el simple hecho de unir dos cosas. Juntar cosas entre sí, haciendo de ellas *un todo, mezclar, trabar, atar, acercar, concordar, consolidar o cerrar heridas...* Todas ellas, operaciones que potencian las relaciones de proximidad física entre objetos, de concreción de situaciones, a partir de generar diagramas que marcan la dinámica de las costuras. Y confeccionar es hacerlo conscientemente, con un fin predeterminado, siguiendo un patrón o un modelo.

Al momento de establecer las costuras como un concepto de operación urbano-arquitectónica, no pretendemos plantear un modelo único, universal y dogmático desde esta operación. Encontramos útil la analogía para entender y detectar cómo parte de una lectura de capas dentro del entorno urbano-arquitectónico, permite desarrollar relaciones físicas y formales, así como una serie de relaciones diagramáticas y temporales que muchas veces no logramos detectar o entender a simple vista.

Para que esto pueda lograrse es necesario partir del hilo de la costura como materia base, aunque en realidad no tiene ni un principio ni un fin. Deleuze-Guattari las llamaron líneas de fugas, para nosotros es simplemente el hilo conector, el potencial de movimiento, bien sea urbano o arquitectónico, o mejor dicho, el movimiento urbano-arquitectónico. El elemento que activa y mueve todas las intensidades e intenciones hacia la interconexión de diferentes estratos o capas espaciales, temporales, formales, conceptuales...

Si en las superficies de la realidad urbano-arquitectónica, los fragmentos que la componen no se relacionaran entre sí, se comportarían como un conjunto de parches inconexos. Aunque en el entorno urbano-arquitectónico existen fragmentos que funcionan como burbujas microterritoriales, la forma en que éstas se relacionan con las otras como sistemas de intercambios y de rozamiento, implican también un tipo de costura. En este sentido, las costuras apuntan a una superficie de conexiones e intensidades en constante expansión, como un rizoma, buscando incluirlas como parte de ésta, reconociendo los puntos intermedios entre las burbujas, los límites donde se conectan con el exterior.

Ahora vienen las preguntas ¿cuáles son los criterios para realizar estas conexiones rizomáticas? ¿En que se diferencian de las costuras?

Existen similitudes entre las características del rizoma y la costura como operación que conecta entes, pero en muchos casos, la costura opera contradictoriamente en relación a los principios del rizoma, actuando de manera no rizomática. En primer lugar, el rizoma actúa con la inexistencia de jerarquías y la eliminación de cualquier forma de ejercicio de poder. Al no existir una estructura de poder que intente imponerse ante las demás, se abre a la multiplicidad, permitiendo la libertad de acción de cada uno de los elementos sin tendencias a ser controlado o reprimido, ni ser sujeto a estructuras preexistentes, ni relaciones de jerarquías y poder. Al eliminar el Uno que representa al elemento jerárquico, [ $n-1 = n$  infinito], el devenir del rizoma es abierto y sin dirección, se convierte en pura intensidad, porque no existe una fuerza que intente guiar a todos en una sola dirección. Recordemos que el rizoma tiene una naturaleza invasiva, que le permite moverse libremente como una mancha de aceite en el agua, en el momento que consigue la posibilidad de hacerlo, creando una nueva línea de fuga hacia donde las intensidades de las corrientes la llevan [un hilo de costura]. Si dos o varios hilos lo hacen, es por pura co-incidencia de confección, o porque el fin único establecido es conectar de cualquier manera con lo que pueda. De emerger una tendencia jerárquica, el rizoma empieza a despertar síntomas de ser otra cosa, una cristalización o un nodo que se estabiliza por un período de tiempo, y que tarde o temprano vuelve a entrar en estado de movimiento a partir de una nueva línea de fuga. En el caso de la costura, las relaciones que se establecen se crean no solamente en ausencia de jerarquías, sino también como el resultado de ejercicios de poder, de creaciones de diagramas de fuerzas que de alguna manera amarran a las partes, cuando esto ocurre muy intensamente, la costura se convierte en una soldadura fuerte, haciendo que pierda su carácter de hilos. No puede negarse las dos tendencias de la costura –rizomática y no rizomática, por lo que conviene ir planteando las diferentes posturas a lo largo del texto,

ante las costuras con tendencia rizomática y las costuras que apuntan a la fijación de tejidos.<sup>8</sup>

Cada parte, cada elemento, cada lóbulo al que se conecta el rizoma, tiene sus propios códigos genéticos, que determinan su comportamiento. El rizoma, ente sin órganos u organización interna, ni material genético, tiene la cualidad de meterse en cualquiera de ellos, a través de la aguja y el hilo, inclusive alcanzando sus mapas genéticos. Sobre estos hilos que se meten entre los genomas y que se conectan con otros, empieza un flujo del material multidireccional hacia las partes del conjunto. La conexión se puede hacer entre dos partes o más, de forma simultánea; al hilo puede conectarse un nuevo hilo externo, o en el sentido inverso, desprenderse un nuevo hilo de fuga que busca conectarse con otras partes y con otros hilos... Si el flujo y las conexiones se hacen muy intensos, el rizoma cambia de dimensiones y de determinación, dando paso a la creación de bulbos, una suerte de órgano, que al mismo tiempo generan más puntos de rupturas, que generan nuevas fugas, que buscan anclarse a más partes...

Pero existe una condición contradictoria en la analogía entre el bulbo que se crea de la intensificación y el nudo generado del entrecruce de hilos. Si cortamos y aislamos este bulbo, obtenemos un contenedor genético en espera de ser reconectado. En este punto, él mismo se convierte en una entidad con una carga genética acumulativa temporal de todas las partes a las que se ha conectado. El rizoma se convierte en un contenedor de materiales estáticos del sistema. En cambio, el nudo por si sólo no logra unificar cada una de sus componentes, puede ser desenredado hasta conseguir separar sus principales hilos, pero no puede lograr, aparentemente la unidad como ente. Para ello, para que la contradicción se elimine, el nudo debe cambiar de estado, transformándose en un sistema de fieltros, cuya configuración *"no implica ninguna separación de hilos, ningún entrecruzamiento, sino únicamente un enmarañamiento de las fibras, que se obtiene por presión"*<sup>9</sup>. Es una *superficie sólida y flexible*, una superficie lisa. Podemos ver la formación del fieltro

---

<sup>8</sup> Ver *El ritornelo urbano* y las crisis que se generan en el tiempo. Pág. 66

<sup>9</sup> Deleuze y Guattari. *Meseta 1440. Lo liso y lo estriado*, Pág. 484. en *Capitalismo y esquizofrenia, Libro 2: Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larracetela. Valencia, 3ª ed. 1997. (1ª ed. en francés, 1980). (En adelante Deleuze-Guattari, *MM*).

análogamente como un sistema de conexiones rizomáticas. Si desgarramos a uno de los hilos del fieltro, de la costura generada, su estructura seguirá presente y probablemente sea re-codificada pero nunca eliminada. La aparición del fieltro, es la intensificación de la costura a partir de la traza de sus hilos, haciendo de ella –la costura– una relación singular.

En ambos casos –el del bulbo aislado y el fieltro– basta con reincorporarlos al sistema para que sean absorbidos nuevamente por el rizoma. El bulbo aislado inyecta nuevamente su carga genética y se reconecta regresando a su naturaleza, pero en el lugar del fieltro difícilmente puede ser re-conectado manteniendo sus condiciones iniciales. La condición del rizoma es siempre cambiante, mientras que la costura no rizomática, muchas veces tiende a amarrarse a los elementos que la generan. Sólo en el momento que la costura toma vida propia, es capaz de convertirse en una entidad, por medio de la mutación de estado hacia el fieltro, independiente de las partes que la generaron, para convertirse en un rizoma.

Como hemos visto, la costura tiene la cualidad de transformarse en un fieltro, y es en este fieltro en donde pueden ocurrir los cambios, en contraste, los bulbos, simplemente contienen la carga genética del sistema. Sin embargo, los fieltros al convertirse en una entidad, pueden llegar a ser un elemento completamente independiente, sobrepasando las lógicas de su generación. He aquí nuevamente la contraposición de la costura en referencia al rizoma: los rizomas procuran evitar las formaciones de cristalización, de jerarquía, de fijación, mientras en el caso de la condición física urbano-arquitectónica, las costuras muchas veces se mantienen y se materializan como resultado de las conexiones.

*El movimiento lo ha acaparado todo, y ya no queda sitio alguno para un sujeto y un objeto que sólo pueden ser conceptos. Lo que está en movimiento es el propio horizonte: el horizonte relativo se aleja cuando el sujeto avanza, pero en el horizonte absoluto, en el plano de inmanencia, estamos ahora, ya y siempre.*

Giles Deleuze y Félix Guattari<sup>10</sup>

Para adentrarnos en el concepto de las Costuras espacio-temporales, en el espacio urbano-arquitectónico, empezaremos por hablar sobre la relación existente entre el espacio y el pensamiento con un enunciado: *La concepción del espacio es reflejo de la imagen del pensamiento*. Podría sonar como un principio máximo o una verdad absoluta, y trataremos de mostrar a qué nos referimos con ello, para hacer un justificativo del subtítulo del tema de investigación: *Trazas en la inmanencia urbano-arquitectónica*.

Cuando enunciamos Grecia, Roma, Edad Media, Renacimiento, Revolución Industrial, siglo XX, en cada una de estas palabras no solamente estamos tratando de delimitar un período de tiempo que pertenece a una región en particular, la Europa y el Mundo Occidental. Casi de manera automática, saltan imágenes que sintetizan una idea integral que se aproxima a lo que conocemos de cada época, de cada lugar. Estamos hablando de un plano referencial de relaciones o una atmósfera de formas y de estructuras que caracterizan el pensamiento del mundo occidental y de los tiempos a través de la historia.

Por más profundas o ingenuas que sean estas imágenes, por mayor o menor conocimiento que tengamos sobre la historia, terminan construyendo una imagen general de la historia del pensamiento de nuestra cultura, como una acumulación heterocrónica que define un plano de inmanencia. Esto no quiere decir que el plano de inmanencia siempre haya sido el mismo, ni que en cada uno de los períodos anteriores no existiera el plano de inmanencia en

---

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Ed. Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 4º Ed. 1997. pág. 41 (En adelante Deleuze-Guattari *¿QF?*)

sus formas. Al contrario, el plano de inmanencia siempre ha existido, pero ajustado a su época, está constantemente dentro de una corriente de cambios junto al paso del tiempo. En este sentido, el plano o los planos, en cada uno de los períodos eran otros. Uno correspondiente a cada una de las épocas, con sus enunciados, con sus pensadores, con sus detractores, con sus líneas, con sus intensidades. El plano que pertenece a una o varias formas de ver el mundo, un plano que pertenece a este y a aquellos tiempos. El plano no es otra cosa más que la superficie que caracterizó y que permitió la existencia de personajes conceptuales que muestran el rostro de otros mundos posibles hasta materializarlo. De esta forma, cada época tenía y tiene su plano de inmanencia o plano de composición, sus propios conceptos y sus propios personajes conceptuales.<sup>11</sup>

Más concretamente ¿qué es un plano de inmanencia? ¿Por qué se hace útil en la comprensión de esta tesis? Para entender la aplicación, tomaremos como referencia extractos de los libros *¿Qué es la Filosofía?* y *Mil Mesetas* ambos escritos a dúo por Giles Deleuze y Félix Guattari, y a medida que vaya avanzando el texto se irán incorporando las aclaraciones y anotaciones correspondientes.

Un plano de inmanencia...

*‘La filosofía es un constructivismo, y el constructivismo tiene dos aspectos complementarios que difieren en sus características: crear conceptos y establecer un plano. Los conceptos son como las olas múltiples que suben y bajan, pero el plano de inmanencia es la ola única que los enrolla y desenrolla. El plano recubre los movimientos infinitos que los recorren y regresan, pero los conceptos son las velocidades infinitas de movimientos finitos que recorren cada vez únicamente sus propios componentes.’<sup>12</sup>*

*‘Es una mesa, una planicie, una sección. Es un plano de consistencia o, más exactamente, el plano de inmanencia de los conceptos, el planómeno. Los conceptos y el plano son estrictamente correlativos, pero no por ello deben ser confundidos. El plano de inmanencia no es un concepto, ni el concepto de todos los conceptos. Si se los confundiera, nada impediría a los conceptos formar uno único, o convertirse en universales y perder su singularidad, pero también el plano perdería su apertura.’*

---

<sup>11</sup> La definición del plano de inmanencia o plano de composición es tomada de Deleuze-Guattari, aceptando abiertamente su influencia en nuestro pensamiento, para explicar la relación espacial con la filosofía.

<sup>12</sup> Deleuze-Guattari. *¿QF?* pp. 38-39.

*'El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento... No es un método, pues todo método tiene que ver eventualmente con los conceptos y supone una imagen semejante. Tampoco es un estado de conocimiento sobre el cerebro y su funcionamiento [...] Tampoco es la opinión que uno suele formarse del pensamiento, de sus formas, de sus objetivos y sus medios en tal o cual momento. El pensamiento reivindica «sólo» el movimiento que puede ser llevado al infinito. Lo que el pensamiento reivindica en derecho, lo que selecciona, es el movimiento infinito o el movimiento del infinito. El es quien constituye la imagen del pensamiento.'*<sup>13</sup>

A partir de estos primeros párrafos, en los que el plano de inmanencia no es *el concepto mayor*, y mucho menos un concepto, sino más bien una atmósfera de relaciones que pertenecen al pensamiento, una superficie de cota "0", pero variable a todo lo largo y ancho en su espesor, soportando el pensamiento, nos preguntamos ¿cómo podemos entender la ciudad como una imagen de la forma del pensamiento de una época? ¿Cómo hacemos del espacio una concepción relacionada directamente con el pensamiento?

Para responder estas incógnitas, que en el fondo son la misma, haremos una primera aproximación, al ver paranoicamente el espacio urbano-arquitectónico como análogo al pensamiento. El pensamiento y el espacio como sinónimos de una misma condición: El movimiento. En un primer caso, nos parece abstracto ver el espacio como un reflejo del pensamiento. Pero cuando hacemos una aproximación más intensa sobre ello, encontramos que el espacio construido es la materialización de una forma del pensamiento. No de una estructura de pensamiento, como algo fijo y estable, sino de una forma en tanto una manera de ver, componer, constituir, relacionar, moverse, vivir el y los mundos. Entender el espacio urbano-arquitectónico, únicamente como *lo físico*, como un espacio resultado de un proceso de acumulación de tiempos, sobre una línea recta ascendente, indisoluble, nos llevaría a una concepción del mundo junto a un *devenir del tiempo* y la *historia*, como trascendentes. No es esta la forma que estamos buscando. Estamos sobre un plano en el que lo físico sí se muestra como una imagen del tiempo comprende que la noción del presente, lo contemporáneo,

---

<sup>13</sup> Deleuze-Guattari. *¿QF?* pp. 39



está inmersa en un discurrir constante del tiempo, y no con ello está amarrada a la nostalgia por un tiempo que fue mejor que este.

La imagen del plano de inmanencia o de composición nos habla de un espacio horizontal que tiene al infinito, el cual está ocupado por todas las cosas, intensidades que constituyen cuerpos en movimiento, espacios y tiempos, que en conjunto y en resonancia ocupan y hacen el Todo, pero nunca la configuración y perpetuación de una forma, de un único pensamiento, de un universal y mucho menos de una trascendencia temporal, sino de un espacio de cambios constantes. Está abierto completamente, pero paradójicamente tiene límites, los cuales son marcados por el lugar que ocupan los conceptos que en él se encuentran, y estos límites siempre son propensos a la ampliación, gracias a las líneas de fugas que amplían los territorios del plano hacia otros planos.

Si hacemos analogías simétricas entre la filosofía contemporánea y el espacio urbano-arquitectónico contemporáneo, el plano de inmanencia [filosófico] equivaldría al cúmulo del espacio físico y el no físico de la ciudad-arquitectura, lugar en el que las relaciones entre los cuerpos existentes se hacen por movimientos y reposos, por velocidades, por tensiones, por diagramas de fuerzas y de intensidades [el espacio urbano-arquitectónico]. Asumiendo el riesgo que se corre por hacer una relación ingenua y al mismo tiempo una *trascendencia* escondida bajo las faldas de una *falsa inmanencia*, al tratar de caracterizar al espacio urbano-arquitectónico como inmanente,<sup>14</sup> la traslación del plano de inmanencia sobre el espacio urbano-arquitectónico, se hace útil para explicar a este último como reflejo de la imagen del pensamiento contemporáneo. Vamos a hacer una inmersión más profunda en el término, para darle cuerpo a este pliegue.

Como se enuncia más arriba, la filosofía se encarga de crear conceptos y de establecer un plano, pero además introduce como esencial la creación de personajes conceptuales, que hacen posible la existencia tanto del plano como de los conceptos, porque son los que se encargan de validarlos o negarlos con su presencia. Este plano acepta los movimientos de todos los conceptos y personajes conceptuales, de las costuras que se hacen entre ellos, superponiendo y yuxtaponiendo en paralelo, diferentes planos que constituyen un plano general.

---

<sup>14</sup> En el apartado sobre el Plano de Inmanencia, en *¿QF?* se plantea que existen al menos cuatro errores a los que se incurre con la inmanencia, y uno de ellos es tratar de dar la cualidad de inmanente a algo, con lo cual el plano de inmanencia empieza a ser subjetivado, perdiendo su condición unívoca.

*‘Los conceptos filosóficos son todos fragmentarios que no ajustan unos con otros, puesto que sus bordes no coinciden. Son más producto de dados lanzados al azar que piezas de un rompecabezas. Y sin embargo resuenan, y la filosofía que los crea presenta siempre un Todo poderoso, no fragmentado, incluso cuando permanece abierta: Uno-Todo ilimitado, Omnitudo, que los incluye a todos en un único y mismo plano.*

*‘Los conceptos son el archipiélago o el esqueleto, más columna vertebral que cráneo, mientras que el plano es la respiración que envuelve estos isolats.\* **Los conceptos son superficies o volúmenes absolutos, deformes y fragmentarios, mientras que el plano es lo absoluto ilimitado, informe, ni superficie ni volumen, pero siempre fractal. Los conceptos son disposiciones concretas como configuraciones de una máquina, pero el plano es la máquina abstracta cuyas disposiciones son las piezas.** Los conceptos son acontecimientos, pero el plano es el horizonte de los acontecimientos, el depósito o la reserva de los acontecimientos puramente conceptuales: no el horizonte relativo que funciona como un límite, que cambia con un observador y que engloba estados de cosas observables, sino el horizonte absoluto, independiente de cualquier observador, y que traduce el acontecimiento como concepto independiente de un estado de cosas visible donde se llevaría a cabo. **Los conceptos van pavimentando, ocupando o poblando el plano, palmo a palmo, mientras que el plano en sí mismo es el medio indivisible en el que los conceptos se reparten sin romper su integridad, su continuidad: ocupan sin contar (la cifra del concepto no es un número) o se distribuyen sin dividir.** El plano es como un desierto que los conceptos pueblan sin compartimentarlo. Son los conceptos mismos las únicas regiones del plano, pero es el plano el único continente de los conceptos.*

*‘El plano no tiene más regiones que las tribus que lo pueblan y que se desplazan en él. **El plano es lo que garantiza el contacto de los conceptos, con unas conexiones [costuras espacio-temporales] siempre crecientes, y son los conceptos los que garantizan el asentamiento de población del plano sobre una curvatura siempre renovada, siempre variable.***<sup>15</sup>

*¿No es esta imagen de la filosofía y por ende del pensamiento semejante a la imagen que tenemos del espacio urbano-arquitectónico contemporáneo? En este sentido, la ciudad y la arquitectura, el espacio urbano-arquitectónico, son imagen refleja al pensamiento contemporáneo, el cual acepta constantemente la creación de nuevos planos, nuevas formas de ver, de moverse, de ocupar... Tal como lo plantean Deleuze-Guattari, el plano de immanencia es hojaldrado, y permite que muchas veces sea plegado, y conviva con otros*

---

\* Respetamos el uso original de la palabra citada del texto. Por aclaración, en francés la palabra *isolat* significa aislar, en ese sentido, dentro del contexto de la cita, podemos asumirlo como espacios aislados o como islas, concordando con el contenido de la cita.

<sup>15</sup> Deleuze-Guattari. *¿QF?* pp. 38-39.

planos paralelos; que aparezcan puntos de coincidencia, agujeros que conectan planos, generando movimientos de uno a otro. Un plano de inmanencia, es una superficie en la cual se crean los conceptos, es un espacio prefilosófico, más no pre-existente. Esto quiere decir, que es un espacio abstracto y concreto a la vez, que se genera y se mantiene como un potencial desde *antes, durante y en* la concepción de los conceptos y sus formas, en un *devenir-tiempo*.<sup>16</sup>

Es la propia definición de lo que sucede en la ciudad con el espacio urbano-arquitectónico, cómo se constituye, se activa y se transforma constantemente. Es un gran plano de movimiento, en el cual las relaciones entre las partes ejecutan movimientos de intensidades, de velocidades y lentitudes variables.

*‘Tan sólo hay haecceidades, afectos, individuaciones sin sujeto, que constituyen agenciamientos colectivos. Nada se desarrolla, pero, tarde o temprano, suceden cosas, y forman tal o tal agenciamientos, según sus composiciones de velocidad.’<sup>17</sup>*

Estas variaciones de intensidad sobre el plano son las que determinan la ubicación de un cuerpo en el espacio y la definición de sus formas [diagramas y *fila*]. Lo que sucede finalmente, es que la percepción sobre el espacio urbano-arquitectónico, comprendido como un plano de inmanencia, no está ligada únicamente a la condición material-formal. Por el contrario, establece un plano de activación relacional, en cuanto a los lugares que ocupan los cuerpos y como se mueven constituyendo un paisaje diagramático. Paradójicamente, estamos hablando acerca del espacio físico, constituido como materia, ocupado por las construcciones y arquitecturas, cuando deja de ser sólo eso, para ser en un espacio flexible y de movimiento de intensidades, que marcan trazas en el espacio, a partir de las huellas de los diagramas de fuerzas que permiten los intercambios, y al mismo tiempo, constituyen y dirigen el comportamiento de estos intercambios.

Es un telón de fondo [tanto del pensamiento como del espacio], con todas las variables posibles, habidas y por haber. En este punto, nos es pertinente la justificación del título del tema de investigación, porque más allá de todas las líneas de pensamiento, todas

---

<sup>16</sup> Pero no un *devenir* trascendente, sino un devenir relacional.

Ver Deleuze-Guattari, *MM*. Meseta 10. 1730. Devenir-Intenso, Devenir-animal, Devenir-imperceptible... pp.239

<sup>17</sup> Deleuze-Guattari, *MM*., pp. 269

las posturas arborescentes, todas las formas de organización existentes –tanto del pensamiento como en su materialización–, el espacio urbano–arquitectónico es atravesado por líneas que se muestran en el espacio y el tiempo, moldeando y caracterizando nuestro tiempo presente.

El plano de inmanencia, pertenece en particular a un tiempo, a un momento, y es por ello, que ver tanto el espacio de la arquitectura como de la ciudad, en cada época, y en cada lugar, no puede ser igual. En cada época encontramos *enunciados* o maneras de hacer las cosas, que establecen un orden particular, y en cada lugar, encontramos particularidades que le dan un carácter único, son *haecceidades*. Los cambios desde un plano a otro, muchas veces son abruptos, otros son secuenciales, por lo cual es inevitable pensar que existen rastros, que siempre hay estratos, huellas y marcas de los otros planos paralelos y de los pasados.

*'El plano no es ciertamente el mismo en la época de los griegos, en el siglo xvii, en la actualidad: no se trata de la misma imagen del pensamiento, ni de la misma materia del ser. El plano es por lo tanto objeto de una especificación infinita, que hace que tan sólo parezca ser el Uno-Todo en cada caso especificado por la selección del movimiento. Esta dificultad referida a la naturaleza última del plano de inmanencia sólo puede resolverse progresivamente.'*<sup>18</sup>

Nos aproximamos al plano de nuestro tiempo, el cual está en constante dilatación, reconstrucción, actualización, modificación, movimiento... en el que por más impactante que sean sus cualidades temporales, siempre se actualiza, dejando a un lado la noción de trascendencia absoluta, aunque teniendo la relatividad de uno o varios pasados, que no son ni fijos, ni inmodificables, ni congelados.

No podemos evitar aceptar el placer que nos produce la abstracción arraigada en la imagen del plano de inmanencia, al acercarla a la imagen que estamos tratando de construir sobre el espacio urbano–arquitectónico. Pero en realidad un plano de inmanencia es algo concreto, al igual que el espacio urbano–arquitectónico. Y como tal, se hace esencial la aceptación de un plano que no deja a un lado la estratificación sedimentaria. Nos aproximamos peligrosamente a un punto de contradicción. Y esto no es en absoluto y para nada negativo o preocupante, y mucho menos destructivo para la hipótesis general. Esta

---

<sup>18</sup> Deleuze-Guattari, *¿QF?* pp. 42

contradicción es la que da cuerpo final a la resonancia entre ambos planos –el de la filosofía y el de lo urbano-arquitectónico–, y una explicación de la imagen que tenemos del espacio con referencia al pensamiento contemporáneo, justo en el lugar donde aparece el concepto de costuras espacio-temporales.

La ciudad y sus arquitecturas, vistas desde el punto de vista de un entorno planificado, de desarrollo, con ordenanzas, responde a un principio claro, convirtiéndose este plan en *un plan trascendente*, en el sentido que adquiere la trascendencia, como orden que viene desde el pasado y permanece para continuar hacia el futuro. Un orden de carácter profundo y categórico, que no permite modificaciones abruptas, sino únicamente aquellas que no hacen un desvío del plan original. Observamos que la ciudad y la arquitectura, una vez planificada y ejecutada no pierde su estado de trascendencia, cuyo plan busca *bloquear las líneas de fuga, detener o interrumpir los movimientos de desterritorialización, lastrarlos, reestratificarlos, reconstruir en profundidad formas y sujetos*.<sup>19</sup> El plano de organización o de desarrollo, no acepta en primeras instancias modificaciones de sus principios. Forma parte de una *máquina de estado*, de un árbol histórico, de una retícula estructural. Un principio compositivo trascendente, el plano de trascendencia opuesto por completo al plano de inmanencia. Un orden, una retícula, una serie de trazas. En un plano de este tipo, el movimiento que se genera es completamente mecánico y estructurado, con lo cual se plantea un plano cerrado. *El plan de organización o de desarrollo engloba efectivamente lo que llamamos estratificación: las formas y los sujetos, los órganos y las funciones son "estratos" o relaciones entre estratos. Y, a la inversa, el plan de consistencia no cesa de extraerse del plan de organización, de hacer que se escapen partículas fuera de los estratos, de embrollar las formas a fuerza de velocidad o de lentitud, de destruir las funciones a fuerza de agenciamientos, de microagenciamientos*.<sup>20</sup>

Justo en este momento encontramos que existe una oscilación de un plano a otro, de un plano liso [inmanente] a uno estriado [trascendente], en el que uno se constituye, se refuerza, se repite, entra en resonancia sobre sí mismo, creando un sistema, hasta llegar a un momento de ruptura y de ampliación. Justamente las modificaciones, la activación y el uso,

---

<sup>19</sup> Deleuze-Guattari. *MM*, pp. 272

<sup>20</sup> *Ibidem*

son los que adquieren una serie casi infinita de variables, las cuales muchas veces rompen con las lógicas y el orden del plan rector, aproximándose al plano de inmanencia. Estas activaciones se materializan en una forma, como dijimos anteriormente, resultado de una intensificación de los diagramas, generando el espacio físico. Podemos acercarnos, ya sin complicaciones, al espacio físico, pero no como resultado de un proceso continuo y cronológico, sino como el devenir-tiempo de una serie de intensidades, de agenciamientos, de *Costuras espacio-temporales*©.

## Las tres tesis del movimiento de Bergson.

*“Por el movimiento, el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo: y, entre ambos justamente, «todo» cambia. A los objetos o partes de un conjunto, podemos considerarlos como **cortes inmóviles**; pero el movimiento se establece entre estos cortes, y remite los objetos o partes a la duración de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, él mismo es un **corte móvil** de la duración.”*

Gilles Deleuze<sup>21</sup>

Al ver el plano de inmanencia actual, reconocemos que existe una condición clave para entenderlo, y esta condición es el movimiento. Para entrar en el movimiento como una característica principal de nuestro plano de inmanencia, vamos a hacer un corte móvil en su concepción como parte de un todo, que implica cambio, variación y duración más que el simple desplazamiento de un punto a otro. Entendemos al movimiento como el hilo principal de las costuras espacio-temporales. Sin movimiento no habría ni intercambios ni cambios, y esta tesis no tendría sentido.

Empecemos con las tres tesis del movimiento tomadas del libro *La imagen-movimiento* de Deleuze, en cuyo prólogo explica la aparición del movimiento como parte de una crisis del pensamiento contemporáneo, en que resultaba ya imposible oponer el movimiento existente como realidad física en el mundo exterior, a la imagen como realidad psíquica en la conciencia,<sup>22</sup> ello reflejado en el cine. Nosotros lo vemos aplicable a la arquitectura-urbanismo, como herramienta de creación de un nuevo tipo de pensamiento que ayuda a entender nuestra profesión en el mundo contemporáneo. Es importante marcar claramente las diferencias entre los tres tipos de movimiento, para llegar a la configuración del espacio urbano-arquitectónico a partir de su concepción móvil.

---

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Edición 1994. (1ª Edición en francés, 1983). pág. 26. (En adelante Deleuze, **IM**)

<sup>22</sup> Deleuze, **IM**. pág. 11.

**Primera Tesis. Poses eternas.**

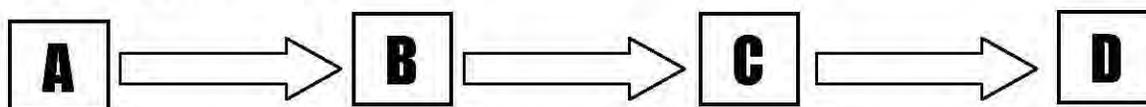
**Movimiento Real. Duración Concreta.**

**Movimiento entre Formas y poses inmóviles-eternas.**

**Momentos Privilegiados y tiempo abstracto.**

La primera tesis enuncia que el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. **El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer.** El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, en cambio el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar de naturaleza.

La construcción del movimiento ocurre en un *entre dos*, que no puede ser reconstruido con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo. Sólo se cumple esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes, la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos. La concepción de ese *entre dos* siempre está en referencia a momentos privilegiados que enmarcan al movimiento. Estos momentos o poses pertenecen a un tiempo fijo, eterno y trascendente.



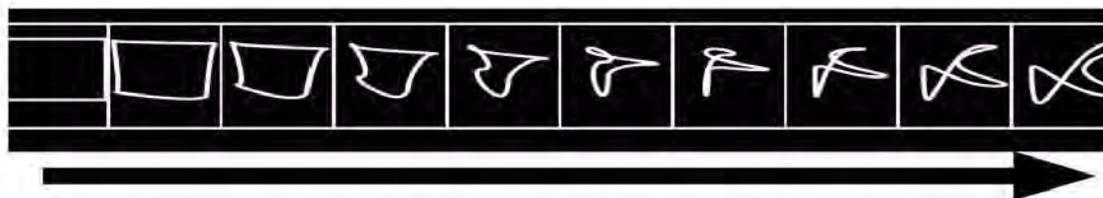
Como vemos en el esquema, el movimiento sucede siempre entre dos puntos –las flechas– y por más que nos acerquemos al mínimo intervalo, no somos capaces de verlo, solo podemos reconstruirlo asumiendo que entre ellos existe una secuencia lógica de poses o formas inteligibles. Este enunciado del movimiento, implica que por más que subdividamos el tiempo, el movimiento, como movimiento indivisible, tiene una duración concreta con su propia cualidad, dando dos fórmulas de relación que se oponen entre sí:

- Movimiento >>> duración concreta
- Cortes inmóviles >>> tiempo abstracto



**Segunda Tesis. Momento Cualquiera, corte inmóvil.  
Tiempo artificial-mecánico. Falso Movimiento.**

La segunda tesis, se estructura similar a la primera, con la gran diferencia que le da su cualidad concreta. El movimiento sigue siendo indivisible y sucediendo en un *entre dos*, pero ya no entre momentos privilegiados sino entre momentos cualesquiera. Nos trae consigo la noción del movimiento no como un añadido a la imagen, sino como parte de ella, creando a la imagen-movimiento. Una imagen que da origen al cine. Lo que regulariza la consecución de los cortes cualesquiera, es un tiempo mecánico, que divide el movimiento en intervalos equidistantes, generando fotogramas o imágenes que no se privilegian las unas con respecto a las otras. La conformación del movimiento cinematográfico, se logra por tanto por medio de la ilusión de movimiento o un falso movimiento, acompañado de un tiempo mecánico. Falso movimiento, porque ocurre entre dos fotogramas. Tiempo mecánico, porque es constante y homogéneo, y va en un solo sentido.



No obstante la subdivisión del movimiento y la relación entre dos puntos cualquiera en el cine, se pueden señalar momentos singulares dentro del movimiento, privilegiándolos. Son momentos privilegiados porque marcan un momento singular. El movimiento *entre dos* de esta tesis, es diferente al de la primera, debido a que los momentos privilegiados no son equiparables con las poses. Son cortes inmóviles dentro del movimiento y no poses fijas.

En el espacio urbano-arquitectónico, la segunda tesis del movimiento como continuidad de momentos cualesquiera deja su huella en la *trastación espacio-temporal*, que se abre en dirección a la tercera hipótesis.

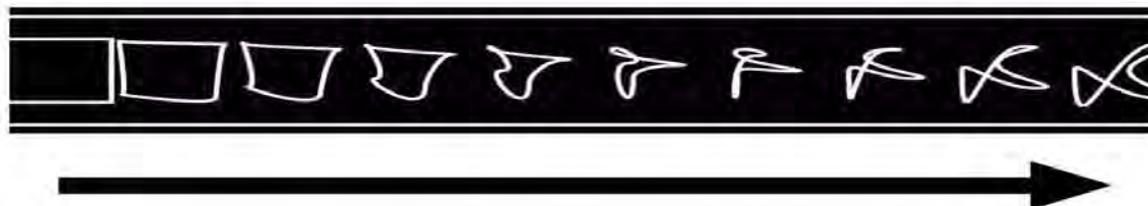
***Tercera Tesis. El Movimiento es un corte móvil del todo que cambia.***

***Duración- Activación Diagramática***

En esta tercera tesis, se da un paso diferencial en cuanto a las anteriores, en la medida en que se entiende que el movimiento introduce un cambio sustancial en el todo. El movimiento, por ser indivisible, se toma completo, desde principio a fin como un corte móvil dentro del todo, y no como una consecución de momentos cualesquiera, trayendo el cambio en las relaciones de las componentes del todo. El cambio puede ser percibido únicamente en el tiempo, y el tiempo puede ser percibido como la duración de un todo abierto. Por ende le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar.

¿Qué es el todo? Es el mundo, la totalidad de las cosas dentro de un plano de inmanencia que se conecta con otros planos. Por naturaleza, el todo está en constante cambio gracias al movimiento de sus componentes. El todo como dijimos, es el plano de inmanencia mayor, que conjuga todos los planos existentes y por existir. Por ello es abierto. Las partes, los planos, los estratos, que lo componen constituyen un espacio diagramático, en el que se activan las relaciones entre ellas. Y la relación como tal es una propiedad que no pertenece a los objetos, sino que es exterior a ellos. Podríamos caer en el error de ver las relaciones como un atributo del conjunto como sistema, pero al pensar en un conjunto, estamos cerrándolo a un espacio limitado. Las relaciones en sí, son diagramas de fuerzas en constante cambio, según la posición que adquiere cada una de las partes en un "continuo" y no dado como conjunto estable y cerrado.

El movimiento como corte móvil incluye un cambio cualitativo por el simple hecho de ser parte del todo abierto y en devenir. Y ello como una certeza hasta el punto de afirmar que, cada vez que nos encontremos ante una duración o dentro de una duración, podremos concluir en la existencia de un todo que cambia, y que en alguna parte está abierto.



*El movimiento tiene, pues, dos caras, en cierto modo. Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo. Él hace que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos, y que los objetos, al profundizarse, al perder sus contornos, se reúnan en la duración. Se dirá, por tanto, que el movimiento remite los objetos de un sistema cerrado a la duración abierta, y la duración, a los objetos del sistema que ella fuerza a abrirse.<sup>23</sup>*

Ahora bien, estas concepciones del movimiento ayudan a entender el movimiento como una herramienta que construye un paisaje activo [melódico] o un espacio diagramático. Nosotros, vamos a tomar esta última concepción del movimiento, como la base para entender el lado móvil del concepto de las costuras espacio-temporales, que tienen sus afectaciones tanto en el espacio físico de la materia como en el temporal. En algunos momentos vamos a separar el espacio físico como algo estático, pero porque su condición de movimiento corresponde a otro estrato, igualmente perteneciente al todo. Serán cortes inmóviles en la duración del todo, porque marcan una singularidad que nos interesa. En otros casos haremos cortes móviles que mostrarán las relaciones espacio-temporales y en unos más controversiales, regresaremos el estado de cambio a aquellos que en apariencia se mantienen estáticos, pero que son impactados por un movimiento de otro tipo. Todos estos son fragmentos y cortes móviles en la duración del todo, dentro del plano de inmanencia urbano-arquitectónico.

---

<sup>23</sup> Deleuze, *MM*. pág. 26

### De las dos formas del tiempo.

Para poder hablar del espacio y del tiempo en el plano urbano-arquitectónico, queremos establecer un marco referencial sobre cómo se relacionan entre sí, desde fuera de él, y así lograr traerlo a nuestro plano. Cuando tomamos el movimiento como el constituyente del tiempo, como es el caso de la tercera hipótesis del movimiento de Bergson, donde la duración presenta al tiempo, y éste emana del movimiento, nos enfrentamos a una condición de un lado de la moneda. Podemos decir que con el movimiento se crea y se modifica el espacio, lo cual iremos mostrando a lo largo del recorrido. Queremos también mostrar cómo influye la noción del tiempo, antes de abordar las nociones de territorios y movimientos de territorialidad, para entender la relación espacio-temporal de este documento.

Partiremos desde un punto en el tiempo, desde donde nos es inevitable estar físicamente: el presente. El presente es un corte en la línea del tiempo que separa los tiempos pasados de los tiempos por venir. Pero esta condición del tiempo nos muestra a la vez dos formas. La primera es una línea de tiempo cronológica, en el que el presente no es otra cosa más que el punto de intercambio entre el pasado –que conocemos– y el futuro –que desconocemos. Una línea de progreso que se amarra al flujo del tiempo como algo antiguo, resultado de su movimiento hacia delante, lo cual nos arma una lógica de sucesos y acontecimientos, permitiéndonos reconstruir el paso del tiempo. En este sentido la línea temporal se dibuja desde atrás hacia delante, atribuyendo al presente la responsabilidad de amarrar la continuidad del tiempo hacia un tiempo que trasciende. Un tiempo que va hacia delante, pero con una carga pesada que debe transportar. El presente se convierte en el enlace entre un legado –el pasado con sus tradiciones– y el futuro –en el progreso y el porvenir–.

Por otro lado, tenemos otra concepción del tiempo, completamente diferente, que se aproxima a un presente como receptáculo del flujo del tiempo que viene y pasa, y que observa lo que pasa como pasado, desde un presente ligero. Un tiempo que ya no pertenece

al tren de la trascendencia temporal, sino que pertenece a sí mismo. Es él mismo a cada instante, y con su paso va dejando rastros que pueden ser reconstruidos, visitados, recorridos, actualizados, sin generar una relación cronológica. Un tiempo que permite reconstruir las líneas dentro de una lógica no-crónica, pero que no deja con ello de construir significados y realidades. Es esta segunda mirada la que queremos abordar. Se aproxima más a la noción del tiempo como *Kairós*, divinidad menor del tiempo, hijo de Zeus y Tijé [diosa de la suerte o la fortuna], que está acompañando a la noción de un tiempo de los acontecimientos.

*Línea de fuga. Ver Anexo 1.*

---

*Los Pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós.*

### ***El movimiento en el tiempo, el espacio como imagen del tiempo.***

Con *Kairós*, el presente muestra tres opciones que marcan la relación con el tiempo: un presente que *es* –que está sendo en este instante–, uno que va a *dejar de ser*, al momento de ser sustituido por otro presente –el que ya pasó–, y uno que *aun no es pero puede ser* –el que va a ser luego de este presente–. El primero tiene una condición efímera, relacionada directamente con el inicio de un acontecimiento cualquiera, con una relación directa con el tiempo actual y la imagen actual que presenta, que pronto será sustituido por otro presente, relegándolo a otro lugar en el tiempo; el segundo, muestra justamente el presente ya en ese otro lugar del tiempo, en un virtual potencial que es al ser pasado; mientras que el tercero, nos habla de una condición del presente por venir desde el futuro, que se lanza como una ráfaga de luz desde delante hacia el presente, como un potencial materializable. En principio, vamos a abordar las dos primeras condiciones del presente, como interioridad objetiva del presente, con sus dos caras, sin poder evitar ver que les ataña la movilidad en el tiempo, dejando la tercera opción a otro plano, no menos importante, sino como resultado de la proyección potencial de un presente aun no construido. Este último es el tiempo de los proyectos, en el que diseñamos.

Cuando nos aproximamos al momento justo en el cual ocurre la separación entre el presente y el pasado, encontramos la simultaneidad interna del tiempo, lo que Deleuze llama una imagen-cristal<sup>24</sup>. De esta imagen, que es actual, el tiempo se presenta como una imagen directa, desprendiéndose en las dos direcciones concretas ya mencionadas: el presente que *es* y el presente que *ya fue*, simultáneamente. Este presente que ya fue, constituye en ese momento mínimo, una imagen virtual, cercana al presente. Es lo que se logra al *"contraer la imagen, en lugar de dilatarla. Buscando el más pequeño circuito que funciona como límite interior de todos los demás, y que junta la imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo."*<sup>25</sup> Y a medida que el discurrir del tiempo pasa, ese virtual se dilata, alejándose cada vez más del punto presente, constituyéndose en una capa de pasado que se acumula con otras capas, otros estratos, otros territorios en el tiempo.

Estos tiempos, no se quedan solamente en el plano de la dimensión de la temporalidad y de la virtualidad. Podemos decir, que el espacio es una acumulación de presentes ya pasados, de capas de tiempos, que mantienen su relación activa con el tiempo presente. Y también, podemos decir, que al movernos en el espacio, ejercemos dos acciones: la primera es que nos movemos dentro de las capas del tiempo, y por ende el espacio es un contenedor de tiempo, estableciendo un marco referencial –"nos movemos dentro del tiempo"–, y simultáneamente, construimos pasados con nuestro movimiento, desde los presentes que pasan. Como comprobaremos más adelante, en cuanto a la materialidad del espacio, en el espacio concreto de lo urbano-arquitectónico, lo construido, nos movemos a través del espacio y a partir de la repetición en el tiempo lo vamos modificando.

*Al ver el espacio, constituido como presentes ya pasados, afirmamos que el espacio en sí mismo, es un álbum de imágenes del tiempo.*

El presente, como condición real del tiempo muestra un lado móvil, de transición y un lado de permanencia, de dilatación por activación [tercera tesis del movimiento], cuya percepción se hace como un corte transversal en un punto único en el tiempo que conforma la duración, pero al mismo tiempo es inmanente. En realidad, se puede entender que el punto

---

<sup>24</sup> Ver Deleuze, Cap. 4 *Los Cristales de tiempo. Imagen-tiempo*. (En adelante *IT*)

<sup>25</sup> Deleuze, *IT*. Pág. 97.

del presente, es una punta en el tiempo, que lo dispara en las dos direcciones. El tiempo en presente está en constante movimiento y en sustitución por nuevos presentes, mientras que el pasado se acumula.<sup>26</sup>

Si llevamos esta observación a la materialización de la ciudad como una acumulación de pasados, se puede entender que todo el espacio urbano-arquitectónico, desde un punto de vista conceptual y filosófico, presenta esta imagen que es tanto activación y movimiento constante en el plano de inmanencia como acumulación de planos temporales. El espacio construido es espacio pasado, pero visto desde esta perspectiva, es siempre un presente activo que construye pasados simultáneamente a su paso, es una construcción de virtuales a partir del más mínimo de los ciclos -la Imagen-cristal-, y es visto con una bifurcación temporal de un presente activo y un pasado reciente, cercano a la activación que hacemos nosotros, los usuarios, los habitantes, y uno lejano, que se va mostrando como el resultado o como la imagen directa del tiempo que se materializa.

Nos hace falta preguntar sobre la condición del tiempo presente, y su estado contemporáneo en la arquitectura. Cuando hablamos de la contemporaneidad en el ámbito urbano-arquitectónico, establecemos una clara diferenciación entre la proyección urbano-arquitectónica que estamos haciendo en este momento, y la que hicimos en un tiempo anterior. Cada una de las épocas pasadas, tuvieron su contemporaneidad, y su vigencia, sus planos de inmanencia, sus pensamientos y sus reflejos en el campo concreto del espacio. No podemos ser tan estrictos con las formas del tiempo al momento de buscarlo en el presente, al darnos cuenta y aceptar que su presencia y vigencia "presente" está en movimiento. Un edificio construido hace 5 años, ¿es contemporáneo? ¿Hace 10? ¿Hace 15 o 20 años? La valoración del tiempo presente, por eso se hace difícil para aquellas personas que consideran el valor de algo únicamente cuando tienen quince, veinte o más años en actividad, sin lograr aceptar que muchas veces, el valor del tiempo presente consiste en su consistencia misma, valga la redundancia. En su mera existencia, más que como punto de proyección a futuro, es a la capacidad de resolución en el momento. Su singularidad temporal.

---

<sup>26</sup> Estas referencias sobre el tiempo y el espacio, las podemos ver profundizadas en el libro de Imagen- tiempo, de Deleuze, en el capítulo "*Puntas de presentes. Capas de Pasados*".

Bien nos dice Rem Koolhaas, sobre la velocidad y el tiempo de nuestra profesión, que es muy lenta para resolver los problemas que se surgen en el momento. Por ello, este lugar común del lenguaje, que dice "El valor sólo lo dará el tiempo", nos habla, evidentemente de una consistencia en el tiempo, de una trascendencia, pero muchas veces dejamos a un lado el valor de las posibilidades en su momento de emergencia, por la necesidad de construir este tan prostituido patrimonio. No negamos al pasado, en ningún momento, simplemente aceptamos que somos extemporáneos a él, y que queremos operar en nuestro tiempo, sin pretensiones trascendentales. Ya veremos qué resultado tiene esto -contradiéndonos con toda la intención- en el tiempo.

El presente en la urbano-arquitectura es la dilatación de ese umbral que nos da cabida en el mundo. En cierta forma, procuramos no ver el pasado como un texto al cual acudir en todo momento, para seguir su huella, lo vemos más con la intención de crear cosas desde sus fragmentos, incorporándolos si es necesario, a un nuevo tiempo, una especie de reciclaje espacio-temporal, y si no es necesario, lo dejamos pasar, libre a su movimiento en el tiempo.

**TRANSFORMER**  
트랜스 PRADA  
ART ARCHITECTURE

BLOG ENGLISH

02/01/09

PROJECT WAIST DOWN CINEMA ART STUDENT TAKEOVER

(C) PRADA 2009 | P.IVA 10115350158 | PRESS AREA  
CONTACTS | COMPANY INFO AND LEGAL TERMS | WWW.PRADA.COM

Edificio Transformer. OMA-AMO.  
Fuente: <http://www.prada-transformer.com/>  
Consulta: 13 de abril de 2010



**Territorio.** (Del lat. *territorium*).

1. m. **Porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia, etc.**
2. m. **terreno (ll campo o esfera de acción).**
3. m. Circuito o término que comprende una jurisdicción, un cometido oficial u otra función análoga.
4. m. **Terreno o lugar concreto**, como una cueva, un árbol o un hormiguero, donde vive un determinado animal, o un grupo de animales relacionados por vínculos de familia, y que es defendido frente a la invasión de otros congéneres.

Entendiendo el espacio como un espacio de acumulación, se van creando formaciones temporales. Las materias se acumulan, se yuxtaponen, se solapan y se sobreponen unas con otras, en la medida en que nos movemos hasta formar sedimentaciones estratificadas. Imaginemos una hoja en blanco. Como cuando iniciamos el texto en esta página. A medida que las imágenes y las ideas van apareciendo, se van haciendo discursivas, recurriendo al código del lenguaje escrito, asentándose en un lugar que le corresponde dentro de la linealidad del discurso. Podemos ver este proceso de construcción de capas en el tiempo a partir de la lectura de algo escrito por otra persona, y podemos entender mejor la imagen que estamos construyendo al momento de darle curso por nuestros propios medios a un texto, ejecutando la acción, es decir, tomar una hoja en blanco y escribir algo desde cero. Cada letra, cada palabra, cada párrafo, se va constituyendo como parte de un-territorio, que puede-ser-leído, y que corresponde a una estructura discursiva interna que muestra un tiempo interno relacional a las palabras. Las palabras de este párrafo, pueden ser reconstruidas en-otra página en blanco, y pueden ser conectadas con otras palabras, modificando su secuencia hasta crear un nuevo orden, un nuevo territorio, unos nuevos estratos... Al terminar de escribir estas líneas, el párrafo será la huella del movimiento de un pensamiento, el cual es capturado para ser leído desde su sedimentación. El movimiento y el tiempo en el espacio urbano-arquitectónico, pueden ser concebidos de la misma forma en que estas palabras suceden al acumularse y se asientan en esta hoja.

Como vemos, esta imagen nos muestra una noción de orden cronológico, y su lectura manifiesta una línea ascendente de construcción dentro del discurso. Vamos a mostrar nuevamente el texto anterior, resaltando sólo algunas palabras, para crear otro orden dentro de la linealidad construida, a la cual apuntamos.

“Entendiendo **el**[1] espacio **como**[23] un espacio de acumulación, con el tiempo, se van creando formaciones temporales. Las materias se acumulan, se yuxtaponen, se solapan y se sobreponen unas con otras, en la medida en que **nos-movemos**[20] hasta formar sedimentaciones estratificadas. Imaginemos una hoja en blanco. Como cuando **iniciamos**[19] el **texto**[5] en esta página. A medida que las **imágenes**[28] y las ideas van apareciendo, se van haciendo discursivas, recurriendo al código del lenguaje escrito, asentándose en un lugar que le **corresponde**[15] dentro de **la-linealidad**[17] del **discurso**.[2] Podemos ver **este**[4] proceso de construcción de capas en el tiempo **a-partir**[10] de la lectura de algo escrito por **otra**[25] persona, y podemos entender mejor la imagen **que**[14][18] estamos **construyendo**[23][24] al momento **de**[27] darle curso **por-nuestros-propios-medios**[21] a un texto, ejecutando la acción, es decir, tomar una hoja en blanco y escribir algo desde cero. Cada letra, cada palabra, cada párrafo, se va **constituyendo**[7] como parte de **un-territorio**[8], que **puede-ser-leído**[6], y que corresponde a una estructura discursiva interna que muestra un tiempo interno relacional al discurso y sus palabras. Las palabras de este párrafo, pueden ser reconstruidas **en-otra**[12] página en blanco, y pueden ser conectadas **con**[16] otras palabras, modificando su **secuencia**[26] hasta crear un **nuevo**[9] orden, un nuevo territorio, unos **nuevos**[27] estratos... Al terminar de escribir estas **líneas**[13], el párrafo será la huella **del-movimiento**[11] **de**[3] un pensamiento, el cual es capturado para ser leído desde su sedimentación. El movimiento y **[d]el tiempo**[29] **en-el-espacio**[22] urbano-arquitectónico, pueden ser concebidos de la misma forma en que estas palabras suceden al acumularse y se asientan en esta hoja.”

Queremos mostrar otra forma de movimiento en el tiempo, pues en realidad nos movemos en nuestros pensamientos y en el espacio a partir de un orden no cronológico. Nuestro movimiento se hace siempre desde el espacio-tiempo de nuestro presente, atravesando las capas acumuladas del pasado en el espacio, que se muestran como imágenes temporales, llevándonos a dar saltos de una época a otra casi sin darnos cuenta.

El[1] discurso[2] de[3] este[4] texto[5] puede-ser-leído[6] constituyendo[7] un-territorio[8] nuevo[9] a-partir[10] del-movimiento[11] en-otra [12] línea[13] que[14] [no] corresponde[15] con [16] la linealidad [17] que [18] iniciamos [19]. Nos-movemos[20] por-nuestros-propios-medios[21] en el espacio[22] construyendo[23] [y re]construyendo[24] otra[25] *secuencia*[26] de[27] imágenes[28] del tiempo[29].

Vamos a establecer las costuras entre la meseta número 3 “10.000 a J.C. *La Geología de la moral (¿Por quién se toma la Tierra?)*”, y la meseta número 14 “1440. *Lo liso y lo estriado*” del libro “*Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*” del par Deleuze-Guattari, y mostrar con otros medios, cómo es el proceso de creación de los territorios en el espacio urbano-arquitectónico a partir del movimiento y de la acumulación en capas físicas y de tiempo. En el uso de los conceptos y términos geológicos encontramos una imagen análoga y metafórica útil para el entendimiento de la formación de los territorios del espacio en la ciudad, liberados de las doctrinas de nuestra profesión. Partiendo de la ciudad física –o mejor el espacio urbano-arquitectónico–, en este momento, abstracta, constituida como un territorio de materias acumuladas por el tiempo y sus historias, haciendo una correlación con la Tierra.

### **Materia... Estratos... Capas... Layers...**

*...órgano = estrato sólido = territorio = aparato de estado = espacio estriado = órgano...*

En un principio, este texto puede parecer abstracto y difícil, pero lo que queremos es invitarte a que veas junto con nosotros, el espacio como una estratificación geológica. Por ello, vamos a hablar sobre La Tierra. Bien decían Deleuze-Guattari, era un *cuerpo sin órganos* antes del proceso de estratificación, *pero no un lugar vacío*. Un cuerpo sin órganos, nos referimos entonces a un espacio de materialidades no organizadas, quizás sería más sencillo hablar de un cuerpo que no tiene una organización interna fija, que siempre está en

cambio. Por ello, un cuerpo sin órganos de pura potencialidad y flujos materiales, es un lugar de partículas y materias que se niegan a formarse. Partamos de la condición que la materia ya existe. 10.000 años atrás ésta era la situación. Quizás 4.500 millones de años antes, la tierra ya existía como un cuerpo material no organizado o sin órganos, sin continentes, más bien en sí misma era un gran contenedor, más próximo a un océano. Un lugar acuoso de intensidades y corrientes. Un espacio completamente liso, donde aún no existían nómadas que lo habitaran. Nada semejante a un nómada y mucho menos nada semejante a un sistema de estados, territorios y ciudades. Pero sí partículas móviles e inestables que se agrupaban y se movían en las corrientes, *intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias*.<sup>27</sup> Estas partículas dieron paso a varias situaciones: primero, la creación de materias heterogéneas en movimiento; segundo, la consolidación de éstas como moléculas; y tercero, la sedimentación de éstas en capas.

La tierra, que podíamos acercarnos al espacio semejante de un océano material, fue un cuerpo sin órganos y ahora está constituida por estratos, atrapados, sedimentados y acumulados por el tiempo. Sistemas estratificados que configuran territorios sólidos y líquidos.

¿Cómo reencontramos al cuerpo sin órganos del espacio en la ciudad, ahora que éste está completamente organizado y regulado? Devenir un cuerpo sin órganos luego de haber sido organizado, implica la amputación de todo lo que se nos es dado como cuerpo, pero beneficioso, porque estamos en un punto de inicio en el que se puede pensar y hacer de las viejas materias nuevas relaciones. Debemos recuperar el movimiento que se encuentra ahora entre las capas y estratos, que constituyen los territorios, para ir un paso más adelante. Este movimiento se encuentra en los intersticios de estas capas, buscando relaciones, cosíéndolas en donde es posible, para que no se disgreguen. ¿Pero qué tipo de costuras se deben hacer para no quedar completamente amarrados y caer de nuevo en un cuerpo organizado?

Entrar en el mundo de la conformación de territorios desde el enfoque Deleuze-Guattari, implica entenderlos dentro de dos tendencias opuestas, dejando a nuestro juicio el

---

<sup>27</sup> Deleuze-Guattari, *MM*, Pág. 48

aceptarlos como parte del sistema estado o por el contrario, como parte de un devenir *máquina-de-guerra*. El primero implica aceptar y replegarse al territorio como un espacio completamente estable e inmutable; el segundo implica meterse en él y liberar los diagramas generados a partir de las materias formadas dentro y alrededor de los estratos fijos. Entonces ¿cómo abordamos el estrato urbano-arquitectónico como máquina de guerra? Pues primero se deben entender las características y los procesos de formación de los estratos para poder hacerlos útiles y posteriormente poder moverse entre ellos.

### **Sedimentación y pliegues. Creación de un estrato.**

Volvamos a la imagen acuosa inicial para ilustrar la formación de un estrato en el espacio urbano-arquitectónico. En el cuerpo sin órganos de la Tierra, las corrientes arrastran partículas que se agrupan durante el movimiento, formando múltiples cúmulos de materia heterogéneas. Estas agrupaciones en movimiento, al ganar peso, se asientan en la superficie del fondo gracias a la gravedad. El tiempo de sedimentación depende directamente de las condiciones de viscosidad del fluido y la potencia de las corrientes. Si el movimiento es lento o no hay movimiento, las partículas caen al fondo; si el fluido es poco denso, la precipitación es mucho más rápida. Con el tiempo estos sedimentos se acumulan en capas, y su propio peso hace de ellos materias sólidas medianamente compactas, las cuales pueden ser separadas nuevamente por la erosión de corrientes fuertes.

El proceso de conformación de un estrato es simple: agrupación de partículas en el movimiento; sedimentación y acumulación de partículas por gravedad; solidificación de las capas de partículas de materias formadas por peso. La introducción del factor tiempo, es importante, porque gracias a él, como vimos anteriormente, otras capas de sedimentos se acumulan, y van así estableciendo un sistema apilado o estratificado de materiales, estructurales, temporales, espaciales, formales... Por el peso de las partículas asociadas y sedimentadas en los estratos, se crean estructuras estables con características formales propias, un *continuum* heterogéneo de materias.

Una de las características de los estratos es la codificación de las materias formadas dentro de sus límites. Diferentes estratos pueden contener las mismas moléculas o partículas, pero la forma en que se agrupan generan diversidad de combinaciones de códigos. Por ello, aunque cada estrato puede ser único en sus formas, no quiere decir que las semejanzas con otros estratos estén ausentes. De hecho, se pueden crear formas similares o con variaciones abruptas en otros estratos, partiendo de las mismas partículas.

En la geología, a causa de presiones y movimientos internos de la tierra, un sistema estratificado, es comprimido y deformado. Esta deformación genera pliegues en las capas, pliegues que mantienen una continuidad con la materia circundante. Al momento que estas presiones ejercen mayor fuerza sobre los estratos, se generan *rupturas o fallas*, que aíslan el pliegue estratificado. Estos pliegues de estratificación, cuando los vemos en lo urbano-arquitectónico constituyen un **territorio formal**.

...pliegue estratificado = sistema de estratos = territorio = pliegue estratificado...

### **Estratos sólidos y estratos líquidos.**

Hasta ahora pareciera que un estrato es únicamente conformado por materias sólidas, pero como dijimos existen también en una dimensión temporal que les permite formarse. Las capas pueden tener diferentes densidades por la constitución de sus partículas moleculares y por el grado de solidez que alcanzan por las presiones gravitatorias y temporales. En la geología, sucede que cantidades de líquido o espacios de aire, quedan atrapados entre los estratos, como es el caso de los yacimientos de petróleo, que alguna vez fueron estratos orgánicos, o cámaras de gases o de agua en el fondo de la tierra, líquidos atrapados entre los estratos, sin movimiento. En este sentido los líquidos aparecen también como **estratos inmóviles**.

Pero sucede algo aun más interesante que el simple hecho de líquidos estáticos atrapados, y esto es cuando los flujos son considerados como estratos. Es evidente que los flujos por su condición de movimiento no pueden estar atrapados entre los estratos sólidos

sin cambiar su condición, pero si pueden conformar un estrato. Por lógica, parecieran encontrarse por encima de los estratos sólidos, o por conductos en las partes internas de éstos. Igual que los estratos, están compuestos de materias y partículas, sólo que estas están en movimiento dentro de corrientes líquidas. Estas corrientes conforman diferentes capas de velocidades variables, generando así una nueva condición de estratificación. Las capas de movimiento conforman **estratos líquidos**. La densidad de estas capas líquidas y la intensidad de las corrientes ayudan a que las partículas tarden en precipitarse al fondo para sedimentarse. A su vez, las corrientes pueden erosionar las materias sólidas, desprendiendo partículas, que pueden ser depositadas posteriormente en otros estratos. [Principio de desterritorialización].

Cuando estas capas de movimiento manejan flujos, que no permiten ser modificados, se pueden llamar **flujos duros**. Son flujos que fluctúan en su intensidad, pero se mantienen constantes en su dirección. Esto nos plantea una contradicción de principio, son *duros en el sentido que son fijos*. Con lo cual podría dar paso a una inversión en la noción, **un estrato líquido puede ser considerado también un estrato sólido**. *Sólido y rígido, o estriado*, porque marca una dirección fija, en relación directa con la velocidad en la que se mueven sus partículas.

Queda claro que los flujos pueden conformar estratos. *Las vías de comunicaciones de la ciudad, las calles y autopistas, el sistema de metro*. Todos estos son estratos móviles; estratos líquidos porque sus partículas se mantienen en movimiento; estratos sólidos porque su estructura formal es completamente fija, aunque pueden presentar variables en un diagrama temporal, su tendencia es no salirse del ducto o canal por el que se mueven, aunque si pueden erosionarlo.

Luego de este punto, la constitución de sistemas de estratos se vuelve compleja. La condición móvil y la fija pueden considerarse dentro de la misma categoría sólida, independiente del movimiento.

## Límites y Costuras articuladoras. [Agenciamientos].

En un estrato las materias se organizan en función de un sistema que lo dota de estabilidad. No obstante, esta estabilidad y la dureza adquirida no quieren decir que las materias que lo conforman son cien por ciento estáticas. Así como en el caso de los estratos líquidos que desarrollan una condición de solidez, los estratos sólidos tienen grados de movimiento que se establece en relación con los estratos adyacentes, corresponden a grados de territorialización y desterritorialización.

Los estratos están en comunicación con otros estratos, bien sea en su espacio inmediato, o con estratos distantes. El límite entre el interior y el exterior de un estrato, se denomina **epistrato**<sup>28</sup>, y es el lugar donde se hacen los intercambios. Un epistrato es el límite extremo entre un estrato interior y un medio exterior que está en una escala superior o simplemente es parte de otro estrato. Por conformar agrupaciones en pares, el exterior de un estrato siempre hace referencia al interior de su par, y éste a otro y a otro y así de manera sucesiva.

Entre un estrato y otro, en el lugar de la diferenciación y de los límites, se generan las conexiones. Este espacio liminal es lo que Deleuze-Guattari llaman **superficie de estratificación**:

*“La superficie de estratificación era un agenciamiento maquínico que no se confundía con los estratos. El agenciamiento estaba entre dos capas, entre dos estratos, tenía, pues, una cara orientada hacia los estratos (en ese sentido, era un Inter estrato), pero también tenía una cara orientada hacia otro lado, hacia el cuerpo sin órganos o el plano de consistencia (en ese sentido, era un meta estrato).”<sup>29</sup>*

...epistrato = superficie de estratificación >>> agenciamiento maquínico = articulación...

En este limen, sobre esta superficie donde ocurren los intercambios de información entre los estratos, *el agenciamiento se constituye como una costura*. La finalidad de esta costura, es atrapar y hacer relaciones. Es la **doble articulación** (*double bind*). Se agarra de

---

<sup>28</sup> Deleuze-Guattari, *MM*. Pág. 57

<sup>29</sup> *Ibidem*. Pág. 48.



un lado y de otro simultáneamente, asegurando la conexión, siendo en sí misma una entidad, una *costura que articula*. Las costuras-articulaciones son singulares. Responden a las características particulares de los elementos que están uniendo.

*El medio adquiriría aquí, todavía, una tercera forma: ya no era el medio interior o exterior, incluso relativo, ni un medio intermediario, sino más bien un **medio asociado o anexionado**.*<sup>30</sup>

Debido a las infinitas variedades de estratos existentes, las relaciones que se establecen responden a condiciones muchas veces únicas, inclusive pueden llegar a ser poco comprensibles. Esto en parte se logra por isomorfismo, resonancia o coincidencia en otros estratos, o por varias de éstas a la vez. En todos los casos, estas relaciones implican la desterritorialización de las partículas de un estrato y la reterritorialización en otro. Si eliminamos la costura, se pierde la relación establecida, pero siempre está abierta a la posibilidad de que nuevos hilos cosan los estratos.

... doble articulación = costura = agenciamiento = doble articulación...

Un ejemplo para entender esta situación de un espacio entre dos estratos es el paso de una escala a otra. De la lectura de la escala interior (arquitectónica-molecular, la local) en relación a la escala exterior (urbana-molar, la macro). Existe un continuo flujo de información entre una escala y otra, que genera una lectura intermedia entre ambas, la arquitectura-urbanismo en un epistrato, por llamarlo de una forma, o mejor, una costura-articulación entre ambos territorios.<sup>31</sup>

Esta configuración de los límites y del intercambio entre los estratos, se lleva simultáneamente en otras escalas. Se puede extrapolar a la situación de los conjuntos estratificados o territorios. Y así como el intercambio y movimiento dentro de los estratos se logra con la fluidez de partículas entre ellos, un territorio puede crear vínculos o

---

<sup>30</sup> Deleuze-Guattari, *MM*, pág. 57.

<sup>31</sup> Pero puede también ser en otros sentidos, literatura-cine, música-arquitectura, antropología-diseño...

agenciamientos con otros territorios por medio de estratos específicos, aunque formalmente sean diferentes y espacialmente se encuentren distantes o separados.

Una costura aparece en el proceso de captación y de sedimentación de los estratos. Imaginemos que están la capa de movimiento por encima y la capa de sedimentación, en el espacio que queda entre uno y otro, ocurre el agenciamiento entre ambos estados, que es la atracción. Si esta atracción se logra, se consideran estas dos como una doble articulación. Un diagrama. La capa de movimiento se mueve en la escala molecular, mientras que la fijación estratificada está en la molar. Quizás es menos compleja la situación de la doble articulación como agenciamiento. Se puede entender como el proceso de captura e intercambio que genera un sistema. Se puede afirmar que una articulación, un agenciamiento y una costura, son sinónimos de la misma relación que sucede entre dos campos de diferentes orígenes.

Sí llevamos esta analogía a la superficie urbano-arquitectónica, a la escala molecular (la arquitectura) y a la molar (la ciudad), podemos ver que es la misma forma en que se han ido agrupando y generando los territorios espaciales-físicos en el entorno donde proyectamos como arquitectos.

### **Estrato como territorio. Constitución de territorios por estratos.**

Los estratos tienen fuerza de atracción, capaz de atrapar cualquier partícula libre en movimiento a partir de un proceso que es un agenciamiento. Un estrato es un territorio, y un territorio está conformado por múltiples estratos, por eso también puede llamarse sistema de estratificación. Entonces ¿cómo entender cuándo un estrato deviene territorio? No es muy complejo. Todo es cuestión de escalas como ya hemos venido diciendo. Un estrato es un sistema de sedimentos, acumulativos, semifijos y fijos. Un estrato es un espacio de conformación de sistemas. Un territorio es un sistema acumulativo de capas, y al mismo tiempo, una capa puede ser un territorio – “el territorio del automóvil”.

Un territorio físico está compuesto de muchas capas, lo vemos claramente en el territorio de la ciudad. Una primera capa física, que está determinada por la estructura urbana, calles y manzanas. Una segunda que está conformada por las personas que habitan

la ciudad. Una tercera o cuarta o quinta capa, que son los sistemas de transporte que circulan por las calles. Al mismo tiempo está compuesta por flujos de diferentes velocidades, que se yuxtaponen y se solapan unos de otros. Una capa subterránea, con el movimiento del metro. Todos estos y un sin fin más forman parte de un estrato mayor, que es el territorio de la ciudad. Aunque se presentan en un orden de aparición, las capas se encuentran muchas veces ocupando el mismo espacio al mismo tiempo, creando fusiones que pueden ser vistas solamente al momento de pasarlas por un filtro. Como prendiendo y apagando las capas que no queremos ver, para poder aislarlas y observarlas detenidamente.

También lo podemos ver en la escala arquitectónica. Un edificio, se relaciona con el exterior [estrato horizontal] y el interior [estrato horizontal] al mismo tiempo, por medio de un vestíbulo, o en el caso de las edificaciones de usos mixtos, que manejan un programa público en la planta baja y vivienda en el resto del edificio. Cada uno, cada programa está destinado y desarrollado en un territorio. El territorio [estrato] de lo público y el territorio [estrato] de lo privado, pero ambos forman parte del territorio mayor, bien sea de un conjunto habitacional, una colonia o barrio, una delegación, y así hasta llegar a la escala de la ciudad. O en una forma más abstracta e intangible, pero no por ello real, como es el caso de la legislación urbana, una capa de toma de decisiones sobre la planificación y legislación, que funciona por encima o por debajo o simplemente en otro estrato diferente de la gente que usa la ciudad, que de igual forma sigue formando parte del territorio urbano.

Pero un territorio no es homogéneo físicamente, debido al proceso sedimentario su constitución crea sistemas y estructuras particulares, que dotan de características a cada estrato. Un territorio o estrato, puede estar conformado por otros micros-estratos y al mismo tiempo formar parte de un conjunto de estratos mayor. También podemos ver un estrato o una capa como un territorio dentro de la dimensión temporal, al momento de ver la acumulación de presentes pasados por capas. Podemos tomar un período de tiempo, compuesto por el continuo de presentes pasados, y denominarlo como un territorio o una edad. Esta edad tiene la propiedad de mostrar los diferentes recuerdos puros que se constituyen como un cristal de tiempos, al mismo tiempo que podemos decir que muestran los rasgos de un plano de inmanencia pasado.

## Paradoja de constitución

Toda esta aproximación a los estratos y los territorios, sería en vano si no nos llevara a las preguntas que guían al siguiente nivel, ¿Qué hacer con los territorios que están conformados por estratos? ¿Cómo operar con los estratos? ¿Cómo entrar en los estratos? Quizás no se logren responder ahora todas las interrogantes, sin embargo algunas respuestas se irán esbozando.

La palabra territorio se diferencia de la palabra territorialidad. Un territorio, como vimos, es un espacio físico estable, concreto, que marca de manera clara sus límites y alcances. En ese sentido es un espacio que se estría por la línea de su jurisdicción y fronteras con otros territorios. La territorialidad por otra parte, se mueve por dentro y por fuera del territorio, y está intrínseca en relación con las partículas que conforman uno o varios estratos, que se mantienen en movimiento. La territorialidad es la que está en contacto desde el territorio para establecer las relaciones con otros territorios sobre el dominio de su espacio.

En cierta forma, la territorialidad está encargada de producir espacio liso desde el espacio estriado, y al mismo tiempo de estriar el espacio liso,<sup>32</sup> de producir líneas duras estables y articulaciones flexibles que responden tanto a un aparato de estado que regula, como a una maquinaria de guerra que desestructura y burla el espacio del estado, penetrando entre sus fisuras.

Este aparato de estado en el territorio urbano-arquitectónico, toma cuerpo con los planes de desarrollo y regulación de crecimiento urbano, la ciudad que está aun por constituirse a partir de las directrices preestablecidas y la ciudad constituida formalmente. La territorialidad ejerce las funciones de crear las relaciones de articulaciones entre los diversos territorios y estratos dentro de la jurisdicción y de la activación de los territorios

---

<sup>32</sup> Deleuze-Guattari. *MM*. Pág. 488. “*El mar es el espacio liso por excelencia, y sin embargo es el que más pronto se ha visto confrontado con las exigencias de un estriaje cada vez más estricto. El problema no se plantea en la proximidad de la tierra [límites]. Al contrario, el estriaje de los mares se ha realizado en la navegación de altura. El espacio marítimo se ha estriado en función de dos conquistas, astronómica y geográfica...*”

físicos y abstractos; de crear los diagramas de movimiento singulares tanto como los diagramas fijos o duros.

Una diferencia que se establece entre lo liso y lo estriado: el espacio liso es un espacio completamente libre, indeterminado, que no tiene ni límites ni normas, mientras que el espacio estriado, está reglado, jerarquizado, centralizado y organizado. El espacio nómada y el espacio sedentario. El *espacio ciudad-arquitectura* y el *espacio de lo urbano*<sup>33</sup>. El mar y la ciudad. La máquina de guerra y el aparato de estado. Espacio diagramático y espacio fijo. Se pueden establecer una serie de oposiciones, que ayudan a explicar las diferencias entre lo estructurado y lo desestructurado, aunque podemos llegar a una conclusión apresurada sobre la dualidad de estos espacios. El espacio liso no es la panacea ante el espacio estriado, y el espacio estriado tampoco está completamente satanizado; el proceso de producir liso desde lo estriado, y de estriar lo liso, es un proceso natural, que hay que capturar para entender.

*Debemos recordar que los espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituído, devuelto a un espacio liso.*<sup>34</sup>

De cualquier manera, la territorialidad producida desde el aparato de estado o desde la máquina de guerra, introduce movimiento en los territorios. Y es a partir de este movimiento que se crean las costuras espacio-temporales (una articulación entre el espacio y el tiempo), bien sean costuras espaciales o costuras temporales. De acuerdo con esta definición de estratos, la superficie de la ciudad y los territorios que la conforman son una superficie heterogénea. Una especie de *patchwork*, conformado por retazos cuyas partes se conectan a través de costuras.

Un *patchwork* es considerado un espacio liso por la inexistencia de un centro y la multiplicidad en el armado de retazos heterogéneos. Como superficie, existen limitaciones para ver la ciudad como un *patchwork* en su más amplia concepción, debido a que cuenta con diferentes centros establecidos, pero los procesos de acumulación de capas temporales han ido generando un sin fin de pequeños territorios, o formas de parches o retazos de tela que se agregan al tejido, que pueden ser considerados como este gran *patchwork*. En la

---

<sup>33</sup> Manuel Delgado establece una diferencia entre lo que es el espacio físico construido como el espacio de lo urbano o la ciudad, y el espacio urbano o de la activación como potencia dentro del espacio físico.

<sup>34</sup> Deleuze-Guattari, *MM*. Pág. 484.

planificación de las ciudades, los planes reguladores buscan hacer y construir un espacio territorial estable, dentro de un territorio determinado. La zonificación, en este caso de yuxtaposición de pequeños territorios, no se cansa de introducir una máquina de estriaje, pero a pesar de la planificación de las ciudades, gracias a su activación y ocupación, se produce constantemente un espacio liso.

Si vemos los sistemas estratificados o territorios, queda claro que están compuestos de materias heterogéneas. La heterogeneidad se debe a la acumulación de las diferentes capas como un proceso histórico dentro de los límites de las fallas geológicas. La fijación de este proceso como un orden lógico estructurado por la gravedad, cataloga a este tipo de territorios como espacios estriados. Un tejido organizado por tramas y urdimbres, en el que la trama dota de una retícula ordenadora y estructurante al espacio; mientras que la urdimbre da el movimiento dentro de este espacio, siempre en relación directa y supeditada a la estructura, dentro de sus límites. Esta forma de relacionar el movimiento con la estructura, está limitada a una serie de reglas, que no pueden ser modificadas. En este sentido, la condición de espacio estriado es homogénea, porque remite a formas universales y únicas de movimiento, lo cual nos plantea una paradoja similar al caso de los estratos líquidos-sólidos.

...Heterogéneo <<<< Territorio = Espacio Estriado >>>> homogéneo...

...heterogéneo > X < homogéneo...

La heterogeneidad de un territorio a partir de su sistema estratificado, puede llevarnos a ver la superposición de capas como un modelo de presiones en un sentido, semejante al fieltro, un espacio liso.<sup>35</sup> Pero su fijación y movimiento relacionado a una estructura fija lo homogeniza, lo lleva hacia el espacio estriado. Por otro lado, la

---

<sup>35</sup> Deleuze-Guattari, *MM*, Pág. 484. “...entre los productos sólidos flexibles, está el fieltro, que procede de forma totalmente distinta, como un antitejido. El fieltro no implica ninguna separación de hilos, ningún entrecruzamiento, sino únicamente un enmarañamiento de las fibras, que se obtiene por presión (por ejemplo, enrollando alternativamente el bloque de fibras hacia delante y hacia atrás)... Un conjunto imbricado de este tipo no es en modo alguno homogéneo: sin embargo es liso, y se opone punto por punto al espacio del tejido.”

construcción de un espacio liso entre dos territorios puede surgir de un intercambio de información. Este otro movimiento tiene la capacidad de alisar lo estriado, por medio de la desterritorialización y la reterritorialización. En este movimiento se dibuja un mapa de intensidades de intercambio, dentro de un espacio nuevo que no pertenece a ninguno de los dos territorios, es el espacio del medio anexionado o asociado, anteriormente nombrado. Es la superficie de estratificación donde se producen los agenciamientos maquínicos, las dobles articulaciones o costuras espacio-temporales.

Cuando se fija el intercambio en el espacio liso, como una estructura aparentemente estable, se estría su espacio o se organiza. Se institucionaliza. Pero la naturaleza bélica permite guiar siempre a la destrucción de cualquier intento de fijación para dar pasos a la autoorganización emergente. Una especie de estrato, que no es estrato, conectado a la máquina de guerra, al cuerpo sin órganos y a los diagramas, todos dentro de la misma estrategia de territorialidad, para crear relaciones entre los estratos.

Entonces, ¿qué hacer para tomar en cuenta estas características del espacio condicionado a la estructura, que al mismo tiempo logra generar un espacio completamente liso? Lo primero es aceptar que el proceso de alisamiento de un espacio estriado, tiende nuevamente a caer en lo estriado, así como un espacio liso tiende a ser sometido al estriaje. Un proceso natural, que en el caso de la ciudad, no responde a un ciclo infinito de intercambio de poderes, debido a que la ciudad crea a la masa que lo alisa<sup>36</sup>, al mismo tiempo que ésta se mueve dentro del espacio estriado de la ciudad, alisándolo. Aunque pareciera que surge como protesta ante el aparato de estado, el cual responde tratando de controlar todas las acciones subversivas, al mismo tiempo el aparato de estado usa el alisamiento como parte de sus estrategias de control y extensión. Lo que se puede afirmar en este punto es que la constitución de un territorio, por más estable que aparente ser, siempre tiene un sistema de diagramas internos que lo dotan de un potencial de inestabilidad, para sacarlo de su ciclo límite.

---

<sup>36</sup> Para entender por qué el proceso de alisamiento y estriado no responde a un ciclo intercambio de poderes infinito, ver Anexo 2. Rosmalen F, Johana M. C., “Espacio liso, Espacio estriado” en *Megalópolis esquizofrénicas. La invención del ciudadano... La invención de la ciudad*, pp. 42-45.

Si volvemos al inicio, a la cita de Deleuze-Guattari, donde afirman que los estratos son “beneficiosos en algunos aspectos, perjudicial en muchos otros”, podemos ver que es precisamente este desequilibrio y el constante ir y venir de lo liso a lo estriado lo que hace de los estratos algo útil. Un estado de inestabilidades, de relaciones de territorialidad, y de movimiento entre los estratos que articulan y alisan, en donde las costuras hacen presencia. Algunas veces moviéndose desde el aparato de estado, bien sea estriando relaciones por medio de flujos fijos, o construyendo fieltros desde el espacio del cuerpo sin órganos.



***El espacio urbano y el espacio de la arquitectura-ciudad.***

*[...] La ciudad es una composición espacial de un amplio conjunto de construcciones estables, una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí. [...] Lo urbano, en cambio, es otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias.”*

Manuel Delgado<sup>37</sup>

Actualmente se nos hace casi imposible pensar en una forma de vida contemporánea sin relacionarla con la ciudad. La ciudad como el contenedor que alberga lo diverso. Pero la vida en la ciudad no es lo mismo que la vida urbana o lo urbano. En este sentido, la ciudad es la *polis*, el espacio físico. También se hace casi imposible no relacionarla con el aparato de estado, que regula las relaciones sociales, económicas, culturales y cristaliza los ideales y pensamientos que perduran, y los nuevos que aparecen y emergen en el entorno físico. Este artefacto, la ciudad, pareciera englobar las estructuras de pensamiento cerrado y universal, totalitario y único, que se manifiestan en las diferentes disciplinas, al mismo tiempo que un pensamiento distinto hace resistencia desde una máquina de guerra. Así es nuestro plano de immanencia. Luego de ver cómo se logra la configuración de los territorios a través de los estratos, parece útil hablar de lo que ocurre con ellos y entre ellos.

En primera instancia, podemos ver que la ciudad vista desde la planificación y la disciplina de la arquitectura y el urbanismo, ha sido empleada tradicionalmente por el aparato de estado como herramienta, guiada a construir un reflejo de la estructura de la “sociedad deseada”. Históricamente, las visiones manejadas de las utopías –el sitio que no tiene lugar real en el espacio– han tratado de encontrar su espacio en la ciudad. Modelos urbano-

---

1. DELGADO, Manuel. *El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1999. pág. 23

arquitectónicos llevados a cabo a todo lo largo y ancho del orbe, para tratar de establecer una condición de lo que es “correcto y mejor” para el desarrollo de una “sociedad ideal”. De alguna manera, estos intentos de materialización, han ido estructurando los territorios del espacio físico de las ciudades, por medio de la acumulación de capas temporales que finalmente nos presenta la ciudad tal y como la conocemos actualmente, con sus deficiencias, potenciales de activación, mutaciones, saturaciones y crisis...

La ciudad y su arquitectura física, son el resultado del proceso de acumulación de capas y fragmentos, que responden a formas o modelos, organizados bien sea bajo planes macro o micro urbanos o bien sea por procesos de emergencia de sistemas autoorganizados [procesos de movimientos migratorios, movimientos de materiales, movimientos de asentamientos socio-políticos...]. Cualquiera de estos que sea el caso, o inclusive todos simultáneamente, la ciudad es un cúmulo de territorios, entrelazados a partir de un sistema complejo de intercambios entre estratos.

En el ensayo “De la ciudad concebida a la ciudad practicada” Manuel Delgado plantea una línea de crítica dura ante la forma en que nos enfrentamos desde las disciplinas urbana y arquitectónica, al proceso de diseño y pensamiento de creación de los espacios. Dice:

*“Los arquitectos urbanistas trabajan a partir de la pretensión de que determinan el sentido de la ciudad a través de dispositivos que quieren dotar de coherencia a conjuntos espaciales altamente complejos. La labor del proyectista es la de trabajar a partir de un espacio esencialmente **representado** o, más bien, concebido, que se opone a las otras formas de espacialidad que caracterizan la práctica de la urbanidad como forma de vida: espacio percibido, vivido, usado... Su pretensión: mutar lo oscuro por algo más claro. Su obsesión: la legibilidad. Su lógica: la de una ideología que se quiere encarnar, que aspira a convertirse en operativamente eficiente y lograr el milagro de una inteligibilidad absoluta”.*<sup>38</sup>

A lo que Manuel Delgado llama “ciudad concebida”, la planificada desde el diseño, plantea una crítica al espacio en el que pareciera estar ausente la gente con potencial modificador y generador del espacio urbano-arquitectónico, donde las nociones de funcionalidad

---

<sup>38</sup> Delgado, Manuel. *De la ciudad concebida a la ciudad practicada*. En *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, ISSN 0214-2686, N° 62, 2004.

y actividades de programa van por encima de la práctica y la activación, una vez construida la ciudad o la arquitectura. En esta misma línea, lo urbano no es lo físico visto como la *polis*, es la *urbs* a la que se le teme desde la disciplina tradicional de la arquitectura y la planificación. La potencia de la *urbs* no es ni controlable ni planificable, y escapa en muchos casos de las manos y de la hoja en blanco del diseñador todopoderoso. En este sentido, el espacio de lo urbano es diferente al espacio de la ciudad. La ciudad como materialización ocupa un espacio, que es la cristalización de un momento, mientras que lo urbano es el potencial de activación diagramático dentro, en, por encima y por debajo de la materia construida. La urbanidad o lo urbano sería un rizoma en potencia.

Lo urbano es visto en la ciudad y desde la ciudad como una forma de vida, que se genera únicamente a partir de ella, en relación con los servicios, acceso a la cultura y la información, a las fuentes de trabajo, y relaciones de proximidad con otros semejantes y diversos a la vez; pero según Delgado, lo urbano no es una condición relacionada únicamente con la vida "en" la ciudad y opuesta a la rural, sino una "forma de vida" que es característica de nuestro tiempo, opuesta a la forma de vida "tradicional".

*Lo opuesto a lo urbano no es lo rural –como podría parecer-, sino una forma de vida en la que se registra una estricta conjunción entre la morfología espacial y la estructuración de las funciones sociales, y que puede asociarse a su vez al conjunto de fórmulas de vida social basadas en obligaciones rutinarias, una distribución clara de roles y acontecimientos previsibles, fórmulas que suelen agruparse bajo el epígrafe de tradicionales o premodernas. En un sentido análogo, también podríamos establecer lo urbano en tanto que asociable con el distanciamiento, la insinceridad y la frialdad en las relaciones humanas con nostalgia de la pequeña comunidad basada en contactos cálidos y francos y cuyos miembros compartirían [...] una cosmovisión, unos impulsos vitales y unas determinadas estructuras motivacionales. Visto por el lado positivo, lo urbano propiciaría un relajamiento en los controles sociales y una renuncia a las formas de vigilancia y fiscalización propias de colectividades pequeñas en que todo el mundo se conoce. Lo urbano, desde una última perspectiva, contrastaría con lo comunal.*

*[...] Lo urbano esta constituido por todo lo que se opone a cualquier cristalización estructural, puesto que es fluctuante, aleatorio, fortuito... [los diagramas], es decir reuniendo lo que hace posible la vida social, pero antes de que haya cerrado del todo tal tarea, como si hubiéramos sorprendido a la materia prima societaria en estado ya no crudo, sino en un proceso de cocción que nunca nos será dado ver concluido. Si las instituciones socioculturales primarias –familia, religión, sistema político, organización económica – constituyen al decir de Pierre Bordieu, estructuras*

*estructurales y estructurantes –es decir sistemas definidos de diferencias, posiciones y relaciones que organizan tanto las prácticas como las percepciones–, podríamos decir que las relaciones urbanas son, en efecto, estructuras estructurantes, puesto que proveen de un principio de vertebración, pero no aparecen estructuradas –esto es concluidas, rematadas–, sino estructurándose, en el sentido de estar elaborando y reelaborando constantemente sus definiciones y sus propiedades, a partir de los avatares de la **negociación ininterrumpida** a que se entregan unos componentes humanos y contextuales **que raras veces se repiten.***<sup>39</sup>

Vemos que lo urbano responde a un campo que no es netamente físico, aunque en definitiva, se manifiesta en lo físico y está ligado a él. En realidad, no se puede afirmar que el proceso de relaciones entre la ciudad y lo urbano tiene un orden específico. Así como tampoco se puede afirmar que ambos están desligados. Como si se crease primero la materia amorfa, y el otro surgiera por fuerzas de magia, para apropiarse de ella, o como si en algún sentido, lo urbano preexistiera esperando que apareciera su contenedor. Contraponerlos, en cierta forma, nos llevaría al divorcio reduccionista. Preferimos hacer una doble articulación entre ambos, porque la ciudad no se cansa de producir lo urbano, y lo urbano no deja de dotar a la ciudad de su carácter. En el tiempo, este carácter, que muestra un rostro diagramático, se forma a partir de la repetición de ciclos, en forma de ritornelo, hasta depositarse en una forma, bien puede ser la ciudad o la arquitectura misma.<sup>40</sup> Es como el juego de la creación del espacio estriado desde lo liso, para luego ser vuelto a alisar, o en el sentido contrario del espacio estriado que crea lo liso, para luego volver a estriar. Ambos están tomados de la mano, y establecen un agenciamiento maquínico.

Pero también es importante resaltar, como dice Manuel Delgado, que existen muchas ciudades en las que no se da el fenómeno de lo urbano de la vida urbana; la intención no es establecer una categoría con bases en un juicio sobre qué es urbano o no, porque la ciudad en muchos sentidos puede generar un espacio diagramático sin ser éste urbano, pero no por

---

<sup>39</sup> Delgado, Manuel. *El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1999, pp. 24-25

<sup>40</sup> Podemos citar de ejemplo la *Endless house* de Frederick Kiesler, como un modelo abstracto de esta situación, y uno concreto con *Casa Moebius*, de Ben van Berkel. Ambas surgen del asentamiento del diagrama de movimiento del cuerpo en el tiempo.

ello quedar fuera de la ciudad. Un ejemplo de ello es el espacio genérico de los grandes centros comerciales o *malls*, a pesar de aglomerar masas, éstas están dirigidas a un estado de consumo, el Shopping.

*“Se podrá decir que el Shopping es lo que queda de la actividad pública. A través de una serie de formas cada vez más predatoras, el shopping ha sido capaz de colonizar –o incluso reemplazar– casi todos los aspectos de la vida urbana.”*<sup>41</sup> Con las investigaciones realizadas en el MIT, por los estudiantes del curso de doctorado dictado por Rem Koolhaas, esta hipótesis de Delgado sobre lo que es urbano o no, queda casi por completo refutada, porque el espacio del Shopping ha invadido casi todos los estadios de la vida en la ciudad, estableciéndose como un sistema de control que impulsa, casi de forma obligada, al consumo. En cierta manera estaríamos diciendo que el espacio urbano que plantea Delgado está en vías de extinción, o quizás, para ser coherentes con la contratesis, está mutando.

En todo caso, lo que nos parece importante es establecer que existen relaciones en el espacio físico, que responden, no solamente a la materialización sino que generan diagramas, que consiguen su superficie de soporte en el espacio físico. A estas relaciones entre lo urbano, como potencia, y la materialización en la arquitectura-ciudad las llamamos costuras diagramáticas.

*Línea de fuga. Ver Anexo 2.*

---

*Espacio Liso, Espacio Estriado*

---

<sup>41</sup> *Shopping*, Harvard Project on the City. En *Mutaciones*. 2001. pp. 125

## Costuras diagramáticas

Deleuze y Guattari plantean que las líneas de fuga son el mecanismo de defensa del rizoma para no quedar atrapado en la marca estructurada de un territorio que tiende a la acumulación y la cristalización de las intensidades. Con la extensión de estas líneas de fuga, el rizoma aumentará su territorio. Ahora imaginemos que en lugar de una línea son hilos, que tienden a una cantidad infinita  $n$  [un fieltro]. Esta  $n$  de multiplicidad, implica que cada hilo salta a cualquier tipo de relación, un salto entre estratos diferentes, que no se limita solamente a la condición física. Esta irrupción nos lleva a otra característica del rizoma, a la desterritorialización del espacio y eventualmente del tiempo. Podemos ver que al igual que el rizoma, las costuras pueden ser puntuales, próximas, o pueden ir aumentando de escala y siendo modificadas según el tipo de relaciones. En cierta forma, dos eventos, territorios, espacios o situaciones que se encuentran distantes, pueden ser cosidos por medio de relaciones diagramáticas.

Una relación rizomática no puede ser vista como una relación parasitaria, más bien puede alcanzar la condición simbiótica. Sencillamente es una co-incidencia de intensidades que captura e intercambia códigos. Las relaciones que se crean entre partes muchas veces contradictorias, dibujan diagramas de intercambio entre ellas. Estos diagramas irrumpen por encima de las condicionantes del estrato físico, fijo y homogéneo, utilizándolo como soporte, uniendo y encontrando fisuras en el campo urbano, aparentemente insalvables. Este tipo de costuras-diagramas, son las más comunes en el espacio-tiempo inmanente de las ciudades. Muchas veces las líneas de relaciones consiguen cristalizarse en objetos urbano-arquitectónicos, en otros casos conforman redes de activaciones intangibles y variables.

La co-incidencia emerge de la desterritorialización de los puntos de fugas, que conectan con algunos rasgos existentes en otras partes del sistema. La construcción de un diagrama llevarían a la captura de los códigos, la de-codificación y la re-codificación en una operación continua; es posible la adaptación de un código a otro territorio, dando paso a la inclusión de este en un nuevo sistema. Se genera un sistema de intercambio de posiciones que constituyen un diagrama de movimientos. Una territorialización y una desterritorialización

que puede tender a lo infinito, pero siempre es completamente variable, y en ese sentido inestable.

Un caso de operación-diagrama urbano, es el caso de la ocupación de los espacios residuales de la ciudad. La toma de estos espacios por sistemas emergentes: talleres, estacionamientos, vendedores ambulantes y otro tipo de ocupaciones... re-codifican el espacio de una manera invasiva. Refiriéndonos con invasiva en el sentido que estos espacios no fueron diseñados para ello. Su emergencia por lo general responde a una captura de código del lugar específico donde surgen. Los vendedores ambulantes no se ubicarían en esos lugares si no existiera un flujo potencial de compra-venta; los estacionamientos y talleres mecánicos, si no existiera ausencia de ellos en la zona... Su repetición puede ser institucionalizada como una operación, aunque mostrando variaciones a nivel programático. Se crea un calco operativo, se entra en un ciclo límite de operación, que se manifiesta como la perpetuación del sistema. Paralelamente ocurre que si se eliminan, el sistema parece mantener una memoria que lo reconstruye, basado en el diagrama generado, ya fuera de los vendedores ambulantes, en los compradores. Así vemos como la memoria puede repetir un patrón, que emergió como rizoma.<sup>42</sup>

Vemos cómo reacciona la memoria fragmentada del rizoma, no basta con calcarla y repetirla infinitamente, sino que debe ser decodificada para ser entendida y luego re-codificarla en un nuevo estado para que verdaderamente genere un mapa mayor. Este mapa se dibuja con las costuras espacio-temporales. Un diagrama de relaciones variables, que funciona como un mecanismo invasivo en las estructuras establecidas.

En cierta forma, se puede enunciar que las costuras apuntan a un concepto similar al del rizoma, sólo que éstas abarcan los principios que pertenecen al rizoma y al mismo tiempo los que por definición no se pueden considerar rizomáticos, como las cristalizaciones y fijaciones de órdenes y estructuraciones de conexiones. En el ámbito urbano-arquitectónico, los rizomas y las costuras comparten la cualidad de ser conectores, pero el rizoma se mueve en el entorno diagramático y en constante cambio, mientras que las costuras se mueven tanto en los diagramas de activaciones como en las estructuraciones del espacio físico. Estas

---

<sup>42</sup> En el capítulo 3 “Encontrar Patrones” del libro de *Sistemas Emergentes*, se puede consultar esta condición de la creación de patrones y su permanencia en el tiempo, como un sistema de memoria autoorganizada.

estructuraciones en muchos casos pueden ser vistas como capturas de códigos, en unos como repeticiones, en otros como mapas.



## Sobre las máquinas abstractas. Diagrama y *Filum*

Como estamos hemos venido viendo, el espacio urbano-arquitectónico se compone de dos caras, por un lado las formas y materias que son construidas en el entorno, que constituyen la *polis*, los estratos físicos, los espacios, las construcciones, la arquitectura y la infraestructura; y por otro lado, el potencial de activación urbana que acabamos de ver. Pero ligado a la arquitectura y a los espacios desde su momento de proyección, están las funciones y objetivos que justifican su existencia. Quizás tocando un poco el pensamiento de la arquitectura funcionalista como impulso de todo el espacio construido, evidentemente existe una correspondencia entre las formas construidas y las funciones que estas albergan, si llamamos como ejemplos una vivienda, una plaza, un estadio, un estacionamiento, una autopista, un templo, un centro comercial... en fin, pero la mayor parte de las veces esta condición de relación directa a su función racional [dormitorio, recreación, deporte, circulación...] se queda corta al momento de tratar de explicar las relaciones existentes en nuestra forma de vida urbana.

Se puede crear un edificio para una función en específico, un edificio de oficinas que alberga a los trabajadores de una bolsa de valores, por ejemplo, pero el motivo que hace de su materialización y que requiere de ello está en un plano totalmente distinto. Digamos que el edificio de oficinas dentro de un diagrama de fuerzas del flujo capital, es la materialización de un contenedor de datos que permite la interfaz con los individuos que manejan el capital. Y al tocar este tema del sistema de flujos capitales, podemos ver que es justamente la forma en que se relaciona el sistema de flujos y la velocidad de su movimiento, lo que nos muestra el por qué y el cómo de su materialización. Esta manera de materialización, de correspondencia, nos muestra una pertenencia funcional a un plano diferente que está relacionado con un sistema diagramático. Es un agenciamiento concreto que responde a la organización e intercambio del sistema de flujos. ¿A qué nos referimos entonces con la condición de un espacio diagramático?

En Mil Mesetas, Deleuze-Guattari hablan de agenciamientos concretos<sup>43</sup>, en donde las máquinas abstractas actúan. *Las máquinas abstractas se componen de materias no formadas y de funciones no formales. Cada máquina abstracta es un conjunto consolidado de materias-funciones (filum y diagrama).*<sup>44</sup> El espacio urbano-arquitectónico maneja estas dos partes. Por un lado un cúmulo de agenciamientos concretos y un cúmulo de máquinas abstractas que existen entre los estratos y los agenciamientos.

Específicamente, ¿qué son el diagrama y el *filum*? Sería irresponsable de nuestra parte, abordar la construcción de las Costuras espacio-temporales, extendiendo nuestro plano sobre el pensamiento de Deleuze, sin tratar de explicar a qué nos referimos concretamente con el diagrama y el *filum*, teniendo en cuenta que encontramos que el espacio urbano-arquitectónico es resultado de una condición diagramática del movimiento.

Vamos a dar varios ejemplos para tratar de aclarar la definición de un diagrama en una de sus posibles concepciones, moviéndonos al plano de las artes plásticas. Podemos decir que existen dos diagramas opuestos en la relación que tenemos con una obra de arte. En las artes clásicas (pintura y escultura) se establece una relación pasiva ante la obra como un límite estático y distante, apoyado sobre una pared o subido sobre un podio, en el caso de una escultura. El diagrama como vemos es unidireccional. Es decir, la obra es la emisora y el espectador es el receptáculo. El diagrama se muestra como una relación de límite, pasivo del lado del espectador y de poder desde la obra sobre el espectador.

Por otro lado, tenemos obras que expresan una relación diferente de intercambio. La posición del espectador deja de ser pasivo, cambia en el momento en que puede formar parte de la misma obra para completarla. Como en el caso de las piezas penetrables de Jesús Soto, o el cuadro de las Meninas, de Diego Velázquez. En ambos casos, se puede observar la obra desde afuera, pero el verdadero diagrama de interacción sucede en el momento que penetramos, bien sea en el cuadro, al completar el círculo de reflejos que nos sumerge en el centro de la obra desde el afuera, desde el punto del observador, o bien sea en la escultura penetrable cuando entramos en ella físicamente, haciendo que la relación del diagrama cambie

---

<sup>43</sup> Recordemos que los agenciamientos son articulaciones entre dos o más estratos, fragmentos o partes, que estamos relacionando con las costuras espacio-temporales. Ver *Sobre Territorios y estratos* en este documento.

<sup>44</sup> Deleuze-Guattari, *MM*. En la *Meseta 15. Conclusiones: Reglas concretas y máquinas abstractas*. Pág. 519-520.

de ser visual a ser táctil. Nuestra posición de espectador pasivo, se invierte y se modifica, mutando. Nos sumergimos dentro de las obras y formamos parte de ellas. Activamos y completamos el diagrama de relaciones.

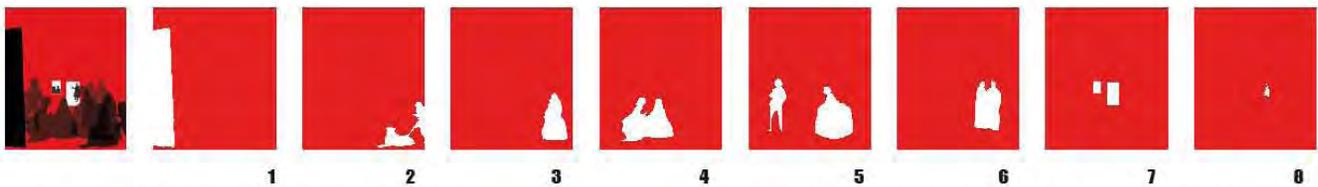


Penetrable. Jesús Soto. En Buenos Aires. 2007.

Fuente: Galería de Paula Moya en Flickr

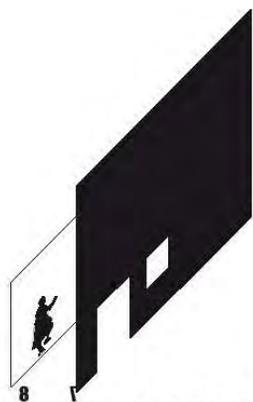
<http://www.flickr.com/photos/40351463@N00/sets/>

(Consulta: 13 abril 2010)

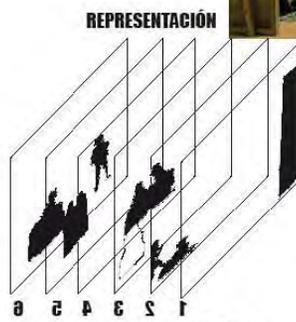


¿DE CUÁL LADO DEL ESPEJO ESTOY?

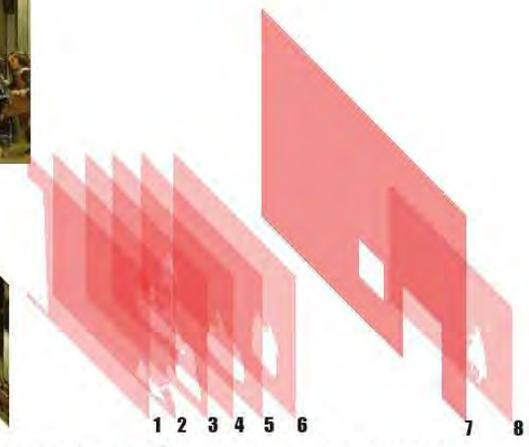
**LAS MENINAS. 1656. DIEGO VELÁZQUEZ**



**REALIDAD IRREAL = REALIDAD REFLEJADA**



**REPRESENTACIÓN**



**REPRESENTACIÓN = REFLEJO DE LA REALIDAD**

La dimensión de la definición del diagrama, es más compleja, y lo que mostramos en los ejemplos anteriores, de la obra de arte, sólo se muestra como una cualidad de relacionalidad visual entre dos partes y la posibilidad de cambio. Podemos decir que un diagrama es la forma de intercambio de fuerzas entre partes, que plantea el funcionamiento de las relaciones de poder generadas en un segmento particular y liberada de todos las partes que le son accesorias. No es, en ningún momento, un esquematismo, puesto que un esquema trata de asentar la explicación de las relaciones calcándolas, ni un reduccionismo, sino algo más próximo a la más mínima esencia de los intercambios de esfuerzos. Es una dimensión informal que explica en potencia la ubicación de los cuerpos en el espacio de acuerdo a una condición de poder con referencia a otros cuerpos, que van construyendo a partir de la secuencia de singularidades un segmento, por ello encontramos una relación importante con el potencial del espacio urbano como medio diagramático, pues cada uno de los diagramas en conjunto, generan el *filum* que lo caracteriza.

Queremos explicar al espacio urbano-arquitectónico, como el *filum* de los diagramas de movimientos. El *movimiento* libre de alguna función particular,- aunque como reiteramos en varias ocasiones forma parte del sistema capital, es la esencia de la noción de flujos en movimiento como diagrama-, más como un enunciado que caracteriza nuestro tiempo constituyéndose en agenciamientos correspondientes a una consistencia en movimiento. Nosotros estamos apuntando al diseño de ese espacio. Las condiciones que surgen para que sea posible el movimiento y se refleje en el espacio, conforman una serie de factores fragmentarios [singularidades] que pertenecen a un mismo origen, permitiendo en conjunto la construcción de una línea secuencial, en ese sentido el *filum*. En cierta forma, estos factores filogénicos forman parte de un genoma que arma la organización secuencial de las partes, en el espacio y el tiempo.

Profundizaremos un poco más en la definición, tomando fragmentos del libro *Foucault* de Deleuze,<sup>45</sup> para aclarar la explicación sobre el diagrama.

En cierta forma, es esa dimensión que Deleuze llama informal, y que en Manuel Delgado detectamos como el potencial urbano. Creemos que en la captura de este potencial

---

<sup>45</sup> Deleuze, Gilles. *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, (1ª Edición en francés, 1986).

de movimiento, existe un material primordial para el diseño. Foucault habla del diagrama como un flujo de poder que concreta un orden interno, basado en el estudio del diagrama panóptico, pero lo lleva a un paso más lejos de la condición formal, abstrayéndolo de su forma concreta y convertirlo en una especie de fórmula o modelo de distribución del poder, que impone una conducta, requiriendo al mismo tiempo la organización del espacio y de las partes de forma tal que reconstruyen la fórmula: El panoptismo como diagrama, y los fragmentos organizados que permiten la materialización del *filum*.

Como lo define Foucault, en *Vigilar y Castigar*<sup>46</sup>, se carga de un lado abstracto, mucho más complejo que la simple relación entre dos partes:

*“Es el diagrama de un **mecanismo de poder** referido a su forma ideal; **su funcionamiento, abstraído de todo obstáculo, resistencia o rozamiento**, puede muy bien ser presentado como un puro sistema arquitectónico y óptico: es de hecho una figura de tecnología política que se puede y que **se debe desprender de todo uso específico**”.*)

Deleuze nos dice al respecto en *Foucault*:

*“Cuando Foucault define el Panoptismo, unas veces lo determina concretamente como un agenciamiento óptico ó luminoso que caracteriza a la prisión, otras lo determina abstractamente como una máquina que no sólo se aplica a una materia visible en general (taller, cuartel, escuela, hospital en tanto que prisión), sino que en general también atraviesa todas las funciones enunciables. La fórmula abstracta del Panoptismo ya no es, pues, «ver sin ser visto», sino imponer una conducta cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera. Sólo es necesario que la multiplicidad considerada sea reducida, incluida en un espacio restringido, y que la imposición de una conducta se realice por distribución en el espacio, ordenación y seriación en el tiempo, composición en el espacio-tiempo.*

*¿Cómo llamar a esta nueva dimensión informal? Foucault en una ocasión le da su nombre más preciso: «diagrama», es decir, un «**funcionamiento libre de cualquier obstáculo o rozamiento...** y al que no hay que **otorgar ningún uso específico**».*

*El diagrama ya no es el archivo, auditivo o visual; es el mapa, la cartografía, coextensiva a todo el campo social. Es una máquina abstracta. Se define por funciones y materias informales, ignora cualquier distinción de forma entre un contenido y una expresión, entre una formación discursiva y una formación no discursiva. Una máquina casi muda y ciega, aunque haga ver y haga hablar.*

---

<sup>46</sup> FOUCAULT, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino, 27ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1998, (ed. en francés, 1976). Pág. 208-209.

*Si hay muchas funciones e incluso materias diagramáticas, es porque todo diagrama es una multiplicidad espacio-temporal. Pero también porque existen tantos diagramas como campos sociales en la historia.*<sup>47</sup>

***El diagrama pone aquí de manifiesto su diferencia con la estructura [o el esquema], en la medida en que las alianzas tejen una red flexible y transversal, perpendicular a la estructura vertical, definen una práctica, un método o una estrategia, distintos de cualquier combinatoria, y forman un sistema físico inestable, en continuo desequilibrio, en lugar de un ciclo de intercambio cerrado.***<sup>48</sup>

*¿Qué es un diagrama? Es la exposición de las relaciones de fuerzas que constituyen el poder, según las características precedentes. [...] las relaciones de fuerzas, o de poder, eran microfísicas, estratégicas, multipuntuales, difusas, que determinaban singularidades y constituían funciones puras.*

***El diagrama ó la máquina abstracta es el mapa de las relaciones de fuerzas, mapa de densidad, de intensidad, que procede por uniones primarias no localizables, y que en cada instante pasa por cualquier punto, o «más bien en toda relación de un punto a otro».***<sup>49</sup>

¿No es el movimiento, tal y como lo estamos viendo en esta tesis, la forma primaria del espacio urbano-arquitectónico, el diagrama principal que genera las relaciones espacio-temporales?, ¿lo que lo recorre tanto en espacio como en tiempo, física y mentalmente? Lo que nos dice Deleuze, es que todas las formaciones diagramáticas surgen de acuerdo a la relación entre los fragmentos que arman el plano de inmanencia, y nosotros afirmamos que nuestro plano de inmanencia es puro movimiento diagramático.

***La máquina abstracta*** [que en nuestro caso lo vemos como el movimiento en el espacio urbano-arquitectónico] ***es como la causa de los agenciamientos concretos que efectúan las relaciones; y esas relaciones de fuerzas se sitúan «no encima», sino en el propio tejido de los agenciamientos que producen.***<sup>50</sup> [Son las costuras espacio-temporales, el medio con el cual nosotros diseñamos el espacio urbano-arquitectónico].

*Es una causa que se actualiza en su efecto, que se integra en su efecto, que se diferencia en su efecto. O más bien, causa inmanente es aquella cuyo efecto la actualiza, la integra y la diferencia. Existe, pues, correlación, presuposición recíproca entre la causa y el efecto, entre la máquina abstracta y los agenciamientos concretos* [entre el

---

<sup>47</sup> Deleuze, *Foucault.*, pp. 60-61.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 62.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 63.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 63.

movimiento y su efecto en el espacio: costuras espacio-temporales] **(para éstos Foucault reserva con frecuencia el nombre de «dispositivos»)**.

*Si los efectos actualizan, es porque las relaciones de fuerzas o de poder sólo son virtuales, potenciales, inestables, evanescentes, moleculares, y sólo definen posibilidades, probabilidades de interacción, mientras no entren en un conjunto macroscópico capaz de dar una forma a su materia fluente y a su función difusa.*<sup>51</sup>

En este sentido, el movimiento y su potencial se encuentran en otro plano, el plano maquínico distinto al plano mecánico. Más adelante, mostraremos cómo la creación de movimiento en el tiempo, a pesar de su actualización constante, va generando una conducta, un patrón, que llega a ser capturada por un aparato de Estado, estableciendo gradientes en los agenciamientos concretos que genera, hasta mostrar un diagrama de movimiento espacio-temporal que puede ser reflejo en la escala urbana. Nosotros estamos tratando de mostrar que el surgimiento de estos diagramas de movimiento, están más cercano al plano del espacio liso, y que a su vez construyen parte importante de un espacio estriado, con el surgimiento de los fragmentos singulares que lo hacen posible. Un diagrama de movimiento en esencia alisa el espacio estriado, se extrae de él, a pesar de que podemos ver el espacio estriado como el conducto de su flujo. Acá está el potencial para el diseño. Los diagramas de movimiento espacio-temporal, están relacionados con una microfísica, con un orden que genera la línea de activación, y que en conjunto muestran un entorno diagramático.

***Los agenciamientos concretos de la escuela, del taller, del ejército*** [y lo urbano-arquitectónico] ***efectúan integraciones a partir de sustancias cualificadas (niños, trabajadores, soldados)*** [en movimiento] ***y de funciones finalizadas (educación, etc.)***, ***hasta llegar al Estado que aspira a una integración global*** [El espacio y el movimiento en un solo par *filum*-diagrama].<sup>52</sup>

***“...un diagrama es un mapa, o más bien una superposición de mapas. Y, entre un diagrama y otro, se extraen nuevos mapas. Al mismo tiempo, no hay diagrama que no implique, al lado de puntos que conecta, puntos relativamente libres o liberados, puntos de creatividad, de mutación, de resistencia; de ellos, quizá, habrá que partir para comprender el conjunto. A través de las «luchas» de cada época, del estilo de las***

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 63-64.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 64.

*luchas, se puede comprender la sucesión de los diagramas o su reencadenamiento por encima de las discontinuidades.*"<sup>53</sup>

¿Cómo puede ayudarnos en el diseño la detección de los diagramas que subyacen a los estratos del objeto a diseñar? Foucault nos habla del diagrama como una microfísica del poder, pero en nuestro caso, del diseño de arquitecturas en el espacio urbano, intentamos encontrar esta microfísica en los diversos planos que conforman el *filum* y sus diagramas en los agenciamientos concretos, con referencia a las funciones y materias que nos permiten diseñar. Cuando hacemos un estudio del espacio urbano-arquitectónico, para entenderlo y proyectar en él a partir de los diagramas, enfocamos con una máquina de lectura que tiene la característica de determinar las relaciones existentes en el espacio, más allá de las evidentes. Este medio de diagnóstico se aproxima a una estrategia diagramática más que a una lectura formal. Al enfrentarnos a un proyecto de diseño, tratamos de detectar cuáles son los patrones de comportamiento existentes en el espacio y el tiempo donde se emplazará el objeto final, esto con referencia a su contexto espacio-temporal, bien sea cultural, económico, político, etc., es decir, tratamos de encontrar cuál es el cúmulo de diagramas y *filum* que justifica su existencia. Visualicemos una parcela y un programa –no importa en este momento las dimensiones y la función– y las capas de actividades en el entorno inmediato a ella. Vamos develando los patrones de movimiento y de activación, según los programas existentes: viviendas, comercios, estacionamientos públicos y privados, afluencias y fluctuaciones en los ritmos de activación, según las horas por programas [día/noche]. Este comportamiento que se genera en conjunto, nos va a dibujar un mapa de activación, que es singular al lugar, el cual se desarrolla según sus lógicas internas existentes [diagramas y *fila*].

Al enfrentarnos al programa de un diseño, tratamos de descomponerlo en sus partes esenciales para entender cómo funcionan las relaciones internas que lo constituyen. A partir de entender este funcionamiento que puede ser genérico, y que plantea un esquema relacional, podemos introducir cambios en su interioridad, para modificarlo, conectarlo,

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 69-70.



readaptarlo, o crear nuevos diagramas. Esta lógica interna, de intercambios de fuerzas y modificaciones, dibuja un paisaje diagramático, que alberga al movimiento urbano-arquitectónico, las máquinas abstractas y los agenciamientos concretos, todos ellos parte primordial para entender el desarrollo en potencia del espacio.

...recurramos a la repetición y al bucle,  
 hasta que nuestra conducta sicótica  
 nos lleve a entender el lugar en el que estamos  
 como un paisaje melódico...<sup>54</sup>

J. S. Bach. *Suit I. Allemande*. [Fragmento]

Ritornelo.<sup>55</sup>

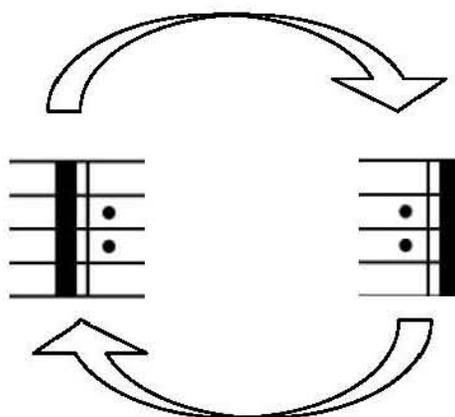
1. m. *Mús.* Trozo musical antes o después de un trozo cantado.
2. m. Repetición, estribillo.

La imagen precedente es un fragmento de la *Suit N.º I* en Sol Mayor para Violoncello, Viola y Violín de J. S. Bach, seleccionada al azar dentro de su amplio repertorio. ¿Qué tiene en particular esta selección? Vamos a detenernos a estudiar este fragmento como ejemplo y luego pasaremos al entorno urbano-arquitectónico.

<sup>54</sup> Pensamientos encerrados en el ritornelo. Ya no se si lo escuché y lo repetí o si lo ensamblé paranoicamente, sólo suceden, ya no hay de donde citarlos.

<sup>55</sup> Real Academia Española.

Para quien no tiene conocimiento del lenguaje musical, sólo sería una serie de líneas y símbolos gráficos, que muestran una secuencia. Pero para una persona que conoce el lenguaje, es un código que en sí mismo presenta un paisaje melódico. No obstante, este fragmento sólo muestra una capa de los instrumentos que constituyen la pieza. Pertenece al violoncello. La intención no es en ningún momento dar una clase de teoría musical y solfeo, sino entender un concepto. Al inicio de la partitura encontramos un símbolo que en la nomenclatura musical marca un ciclo de repetición. Cuando se llega al segundo, se debe regresar hasta el primero y empezar de nuevo, repitiendo la interpretación o la lectura de todo el contenido musical.



Ahora bien, esto es lo que podría llamarse ritornelo en la música, pero hay una característica que hace de este recurso algo más interesante. Como sabemos, por medio de la música se crean melodías con base en tonos musicales y ritmos. Las tonalidades cuando arman una melodía pueden variar según su estructura interna. Pero en el caso de la pieza que estamos seleccionando la melodía se arma en un ascenso secuencial de tonalidades seguido de un descenso, pasando por los mismos tonos en el sentido contrario, con algunos saltos entre tonos que son completamente armónicos, porque forman parte de la melodía.



Estos saltos armónicos remiten a las tonalidades presentes en la pieza, sin salirse de ella, y arman un sistema de repeticiones tonales, que recurren al ritornelo en otro plano.

Pero ahora cuando introducimos los otros instrumentos para los que fue escrita la pieza, cada uno tiene su propia partitura, sus momentos de entrada, sus tonalidades y sus variaciones, pero siempre regulada por la estructura general, es decir, la armonía, el tiempo y el ritmo de los tres están armados para ser interpretados en la misma pieza, como conjunto. En otras piezas de Bach, también se puede ver esta estructura arbórea que se aleja por completo de un sistema rizomático.

Lo que nos llama la atención es ver qué ocurre cuando una de las capas es diferente y discordante con el resto, cuando se mueve una nueva relación en el espacio, mostrando anomalías que marcan una crisis en el sistema, que tiende a cambiarlo. También queremos tomar de esto la forma cómo funcionan las capas musicales para armar un paisaje y un territorio, tal como lo explican Deleuze-Guattari en la meseta número once "*Del Ritornelo*" del libro *Mil Mesetas*.<sup>56</sup>

¿Podemos considerar la ciudad como materia, un cuerpo sin órganos? Evidentemente no. Hablamos de la constitución de los territorios como una acumulación de estratos. Y dijimos también que la Tierra en su origen era un cuerpo sin órganos, constituido de flujos y movimientos libres no estratificados. La ciudad se asemeja a la Tierra, en la forma alcanzada mucho tiempo después de sus orígenes, en tanto que está estratificada. Y por su condición de estratificación, no tiene, en apariencia, un cuerpo sin órganos. Pero el actual cuerpo sin órganos de la ciudad está en relación a una condición totalmente distinta a la de sus orígenes. Es lo que se mueve entre los estratos. Es lo que la activa y la modifica en el espacio y el tiempo. La ciudad como cuerpo sin órganos, está en el plano del movimiento dentro de la duración, ocurriendo a diferentes velocidades, pasando una y otra vez sobre las líneas moleculares y molares que la atraviesan. Aunque seamos incapaces de ver el movimiento en un período particular de tiempo, no significa que no exista, simplemente es posible que esté en un plano diferente al nuestro, y que sólo sea posible percibirlo en otro momento o en otra escala temporal. De la misma forma, cuando veamos el movimiento y lo podamos capturar como un corte móvil desde nuestro presente, podremos afirmar que nos

---

<sup>56</sup> Deleuze-Guattari, *MM*. En la *Meseta 11. 1837. Del Ritornelo*. Pág. 317-358.

pertenece, conformando un paisaje melódico, cuyos orígenes muchas veces están fuera de nuestro alcance. La ciudad como estado de movimiento, como patrón que se mueve en el tiempo, es la base de la estratificación y al mismo tiempo es la imagen del escenario de inmanencia.

Vamos a tratar de explicar esto de otra manera. Los estratos se consolidan por isomorfismo, por sedimentaciones hasta conformar un territorio por plegamientos y presiones.<sup>57</sup> Pero cuando vemos la construcción de los territorios a partir de estratos, estamos haciendo un corte perpendicular a la constitución de la ciudad que permite ver el sistema con su sedimentación. Inmediatamente después de este corte, nos viene la pregunta cómo sucedió esa sedimentación. Estos cortes nos muestran una radiografía del tiempo, un sistema de capas que se van superponiendo. El problema es que vemos las capas como algo ya constituido y no como algo que se va modificando con el tiempo. Al hacerlo de forma automática sin detenerse, la primera respuesta sobre un sistema de estratificación corre el riesgo de hacerlo entrar en la clasificación de lo sedentario y lo estático, cuando en realidad también es un sistema de vibraciones que se dilata en el tiempo, en resonancia a patrones de repetición. Es mucho más dinámico que lo aparentemente sedentario. Un sistema de estratificación primordialmente opera como un *ritornelo*.

Hablamos de repeticiones y bucles. El ritornelo. Un ritornelo es un agenciamiento territorial. El ritornelo funciona como un agente que construye territorios por reconocimiento y captura de movimientos y diagramas, hasta generar una territorialidad. Un ritornelo siempre parte del dominio del exterior por parte de un interior. Sin embargo, para que la territorialidad se constituya y opere concretamente, se recurre a la demarcación de los límites del territorio, con firmas y símbolos que van apareciendo en el espacio y el tiempo. Este mecanismo de operación va dejando su huella en el territorio, y es un patrón que se repite y perdura, algunas veces muestra el enunciado de una época, y en otras, marca un cambio de dirección por la superposición de un nuevo enunciado; pero en la mayoría de los casos, siempre quedan las marcas hechas, como huellas, como cicatrices, o como memorias presentes, mostrando su rostro dinámico al actualizarse constantemente.

---

<sup>57</sup> Ver *Sedimentación y Pliegues. Creación de un estrato*. pág. 40

El dominio sobre un territorio, la creación de una territorialidad, sucede desde el momento de la selección del sitio como asentamiento inicial. Por lo regular, la ubicación de este sitio, inicia en el interior del asentamiento como necesidad de construir un refugio contra las inclemencias de la intemperie. Este primer espacio, que parte desde un interior, entra en vibración con el exterior creando un intercambio, que genera un primer reconocimiento, por cotidianidad y por repetición. Luego, sucede una transformación en el proceso de reconocimiento del entorno para expandirse sobre él dominándolo. Hay una primera ampliación y construcción del territorio con la ruptura del espacio interior que se exterioriza. En esta primera ruptura, el exterior se interioriza como dominio territorial, y se separa de un exterior mayor por los límites marcados artificialmente y por los físicos naturales existentes en el sitio, ríos, montañas, fallas geológicas. Todos ellos, en una primera instancia, constituyen y delimitan el territorio conocido en un lugar.

Las energías internas del territorio, entran en movimiento forzando la expansión de los límites un poco más cada vez, en dirección a un afuera. Las fuerzas internas que se mueven lo hacen en ciclos pequeños disparejos y disonantes que en conjunto generan una turbulencia, un caos aparente que desde lejos muestran la forma de un atractor extraño.<sup>58</sup> Estos sistemas de ciclos pequeños, en la medida que se repiten, van fortaleciéndose, construyendo ciclos límites, mostrando tendencias características del comportamiento del sistema, se transforma en un territorio estable con bases en su naturaleza.

Luego de un tiempo, el sistema estable llega a un momento de crisis, bien sea por causas internas o causas externas, que lo empujan a una bifurcación. Pero no vemos en la crisis un momento de negatividad, sino un momento de saturación del interior que lleva a la inestabilidad y a la ruptura, algunas veces para ampliarse y otras para reducirse, dependiendo del intercambio de fuerzas, pero alcanzando siempre un cambio. Pasada la inestabilidad generada por un estado de caos, el sistema regresa a estabilizarse, en un nuevo ciclo límite, que se satura para llegar nuevamente a la inestabilidad y la bifurcación,

---

<sup>58</sup> Esta es la forma con la que normalmente se entiende la ciudad contemporánea, como un caos, pero en realidad el caos sucede en una escala interior, mientras que en el exterior se ve una regularidad. Para profundizar en este concepto de los atractores extraños, consultar el libro *Espejo y Reflejo: del caos al orden* de John Briggs y F. David Peat. Los datos completos se encuentran en la bibliografía.

en el caos, que vuelve a la estabilidad, en un nuevo ciclo límite, que se satura para llegar nuevamente a la inestabilidad y la bifurcación, en el caos, que vuelve a la estabilidad...

Nos interesa ver el proceso de ampliación. Cuando por medio de la tecnología se logran plegar las fuerzas naturales, se lleva el territorio a una crisis, donde se rompen sus límites, creando un cambio de nivel en el dominio. La territorialidad se fortalece, adquiriendo más poder y control sobre el territorio, y éste deviene finalmente en una expansión natural. Este proceso de expansión parte de un nodo de intensidad interior, por líneas de fugas que buscan llevar el territorio hacia otros planos de territorialidad, se empieza a construir un sistema rizomático donde las líneas de fugas a partir de las bifurcaciones son esenciales. Son las crisis en el sistema del territorio-territorialidad las que empujan al movimiento y al cambio dominando en la medida que van avanzando. Por ello, vemos en la ciudad las trazas urbanas como el diagrama el movimiento capturado en un sistema de repeticiones, que guarda la memoria de las marcas hechas. Es la forma en la que opera un ritornelo para la conformación en el tiempo de los territorios urbano-arquitectónicos. El dominio del territorio va dejando huellas que persisten y se van actualizando y transformando en el tiempo.

## **Paisajes melódicos**

Cuando vemos el espacio urbano–arquitectónico como un corte móvil del todo, se pueden ver dos planos simultáneamente. Por un lado el diagrama de la territorialidad capturado y materializado como un *filum* del sistema de duración espacio–temporal. Y por el otro, un escenario de actuaciones en el que se superponen las diversas capas, armando una escena móvil y activa. Por medio de la repetición y la retroalimentación positiva, el ritornelo va dibujando intensidades, que entra en resonancia con otros estratos en simultaneidad, en contratiempos, en contrastes, marcando ritmos particulares. Estos ritmos son los que cualifican a los personajes de cada estrato en el escenario, dándole su identidad. Nos podríamos detener a ver un personaje y estudiar sus movimientos, pero no tardaríamos en darnos cuenta que éste es capaz de moverse de un estrato a otro, en pequeños o grandes ciclos. De igual forma empezaríamos a ver que para entenderlo debemos salir de su estrato, y verlo en relación a otros estratos, y poco a poco nos iríamos dando cuenta que en realidad forman parte de un conjunto en el que sus partes entran en resonancia. En lugar de armar un conjunto, cerrado, plantearían la relación de la capas del espacio como un patrón que se mantiene en el tiempo y como retrato móvil, en el que las diferentes capas se superponen. Esto último, es lo que Deleuze y Guattari llaman paisajes melódicos:

*'Hay que tener en cuenta simultáneamente dos aspectos del territorio: no sólo asegura y regula la coexistencia de los miembros de una misma especie, separándolos, sino que también hace posible la coexistencia de un máximo de especies diferentes en un mismo medio, especializándolas. Los miembros de una misma especie entran en personajes rítmicos, al mismo tiempo que las diversas especies entran en paisajes melódicos.'*<sup>59</sup>

Si esta concepción de paisajes melódicos la llevamos al estrato urbano–arquitectónico, se convierte en una herramienta para entender que el supuesto caos urbano en realidad es un escenario de intercambios y sincronizaciones de movimientos desde una micro–física, que nos ayuda a ver una macro escala. Nos permitiría ver las imágenes de la realidad en el tiempo real como un escenario de acción, fluctuaciones y cambio a partir del movimiento. En

---

<sup>59</sup> Deleuze–Guattari, *MM*, Del Ritornelo. Pág. 326.



este momento podemos afirmar que la ciudad opera por repetición y retroalimentación, y que los sistemas de la repetición se generan desde el movimiento. Al hacer de la ciudad y de la arquitectura un corte móvil continuo de la duración, podemos entender ese *filum* que conforma el escenario y la escena que genera la activación como una entidad.

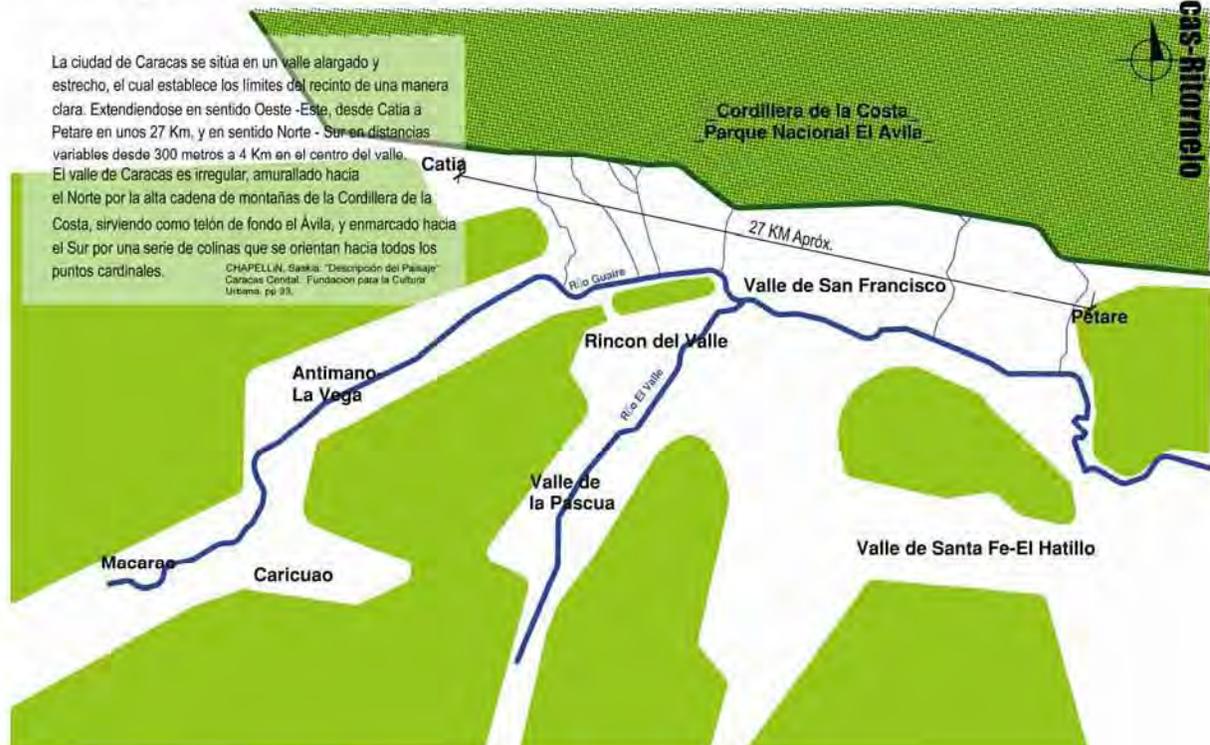
## Caracas ritornelo

Para entender este concepto del ritornelo urbano en el estrato físico-territorial, vamos a tomar como ejemplo a la ciudad de Caracas, en escala urbana y territorial. En las siguientes páginas veremos unas gráficas donde se explica el desarrollo de la ciudad a partir de un asentamiento humano con referencia a un dominio del territorio, con el mismo concepto del ritornelo urbano, que lo explicamos anteriormente.

En un principio, encontramos un territorio específico y delimitado por una condición geográfica: un valle de tamaño medio (27 km. de largo) atravesado por un río, junto a una serie de quebradas naturales que bajan desde las laderas de la montaña que flanquea el lado norte de la ciudad: El Ávila. Esta formación montañosa es parte de la Cordillera de la Costa, que separa el territorio del interior del país del mar Caribe.

Al ver gráfica del territorio físico, podemos ver además, un sistema de pequeños valles que abren paso al valle central. Este es el territorio físico de la ciudad, que determina en buena parte la forma de la ciudad contemporánea, con edificios que se elevan con altas densidades tanto en las partes planas del valle como en las laderas de las montañas.

### Territorio y Geografía. Entorno Físico.



## 1568. Dominio Territorial 1. Fundación.

Caracas fue fundada en 1568, por el español Diego de Losada en el Valle de San Francisco, en el territorio dominado por los indios Caracas, entre los ríos Catuche y Caroata cercano al extremo occidental del valle. La ciudad toma como base una cuadrícula de 25 manzanas alrededor de la plaza central, en donde se ubicaron todos los poderes principales, incluyendo la iglesia, tal y como lo establecerían las "Ordenanzas de Descubrimiento y Población", dictadas por Felipe II en 1573 en las "Leyes de Indias". La estructura debía ser ampliada bajo los mismos patrones a medida que la ciudad lo necesitara. La selección del Valle de San Francisco como asentamiento para la ciudad de Caracas, respondió al proceso de colonización en tierra firme, el cual sirvió como puente entre el puerto de La Guaira y el territorio de la Capitanía General de Venezuela.

### Dominio Territorial 1. Fundación Santiago de León de Caracas

1568

Caracas-Ritornelo



Plano Fundacional de Santiago de León de Caracas, 1568. Fuente: Contribución al estudio de Caracas

**1568-1810.**

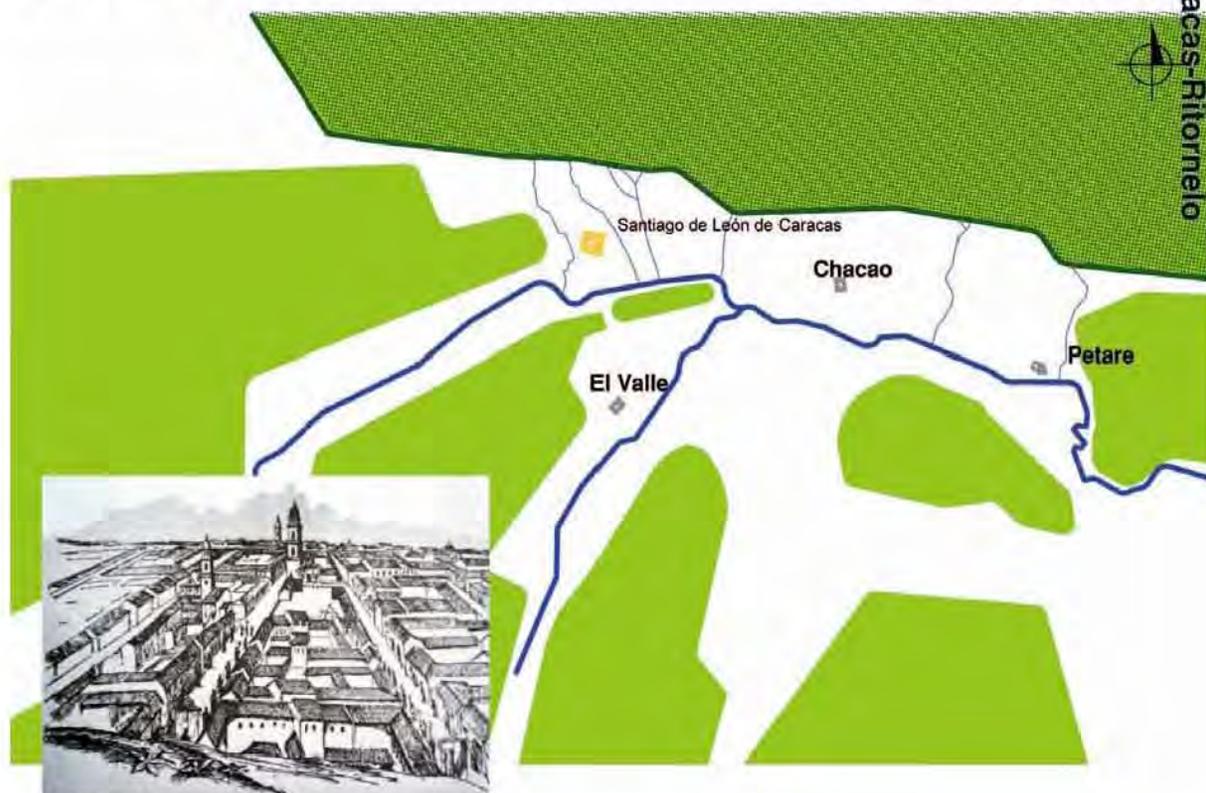
**Construcción Territorial.**

Desde el momento de fundación hasta el año de 1810, la ciudad de Caracas se mantuvo prácticamente en igual condición física. Durante ese período se desarrollaron otros poblados en el valle de San Francisco estableciendo puntos de intercambios de la capital con el resto del territorio de la Capitanía General de Venezuela, por medio de una red de caminos y carreteras. Estos puntos fundados fueron el pueblo de Chacao, el pueblo de Petare y el pueblo de El Valle.

**Construcción Territorial.**

**1568-1810**

Caracas-Ritornelo



Grabado Santiago de León de Caracas 1812.

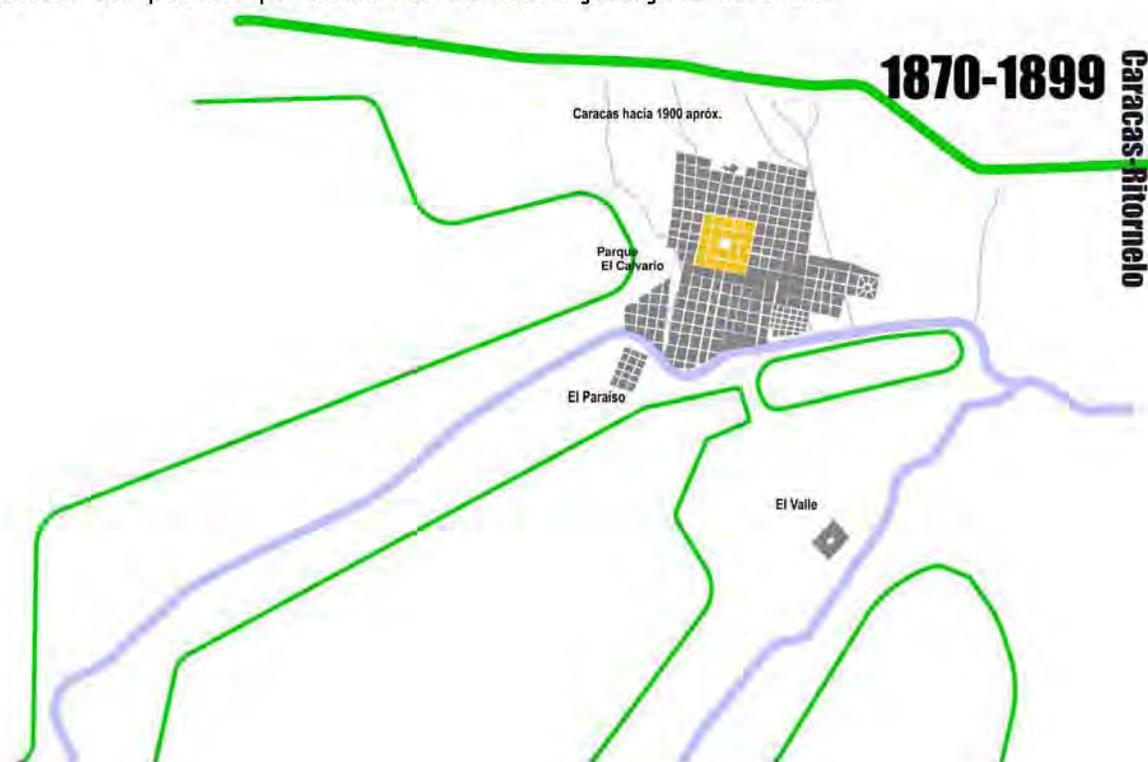
## 1870-1899

### Expansión territorial 1,

### Ruptura de límites físicos, líneas de fugas. Desterritorialización.

Entre 1568 a 1870, la ciudad se expandió lentamente. Durante este período, la ciudad pasó por dos terremotos (16xx y 1812), la Guerra de Independencia de Venezuela (1810-1823), y la Guerra Federal (1859-1863). La posterior reconstrucción de la ciudad después de estos eventos, no sucedió sino hasta el período 1870-1899 - durante los diferentes mandatos presidenciales del Gral. Antonio Guzmán Blanco- quien introdujo los conceptos de "desarrollo y modernización" en la capital de Venezuela, con intervenciones puntuales en el preexistente tejido colonial. El centro fundacional de la ciudad, se densificó y se expandió en todas las direcciones, manteniendo las líneas de la retícula planteada en 1568.

Durante este último período, la ciudad se expande, cruzando los límites naturales - las quebradas Catuche y Caroata en el sentido oeste-este- y por primera vez el río Guaire al sur, con la construcción de "El Paraíso" (1895), Una urbanización para las altas élites capitalinas. De esta manera, se marcó un dominio claro sobre el territorio inmediato, conectado con puentes por encima de las fallas geológicas naturales.



A nivel de infraestructura urbana y servicios, se inauguraron el acueducto de CCS, la electricidad, el tranvía a caballo, y la línea del ferrocarril Caracas-La Guaira. Lentamente la ciudad se fue expandiendo sobre los límites geográficos gracias a la introducción del tranvía, que facilitaba el movimiento y la conexión entre los diferentes poblados, al mismo tiempo que se construyeron edificaciones de carácter institucional (el Capitolio, la Universidad, los teatros y los nuevos templos religiosos), se aplicaron ideas formales y de ornato público del neoclasicismo francés en los nuevos boulevares, paseos y plaza central, la cual adquirió por decreto nacional el nombre de Plaza Bolívar, nombre que llevan hasta nuestros días todas las plazas centrales de las ciudades y pueblos de Venezuela.



Ferrocarriles y tranvías de Caracas 1882.  
Fuente: [www.automotriz.net/historia/tranvias.html](http://www.automotriz.net/historia/tranvias.html)  
Consulta: 06 mayo 2008

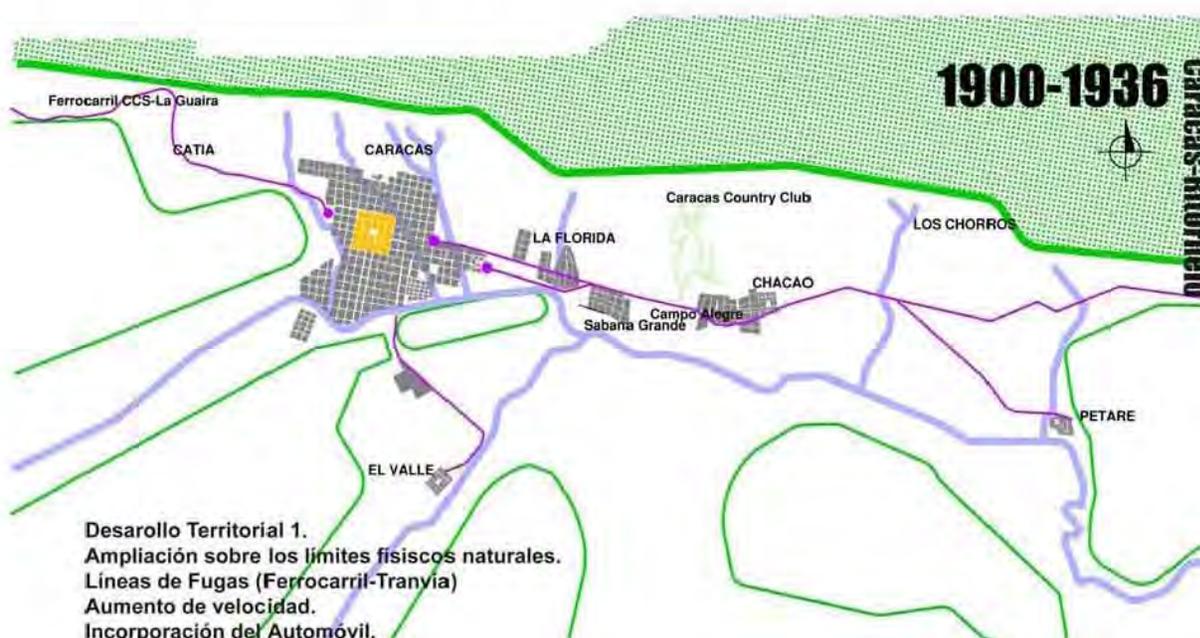
**1900-1936.**

**Desarrollo Territorial. Líneas de Fugas. Ferrocarril-Tranvía eléctrico-Automóviles.  
Siglo XX. Primera Mitad.**

Al comienzo del siglo XX, en el período 1908-1935, durante el mandato del dictador Juan Vicente Gómez, quién negaba el reconocimiento de Caracas como capital de Venezuela, dejó en manos de promotores inmobiliarios privados, el desarrollo futuro de la ciudad. Caracas había logrado expandir la noción del territorio sobre las líneas de movimiento del ferrocarril, del tranvía y la introducción del automóvil.

El cambio al tranvía eléctrico como medio de transporte público, contribuyó al crecimiento de la ciudad hacia los valles del sur y el sur-oeste: Antímano, El Valle y Catia. Mientras, el centro seguía densificándose y expandiéndose en sentido oeste y sur. La creciente élite social demandaba lugares de esparcimiento alejados del centro congestionado. Los alrededores del valle se convirtieron en el lugar para el descanso y el esparcimiento.

El auge del tranvía eléctrico y del ferrocarril, se vio superado con la rápida aparición del automóvil, lo cual ayudó a lanzar la vista hacia nuevas urbanizaciones en las periferias orientales de la ciudad. Es en este período cuando se construyeron la urbanización del *Caracas Country Club* (1929-Frederick Olmsted), *Campo Alegre* y *La Florida* (1930- Manuel Mujica Millán), dirigidas a la integración urbana con el paisaje. Estas urbanizaciones en la actualidad se mantienen como parte del *filum* de Caracas. Las líneas de conexión de la ciudad con el resto del país siguieron su desarrollo y fortalecimiento a partir del ferrocarril y la red de caminos y carreteras.

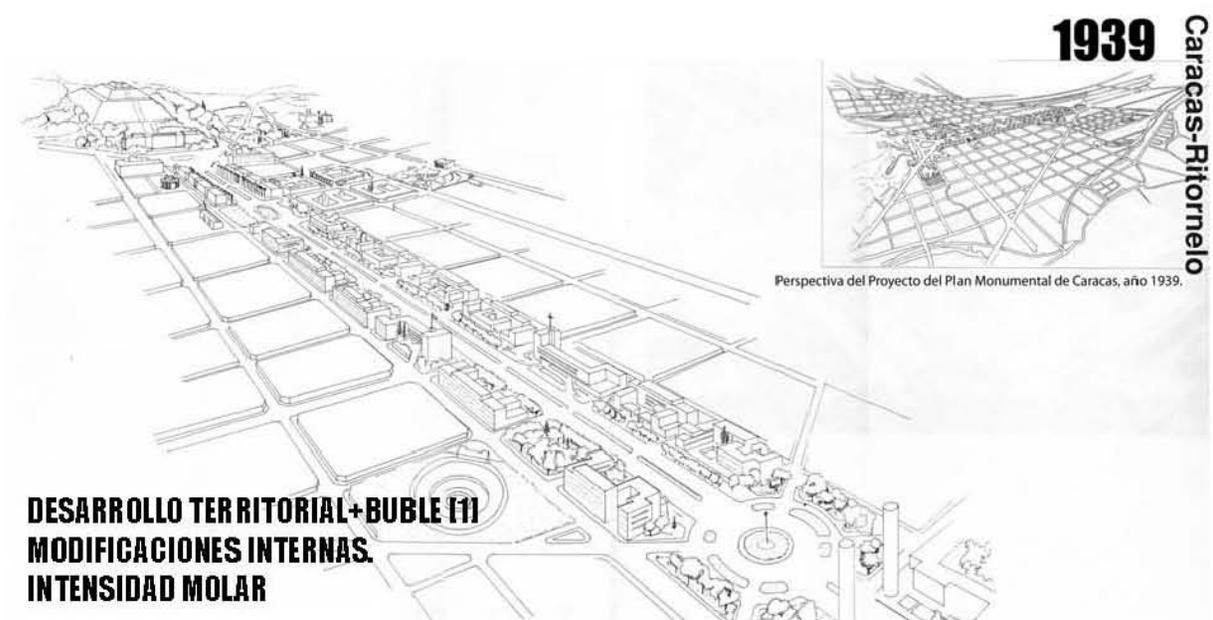


**1939.**

**Desarrollo Territorial + Bucle 1**

**Modificaciones internas. Intensidad Molar.**

Luego de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez el 17 de diciembre de 1935, Venezuela iniciaría el recorrido hacia el desarrollo socio-económico del país: pasaba de ser un país agrícola a un país petrolero. La independencia de movimiento y la velocidad que brindaba el automóvil, hizo que el tranvía desapareciera, y que las distancias se acortaran. La urbanización del valle de Caracas seguía en aumento en todas las direcciones, principalmente en el sentido oeste-este. Simultáneamente a la expansión territorial, la ciudad requirió de modificaciones, que permitían la solución necesidades internas de congestión, densidad e imagen urbana. En este período se hicieron inversiones en proyectos urbano-arquitectónicos que planteaban una nueva visión sobre la forma de la ciudad.



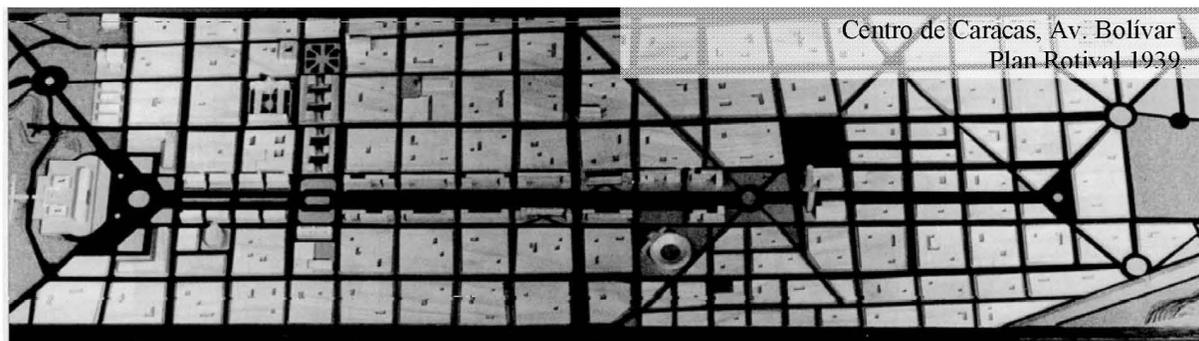
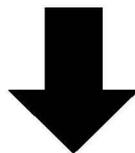
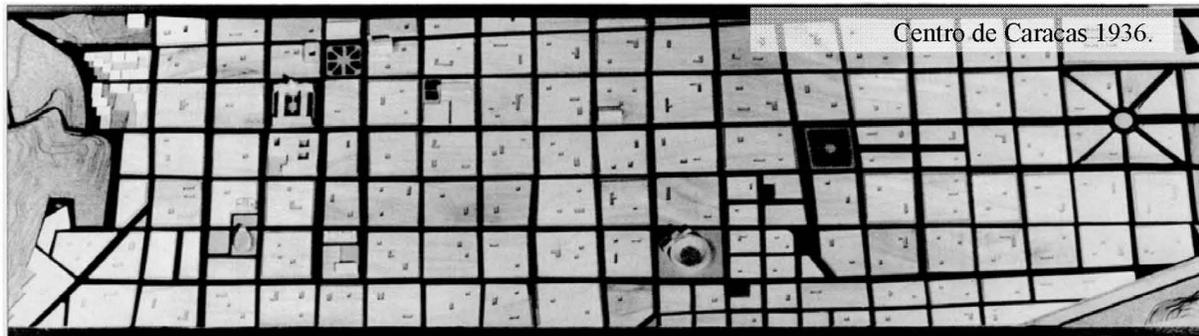
Perspectiva "Plan Rotival 1939"

Fuente: "El Plan Rotival: La Caracas que no fue. 1939-1989."  
pp. 126-127

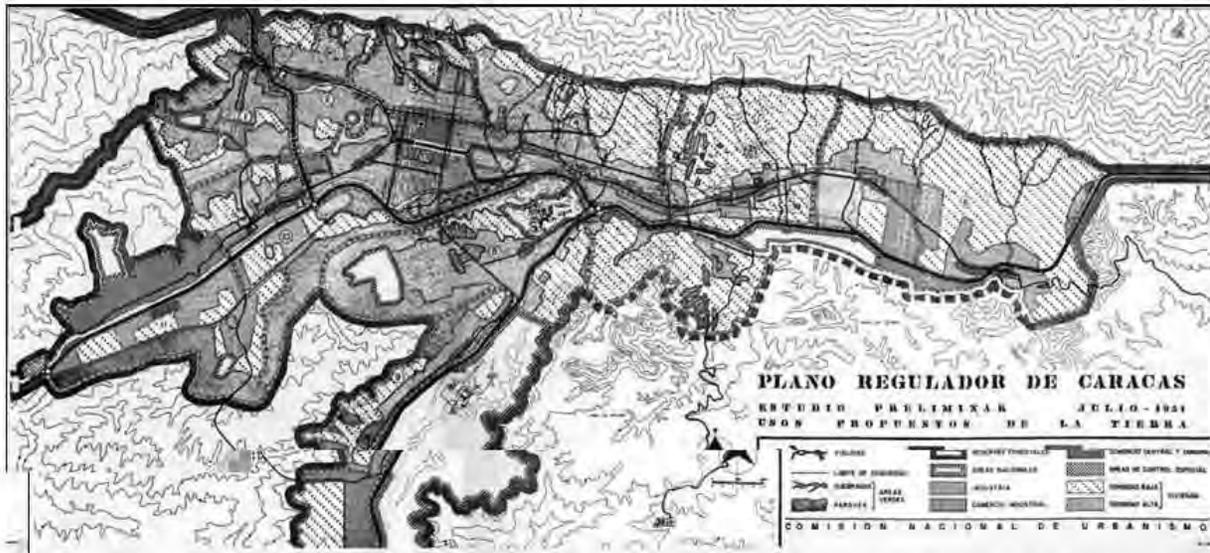


El año 1937, se marca como una fecha histórica para el desarrollo caraqueño, al ser contratado un grupo de arquitectos-urbanistas (Henri Prost, Jacques Lambert y Maurice Rotival), para la realización de un estudio sobre la ciudad de Caracas, que señalaría las directrices a seguir por la urbe en su proceso de desarrollo y modernización. *El Plan Monumental de Caracas*, conocido también como *Plan Rotival*, fue publicado en 1939 y consistía en la construcción de un eje de carácter monumental (hoy Av. Bolívar), jerarquizado al estilo francés, desde el parque *El Calvario* hasta el *Parque Sucre*, en el centro de la ciudad, con edificios de gobierno y de carácter urbano. Este eje, remataría en el panteón del Libertador Simón Bolívar, que tomaba la forma de un basamento piramidal. El proyecto prefiguraba una imagen de arquitectura urbana, más que de desarrollo urbano.

En 1942, el Plan Rotival fue aprobado como *Plan Rector*, tomando como base el *Plan de Vialidad de 1939* y no como un plan regulador, debido a que apenas mostraba una tendencia del uso de los suelos urbanos. Serías hasta 1951, cuando se realizaría el *Plan Regulador de Caracas*, estableciendo como prioridad la zonificación de la ciudad, la construcción y ampliación de vías expresas y arterias viales.



Maquetas realizadas para la Exposición "Plan Rotival 1939-1989"  
En Caracas, Venezuela.  
Fuente: "El Plan Rotival: La Caracas que no fue. 1939-1989."  
pp. 130.



**Plano Regulador de Caracas 1951.**  
 Fuente: "El Plan Rotival: La Caracas que no fue. 1939. 1989."  
 pp. 101.

La ciudad de Caracas dejaba a un lado la imagen de la "Ciudad de los techos rojos" que arrastraba desde la colonia, para empezar a perfilar una imagen de altura, que corresponde a la actual, convirtiéndose una ciudad moderna, con un nuevo centro modernizado. En esta segunda etapa del principio del siglo XX, se plantearon los lineamientos de ordenanzas urbanas que permitían el cambio de la tipología de vivienda en el centro fundacional de la ciudad a edificios en altura y la zonificación del valle de Caracas.

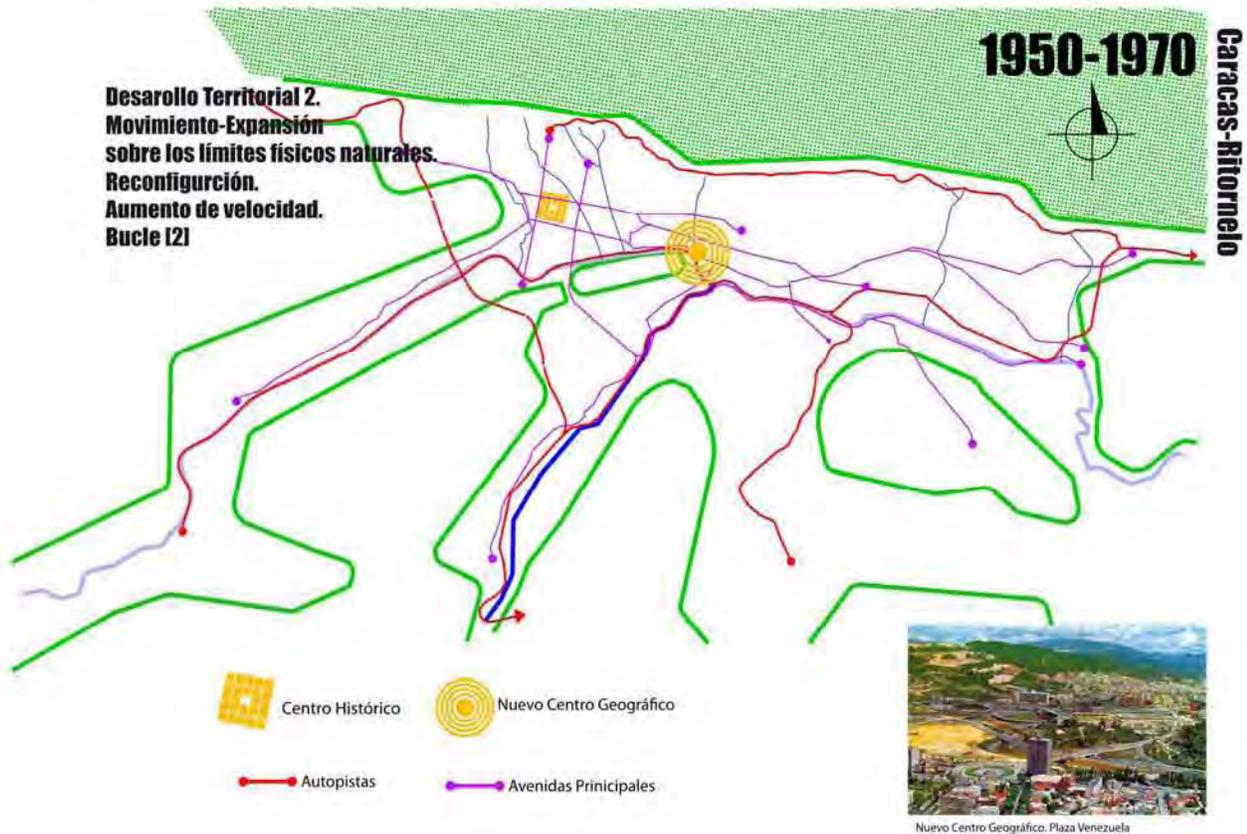
Los primeros arquitectos venezolanos formados en Europa, entre ellos Carlos Raúl Villanueva, Carlos Guinand Sandoz, Manuel Mujica Millán y Luis Malausena, se encargaron de empezar a dar forma y rostro a la ciudad con el cambio de la tipología morfológica de Caracas.

1950-1970.

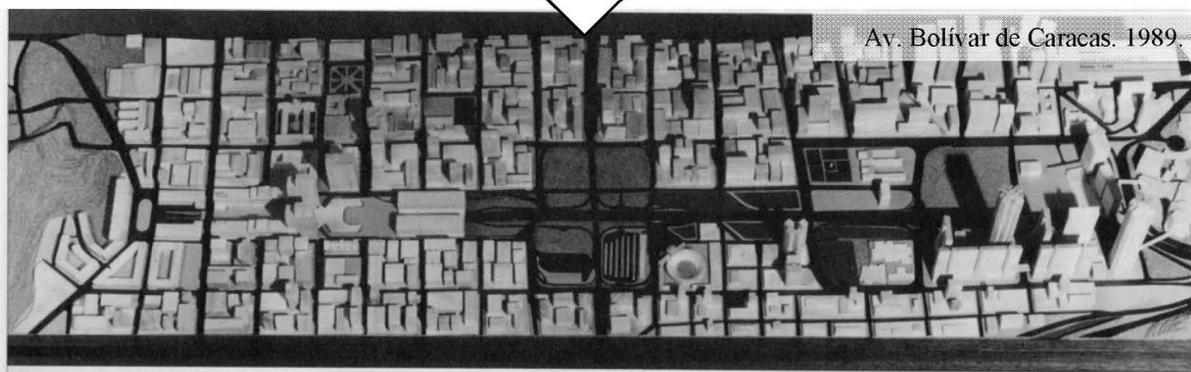
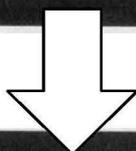
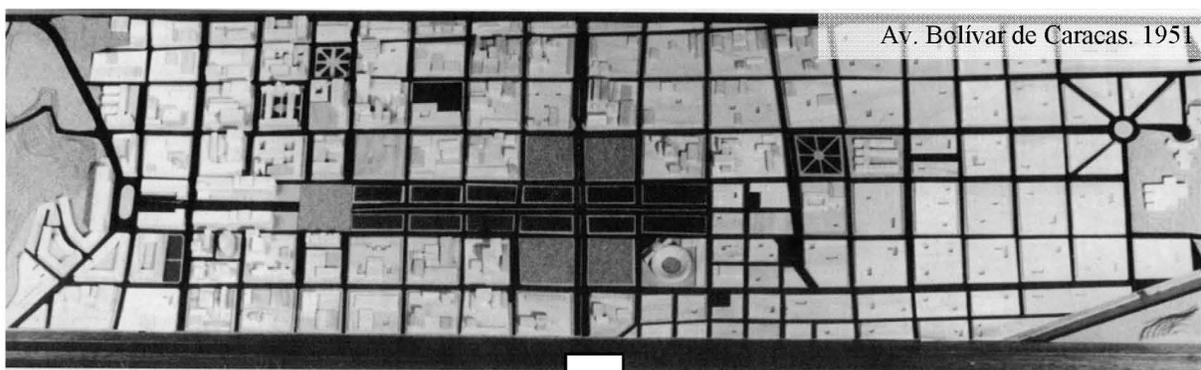
**Dominio Territorial 2.**

**Movimiento-Expansión. Reconfiguración. Bucle 2.**

En la década de 1950, luego de ser creado el Plan Regulador, Caracas cambió la escala de ciudad pequeña a ciudad metropolitana. Se decretó el Área Metropolitana de Caracas, conformada por los Distrito Libertador, Chacao, Los Dos Caminos, Petare, Baruta y el Hatillo, que abarcaban toda el área del Valle de San Francisco a lo largo y ancho. Esta expansión se fundamentó en la transformación de haciendas agrícolas en urbanizaciones, y al mismo tiempo en el desarrollo de la red vial de autopistas y principales avenidas diseñadas para el movimiento en altas velocidades, lo cual marco pauta en la densificación en las décadas siguientes. El centro urbano fundacional quedó a un lado, como centro histórico, dando paso a un nuevo centro geográfico, la Plaza Venezuela., que se convertiría en uno de los lugares más paradójicos y complejos para el diseño de la ciudad hasta nuestros días, puesto que a pesar de constituir un centro, separa la ciudad de manera abrupta en Este y Oeste.



Caracas se convirtió en un laboratorio para los arquitectos, paisajistas y urbanistas de la modernidad de los años 50, impulsando el modelo del urbanismo moderno. La construcción del Centro Simón Bolívar al extremo oeste de la Av. Bolívar, la culminación de la Ciudad Universitaria de Caracas, las unidades habitacionales de la Urbanización 2 de Diciembre -hoy 23 de Enero-, el conjunto del Paseo los Próceres- Nacionalidad, el conjunto del Círculo Militar, y las modernas autopistas, entre tantas otras de las obras arquitectónicas y de infraestructura construidas en esta década, hicieron de Caracas una ciudad pionera de la arquitectura moderna latinoamericana. La ciudad de Caracas, se mostraba como una ciudad modelo de la modernidad, con edificios de bloques en altura e infraestructura para el movimiento vehicular.



Maquetas realizadas para la Exposición “Plan Rotival 1939-1989”  
En Caracas, Venezuela.  
Fuente: “El Plan Rotival: La Caracas que no fue. 1939-1989.”  
pp. 131.

El dominio total sobre el territorio del valle de Caracas fue marcado el 11 de diciembre de 1956, con la inauguración del Hotel Humboldt en la cima de El Ávila, y un sistema de teleféricos que conectaba a la ciudad con el hotel-mirador, desde el cual se podía unir Caracas con el mar, al mismo tiempo que observar la dimensión de la ciudad y del territorio del valle. Con este gesto formal-arquitectónico, se firmó el dominio completo de todo el territorio del valle de Caracas.



Foto: Angel Rivero

**Dominio Territorial Máximo.  
Firma territorial.  
Hotel Humboldt.  
Arq. Tomás José Sanabrias.**



**1970-2011.**

**Refuerzo. Bucle 3.**

**Reconexión interna. Densificación-saturación.**



Ya dominado todo el territorio, la repetición de los ciclos internos, acompañado del desarrollo de políticas urbanas de crecimiento y construcción de la ciudad llevó a la densificación del espacio urbano-arquitectónico. El uso y saturación de los sistemas de movimientos, requirió nuevamente de una reconfiguración. En la década de los años 80, se construyó la primera línea del sistema metro de Caracas, el cual ha ido ampliándose en la medida que las necesidades urbanas y de desarrollo marcan las pautas. El desarrollo tecnológico del sistema metro ayudó a fortalecer internamente el sistema del ritornelo de Caracas. El sistema se introduce en el subsuelo, conectando desde adentro y generando una revaloración del territorio urbano. Se tiene pensada la construcción a mediano plazo (en tiempo urbano unos 10 o 15 años), de 3 líneas nuevas de metro. Una amplia red de infraestructura de movimiento subterráneo y superficial, se genera como base para el desarrollo urbano-arquitectónico, constituyéndose en costuras espaciales.

En paralelo, al desarrollo de la ciudad formal, en el territorio urbano se generó un tipo de asentamientos en las laderas del valle, llamadas informales: *los barrios*, como resultado de complejas situaciones emergentes de carácter socio-cultural, histórico, económico y político, semejante a muchas otras situaciones de ciudades en el mundo, resultadas del movimiento migratorio campo-ciudad. Estos asentamientos, vistos de manera focal, pueden ser leídos de la misma forma en que llevamos este análisis de *Caracas Ritornelo*: colonización de un territorio, firma y marca, dominio y expansión, para ir desarrollando su fortalecimiento y su consecuente formalización. Al momento de sacar el visor de estos espacios hacia el sistema del ritornelo urbano, encontramos que de igual

forma han desarrollado modos de conexión que responden a variables emergentes de cada lugar.

En Caracas, recientemente el ritornelo urbano ha completado uno de sus bucles, repitiendo la operación tecnológica del teleférico, ideada en un principio con un fin recreativo, ahora para incorporar a estos sistemas informales a la formalidad urbana, con el sistema de Metro Cable Caracas; medio de transporte que reconecta una de estas zonas "informales" con la ciudad, garantizando un movimiento más eficiente en el entorno urbano y con ello una mejora en la calidad de vida de un amplio sector de la población.



Plano del Sistema Metro de Caracas 2011 con proyección de las líneas futuras .

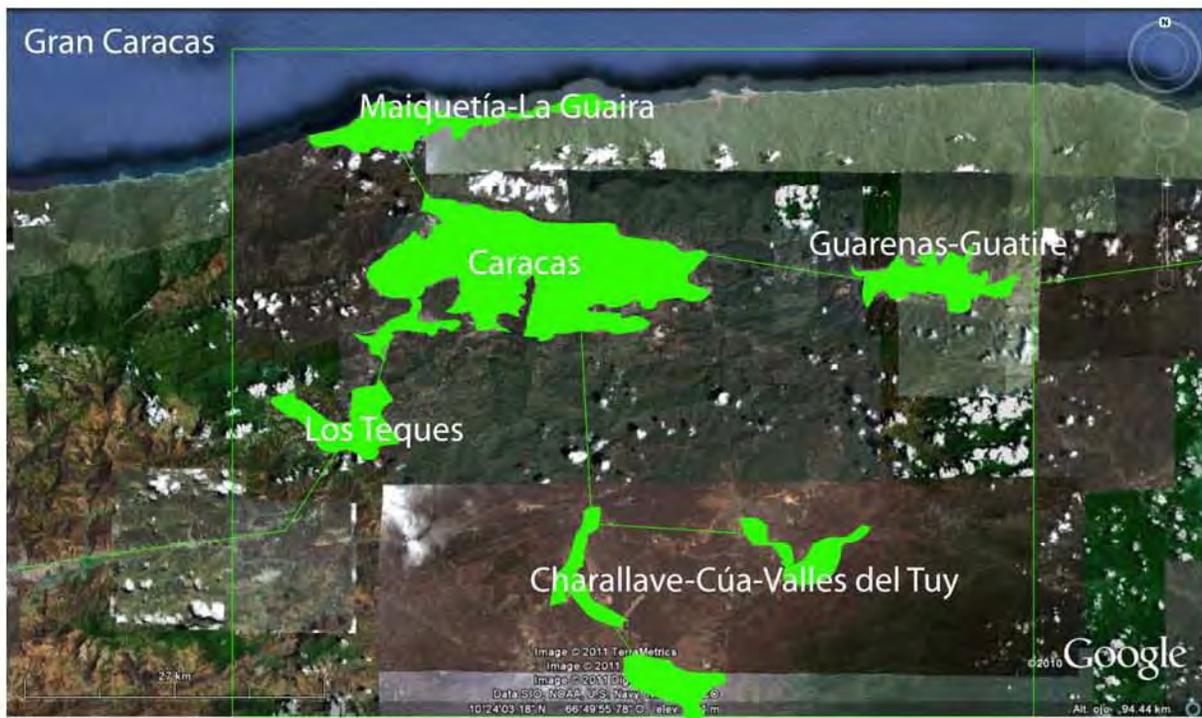
Fuente:

[http://www.metrodecaracas.com.ve/mapa\\_rutas/mapa\\_met\\_mbus.html](http://www.metrodecaracas.com.ve/mapa_rutas/mapa_met_mbus.html)

Consulta: 08 de mayo de 2011

Al mismo tiempo que internamente se refuerza el sistema, el ritornelo urbano ha ido ampliando sus límites, para conectarse con el resto del territorio nacional, de la misma forma que se planteó en un inicio durante la fundación de la ciudad. La diferencia la encontramos al ver que la escala del espacio territorial de la ciudad ha saltado más allá de sus límites físicos inmediatos, constituyendo la zona metropolitana de Caracas o la Gran Caracas, un área más amplia que abarca no solamente el espacio del valle de San Francisco, sino que logra extenderse a través de líneas de

fugas al territorio de los alrededores estableciendo un área conurbana conectada por medio de autopistas, carreteras y trenes.





## La captura del Ritornelo.

*Las máquinas concretas son los agenciamientos, los dispositivos biformes; la máquina abstracta es el diagrama informal. En resumen, las máquinas son sociales antes de ser técnicas. O más bien, existe una tecnología humana antes de que exista una tecnología material. Esta, naturalmente, desarrolla sus efectos en todo el campo social; pero para que sea posible es necesario que los instrumentos, es necesario que las máquinas materiales hayan sido primero seleccionadas por un diagrama, asumidas por agenciamientos.*

Gilles Deleuze.<sup>60</sup>

*No hay efectos mecánicos; los efectos siempre son maquínicos, es decir, dependen de una máquina en conexión con el agenciamiento, y liberada por la desterritorialización. Lo que nosotros llamamos **enunciados maquínicos** son precisamente esos **efectos de máquina que definen la consistencia en la que entran las materias de expresión.***

Deleuze-Guattari<sup>61</sup>

Como vimos, la construcción de un territorio y el dominio de su territorialidad se generan gracias al movimiento inmanente, que implica una constante oscilación entre ciclos límites y el caos. Vamos a trazar una línea de fuga hacia el enunciado de movimiento, como constructor del espacio urbano-arquitectónico y del sistema de costuras espacio-temporales, en forma de un ritornelo que dibuja un paisaje de sincronías melódicas. A partir de la marcas de territorialidad en los patrones temporales, el movimiento de traslación como dominio territorial aparece en la construcción del escenario.

El movimiento hace del espacio urbano-arquitectónico un espacio móvil, generando un círculo de retroalimentación, en el que a mayor movimiento inducido, se produce mayor tecnología para soportar el movimiento intensivo generado por el ritornelo. En el estudio previo sobre la ciudad de Caracas, vimos esta situación. La conformación del par territorio-territorialidad se transforma en un sistema de acumulaciones móviles, que empujan a la creación de más elementos que soporten la movilidad [infraestructuras de calles, autopistas, pasos de desniveles, segundos pisos, sistemas de transporte individual y masivo...] y con ello

---

<sup>60</sup> Deleuze, Gilles, *Foucault*. Pág. 65

<sup>61</sup> Deleuze-Guattari. *MM*. Pág. 338

la densificación y expansión. De esta manera, el movimiento como necesidad del ritornelo urbano, se vuelve el rector del crecimiento, transformándose en el motivo central de la obra en escena. Las trazas y los diagramas de movimiento urbano, surgen como parte de la retroalimentación y las líneas de fuga, pero aunque en un principio surgen por crisis, con el tiempo son capturados por un aparato de Estado, que termina regulándolo, pasando a formar parte de éste. Se generan patrones de conducta y de distribución en el espacio ordenado en el tiempo.

¿Cuáles son los factores que han hecho que el movimiento en el espacio físico desarrolle un patrón de comportamiento? En un caso de estudio como la ciudad contemporánea, el sistema de vialidad, el sistema de movimiento urbano, y finalmente los muros de movimientos han generado un patrón de comportamiento que caracteriza el entorno diagramático del movimiento. El proceso de este recorrido termina en la saturación total del territorio y volteando el ritornelo a una crisis mayor, que lo fracciona. Nos interesa este punto en el que estamos dentro del tiempo histórico de la ciudad contemporánea, porque la mayor parte de nuestros territorios urbano-arquitectónicos muestran la condicionante de un espacio fragmentario, en paralelo a un sistema de conexiones en otro estrato, que apunta a otra escala, en la que se desterritorializa completamente a la ciudad, para abrirse a esa otra escala. Cómo reconocemos estos sistemas y cómo los usamos es el trabajo que debemos detenernos a pensar.

Queremos citar dos ejemplos concretos, ambos sobre la captura del movimiento contemporáneo, en dos escalas diferentes. La primera, una escala macro que diluye la noción del espacio urbano-arquitectónico como espacio cerrado, y que incluye a ambas escalas en un solo proyecto: el proyecto urbano de *Euralille [1994]*, de la OMA en asociación con otros despachos connotados en el *star system* de la arquitectura contemporánea.<sup>62</sup>

Este proyecto partió de la hipótesis sobre la construcción de una potencial ciudad virtual de 50 millones de habitantes que estarían en constante movimiento, separados por un tiempo de una hora y media de cualquier lugar en Europa, y que deberían cruzarse en un punto, conformando un epicentro de impacto regional, en la ciudad de Lille, Francia. Un cruce

---

<sup>62</sup> Koolhaas, Rem, *S, M, L, XL* pp. 1156-1209.

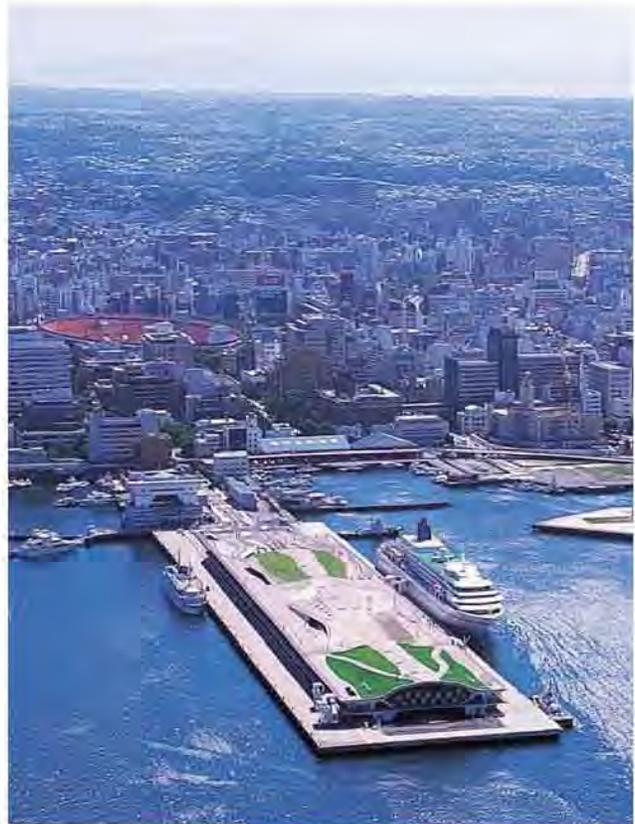
de caminos, que conforma una maraña de flujos de partículas de toda Europa Occidental, ello, gracias a la construcción del tren de alta velocidad TGV.

El otro proyecto, que muestra un ejemplo de esta captura del movimiento, es el terminal de Yokohama [2002], de Foreign Office Architects. En este segundo proyecto, además de surgir del movimiento, presenta la particularidad de ser una interfaz, como una costura de intercambio que conecta dos territorios, el marítimo y el terrestre. Más allá del manejo de las superficies formales como un continuo de distribución de flujos, nos muestra la noción de ruptura del territorio dentro de su ciclo límite, para ampliarlo sobre el territorio marítimo, y ampliar a su vez la territorialidad de la ciudad de Tokio.

Ambos son proyectos que evidentemente conforman parte de la infraestructura urbana, pero como dijimos en un principio, nosotros no diferenciamos las escalas para entender el movimiento como generador de espacios urbano-arquitectónicos. Podemos afirmar prematuramente, que uno de los cambios de la forma en que vemos la ciudad, es que su infraestructura forma parte esencial para la arquitectura de movimiento, no con ello dejando de pensar en la escala arquitectónica.



Euralille. Fuente: S,M,L,XL. Pág. 1175



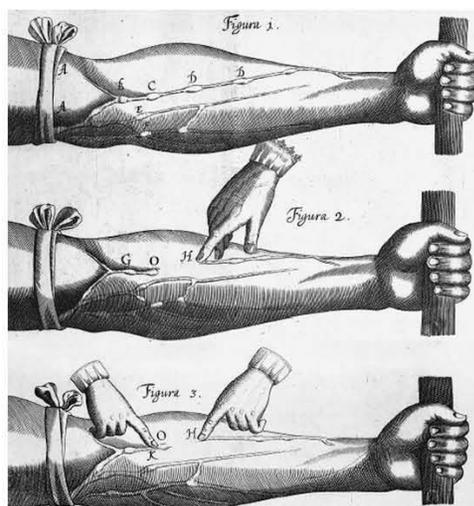
Terminal de Yokohama. Fuente: <http://www.gsd.harvard.edu/people/faculty/moussavi/projects.html>

## De la carne a la piedra roseta. El cambio en el enunciado del movimiento.

### La noción de circulación.

En el libro *Carne y Piedra*<sup>63</sup>, de Richard Sennett, se hace un recorrido sobre la evolución de la ciudad occidental generada por los cambios de relaciones entre las sociedades y el cuerpo histórico. Estas relaciones tuvieron su *corpus* reflejo en el entorno físico desde la ciudad del *ciudadano* greco-romano, de los cristianos y judíos en un orden cronológico, deviniendo en el *sujeto móvil*, el cual abordaremos en este segmento porque es la máquina abstracta que culmina con el agenciamiento del sistema de flujos y movimientos que caracteriza a las costuras espacio-temporales de nuestra ciudad contemporánea.

Luego de un paseo por la historia del cuerpo desde Grecia hasta el Medioevo en las dos primeras partes del libro, se muestra cómo gracias a un descubrimiento científico trascendental en la concepción del cuerpo, se dibuja el punto de partida del genoma de nuestra sociedad contemporánea, para la forma de la ciudad y para la economía a partir del siglo XVII: **la noción de circulación**. El médico William Harvey (1578-1657) fue el primero en explicar la circulación de la sangre como un movimiento mecánico dentro del cuerpo de los seres vivos.



Fuente:

[http://www.wired.com/images/slideshow/2009/01/gallery\\_science\\_spurned/WilliamHarvey.jpg](http://www.wired.com/images/slideshow/2009/01/gallery_science_spurned/WilliamHarvey.jpg)

<sup>63</sup> Sennett, Richard, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Trad. César Vidal. Madrid. 1994. [En adelante CyP]

Este descubrimiento, marcó una ruptura similar a la apertura del espacio de Galileo. Los resultados arrojaron al cuerpo lejos de las fuerzas divinas relacionadas con el alma o el espíritu, y su funcionamiento se asentó en las bases de un organismo complejo. El estudio permitió la apertura a otros estudios corporales, que incluirían el descubrimiento del sistema nervioso como fuente de energía interna, el cual proporciona el impulso de los movimientos del cuerpo. Estas nociones de circulación, construyeron un cuerpo-sistema, importante para entender el cuerpo individual y sano, y para ser aplicado al espacio físico y social en períodos posteriores.

Los descubrimientos de Harvey y los hallazgos posteriores sobre el cuerpo sistémico, marcaron un cambio en la definición de la salud. Se desarrolló una nueva ciencia de la circulación, centrada en la salud corporal con bases en que la vida fluía libremente por el cuerpo. Tanto el sistema de circulación como el sistema nervioso eran las fuentes del nuevo misterio. Ya no existía una condición espiritual como fuente de energía vital, planteando un nuevo paradigma que apuntaba a la nueva imagen de una sociedad sana, con un cuerpo en movimiento.

### **El movimiento del aire y el espacio.**

El siguiente cambio fue la exteriorización de estas concepciones de fluidez en el cuerpo, hacia el aire y el ambiente. El médico Ernst Platner, en el siglo XVIII, hizo una analogía entre la circulación y el ambiente. Este creía que el aire circulaba por el cuerpo, al igual que lo hacían la sangre y el sistema nervioso, teniendo como límite la piel para la expulsión de fluidos insanos. Se afirmó que la piel respiraba, y por ende, una piel limpia garantizaba el flujo del aire, generando un cuerpo sano. La necesidad y la nueva conciencia circulante para la salud corporal, llevó en una primera instancia a cambios en la higiene corporal, mientras que en paralelo se llevaba al espacio público. En las ciudades europeas de mediados del siglo XVIII, se generalizó una preocupación por la limpieza del espacio público urbano, con la regularización de la recolección de basura y de desechos humanos. Se hicieron cambios en los materiales que pavimentaban las calles para garantizar la higienización

pública, así como la construcción de drenajes subterráneos que sustituían los pozos sépticos. Curiosamente, gracias a esta nueva imagen del cuerpo sano, hasta la moda de la época fue modificada. Se empezó a utilizar ropa más ligera y holgada que permitía la “ventilación” y “respiración” del cuerpo.

La imagen del sistema circulatorio y nervioso del cuerpo, no tardó en ver su reflejo en la forma del urbanismo del siglo XVIII. El sistema circulatorio en movimiento garantizaba la salud del espacio físico-social, lo cual llevo a hacer la analogía del cuerpo humano y la ciudad. Se reflejaba el orden central de la ciudad, con un corazón central –el castillo del príncipe o el rey – y el fluir de la sangre por “venas” y “arterias” –comunicadas entre sí a diferencia del sistema del cuerpo –; con parques que hacían las veces de pulmones vegetales, permitiendo la limpieza del aire del medio ambiente.<sup>64</sup> Con bases en la concepción del movimiento como un nuevo paradigma corporal, se recurrió a la planificación urbana de todos los sistemas, incluyendo los de drenajes y desechos, para controlar y ordenar el crecimiento de la ciudad, buscando que el tejido urbano no formara un cáncer, obstaculizando y enfermando su cuerpo.

De esta noción de circulación, surge una primera relación en la forma de la economía y los flujos organizados en el espacio, en *Las riquezas de las naciones*, de Adam Smith publicada en 1776. No es de extrañar, que el estudio de la ciudad como sistema de movimiento de capitales, se alinee con una visión materialista y de distribución de flujos alineada al marxismo, teniendo en cuenta que los estudios económicos de Adam Smith fueron una fuerte influencia en el pensamiento de Marx y Engels. Los estudios de libre mercado establecían una relación importante entre el movimiento de capital de las ciudades y la organización del espacio. Las nuevas teorías económicas planteadas por Adam Smith, sobre el canal de producción de riquezas a partir del trabajo en el siglo XVIII, sembraron –así como en un principio la noción de circulación para crear una ciudad sana por medio de la circulación– el

---

<sup>64</sup> Durante los siglos XVII-XVIII, en Francia y en los Estados Unidos, la noción de parques urbanos como “pulmones” de la ciudad, continuaron con el apoyo a la analogía del cuerpo. La plaza de Luis XV en el París del siglo XVIII, Versalles, la planificación de la ciudad de Washington, entre tantos otros ejemplos de la época, incorporaron el parque público urbano como concepción de pulmón vegetal. Esta imagen se arrastra hasta nuestros días.

germen de lo que quizás sea una de las principales causantes del espacio tal y como lo conocemos hoy día: *el origen del flujo de capitales*.

### **El movimiento de la muchedumbre. La partícula del cuerpo colectivo.**

Uno de los genes del espacio contemporáneo estaba aún por aparecer, era el gen de la muchedumbre. Todas las operaciones de planificación del espacio urbano, que partían de la analogía del cuerpo y la circulación, planteaban el movimiento urbano compuesto de personajes divididos en categorías distintas y no como un conjunto humano. Las carreteras apenas tenían el espacio para el paso de dos carretas, a pesar de los intentos durante la Ilustración, aún no se concebía posible el movimiento urbano como movimiento de masas. Se seguía apuntando a la dispersión de los individuos y no a ellos como un conjunto.

Pero no fue sino hasta los inicios de la Revolución Francesa, cuando empezaron a aparecer las primeras formaciones de muchedumbres urbanas. A diferencia de la teoría de Adam Smith, en la cual todos los actores del mercado eran iguales e interdependientes entre sí, el movimiento de masas se comportaba por encima de los individuos. Esta concepción de la potencia del movimiento como masa fue la clave para el inicio de la Revolución Francesa, la cual sustituyó al personaje corpóreo de la circulación por el movimiento de masas revolucionarias, compuestas por una gran parte de la población ubicada fuera del alcance de los beneficios que adquirieron los nobles por tradición del poder. Así, la muchedumbre representaba el cuerpo ideológico de la Revolución. Un cuerpo personificado en el cuerpo femenino de *Marianne*. Su imagen aludía una figura de libertad insurrecta y seguridad maternal al mismo tiempo, manteniendo el principio de circulación como principio de vida que llena a un cuerpo de fluidos libres. Gracias a ello, en las ciudades francesas de finales del siglo XVIII, los espacios vacíos de la ciudad se transformaron en el contenedor potencial del ideal de *Marianne* – del espacio público – en el que las masas se unificaban en un mismo cuerpo. Un vacío en donde los individuos experimentaban la libertad creando un lugar de

confraternidad – ¡Vaya imagen kitsch! –. A partir de esta nueva necesidad, se fue construyendo el nuevo espacio. En este sentido, el vacío urbano se volvió un lugar netamente político. A medida que esta búsqueda fue profundizándose, el vacío fue adquiriendo los rasgos esenciales del rostro del nuevo poder.

Personajes como Etienne-Louis Boullée pensaron su figura exaltando las imágenes de la libertad y de la igualdad, encontrando su camino en la arquitectura, por medio del diseño de espacios de dimensiones exorbitantes se pretendía alcanzar *lo sublime* para dar albergue al cuerpo de *Marianne*. El resultado de estos grandes espacios fue el despertar de un sentimiento de inquietud. ¿Qué ocurriría si no lograban satisfacer las exigencias de los revolucionados? ¿Se volcarían en contra de ellos mismos como lo habían hecho ante sus predecesores? Los grandes proyectos de Boullée no se llevaron a cabo, pero el temor generado por el vacío teórico se desdobló en el espacio real urbano, transformándolo en un espacio de vigilancia y control dirigido sobre las masas. Esto suena contradictorio, debido a que la Revolución partía de la construcción idealista de un *nuevo orden humano* dentro del vacío, que luego se fue transformando. Estos grandes espacios, *llenos* del cuerpo de *Marianne*, eran mucho más fáciles de controlar y vigilar, anulando el temor.

Las nociones de circulación y de libre movimiento construidos por la Revolución encontraron un freno en su *leitmotiv*, pues sumado a los sistemas de control y vigilancia, la muchedumbre, que experimentaba la nueva amplitud espacial, se hizo pasiva. Esta pasividad, como consecuencia del nuevo gran vacío, quizás haya impactado fuertemente a la muchedumbre en referencia a lo hasta entonces vivido, el vacío se convirtió en un lugar que frenaba al ciudadano en masa, y en lugar de reactivar las expectativas ideológicas, las adormeció. Sennet encuentra signos de este adormecimiento revolucionario en la diferencia de las imágenes de *Marianne* al momento del inicio de la Revolución, como una mujer firme, fuerte, y algunas veces pintoresca, con alas y otras características fabulosas, y las modificaciones iconográficas, que con el tiempo, empezaron a mostrar una imagen mucho más pasiva.

A la par del apaciguamiento del cuerpo revolucionario, las aglomeraciones urbanas empezaron a cambiar el significado del vacío. De un lugar para la revolución, devino en un



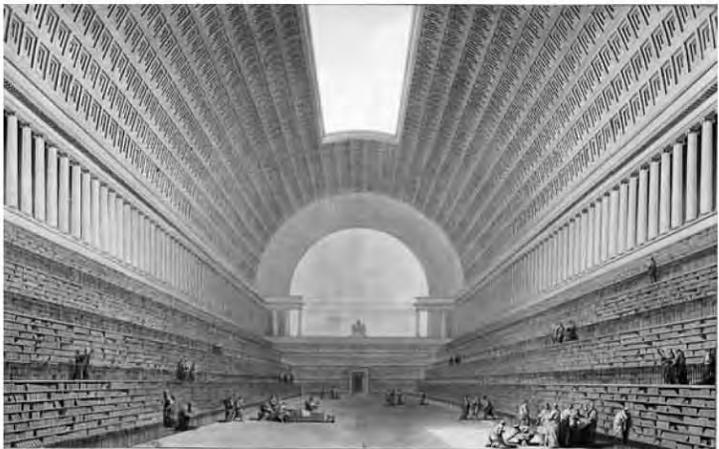
lugar para el espectáculo. El espectáculo no era otro que el evento de las ejecuciones de la guillotina. Alrededor de estos eventos, el espacio revolucionario se torno en un lugar de fiesta y macabro al mismo tiempo, escenario de las ejecuciones a favor de la Revolución. En los períodos anteriores a la Revolución, el personaje del verdugo y las ejecuciones, llevaban a cabo un show de entretenimiento público y de intercambios de emociones a partir del evento. La muchedumbre exigía saciar su sed de espectáculo, con la sangre de los condenados. El condenado podía dirigir sus últimas palabras al público. Si la muchedumbre era captada y sorprendida por las palabras del condenado, el verdugo perdonaba su vida, pero si no sucedía, daban fin a la ejecución, generando el show esperado, donde la muchedumbre se quedaba para admirar la parafernalia sangrienta. La gran diferencia entre estas ejecuciones y las de la revolución, es que fue durante esta última, el vacío y la guillotina se convirtieron en los protagonistas, desplazando la imagen protagónica del verdugo como juez, hacia la de un *Estado poderoso*. El condenado era ejecutado de un solo golpe neutral.

Con la ejecución del rey Luis XVI, el evento se vistió de esta neutralidad revolucionaria, demostrando que el *nuevo poder del estado* marcaba una distancia física y moral con el condenado, liberándose de la culpabilidad de ejecutar al Rey. De esta manera la imagen de justicia revolucionaria se fue reforzando.

La noción de circulación en el cuerpo, devino en un primer estadio de cambio a nivel urbano, del movimiento sistemático del cuerpo, a la concepción del cuerpo urbano, para luego ir al cuerpo revolucionario.



*La Liberté guidant le peuple*. Eugène Delacroix. 1830.  
Fuente: Wikipedia [enciclopedia libre] –  
Consulta: 10 nov 2010



Étienne-Louis Boullée. *Biblioteca Nacional de Francia*. 1785  
Fuente: <http://www.arq-2.com.ar/2008/08/louis-boullé.html>  
Consulta: 10 nov 2010



Étienne-Louis Boullée. *Cenotafio a Newton*, 1784  
Fuente: <http://www.arq-2.com.ar/2008/08/louis-boullé.html>  
Consulta: 10 nov 2010

## El individuo móvil y la descongestión.

Dando un salto en el espacio y en el tiempo, desde París del siglo XVIII, hacia el espacio urbano europeo del siglo XIX, la Revolución francesa fue sustituida por una nueva *Revolución Industrial*, generando cambios en el cuerpo urbano y en el cuerpo de la sociedad occidental. La sociedad industrial, se organizó en una nueva estructura, que incorporaba la noción teórica de las clases sociales. La producción y acumulación de riquezas a partir de la industria, generó el ascenso de la clase burguesa como sustituta de la aristocracia, generando al mismo tiempo una nueva clase compuesta por el proletariado que trabajaba en las industrias y un personal encargado de los servicios de la clase burguesa y la ciudad. Este nuevo sector, surgido de la desterritorialización de la mano de obra del campo hacia la ciudad, produjo, como en cada uno de los momentos anteriores, efectos en el entorno urbano, particularmente en la organización social de las ciudades industriales.

El diseño urbano del siglo XIX facilitó el movimiento de un gran número de individuos en la ciudad y dificultó el movimiento de grupos [...]. Los planificadores urbanos del siglo XIX se basaron en sus predecesores ilustrados, que concibieron la ciudad como arterias y venas de movimiento, pero dieron un nuevo uso a esas imágenes. El urbanista de la Ilustración había imaginado individuos estimulados por el movimiento de la muchedumbre de la ciudad. El urbanista del siglo XIX imaginó **individuos protegidos por el movimiento de la muchedumbre**. Tres grandes proyectos marcan este cambio a lo largo del siglo: la construcción de Regent's Park y Regent Street en Londres, a inicio del siglo XIX; la reconstrucción de las calles parisinas en la época del barón Haussmann a mediados del siglo y la construcción del metro de Londres a finales de siglo.<sup>65</sup>

Los casos de Regent's Park y Regent Street, incorporaron modalidades de diseño urbano que hicieron un gran cambio en el urbanismo hasta ese entonces, con el único fin de evitar las aglomeraciones. En primer lugar, Regent's Park, manteniendo las nociones del sistema del cuerpo urbano, bajo la idea del *parque-como-pulmón*, fue diseñado por el arquitecto John Nash como encargo del Rey Jorge IV. La idea era dirigir el nuevo parque

---

<sup>65</sup> Sennett, Richard, *CyP*. Pág. 356.

urbano a las clases pudientes. La estrategia urbana del diseño recurría al *aislamiento por un muro de tráfico*<sup>66</sup>, que dificultaba las congregaciones urbanas y al mismo tiempo marcaba un límite. La única forma de acceder era por las vías de los carruajes, es decir, no todos tenían acceso. De esta forma, el movimiento vial adquirió el carácter de separador social.

La calle Regent (*Regent Street*), a la vez, incorporó la noción de *calle de una sola función*. Contenida por la masa construida, en la calle se estratificaron los usos: en la planta baja se ubicaron los comercios y en las plantas altas las viviendas. Esta organización garantizaba que la gente circulara sin detenerse, en un movimiento unido a *la idea de descongestión que sustituyó al espacio de congregación por el espacio móvil*.

La experiencia de Regent Street sobre el espacio móvil, fue retomada en el París del barón Haussmann, que buscaba la fragmentación, la delimitación y segregación socio espacial, a partir del movimiento muro abiertamente para controlar los posibles motines. La operación en este caso fue hecha con ese motivo: fragmentar, controlar y abrir el tejido urbano medieval y renacentista con la superposición de un sistema de tres redes estratégicas de ejes viales, facilitando el movimiento rápido de las fuerzas para el control. El espacio de París, bajo estas premisas, se convirtió en un espacio completamente estriado, en el cual el vacío de las vías en lugar de unir separaba, creando una cicatriz urbana que en la actualidad le da el carácter a la ciudad. Grandes avenidas que conectan puntos privilegiados en el espacio urbano.

Por último, en este recorrido ligero por la ciudad europea del siglo XIX, la incorporación del sistema de metro en Londres, el *Underground*, generó una nueva característica urbana: la intermitencia de activación urbana y la expansión de las periferias y los suburbios. La nueva organización social, y las promesas de mejoras con las nuevas máquinas, le dieron a la ciudad un artefacto que constituiría el agenciamiento base para el flujo de individuos en masas, marcando direcciones de entrada y salida a la ciudad. Este sistema de movimiento subterráneo generó en la ciudad un diagrama de activación y variación espacio-temporal y social, con el movimiento de la clase obrera y de servicios. Durante el día la diversidad de las clases y la congestión; durante las noches la descongestión y la vuelta

---

<sup>66</sup> De este muro de tráfico, es en donde encontramos el concepto del *movimiento-muro* que conforma el espacio urbano contemporáneo.

a la homogeneización social. Al mismo tiempo, el nuevo sistema, ayudó a la mejora de la calidad de vida de la clase obrera, que al salir del centro congestionado para vivir en propiedades en las periferias de una ciudad, pudo adquirir *mejores viviendas*. Las distancias aún no eran tan grandes como las de los actuales conglomerados urbanos, pero se creó un gen que arma parte importante del genoma urbano contemporáneo.



*Sección del Mapa para las mejoras de Londres de 1833, Grabado de W. Schmollinger, 1833. Fuente: Wikipedia. Enciclopedia libre*



*The Quadrant, Vista de Regent Street desde Picadilly Circus. [Londres] Grabado de J. Woods, 1837. Fuente: Wikipedia. Enciclopedia Libre*



*Underground. Construcción del las vías del Metro de Londres. 1861. Fuente: Wikipedia. Enciclopedia Libre*

## **Velocidad y confort. El silencio como devenir del nuevo individuo urbano.**

La nueva noción de territorio creada traía consigo al movimiento de masas. Los viajes de un lugar a otro, se fueron alargando paulatinamente como consecuencia de la expansión urbana. En este sentido, las innovaciones tecnológicas generadas por la Revolución Industrial, forman parte del mapa genético del movimiento en la ciudad contemporánea por dos razones, ayudó a la expansión territorial e incorporó una preocupación nueva dirigida al tiempo durante la traslación de un lugar a otro. Las búsquedas en el diseño del confort, que se venía haciendo para la comodidad de la clase burguesa, se llevó al territorio del proletariado, al descubrir que la mejora en la calidad de vida de los obreros, que incluiría regularización de las horas de trabajo y de descanso, garantizaba el aumento de la producción en las industrias. Por su parte, el espacio del movimiento también fue afectado por las mejoras a la calidad de vida gracias a la búsqueda del confort como descanso para la mejora en la producción. Esta búsqueda mostró una segunda cara: la cara de la comodidad individual, la cual vio reflejo en el lugar de descanso y en el lugar del movimiento, creando lugares donde se podía aislar el individuo en su descanso personal.

*La búsqueda de la comodidad en el siglo XIX tiene que entenderse en este contexto. Las carreteras cómodas para viajar, igual que los muebles y lugares cómodos para descansar, inicialmente tenían la función de facilitar la recuperación de los excesos corporales que marcaban la sensación de fatiga [...].<sup>67</sup>*

*[...] la velocidad fue adquiriendo un carácter distinto durante el siglo XIX, gracias a las innovaciones técnicas introducidas en el transporte. Éstas proporcionaron comodidad al cuerpo que viajaba. La comodidad es un estado que asociamos con el descanso y la pasividad. La tecnología del siglo XIX fue extendiendo esta clase de experiencia corporal pasiva. Cuanto más cómodo se encontraba el cuerpo en movimiento, tanto más se aislaba socialmente, viajando solo y en silencio.<sup>68</sup>*

*El asiento para viajar siguió la [...] trayectoria de comodidad individualizada. [...] Los muelles que había en la parte inferior de los carruajes se acolcharon cada vez más para*

---

<sup>67</sup> Sennet, Richard, *C y P* pág. 361.

<sup>68</sup> *Idem.* pág. 360.

*amortiguar el traqueteo. La comodidad del carruaje hizo que el aumento de velocidad fuera llevadero para los pasajeros, que en los vehículos antiguos habían sufrido más cuando iban deprisa.<sup>69</sup>*

*Los cambios en el espacio del movimiento a partir de las mejoras hechas en el sistema de confort individual, llevaron a crear el silencio de la muchedumbre como protección individual. Estos cambios alteraron las condiciones sociales del viaje. En el siglo XIX, el vagón del ferrocarril europeo llevaba de seis a ocho pasajeros situados unos de frente de otros, disposición que deriva de las grandes diligencias tiradas a caballos. Cuando se aplicó al tren, argumenta el historiador Wolfgang Schivelbusch, provocó "turbación en los viajeros, sentados frente a frente en silencio" porque el ruido que hacía el carruaje tirado por caballos había desaparecido. Sin embargo, la cómoda uniformidad del vagón de ferrocarril permitía que la gente leyera.*

*El vagón de ferrocarril, lleno de cuerpos apretados que leían o miraban en silencio por la ventana, marcó un gran cambio social que se produjo durante el siglo XIX: el del silencio utilizado como una protección de la intimidad individual. En las calles, al igual que en el vagón de tren, la gente comenzó a considerar un derecho personal el que los extraños no le hablaran, a ver en las palabras de los extraños una violación, [...]*

*El vagón de ferrocarril americano, tal y como se desarrolló en los años cuarenta del siglo XIX, colocó a los pasajeros de manera que prácticamente estaba asegurada la tranquilidad individual. Sin compartimentos, el vagón de ferrocarril americano hacía que todos los pasajeros dirigieran la vista hacia delante, mirando a la espalda de los demás en lugar de sus rostros.<sup>70</sup>*

### **Las autopistas y la experiencia móvil. La velocidad.**

Con la incursión del ferrocarril y el automóvil como constructores de territorios urbanos, ya en el siglo XX, las velocidades del movimiento mecánico aumentaron. Luego de la segunda guerra mundial, y en un escenario muy diferente al anterior que tenía las

---

<sup>69</sup> *Idem.* pág. 365.

<sup>70</sup> *Idem.* pág. 365-366.

esperanzas sembradas un nuevo progreso –la Nueva York de principios del siglo XX –, la idea del cuerpo móvil adquirió un nuevo carácter para la búsqueda de la descongestión hacia las afueras de la ciudad, como consecuencia a la vivacidad interna con la cual contaba para esa fecha Manhattan.

La incursión del automóvil como parte del *American way of Life*, en los años veinte del siglo XX, impulsó a Robert Moses a pensar la experiencia del movimiento como liberador de las tensiones de la ciudad. Sus intervenciones como planificador urbano de Nueva York, durante la primera mitad del siglo, apuntaban a esta nueva situación, dándole al movimiento un carácter de estatus social. La invención del sistema de movimiento de alta velocidad y los puentes que conectaban a la isla con el territorio circundante, generaron una ciudad que tendería a la hiperconexión de redes, tal y como la conocemos ahora.

Al igual que en las intervenciones de Haussmann en París y el Regent's Park en Londres, el sistema diseñado se superponía al tejido de la ciudad y buscaba la segregación social para anular la diversidad y la congestión.

***Cuando actuaba sobre la masa de la ciudad, la trataba como si fuera una roca que debía desmenuzarse, y el "bien público" se alcanzaba mediante la fragmentación. [...] Sólo se les proporcionaban los medios de escapar a aquellos que habían tenido éxito –el éxito suficiente como para adquirir un automóvil o una casa – y los puentes y las autopistas les ofrecían una vía de escape del ruido de los huelguistas, los mendigos y los necesitados que habían invadido las calles de Nueva York durante la Gran Depresión, [1928] ”***

### **Layers. Capas de movimiento.**

La invención de *la calle de una sola función* en la *Regent Street* de Londres en el siglo XIX, el movimiento–muro del *Regent's Park* y las trazas del barón Haussmann, el subterráneo de Londres, la muchedumbre urbana de la Revolución Francesa ahora en movimiento, el aumento de la velocidad pensada como posible y alcanzada gracias a las

---

<sup>71</sup> *Idem.* pág. 387.



modificaciones e inyecciones tecnológicas y de confort de la revolución Industrial, las redes de movimiento subterráneo y la homologación de la ciudad como cuerpo de circulaciones, fueron entrando en resonancia hasta llegar a la ciudad de Nueva York.

Durante la primera mitad del siglo XX, la ciudad de Nueva York, incluía en un solo *filum* las características organizativas del diagrama de movimiento para la ciudad contemporánea.

La hipótesis inicial de Moses, de crear un sistema que alejara de la congestión a los privilegiados, trajo como consecuencias la expansión territorial y la creación de un nuevo campo de inversión capital en los suburbios. El sistema de descongestión, de las autopistas, que desterritorializaba al cuerpo social alto, aislándolo en la experiencia individual del movimiento en automóvil, se volcó hacia el afuera de la ciudad, mientras que el interior apostó a la congestión. La congestión urbana se convirtió en la nueva fuente para la ciudad. Los sistemas de alta velocidad, diseñados para la descongestión, se organizaron en un estrato exterior, mientras que los del movimiento congestionado se movieron a los interestratos urbanos, creando costuras espacio-temporales, físicas y diagramáticas.

Aunque mostrando una visión crítica, el retrato de las formas del movimiento de esta época se puede ver en las escenas de la película *Metrópolis*<sup>72</sup>, con la superposición de las capas de movimiento de la ciudad de principios del siglo XX, sistemas de puentes que interconectan los edificios, sistemas aéreos, superficiales y subterráneos de movimiento.... Se ve claramente la estratificación que ubica a las masas de movimiento urbano del proletariado en el subsuelo, y a los "poderosos" en la superficie y en los rascacielos, todos superpuestos en capas, que diferencian los unos de los otros.

Rem Koolhaas tenía razón al afirmar que *Manhattan es la Piedra Roseta del siglo XX*.<sup>73</sup> En esta isla -y agregaríamos también al territorio circundante - se pueden leer todos los genes del mapa, no solo de movimiento, que conforman el modelo de la ciudad contemporánea y su arquitectura. Algo interesante sucede en la Manhattan de Koolhaas con relación a la Nueva York de Moses. Demuestra que la condición de la gran manzana, de su congestión, en lugar de ser negativa, siembra una manera nueva de hacer ciudad. El

---

<sup>72</sup> "Metrópolis" dirigida por Fritz Lang en el año 1927.

<sup>73</sup> Koolhaas, Rem. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* . pág. 9.

movimiento de flujos, que congestionan, adquiere la calidad de potencial de activación interna, reforzando el cuerpo de la circulación tal y como lo mostraba Harvey en su descubrimiento del siglo XVII. Ahora el movimiento, iniciado como un mero descubrimiento de circulación corporal, lo podemos ver como el mapa de la ciudad contemporánea, acompañado de los cambios en la deriva genética urbana.

### **El urbanismo moderno. Los tres establecimientos humanos.**

Mientras que en el caso de la ciudad y la arquitectura de Manhattan se tendía a la congestión y la expansión, sobre un territorio aun por explorar, en la Europa de la segunda posguerra del siglo XX se estaba gestando otra línea del mapa, gracias al modelo de la planificación moderna presentada por Le Corbusier en *El urbanismo de Los tres establecimientos humanos*<sup>74</sup>. Partía de la crítica a la forma en que la ciudad se venía desarrollando desde las ciudades industriales europeas en el siglo XIX, expandidas sobre el territorio a partir de las vías férreas, convirtiéndose éstas en obstáculos para el desarrollo de las comunicaciones vitales urbanas. Haciendo una conjetura, también influyó en su pensamiento el contraste comparativo entre un territorio urbano destruido por la guerra que buscaba la renovación y reconstrucción para un nuevo devenir; los viajes por Latinoamérica y el Oriente, que le mostraron otras realidades de espacios contextuales; y al igual que Moses, la aparición de la nueva experiencia del automóvil como forma de vida. En el período anterior a *Los tres establecimientos*, Le Corbusier había planteado las bases para una nueva arquitectura, impregnada de *L'Esprit Nouveau*, que hacía fe ciega sobre el racionalismo funcional y las nuevas tecnologías.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Le Corbusier, 1945.

<sup>75</sup> En la conferencia “*Las técnicas son la base del lirismo arquitectónico, abren un nuevo ciclo de la arquitectura*”, [Buenos Aires, 5 de octubre de 1929]. Le Corbusier plantea claramente la aparición de *los cinco puntos de la arquitectura* no sólo como ruptura estética, sino como resultado del avance tecnológico. Las mejoras en las técnicas constructivas dieron paso a la estructuración de una nueva *doctrina* arquitectónica. Una motivación que llevaba al desarrollo de un lenguaje diferente, libre de ornamento, basado claramente en la ruptura de toda tradición clásica, incorporando la poética espacial y formal, a la coherencia estructural y la esperanza puesta en la tecnología como ideal para el desarrollo de la sociedad racionalista.

Teniendo estos factores como referencias, observaba que la estructura del tejido urbano existente en las ciudades europeas, era insuficiente para el movimiento de las nuevas velocidades mecánicas, a pesar de las estrías que buscaban la descongestión a partir del movimiento. Las condiciones de insalubridad existentes, podían ser erradicadas volviendo a la postura del espacio en circulación y movimiento, esta vez ampliado al automóvil. Como en el caso de Moses, se privilegió la construcción del territorio urbano en función de las distancias y el tiempo que se podían desarrollar desde el automóvil, como experiencia de velocidad.

No obstante, la arquitectura, como espacio constitutivo de la ciudad, también fue objeto de cambios a partir de la crítica del espacio urbano. El salto cuántico lo hizo desde *los cinco puntos* adquiriendo una escala mayor en *los tres establecimientos*. La planta baja de *pilotis* de la Saboye, convertida en un área únicamente destinada al automóvil y al acceso de la casa, al llevarla a la escala urbana debió ser repensada, creando la noción de **espacio urbano y paisaje como continuidad infinita**, en contraposición del “*desierto de piedra y asfalto*” delimitado por los muros de carga de las edificaciones de las ciudades tradicionales europeas.<sup>76</sup> La calle de una sola función, inaugurada en Regent Street, con el carácter de movilidad descongestionante, ya había sido repetida al hartazgo por el tiempo. La inyección de cambio en el todo, implicaba la abolición de la calle lineal con la planta libre.

Desde una postura de progreso para la mejora de la calidad de vida en la ciudad, se hizo énfasis en la construcción del espacio para el movimiento ampliado. Así encontramos en el manifiesto de la Carta de Atenas una serie de exigencias relacionadas a este tópico:

[...]

59. *Que análisis útiles sean hechos sobre estadísticas rigurosas del conjunto de la circulación en la ciudad y en su región. Trabajo que revelará las corrientes de circulación y la calidad de sus rendimientos.*
60. *Que las vías de circulación sean clasificadas según su naturaleza y construidas en función de los vehículos y de su velocidad.*

---

<sup>76</sup> Le Corbusier en “*El urbanismo de los tres establecimientos humanos*”, Trad. Albert Junyent. Ed. Poseidón. Barcelona. 1ª Edición 1981. (Título original *L’urbanisme des trois établissements humains*, París 1945).

61. *Los cruces, muy solicitados serán convertidos a la circulación continua por cambios de niveles.*
62. *Que el peatón pueda seguir caminos distintos de los del automóvil.*
63. *Que las calles sean diferenciadas según sus destinos: calles de habitación, de paseo, de tránsito, vías principales. [...]*

*“Las vías de comunicación, es decir, las calles de nuestras ciudades, tienen distintos fines. Soportan las más distintas cargas, deben servir tanto a la marcha de los peatones como al tránsito, entrecortado por detenciones intermitentes, de vehículos rápidos de transporte colectivo, autobuses tranvías, o al tráfico más rápido aún de los camiones o de los automóviles particulares. Las aceras, creadas en la época de los caballos y sólo tras la introducción de las carrozas, para evitar los atropellos, son un remedio irrisorio a partir del momento en que las velocidades mecánicas han introducido en las calles una auténtica amenaza de muerte. [...] Semejante estado de cosas exige una modificación radical: hay que separar la velocidad del peatón, de 4 km por hora, y las velocidades mecánicas, de 50 a 100 km por hora.”<sup>77</sup>*

A partir de este entonces, la separación del movimiento mecanizado del automóvil y del peatón, se potenció convirtiéndose en la esencia para construir el espacio físico de la ciudad contemporánea. Con esta llegada al Nueva York, de Moses, como sistema de desterritorialización y expansión móvil, al Manhattan de Koolhaas, con el movimiento de congestión como potencial, y a la ciudad de los tres establecimientos de Le Corbusier, con el sistema de movimiento ampliado que separó definitivamente al peatón del automóvil, se puede hacer un corte del estrato urbano-arquitectónico y su evolución en relación con el movimiento, para ver hacia donde las nuevas tecnologías apuntan con las nuevas conexiones.

### **Año 2083 Movimiento GPS. ¿El devenir del movimiento urbano contemporáneo?**

La ciudad, está empezando a moverse en otro estrato que es muy diferente al espacio físico, y éste es el espacio digital. Las nuevas redes de comunicaciones, de

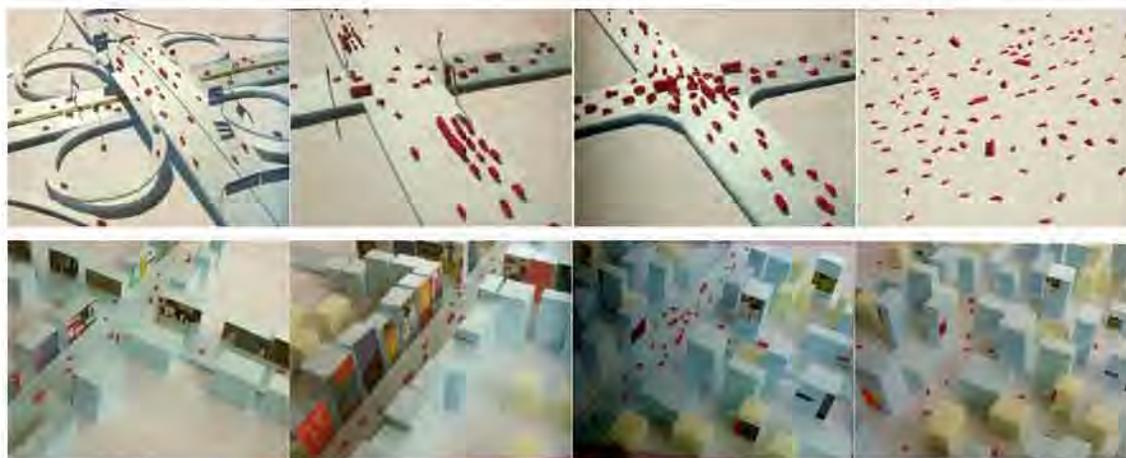
---

<sup>77</sup> Le Corbusier, Carta de Atenas, Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. 1933.

intercambio de flujos económicos, sociales y culturales, están ganando lugar, cada vez con mayor fuerza en nuestra realidad, y no dejan de sorprender en la afectación del comportamiento del individuo. Facebook, Messenger, Twitter... redes de conexión sociales que plantean una pasividad física, conectando a individuos por medio de interfases digitales. Teléfonos Celulares, microchips corporales, Ipod, Iphone, tecnologías con sistemas GSM (Global System Model) y sistemas GPS (Global Position System) que dan un lugar de ubicación con referencia a otros dentro del orbe. Los grandes movimientos bancarios, de capital, y de información han abierto el espacio del movimiento a un estrato intangible, abstracto físicamente pero inmerso en el sistema de la sociedad contemporánea, bolsas de valores, Down Jones, NY, Londres, Tokio... ciudades globales y megaciudades. ¿Cómo pueden afectar a la arquitectura y a la ciudad estos nuevos personajes?

Así como el descubrimiento de la circulación y los cambios en la tecnología determinaron la forma de la ciudad desde el siglo XVII hasta el siglo XX, la incursión a la nueva tecnología digital podría afectar en la forma en que experimentamos la ciudad al movernos a través de ella. Los sistemas de posicionamiento global (Global Position System-GPS) pueden ayudar en esta modificación. *The Chip City*, es un proyecto de Shinobu Hashimoto y Rients Dijkstra [Berlage Institute 2000], que con bases en la incursión futurista de los sistemas de posicionamiento global tanto en los peatones como en los automóviles, conectados a un sistema de control, harían posible el movimiento sincrónico entre los cuerpos evitando las colisiones, por medio del control de las velocidades digitalmente. Esto llevaría a la posible desaparición del sistema de circulaciones urbanas que hasta ahora ha constituido el carácter de nuestras ciudades. La desaparición del sistema de calles, avenidas y autopistas, llevaría, según el proyecto de visualización, a la inoperancia del concepto de la calle lineal, creando por lo tanto la eliminación de los movimientos-muro. Estamos hablando de una imagen semejante a las ideas de ciencia ficción, de películas como *El Quinto Elemento* o *Minority Report*, y la construcción exacerbada de diagramas digitales. ¿Cuán distante estamos de este modelo de ciudad?

En primer lugar, es casi utópico, pensar que el espacio público del movimiento físico desaparezca por completo. Sería imaginar un espacio de virtualidad con movimiento digital como el de la *Matrix*. Pero gracias a estas tecnologías una nueva concepción de ocupación y ubicación del espacio pareciera estarse creando. El problema es que en nuestras ciudades la acumulación de construcciones y el agotamiento del espacio físico, nos lleva a plantearnos una disyuntiva entre la aceptación de las nuevas tecnologías y sus consecuencias, siendo la eliminación del espacio de memorias construidas, o la conservación del sistema, como parte del rechazo a las nuevas tecnologías. Comportamiento natural ante el cambio.



***Chip City.***

*Fuente: Ferré, Albert. Verb Conexión Vol 3. Pág.50-51*

De igual manera, este futuro radical, no podemos negarlo, viendo los cambios sucedidos desde la Revolución Industrial hasta nuestra fecha, pero tampoco podemos afirmarlo del todo. En el corte temporal de nuestra contemporaneidad, en la primera década del siglo XXI, lo que está sucediendo, es que el movimiento de altas velocidades ha devenido en un movimiento que desensibiliza al cuerpo, inmerso en los excesos de estímulos físicos y visuales de la época. Las grandes aglomeraciones urbanas, tan temidas después de la Revolución Francesa, se han vuelto el carácter principal de lo que creemos y llamamos urbano, pero llevando a la separación y a la indiferencia con respecto al otro, gracias a la

inversión del diagrama de exterioridad de la sociedad. Es la denuncia que hace Sennett en sus conclusiones. Además es posible ver la afectación en el cuerpo y su sensibilidad junto con el espacio físico, donde como arquitectos y planificadores establecemos relaciones físicas. Las altas velocidades, se han materializado en movimientos-muro cada vez más agresivos, que separan y fragmentan abruptamente territorios creando heridas y generando afectaciones en la arquitectura. El movimiento de las masas urbanas, ha intentado crear por medio de costuras espaciales, suturas que tratan de unir nuevamente el tejido. Esta alternativa futurista, corre el riesgo de caer en lo que Deleuze denuncia, con el cambio de los sujetos como individuo a dividuales. A cifras y números que alimentan el sistema de las sociedades de control. ¿Cuán distante estamos de ello? Reaparece la pregunta.

Por lo pronto, el movimiento de masas, el movimiento-muro y el flujo de información, siguen siendo parte de nuestro escenario urbano, y siguen construyendo costuras espacio-temporales.

En el espacio urbano arquitectónico y su creación.  
Del movimiento macro a la fragmentación del espacio.  
Necesidad de movimiento.

*El territorio es en primer lugar la distancia crítica entre dos seres de la misma especie: marca sus distancias. Lo mío es sobre todo mi distancia, sólo poseo distancias. No quiero que me toquen, gruño si entran en mi territorio, coloco pancartas. La distancia crítica es una relación que deriva de las materias de expresión. Se trata de mantener a distancia las fuerzas del caos que llaman a la puerta.*

Deleuze-Guattari<sup>78</sup>

A lo largo de este texto, hemos venido armando un mapa genético sobre los temas que generan el espacio urbano-arquitectónico, una máquina abstracta que se concreta como resultado en un territorio en el cual surgen las costuras espacio-temporales. Estratos, capas, territorios, territorialidades, movimientos, diagramas y *fila*, agenciamientos, costuras, fragmentación, repetición, ritornelo, paisajes melódicos, movimientos mentales, imágenes-tiempo... Todos ellos como vimos, han venido estructurando el plano de immanencia de la tesis. Poco a poco nos acercamos a la construcción del territorio urbano-arquitectónico encontrando los justificativos para ver el dominio sobre él como campo principal de la profesión a la que pertenecemos. Y a medida que esto sucede, que la mira se enfoca, el interés se vuelca necesariamente sobre el espacio urbano, su escala y el intercambio con la escala de la arquitectura, rompiendo con las barreras de pensar el diseño de nuestra profesión únicamente como el del objeto arquitectónico aislado. Si a lo anterior le agregamos la conciencia sobre las nociones de movimiento y flujos como enunciados diagramáticos de nuestro tiempo, se hace mucho más evidente la ruptura de la arquitectura aislada y el interés sobre su inmersión en los contextos urbano-arquitectónicos.

Cuando hablamos del ritornelo urbano y del paisaje melódico que muestra la ciudad, entendemos que nuestra profesión tiene un carácter contextual inmanente y que está en constante cambio y actualización con relación a una memoria operativa. Esta actitud

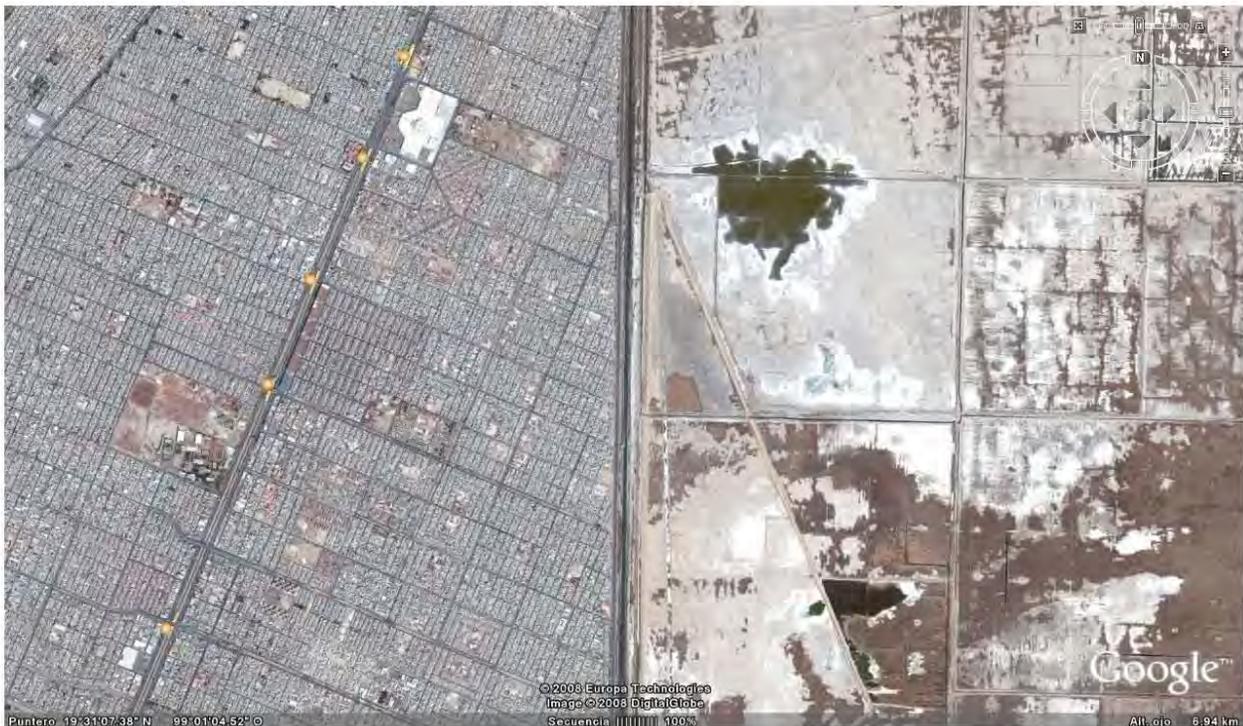
---

<sup>78</sup> Deleuze-Guattari, *MM*. Pág. 325



operativa, de actualización y reforzamiento, muestra su dependencia del movimiento. Al apuntar sobre el espacio urbano, los soportes de los sistemas de movimiento, muestran cómo su materialización se ha logrado con el *filum* de un diagrama, que responde a las dinámicas urbanas de intercambio del sistema de flujos de capitales. Hablamos de este espacio de intercambio como un principal intermedio o interestrato, como un estrato líquido, y el repentino cambio en un espacio netamente sólido, exterior y excluyente.

El movimiento que surge de la circulación, para entender el ambiente de los flujos, funciona como conector que va construyendo y moldeando el espacio de la ciudad y en donde se conecta la arquitectura. La ampliación de los territorios urbanos depende de estas líneas de desterritorialización como costuras en el espacio, muestran una contradicción en su concepción: al mismo tiempo que se crean estratos de movimiento que conectan largas distancias, con su paso separan y fragmentan territorios en microterritorios, estableciendo límites fronterizos, cicatrices o estrías dentro de superficies que anteriormente permanecían unidas. Esta condición contradictoria, muestra una cualidad de exterioridad que en el caso de una microfísica hace emerger fenómenos interesantes.



Ciudad de México, frontera urbano-arquitectónica territorial al oriente de la ciudad. Lago de Texcoco.

En este caso, el sistema de trazas urbanas que soporta el movimiento automotor urbano constituye el afuera del sistema de los micro-territorios, como medio del movimiento urbano, cuando usa el espacio infraestructural como *filum* de intercambio. Se crea un espacio exterior para todo aquello que no logra conectarse, coserse con él. En ese sentido, el estrato de movimiento es un estrato móvil y duro. Es un movimiento-muro. Para poder acceder al movimiento se requiere de un agenciamiento mecánico, no maquínico. Estamos hablando de los medios de transporte. Los sistemas de movimiento y transporte metropolitanos, se comportan en un sentido como máquinas concretas que hacen las veces de este agenciamiento para el movimiento.

Lo que nos dice Deleuze en relación al diagrama de Foucault, lo podemos conectar directamente con el sistema de movilidad urbana, como un diagrama de fuerzas:

*Las máquinas concretas son los agenciamientos, los dispositivos biformes [las redes de movimiento]; la máquina abstracta es el diagrama informal [el movimiento y la activación urbanos]. En resumen, las máquinas son sociales antes de ser técnicas. O más bien, existe una tecnología humana antes de que exista una tecnología material [la noción de circulación como enunciado]. Esta, naturalmente, desarrolla sus efectos en todo el campo social; pero para que sea posible es necesario que los instrumentos, es necesario que las máquinas materiales hayan sido primero seleccionadas por un diagrama, asumidas por agenciamientos [el automóvil y el sistema de flujos de capitales].*<sup>79</sup>

Las máquinas son sociales antes de ser técnicas, así que el hombre-técnica urbano, de concepción racional y progresista, no puede dominar al mundo, la naturaleza y sus territorios, sin antes alcanzar desarrollar la tecnología que lo permite. Es a lo que nos referimos con hacer doblar y replegar la naturaleza sobre sí misma, para dominarla. Simplemente, la ciudad y la arquitectura, por el sólo echo de ser creación de la razón humana, son en conjunto una maquinaria social que recurre a la técnica para el control que ella misma ejerce sobre el territorio. Nos preguntamos ¿hasta cuándo esto va a suceder?, ¿hasta dónde llegará el territorio a soportar los impactos del dominio?, ¿qué posibles consecuencias trae todo esto?

---

<sup>79</sup> Deleuze, en *Foucault*. Pág. 65

Ya vimos en el genoma histórico del cambio del enunciado del movimiento, que la aparición de la noción de circulación fue importante para el desarrollo de la ciudad como sistema, cambiando en el tiempo y afectando directamente la relación entre la forma urbana, la arquitectura, y el entorno. Con la utilización del movimiento como factor de descongestión, fragmentación y segregación socio-espacial en el siglo XIX<sup>80</sup>, se marcó un comportamiento que en la actualidad se sigue repitiendo de manera autista, que nos ha llevado a un estado de crisis inminente en el sistema de movimiento, junto al impacto ambiental que causa, y la consecuente fragmentación del territorio en micro-territorios desmembrados, muchas veces desconectados de las ciudades, lo cual muestra una evidente crisis dentro del ritornelo.

El movimiento-muro, agregó un significado nuevo al movimiento relacionado a la dirección y control de las actividades. Paradójicamente, el vacío de *Marianne* para las congregaciones, fue sustituido por el vacío móvil de los individuos. Se inició una nueva experiencia del movimiento. El espacio del movimiento se empleó para evitar las congregaciones de la muchedumbre, al dividir las y limitarlas por movimientos en otra velocidad. Este estado fue mostrando dobleces por repeticiones, y nos llevó a la forma del movimiento intermitente urbano, y posteriormente al regreso del movimiento de masas pero ahora enajenadas de sí mismas como un solo cuerpo de individuos y cifras, en la búsqueda de un territorio cada vez más lejano.

Recordemos a Sennett cuando nos dice:

*Ahora las personas se trasladan con rapidez, especialmente hacia esos territorios periféricos, y dentro de los mismos, cuyos fragmentos solo están comunicados por automóviles. **La logística de la velocidad, sin embargo, separa el cuerpo de los espacios por los que se mueve.** Aunque sólo sea por razones de seguridad, los planificadores de autopistas tratan de neutralizar y uniformizar los espacios por los que viajan en un vehículo a gran velocidad. El acto de conducir, de obligar al cuerpo a permanecer sentado en una posición fija y de exigir sólo micromovimientos apacigua al conductor. La generación de Harvey imaginó el movimiento más estimulante. En la nueva York de Robert Moses lo conocemos monótono.*<sup>81</sup>

¿Cuáles son los factores que han hecho que el movimiento en el espacio físico desarrolle un sistema de comportamiento? En un caso de estudio como la ciudad

---

<sup>80</sup> Recordemos los casos de Regent's Park, Regent Street en Londres y el París del Barón Haussmann.

<sup>81</sup> Sennett *C y P*. pág. 388.

contemporánea, el sistema de movimiento urbano superficial y subterráneo, y finalmente los muros de movimientos, han generado un patrón de comportamiento, que marcan la dinámica de conexiones, separaciones y movimiento, que al momento de favorecer al medio individual, terminan por fraccionar el territorio. Es un territorio exterior para el fragmento individual, que está en una supuesta "libertad" de acción.

Hacer un ejercicio paranoico de imaginar el movimiento como un estado de imposición de poder, donde las trazas y diagramas del movimiento urbano, se muestran efectivamente como materialización del aparato de Estado, ahora no es difícil. Las sociedades disciplinarias y de vigilancia, que detectó Foucault entre los siglos XVIII y XIX, mostraron sus máquinas concretas, para construir un orden social dentro de los estatutos de la normalidad que planteaba cada época, extendido hasta principios del siglo XX.<sup>82</sup> El movimiento no escapó de ello. Aunque en principio, las ciudades medievales mostraban un carácter de fieltro, de capas del tejido urbano no estructuradas por una traza sino por lógicas de emergencia y de presiones internas, al incluir la calle racional de una sola función como estría espacial y como muro, terminó por replegarlo y explotarlo para formar parte del aparato de control. Se generaron patrones de conducta y de distribución del espacio ordenado en el tiempo. Zonificaciones programáticas, áreas de recreación, de vivienda, de trabajo y de movimiento, generaron diagramas de activación temporal. Intermitencias que transforman en zonas grises áreas activas en ciertas horas del día...

La captura del movimiento en un devenir muro, en la actualidad, es asumida como una estrategia de la maquinaria de estado, para conectar cada vez más lejos, generando como consecuencia más fragmentación, sectorización y control sobre el territorio interior y exterior, en aras de una organización espacial. Se producen más sistemas de vialidad que responden a la necesidad del control como una meta, cuya causa ya preexiste como devenir lógico, que lleva a la acumulación y creación de más espacios para el movimiento... El comportamiento de un ritornelo nuevamente.

---

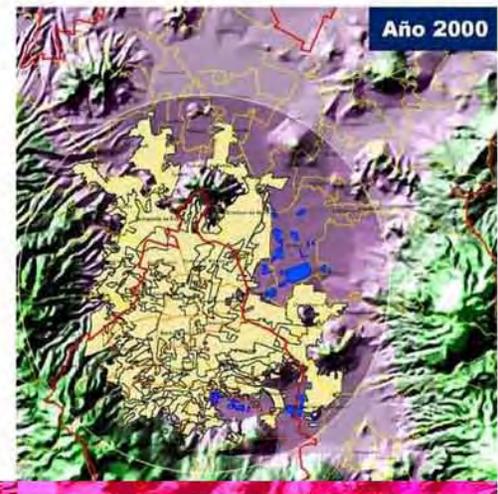
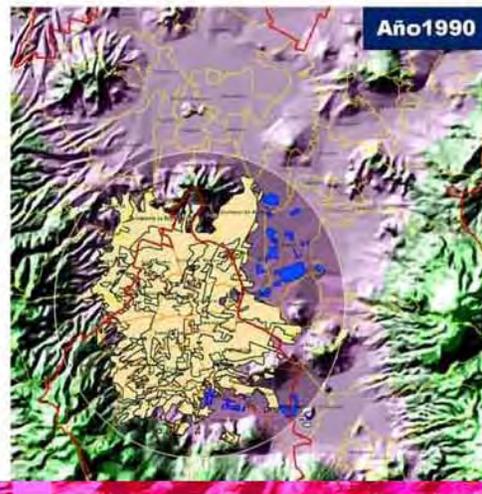
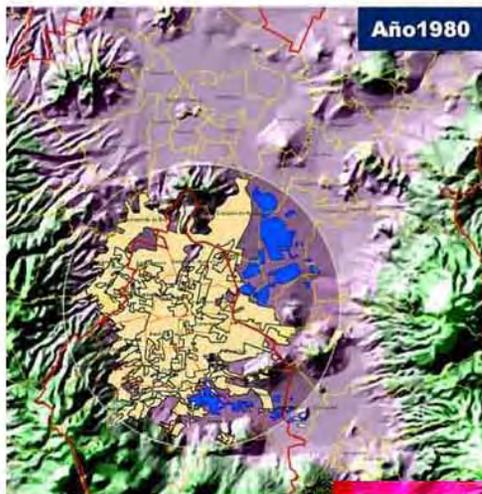
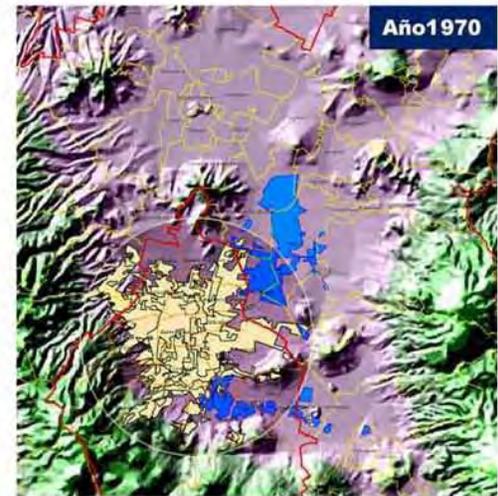
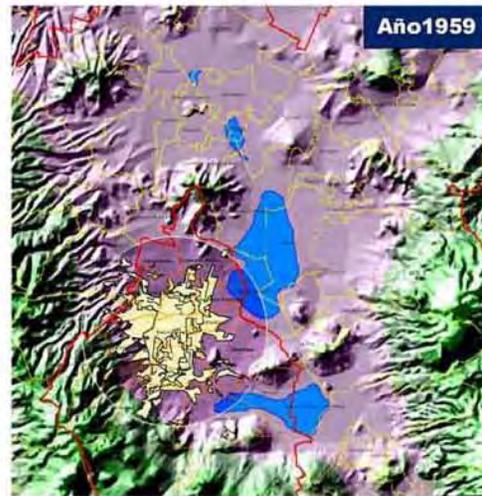
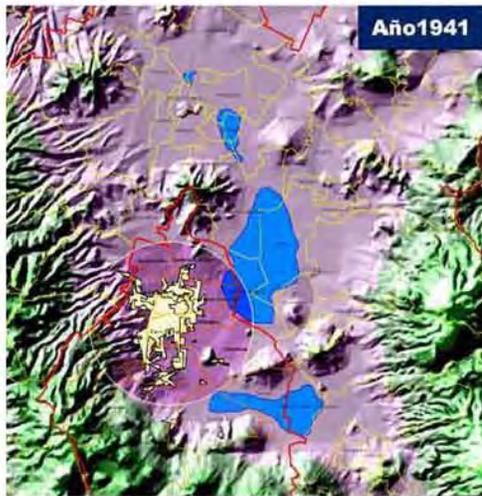
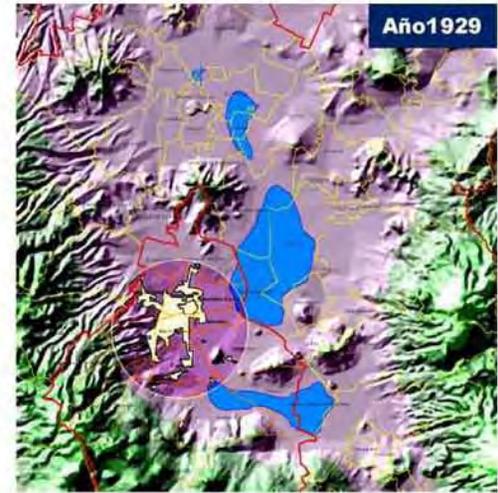
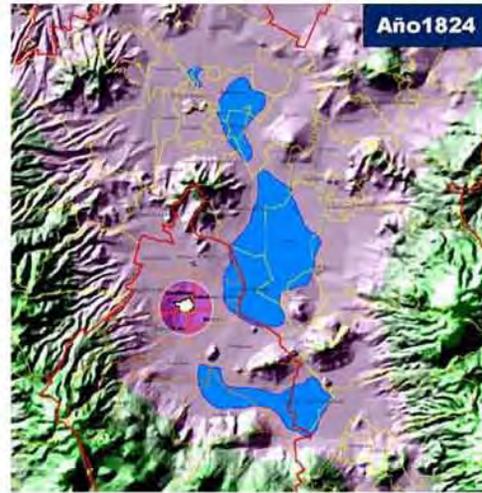
<sup>82</sup> Deleuze, *Postscriptum sobre las sociedades del control*. En *Conversaciones*. Traducción de José Luis Pardo. Ed. Pre-Textos, Valencia, 1996. (1ª Ed. en francés, 1995). pp. 277.

## **Movimiento-muro, estrategia de la máquina de Estado.**

### **[Captura del Ritornelo II. Escala Macro]**

Se puede ver con ejemplos puntuales, cómo el desarrollo del movimiento metropolitano acarrea como consecuencia la fragmentación espacial y la delimitación territorial. De más está decir que ese proceso de desarrollo corresponde a una forma de crecimiento arraigado a la estructura de poder del Estado, y a la necesidad de movimiento en una escala macro. Estas necesidades, en casos como la Ciudad de México, corresponden a un movimiento bien establecido de crecimiento urbano-industrial. Vamos a tomar como caso de estudio general, el proceso de constitución del territorio urbano de la ciudad de México, el paso por diferentes estados, desde el inicio con la fundación de la ciudad de Tenotchtitlán, a la toma de posesión colonial, con un crecimiento lento durante casi 300 años, y una implosión demográfica importante a partir de la Revolución Agraria iniciada en 1910 que culmina con el desarrollo de la ciudad actual. En este caso, similar al ejemplo que dimos sobre Caracas Ritornelo, nos adentraremos a momentos específicos y locales, para mostrar la materialización de la ciudad de México a partir de la estrategia de captura del ritornelo urbano, por parte de la máquina de Estado. En ese sentido mostramos otra forma de ver la condición del ritornelo como una imposición de poder sobre el dominio del territorio, la geografía y la construcción del espacio.

Aunque la intención no es hacer un estudio del desarrollo urbano, consideramos importante entender el proceso de crecimiento de la Ciudad de México, a través de la historia, como un resultado de momentos específicos, cuyas acciones de planificación urbana se convirtieron en singularidades que siguen rigiendo el comportamiento actual. En ese sentido se puede rastrear en grandes rasgos el proceso, en su origen lacustre, con las calzadas prehispánicas, como punto inicial y de control del territorio, la desecación paulatina del Lago de Texcoco hecha por los españoles durante la colonia, que culminó en el demonio del Valle de México. Los canales prehispánicos permanecieron en el tiempo como huellas estructurales, luego de la desecación del lago.



Proceso de desecación del Lago de Texcoco acompañado del crecimiento de la mancha urbana de la Zona Metropolitana del Valle de México.

Fuente: <http://www.sigmetropoli2025.com/>



Los cortes inmóviles dentro del movimiento del tiempo urbano, corresponden a los diagramas del poder de Estado como gestor de políticas de crecimiento y desarrollo. Desde las ordenanzas durante la colonia para el desecamiento del lago, y las delimitaciones de la ciudad colonial, hasta el Plan de Desarrollo Urbano de 1976, que planteaba la construcción de los ejes viales de la ciudad, y en la actualidad todas las intervenciones de la máquina de Estado, con la construcción de puentes y segundos pisos, más las obras del sistema metro que está en crecimiento, para tratar de resolver el momento de crisis interna en el ritornelo urbano. Nos vamos a detener en el siglo XX, y en otro momento y desde otro punto de nuestro plano de inmanencia, veremos las intervenciones de los períodos iniciales, para mostrar el sistema de movimiento acompañado de la memoria, en el plano temporal.

Ya en el siglo XX, después de los procesos de independencia de la colonia española, y los procesos históricos de constitución de la república – similar en casi todos los casos de los países de Latinoamérica como colonias españolas independizadas, que sucedió durante el siglo XIX – el cambio del sistema agrario al sistema industrial, trajo como consecuencia la migración exacerbada del campo a las ciudades y la implosión urbana. La ciudad de México no estuvo exenta de esta situación. En la primera mitad del siglo XX, la implosión de la mancha urbana planteó una dinámica en el patrón operativo, cuyo empuje inicial se convirtió en la estructura espacial que actualmente rige a la ciudad.

Como vimos anteriormente, la sustitución del carruaje a caballo por el tranvía, la siguiente introducción de los tranvías eléctricos y luego la incursión del automóvil en el paisaje urbano, se convirtió en una señal del cambio en el enunciado del movimiento y el agenciamiento que se venía produciendo en la ciudad, materializándose en infraestructuras cada vez mayores. Pero no podemos ver este paso, como un evento aislado del poder ejercido por un sistema económico en cambio y crecimiento.

Gracias a ello, pareciera que la activación y el movimiento de lo urbano dependen esencialmente de la infraestructura. Pensar en el espacio urbano, en el espacio público, como vitalidad del espacio urbano-arquitectónico, implica al mismo tiempo paradojas ya antes nombradas [espacio público antropológico, espacio de lo público materializado], pero ahora se mueve en un estrato diferente que incluye un orden mayor que es característico del espacio



urbano-arquitectónico contemporáneo: La emergencia de lo público como estado de activación urbana y del movimiento de flujos como parte de un sistema de fuerzas y de poderes que se generan por un interés capital. Todos estos, evidentemente, tienen su reflejo hacia la arquitectura directamente. El fortalecimiento del sistema de movimiento urbano como un ritornelo, estuvo y está apoyado e impulsado por la máquina de Estado en la forma que adquiere en los gobiernos, que emplean el instrumento de la planificación como un mecanismo de regulación y control, y como consecuencia, lo transforma en un sistema de dominación. En el proceso de crecimiento de la ciudad de México, el fraccionamiento, el desarrollo de zonas económicamente más favorables y todas las políticas que se aplicaron para ello, generaron un fenómeno, ampliamente conocido en las ciudades, de desarrollo desigual, acompañado del sistema de vialidad de altas velocidades de las autopistas.

La expansión e implosión de la ciudad, es el resultado de una planificación en busca del mejor espacio para fluidez económica. A favor del crecimiento, el Estado promueve una serie de mecanismos para facilitar el movimiento y la fluidez de la información, sea ésta material, de mano de obra, o de consumo. A medida que se fueron consolidando y desarrollando las zonas y sectores urbanos, se hacía imprescindible construir los medios de comunicación que inyectaban el flujo de movimiento, generando costuras espacio-temporales que favorecían la dinámica económica. Como vimos en la explicación del ritornelo, el par territorio-territorialidad, periódicamente entra en crisis<sup>83</sup>, y en estas crisis suceden las transformaciones.

Los factores de crecimiento de la Ciudad de México han sido prácticamente los mismos durante todo el transcurso del siglo XX, como resultado de los procesos históricos de industrialización, revolución, aglomeración y congestión urbana.<sup>84</sup> En cada crisis se recurrió a los planificadores en un esfuerzo infrahumano, motivados por una sensibilidad ante los problemas urbanos de cada época, quienes planteaban un sin fin de proyectos de renovación,

---

<sup>83</sup> Vamos a seguir viendo el término *crisis* como situación de cambio y de fortalecimiento del ritornelo urbano como un constructor del espacio físico que vivimos, en algunos casos se presentará la crisis como algo negativo, pero no es la intención verlas como tal, sino como ampliaciones en la estructura del territorio-territorialidad, como bucles y reforzamientos, como líneas de fugas y como cambios de direcciones del espacio inmanente con huellas y marcas.

<sup>84</sup> Para llegar a esta conclusión, se consultó "*La Ciudad de México en el período de las Regencias, 1929-1997*" de Gerardo Sánchez Ruiz. Los datos completos de la publicación se encuentran en la bibliografía general.

mientras la ciudad seguía su curso de manera emergente, como resultado de los procesos urbanos. Los diferentes proyectos planteados, aunaban en la conservación del centro histórico, como núcleo de la ciudad, y tomaban en cuenta la importancia de la movilidad en la ciudad. Muchas de las intervenciones planteadas, se basaban en el urbanismo del racionalismo moderno, con mega proyectos urbanos que buscaban sanear un área en particular. El problema de estos planteamientos, fue que no se tomaron en cuenta los valores preexistentes, los valores históricos y las comunidades que iban a ser afectadas por estos proyectos. Un ejemplo fue el Proyecto de Renovación y Revitalización Urbana del Núcleo de la Ciudad de México, del Instituto Nacional de Vivienda en el año 1970, que consistía en descongestionar el centro, trasladando las centrales de autobuses interurbanos y la Central de Abastos de La Merced, hacia las periferias. Con esta operación, aparentemente simple, se logró liberar el centro de la ciudad temporalmente, al mismo tiempo que se generó la ampliación del territorio de la ciudad.

A partir de proyectos como éste, y de un sin fin más, en los cuales se consideraba el movimiento urbano y la construcción de infraestructuras que resolvían problemas de desarrollo como las bases para la inversión de capital, se crearon las diferentes líneas y patrones para el crecimiento de la ciudad. No obstante, con estos procesos de aglomeración y captación demográfica, de capital y centralización de poderes, la ciudad de México se convirtió en un polo, que al mismo tiempo que iba creciendo, generaba más problemas que soluciones. La promesa de una mejora en la calidad de vida de las personas, y su consecuente migración a las ciudades, dotó de un carácter particular a la ciudad. Ya los problemas estaban fuera del alcance de las necesidades de las industrias. La ciudad de México ya era un ente con vida propia y comportamiento propio, el ritornelo urbano había cambiado. Todo esto, sumando el hecho que el proceso de cambio entre cada sexenio implicaba "el borrón y cuenta nueva" en cada uno de los proyectos del período anterior, planteando discontinuidades en el ritornelo urbano.

Pero más allá de esto, de este sistema de planes que no terminaban de asentarse en un proyecto real, se plantearon las trazas de la ciudad tal y como se conoce hoy día. Los ejes viales, el anillo periférico, el circuito interior y los sistemas de movimiento masivos

construidos en el tiempo, metro, metrobús, redes de transportes suburbanas, aeropuertos. Todos ellos fueron resultado de los procesos de actualización y mejoras durante los estados de crisis. Y estas crisis tienen como ya vimos, una consecuencia en la ampliación territorial y el dominio territorial, junto a una necesidad de coser siempre a mayores escalas, fortaleciendo las relaciones internas y externas.

Se puede afirmar que el espacio urbano de la Ciudad de México, es resultado de esta estructura de distribución de diagramas del poder económico presentado por el Estado. La noción del movimiento como traslación genera un sistema infraestructural que conecta puntos, nodos, o atractores, desencadenando una inercia de movimiento entre territorios; por otro lado, un movimiento diagramático que responde a los flujos de activación, constituyendo una territorialidad de otro tipo. Son diagramas paralelos en otros estratos, que corresponden a la activación que realizan los usuarios de ellos. Se superponen dos sistemas de diagramas. Un diagrama de control, de la máquina de Estado, en este caso formalizada como el aparato de gobierno, con sus planes de desarrollo que construyen muros de movimiento, para desarrollar una "mejor circulación"; y un conjunto de diagramas que activan el lugar, que van por encima, por adentro y por debajo simultáneamente, a este sistema de control, que responden a microfísicas emergentes y puntuales. De igual forma, podríamos hacer un análisis profundo de otras ciudades, para descubrir los diagramas particulares, llegando a la misma construcción a través de los ritornelos urbanos.

Las fuerzas del sistema ejercen un papel importante al dictar las normas de usos, y con ello las dinámicas específicas. La vías de comunicación: calles y autopistas, los comercios, la zonificación, el transporte... Por el otro lado, surgen las activaciones que se mueven como resultado de las "mejoras" en el sistema en los momentos de crisis. Al mantener la tendencia de crecimiento, se llega a un punto en el que el sistema se satura, y vuelve a entrar en estado de crisis, recurriendo a las mismas operaciones anteriores de respuesta o, en casos favorables, creando nuevas reestructuraciones formales. Pero los problemas de tráfico y movimiento de la ciudad, aparentemente, no han sido resueltos de una forma que favorezca el crecimiento o el desarrollo de la ciudad de una manera poco agresiva. Se crean más autopistas, depredamos más espacios, creamos "mejoras" en el sistema. Contradictoriamente,

en lugar de establecerse como estas mejoras, se fortalecen los sistemas de control y los espacios de separación que transforman el entorno urbano.

De forma paralela al fenómeno de construcción de movimientos-muro, la discontinuidad espacial está sucediendo como una condición natural del crecimiento de la ciudad. Y en los espacios de discontinuidad frente al muro, emergen nuevos espacios, de ocupaciones intersticiales que reactivan y muestran un espacio potencial para el crecimiento de una nueva dinámica. Son lugares en donde el uso de los espacios públicos y sociales pre-establecidos con la tradición [las plazas, parques, calle], empiezan a introducir su germen de ocupación, como una costura activa. El interés sobre el espacio y la escala urbana, como lugar para la arquitectura, emerge nuevamente sobre estos lugares intersticiales extraños en la ciudad, porque el desarrollo de la vida urbana, de lo urbano como lo llama Manuel Delgado<sup>85</sup>, se sigue dando en el espacio exterior.

Vemos que los lugares nuevos creados como residuos del movimiento-muro, plantean un interés para el pensamiento y la investigación, gracias a las afectaciones directas que suceden en la escala molecular, en la escala del espacio netamente arquitectónico. Aparecen comportamientos nuevos que afectan a la arquitectura ubicada al borde de estos flujos de movimiento, y emergen nuevos espacios que pueden ser considerados heterotópicos; mientras que los "lugares viejos", los tradicionales los seguimos utilizamos de la misma forma en que lo hemos hecho durante los últimos siglos. Sugiero dos preguntas genéricas, que pueden ser importantes para el entendimiento del espacio contemporáneo, nuestro espacio inmanente: ¿Qué cambios hay en la sociedad que afectan los reflejos en el espacio físico? ¿Podemos seguir viendo las relaciones solamente en el espacio físico? La ciudad *"es un campo de fuerzas en movimiento que se reorganiza constantemente, toda ciudad es una combinación única y específica de circunstancias históricas en composición dinámica."*<sup>86</sup>

En este sentido la Ciudad de México, es una ciudad basada en el fenómeno tradicional de creación de centros, de atractores, en la fijación de sus cualidades y en el intercambio de sus redes. No responde a una ciudad genérica koolhaasiana en su totalidad, aunque tiene

---

<sup>85</sup> Aunque seguimos en la línea de no seguir ciegamente su postura, demostrada anteriormente con la contraposición de las mutaciones en la concepción del espacio urbano y el espacio de lo urbano. Sus aportaciones son importantes para valorar el espacio exterior como lugar de activación.

<sup>86</sup> Koolhaas, *Mutaciones*, pág 495.

reflejo en su espacio físico, en donde vemos su materialización. Como respuesta a esta cultura de movimiento y traslación exacerbada, la ciudad sufre la aparición del espacio chatarra, de espacios olvidados, del espacio sin lugar y de espacios residuales a las márgenes del muro. Los *terrain vague* se descubren como fenómeno espacial de una época.<sup>87</sup> *Qué hacemos con ellos* es la pregunta de lo que está sucediendo. Ocupaciones, tomas, cicatrices, espacios rediseñados. Costuras espaciales. En el estrato físico de estos espacios, es en donde los diseñadores aparentemente tenemos un nuevo lugar para pensar.

La velocidad del crecimiento de la ciudad no permite que operaciones arquitectónicas y de planeación urbana respondan clara y eficazmente a las necesidades inmediatas de los entornos urbanos, en el que la autoorganización de las actividades de la ciudad guía a la multiplicidad y la complejidad, que los sistemas de planificación estatal no son capaces de controlar. ***¿En dónde queda la arquitectura en todo esto?*** Vamos a dejar una cita de Rem Koolhaas, sobre el caso de la ciudad de Lagos Nigeria, para tratar de mostrar hacia dónde estamos apuntando.

*“El hecho simple es que la secuencia de un proceso de planeación perfecta toma de cinco a diez años; actualmente la mera inestabilidad de la sociedad no permite esto y hace esta situación de alguna manera incapacitante para la profesión –demasiado lenta para la participación real en la cultura actual. Así que lo que estamos esperando encontrar en África – de alguna manera es muy pronto para decir si funcionará o no, pero desde luego la posibilidad de fracasar es también parte excitante de la investigación– es que haya patrones urbanos que no descansan en ninguna estructura formal, pero que desarrollan un grado inmediato de informalidad y sin embargo tienen una forma muy alta e intensa de organización. Así que lo que buscamos son formas de urbanización que orquesten la vida urbana, la duda, el aparato totalmente lento y antiguo que es aún el fundamento de nuestra profesión.”*

*“... la relación entre la infraestructura formal de la ciudad y la población informal alrededor de ella. Aquí en Lagos, la capa de encima de la condición occidental de la ciudad. En la parte del fondo hay un viaducto o una unión spaghetti y está rodeada por algo que sólo puede ser llamado un casi amontonamiento medieval. Aquí se encuentra otra vez la misma situación, donde una supercarretera termina en un círculo increíblemente complicado y a medida que va terminando se encuentran campos de agricultura, vacas, y esta completamente otra condición que otra vez se reconstituye cada día. Así que la parte crítica es que básicamente la infraestructura tiene un doble propósito, por un lado, hacer que la gente occidental o los ricos se muevan fácilmente de a a b, y por otro lado al mismo tiempo, llevar a la gente con sus posesiones en un total laberinto de trasgresión, donde esta transacción urbana continua toma lugar. Así que esta es una condición urbana donde la organización está increíblemente desarrollada, pero donde la expresión tradicional en la que nosotros los arquitectos aún estamos trabajando está en su mayor parte ausente, y donde la pura organización, el puro concepto, tiene su propio status y validez.”<sup>88</sup>*

<sup>87</sup> Solá-Morales, Ignasi. *Territorios*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

<sup>88</sup> *OMA@work. a+u Architecture and Urbanism*: May 2000 Special Issue. Pp. 169-209. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

Como vimos en uno de los fragmentos iniciales de este documento, la palabra costura, viene del latín *consutūra*, que es el arte de coser; como oficio, como acción y efecto de unir, para aproximar piezas por medio de un hilo o un material, un conjunto de partes con características similares o diferentes. En el arte de la confección, del corte y costura, se genera un sistema de relaciones que siguen un patrón, un molde o una estructura para dar sentido al conjunto. Al verlo como arte, estamos implicando que existe en su concepción un sistema de operaciones, que requieren del conocimiento y el manejo de técnicas específicas. El arte de la confección, como bien sabemos, ha formado parte de la historia de la humanidad, mostrando variaciones según los enunciados de modas, de estilos y costumbres de cada época – ¿no es lo mismo que ha sucedido con la arquitectura y la noción del movimiento en cuanto a lo urbano-arquitectónico?

Si vemos en el sentido tradicional que separa la escala urbana de la escala arquitectónica, en todo el documento hasta ahora recorrido, parecería que el espacio urbano y el diseño arquitectónico se mantienen en dos planos completamente distantes, generando por un lado el diseño urbano, y por el otro el diseño arquitectónico.

Lo que hemos tratado de plantear en esta tesis, –reiterándolo para que no quede como un capítulo más del inicio– es la elaboración de una herramienta de observación y proyección, independientemente de la escala a usar. Justamente nuestra condición móvil como invasora de ambos extremos, de lo arquitectónico a lo urbano, –soy arquitecto pero me interesa la ciudad– y viceversa, le otorga a esta cualidad –la del movimiento– el papel primordial de construir una costura entre las dos escalas.

Desde nuestra herramienta, una visión de la arquitectura como un contenedor de espacio "habitable" queda corta al incorporarle todas las nociones del entorno diagramático en el cual nos encontramos. Y por otro lado, con una postura maximizadora, cuesta trabajo, aparentemente, hacerla llegar a la escala de una microfísica, pues parecería que los únicos factores que ejercen la aparición de la arquitectura en su escala, "co-responde" a esta macro dinámica. No en vano detectamos y mantenemos la postura de que este entorno diagramático hace resonancia con lo que Deleuze y Guattari consideran síntomas de nuestro tiempo: capitalismo y esquizofrenia, y concientes de ello, entendemos que una cosa lleva a la otra, también como el hecho de que una escala macro incluye evidentemente a la escala micro, y la sumatoria de las microescalas, en conjunto forman un sistema emergente y complejo como es la ciudad.

Nos tratamos de situar en ese plano, y buscando nuestra consistencia con ello en el tema del movimiento. Estamos hablando de diseño dentro de este espacio resultado de todo un largo proceso filogenético del espacio. Y por ello nos ha sido importante entender todo este proceso dentro de la constitución del entorno urbano-arquitectónico. Nuestro empeño en entender la conformación de los territorios y de los estratos que consolidan al espacio, nos es útil para ver y experimentar lo más posible, dentro de las variables que podamos manejar y alcanzar, con el sistema complejo conformado en el espacio urbano-arquitectónico.

Teniendo presente todo lo anterior, podemos enfrentarnos a la pregunta primordial que evidentemente aparece en este momento: ¿dónde queda la arquitectura? No se trata en ningún caso repetir un sistema de costuras, a las que llamamos puntadas de sastres de manera autista, sin entender la condición de un espacio habitable y los fenómenos territoriales que la generan. Pero una vez detectado la existencia de "paisajes melódicos", no podemos olvidarnos que de allí surgen las condiciones para la generación de las costuras.

De la creación del concepto de costuras espacio-temporales, surgen problemas que atañan directamente al diseño. No el del espacio arquitectónico únicamente, o del espacio mínimo habitable, sino también al espacio de acumulación y superposición de cada una de estas aglomeraciones, de nuestra cultura de congestión, en el espacio urbano-arquitectónico y todas sus modificaciones en el tiempo.

Vamos a dar unos ejemplos de cómo podemos aplicar el concepto de costuras espacio-temporales para el diseño en la escala arquitectónica y en la escala urbano-arquitectónica. Podemos decir que existe una costura espacio-temporal en todas las edificaciones a escala arquitectónica, por el simple hecho de construir límites entre un espacio interior -de un territorio interior-, que separa dos espacios, y el espacio exterior. No vamos a detenernos en las diferencias entre lo público y lo privado, pues en otra parte de este documento hablamos del espacio público como espacio diagramático. Es hacia ese tipo de espacio al que queremos enfocar, entendiendo que los cambios entre lo público y lo privado pueden ser considerados devenires dentro de los diferentes diagramas como graduaciones de cambio de estado (devenir-público de lo privado, devenir-privado de lo público...); pero si vamos a hablar de la separación espacial interior-exterior.

Cuando vamos a la escala mínima, podemos detectar una costura en ese umbral que separa espacios. La dilatación de ese umbral, como un espacio articulador, se convierte en una costura espacial. Un vestíbulo, por ejemplo, es la forma más clara de detectar esta articulación entre las partes que constituyen un espacio arquitectónico.

Si extrapolamos esta condición vestibular y articuladora de ese umbral, podemos ir detectando diferentes gradientes de relaciones espaciales: interior-exterior, exterior-exterior, interior-interior, exterior cubierto - interior abierto... Una cantidad de variables que pueden llegar a ser infinitas, y van a ser determinadas según las escalas y los elementos arquitectónicos, territoriales y significativos que conforman, delimitan y contienen un espacio, desde uno micro hasta llegar a la escala macro-urbana, territorial, regional, etc.



## **Movimiento-muro. Circuito Interior [Bicentenario].**

### **Descripción de un caso de estudio.**

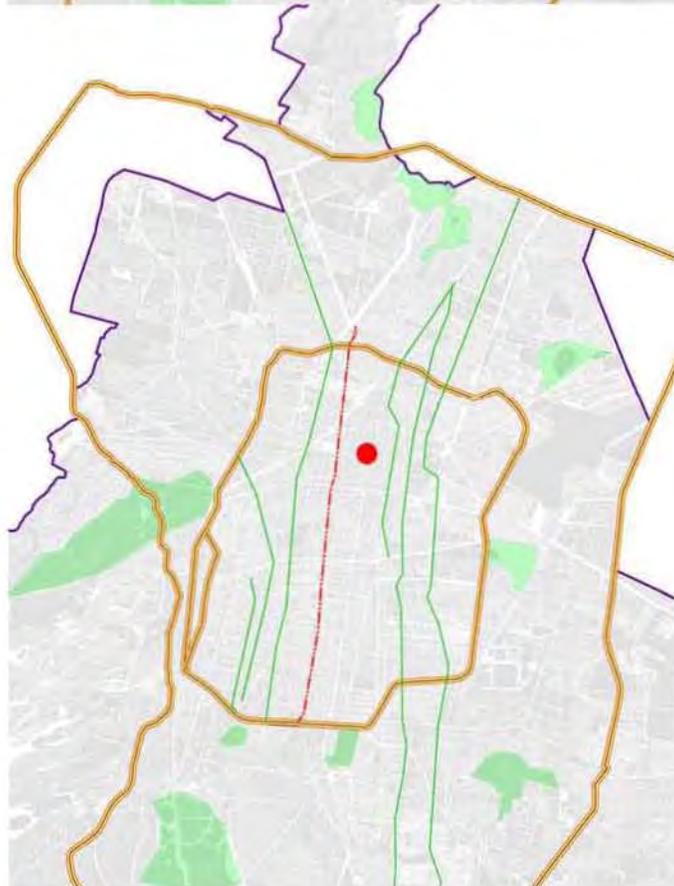
Al enfocarnos en la ciudad de México, vimos cómo el movimiento en su captura por la máquina de estado, se convierte en un elemento dual, que conecta y separa a la vez. Por esta razón, decidimos tomar al Circuito Interior o con su nuevo nombre político, el Circuito Bicentenario, como un principal caso de estudio para entender el funcionamiento de un movimiento-muro como una máquina concreta.

La estructuración del sistema de vialidad de la ciudad es muy clara. Un conjunto de ejes viales principales que parten desde el centro de la ciudad hacia el norte y hacia el sur, y hacia el este y el oeste, junto a otras avenidas principales atraviesan el territorio en diferentes sentidos, que no forman parte del conjunto de ejes, pero cumpliendo con la misma función de descongestión, conexión y movimiento que tienen los ejes viales; un primer anillo central que contiene esta retícula general, y un segundo anillo periférico, que contiene al sistema anterior y sus prolongaciones que los atraviesan como líneas de fugas, abarcando una dimensión mucho mayor. Evidentemente, en el interior de cada anillo, existe además todo un subconjunto de calles secundarias, que organizan el interior. De esta forma, podemos develar un orden subyacente al supuesto caos urbano existente a partir del movimiento y la congestión. Lo primero que podemos decir es que afirmamos que el caos se genera en una microfísica, pero en realidad al sacar la mira se muestra un atractor de tipo toro, con una forma muy clara, dibujando un diagrama aproximado.

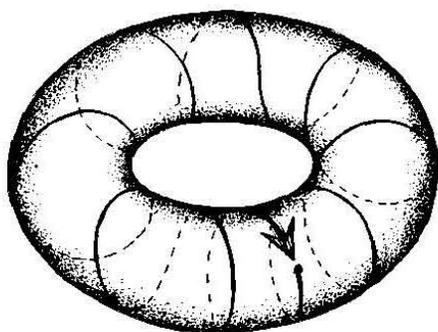
Ciudad de México  
Ejes viales. Norte-Sur



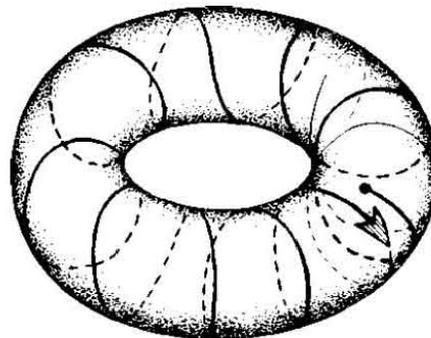
Ciudad de México  
Ejes viales. Oriente-Poniente



Al graficarlo, los ciclos límites en una línea de tiempo más amplia, muestran una condición de repetición periódica en una escala mayor que va armando el atractor toro. La construcción de este atractor, va sumando las pequeñas y sutiles variaciones y diferencias de los ciclos en el tiempo, en una conducta que se aproxima a la definición del toro, pero sin lograr cerrarlo. Justamente estas variaciones al cerrar un ciclo periódico, aproximan la línea del diagrama al punto inicial, pero nunca logra cerrarlo.



Atractor Toro, con ciclos periódicos repetitivos exactos



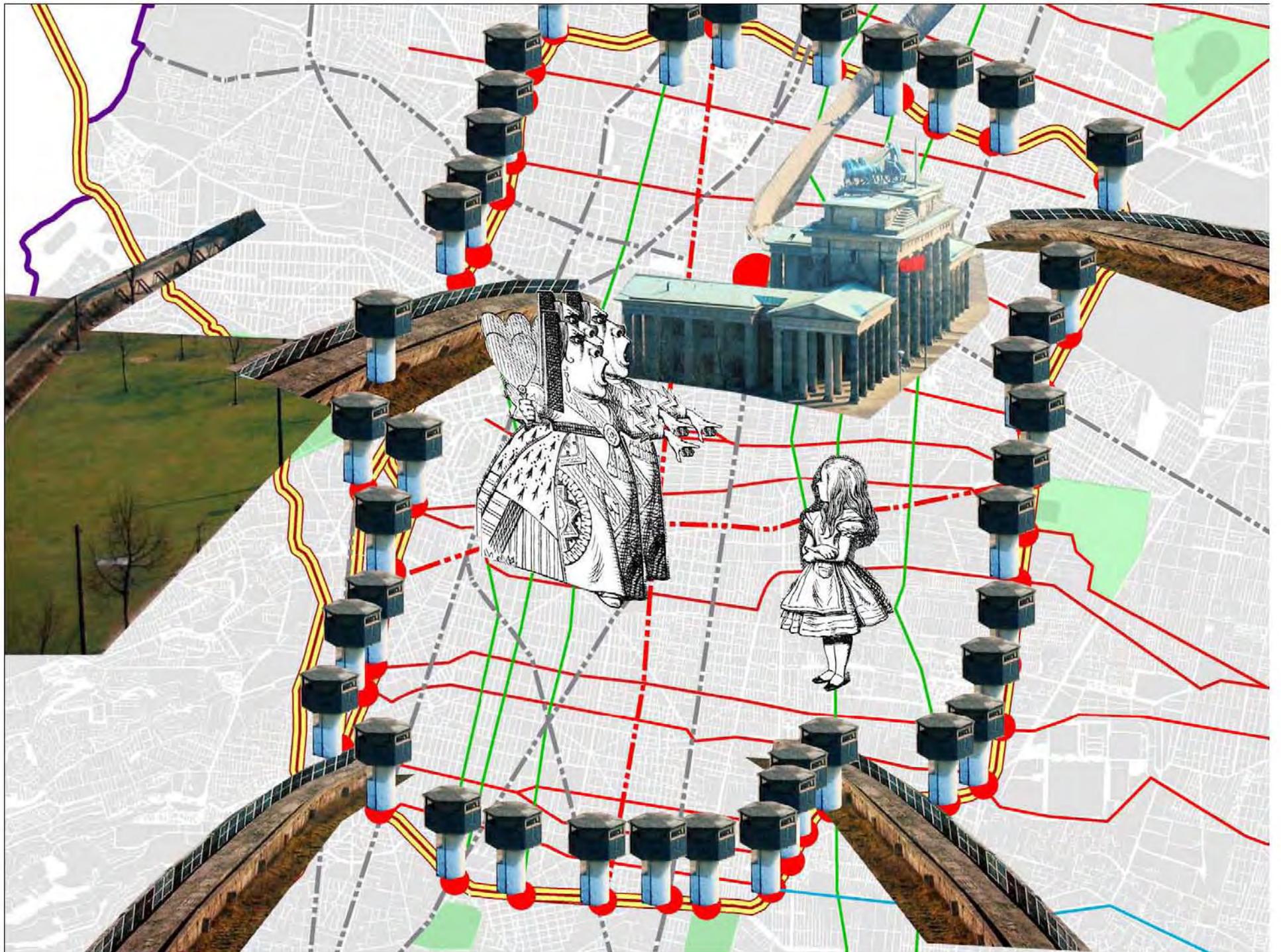
Atractor Toro, con ciclos periódicos inexactos

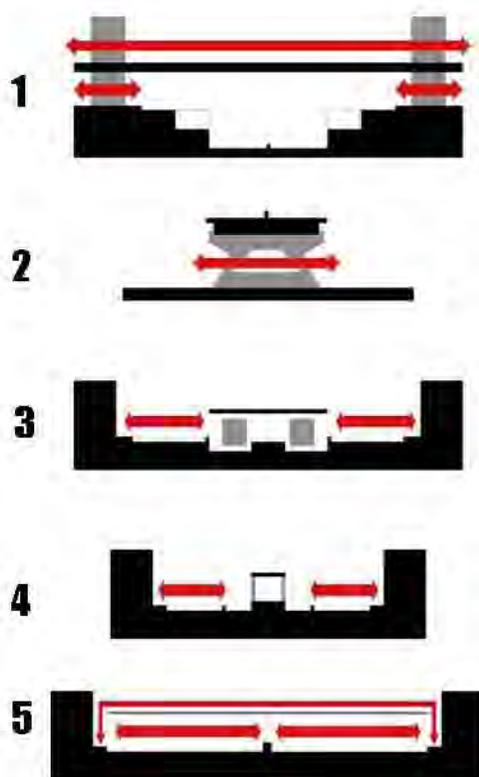
Fuente: *Espejo y reflejo*, pág. 36.

En realidad, al graficar los diagramas de activación de un lugar, el segundo toro, el inexacto, es el que se muestra como más cercano a la realidad, debido a los ciclos que se repiten en el espacio urbano en un tiempo periódico de mayor duración, pero siempre con múltiples y pequeñas variables que incorporan la incertidumbre de lo inexacto, ese punto que no cierra concretamente, o que no se repite exactamente igual; como podrían suceder con las rutas de los autobuses, de los camiones repartidores, la ruta de un individuo que cada día sale de casa, para ir al trabajo, luego volver a la casa, el conjunto de todos los individuos que hacen esto cada día, sin coincidir con los demás... Todos estos a pesar de establecer ciclos límites de repeticiones, están sujetos a variables pertenecientes al verdadero caos, el de la incertidumbre de las variaciones imperceptibles y los grandes cambios repentinos, gracias a la acumulación de estas variaciones. En un sistema de toro, siempre se muestra un lado que tiende a la estabilización del sistema, aunque al llegar al origen no sea exacto. En este sentido, el primer atractor muestra un carácter irreal, abstracto, y quizás imposible, que tiende a la racionalidad y a la exactitud de un sistema completamente cerrado. El

segundo es un reflejo mucho más fiel a la realidad. Una vez desmitificada la situación de la ciudad como un caos en forma peyorativa, podemos ver y aceptar que el caos subyacente es de otro tipo y siempre está presente.

Volvamos al Circuito Interior y al sistema de ejes viales. Cuando vemos al anillo del circuito interior, se muestra una condición particular que encierra al sistema vial central. El circuito conforma un verdadero muro de movimiento, que separa un territorio urbano exterior de uno interior claramente definido. El circuito Interior como movimiento-muro, desarrolla un gran anillo de espacio vacío y continuo, que genera una barrera en movimiento. Algunas veces permite la visibilidad a través de ella; en otros casos es materializado como un verdadero muro que no permite la permeabilidad visual y espacial, por la presencia del sistema de metro en forma superficial, o con las diferencias de niveles entre ambos lados de la autopista; y en otros tantos, el muro se eleva o se entierra, creando un paso a desnivel para crear una continuidad espacial en la superficie. Cuando esto sucede – el sistema estriado de los ejes y avenidas pasan por debajo del muro o por encima – se crea una costura espacial, la cual podemos ver como una línea de fuga que *atraviesa* el muro, esta última es la más común en el sistema urbano.





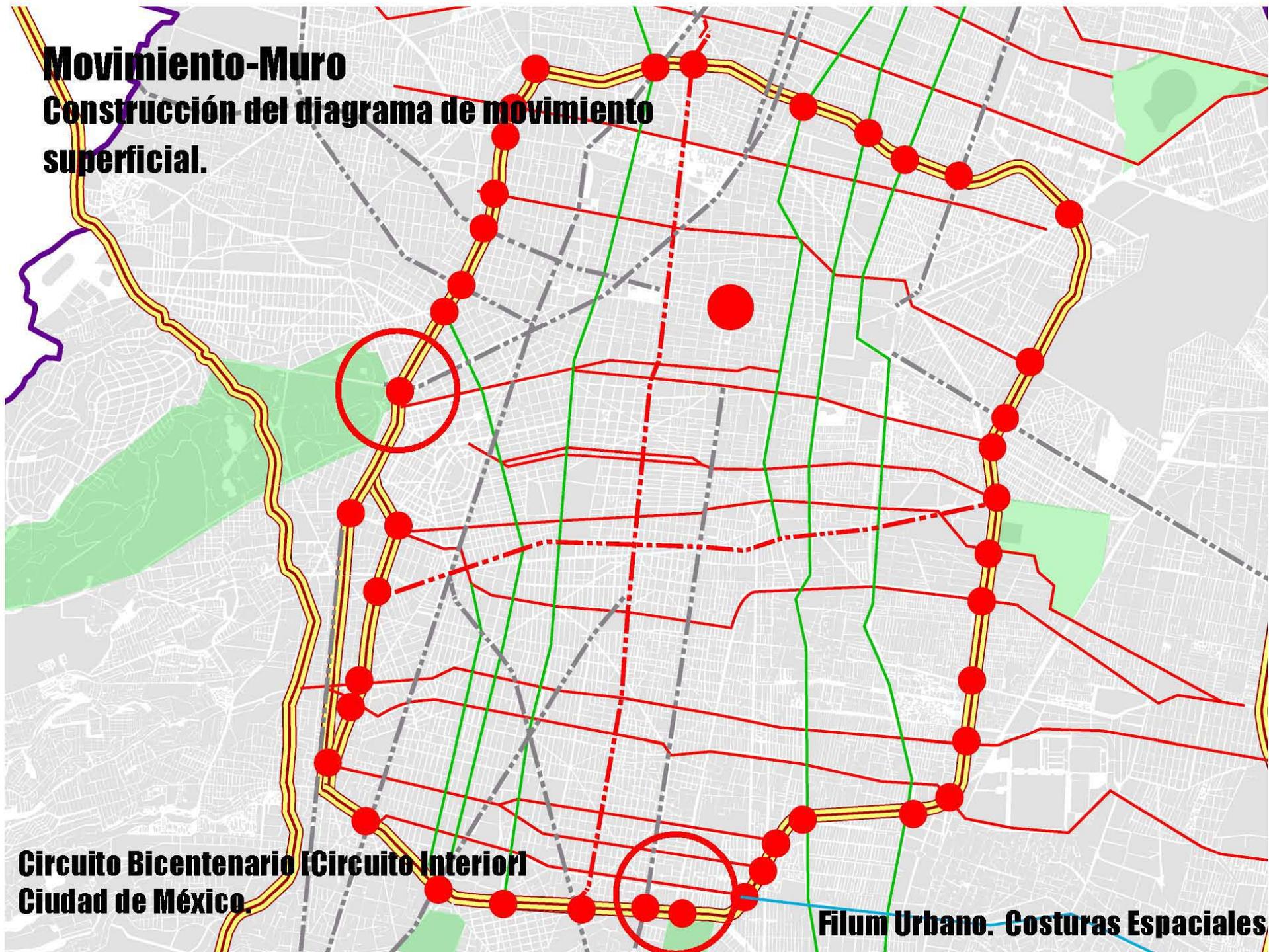
Variantes morfológicas en el movimiento-muro del Circuito Interior.

### DF Neo-Medieval

El muro marca una delimitación territorial, que refuerza las ideas del crecimiento y fortalecimiento histórico del centro de la ciudad, como representación de un poder central, de la misma forma que sucedía en las ciudades medievales. Al igual que en los muros de aquel período, éste cuenta con puntos de control, de entrada y salida. Estos puntos son los creados por las intersecciones del sistema de estrías urbanas con el Circuito Interior. En cada una de estas intersecciones se generan nodos o puntos críticos de incorporación y de salida al movimiento-muro, creando un espacio de intercambio de flujos. En los segmentos entre los puntos críticos, el muro adquiere la máxima condición de límite impenetrable, encontrando las siguientes variantes generales en el comportamiento morfológico del muro a lo largo de su recorrido.

Encontramos algunas veces salvadas por costuras espaciales hechas por sastres de alta calidad [*diseños diseñados por diseñadores*, como puentes peatonales o artefactos que establecen una relación elimina las diferencias] y en otros simplemente ocurren como costuras hechas por un principiante en el arte de la confección que resuelve un problema de separación entre retazos de telas [relaciones diagramáticas emergentes y materializaciones informales].

**Movimiento-Muro**  
**Construcción del diagrama de movimiento**  
**superficial.**



**Circuito Bicentenario (Circuito Interior)**  
**Ciudad de México**

**Filum Urbano. Costuras Espaciales**

### ***Costura de sastre 1. Cambio de escala. La Plaza Cubierta del Rectorado de la Ciudad Universitaria de Caracas.***

Hagamos un análisis somero de la Ciudad Universitaria de Caracas [CUC],<sup>89</sup> para explicar a dónde queremos llegar. El contexto temporal en el que fue proyectada, dista de la condición actual, pero sus orígenes en el pensamiento de la modernidad arquitectónica del siglo XX, muestra una serie de diagramas que podemos traer temporalmente hasta nuestros días. Libre de las cargas del movimiento urbano contemporáneo, por constituir una territorialidad interna, la CUC expone de manera concreta, el uso de las costuras espacio-temporales como una herramienta de proyección dentro de una máquina abstracta. No estamos diciendo que el Arq. Carlos Raúl Villanueva haya desarrollado este concepto de costuras espacio-temporales, pero en su obra podemos encontrar esta forma de determinación para la generación de diagramas espaciales aplicados a una escala interior.

La escala de construcción territorial de la CUC, se aproxima a la escala urbana de la ciudad de Caracas en la década de 1950, con la incorporación del automóvil para construir, distribuir y fragmentar un territorio dentro de los límites del campus. Dentro de este territorio, paralelo al desarrollo del sistema de vialidades internas, se generó un estrato de movimiento peatonal, dirigido por pasillos conectores, conductos que dirigen y proponen el *filum* para los diagramas de movimiento que emergerían con la activación y la ocupación de los diferentes edificios que habitan el campus universitario. Este sistema de pasillos exteriores, conforma una red de movimiento que se activa con los flujos peatonales de los estudiantes del campus. Evidentemente existe una determinación en el sistema de movimiento que depende de las actividades y fluctuaciones temporales.

Pero dentro del plano territorial de la Ciudad Universitaria encontramos una costura de sastre, que constituye un caso de costura especial, al conjugar en la escala arquitectónica una serie de relaciones de espacios, desarrollando la noción de espacio público meramente diagramático, con relaciones de movimiento: *La Plaza Cubierta del Rectorado de la CUC.*

---

<sup>89</sup> Proyectada por el Arq. Carlo Raúl Villanueva durante las décadas de 1940-1950, en la ciudad de Caracas, Venezuela.



Esta plaza se conforma como un gran articulador espacial que cose a las diferentes edificaciones del Conjunto Central de la CUC –El Aula Magna, el edificio del Rectorado, la Plaza descubierta del Rectorado, La Biblioteca Central, una sala de conciertos, una sala de exposiciones, salas de conferencias, y un auditorio para eventos especiales “El Paraninfo”–, con un techo que cubre un espacio de flujos libres. El espacio está delimitado por la línea de sombra que dibuja el techo y muros calados que tamizan la luz al interior, incorporando al recorrido eventos sensoriales –entradas de luz natural, vegetación y obras de arte– los cuales marcan el ritmo de los movimientos y la aparición de los espacios de permanencia.

El recorrido por la Plaza Cubierta se hace en la penumbra, atravesando una retícula regular de columnas de sección circular, que generan un paisaje interior, en donde la activación y apropiación del espacio depende únicamente de las relaciones de movimiento y reposo de los cuerpos que la atraviesan.

Este espacio complejo, acá descrito de manera ligera, fue resultado de un proyecto llamado *Síntesis de las Artes*, proyecto ambicioso en el cual Villanueva logró conjugar a diversos representantes de las artes plásticas de vanguardia de la primera mitad del siglo XX en una sola obra.<sup>90</sup>

El conjunto que surgió indirectamente de las torsiones experimentadas por el proyecto durante su concepción, se inscribe en el campo de clausuras e indeterminaciones en el que se estructuraron las construcciones del arte de vanguardia. No obstante, su vivencia trasciende las transmisiones unívocas, herederas del programa romántico y latentes aún en las manifestaciones de comienzos del siglo XX, por una difusa definición como plaza, por la condición de cubierta, por su paradójica designación, así como por la presencia de una arquitectura que propicia inusitadas conexiones mediante la dramatización de las emociones plásticas desde la desnudez de sus componentes.<sup>91</sup> Con la *síntesis de las artes*, se estableció un vínculo directo entre la obra arquitectónica, el espacio y las artes plásticas de

---

<sup>90</sup> Entre ellos encontramos a Fernand Léger, André Bloc, Alexander Calder, Jean Arp, Henry Laurens, Victor Vassarely, Mateo Manaure, Oswaldo Vigas, Alirio Oramas, Baltasar Lobo, Antoine Pvsner.

<sup>91</sup> Corbacho, Roger. *La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas (1953)*. Tesis Doctoral. Consultas en la dirección web: [http://www.tdr.cesca.es/TESIS\\_UPC/AVAILABLE/TDX-0204102-134058/](http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UPC/AVAILABLE/TDX-0204102-134058/)

vanguardia, a partir de una conjugación espacio-temporal compleja, que recurría a la organización de recorridos en una secuencia espacial, donde las obras establecían relaciones específicas que las articulaban entre sí.

Por encima de la descripción que hacemos sobre esta compleja edificación creada con base en los recorridos, nos interesa ver la creación de un espacio diagramático a partir de una costura espacial. Es un espacio donde el movimiento sucede de manera libre, sin rozamientos, y al que no se le otorga un uso específico, a pesar de conformar el corpus para la Síntesis de las Artes, de ser un gran articulador entre las edificaciones, de crear un espacio metafórico junto a un paisaje interior en penumbra, es un espacio cuya activación y ocupación pareciera generarse sin ningún tipo de reglas concretas para ello. – ¡Paranoicamente, pareciera que este espacio está fundado en el pensamiento deleuzeano! –. La ocupación de la Plaza Cubierta sucede alisando el espacio que por concepción ya es liso e inacabado.

*Línea de fuga. Ver Anexo 3.*

---

*Oxímoron Espacial*





...objeto protagonista...arquitectura



# Plaza Cubierta

Paisaje...complejo



Fotos: Angel Rivero



...como objeto, marco y fondo



## **Costura de sastre 2. Salto Cuántico. Salida del territorio medieval para el paseo al bosque.**

Vamos a dar un salto cuántico en escala, en tiempo, en condiciones y en territorio, para ver el potencial de las costuras espacio-temporales como resultado del diseño, de la captura de diagramas, y de la aplicación de la herramienta de observación, en otro lugar y así poder seguir con el hilo conductor en un medio urbano complejo como la ciudad de México.

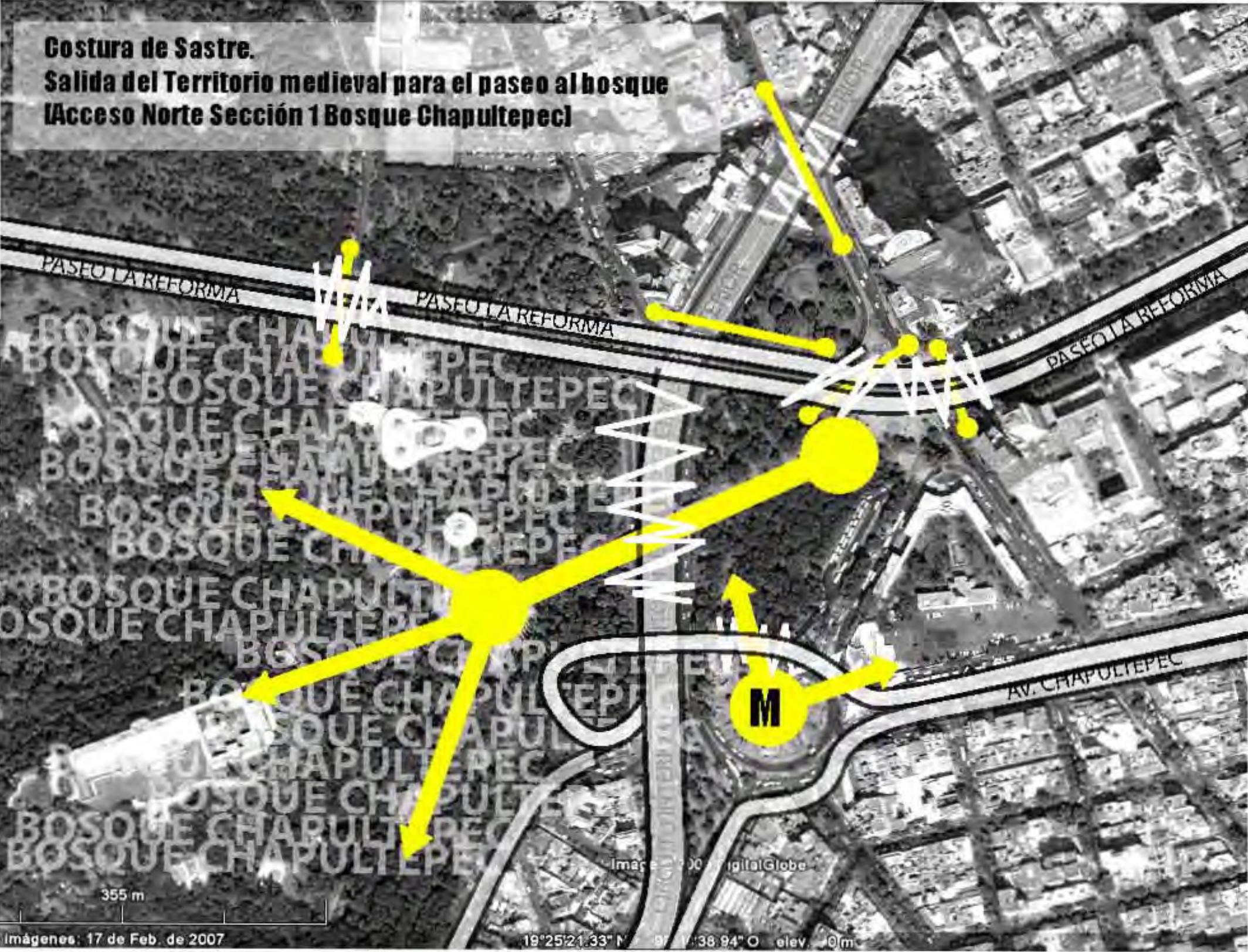
Este primer caso muestra una característica que reafirma la condición del Circuito Interior como un muro medieval. Al ver una escala macro, encontramos que las principales masas de vegetación se encuentran por fuera del anillo. Ir al bosque de Chapultepec, desde el centro de la ciudad, implica hacer un recorrido a través del muro para llegar al exterior. Con el cruce de las avenidas Chapultepec y Reforma, por encima del Circuito, se detecta un punto crítico de cruce y de intercambio, que marca la relación con el lugar histórico.

La red de vialidad en este punto, se superpone y yuxtapone con el espacio peatonal, creando solapes, cruces e intersecciones en diferentes niveles, separando los territorios del transeúnte y del automóvil en estratos. Pasos de desnivel y puentes son las formas que adquieren los hilos de las costuras dependiendo del estrato al que corresponda. Acompañado de este cruce, la presencia de la estación del metro Chapultepec, conforma el principal inyector de movimiento caótico metropolitano a la zona en la escala peatonal. Basta con ir un día de fin de semana cualquiera, para ver la fuerza de la inyección de flujo peatonal que maneja la estación en dirección al bosque, o entre semana, durante las horas pico de la mañana o la tarde, para ver el intercambio modal del metro al transporte superficial del terminal de autobuses Chapultepec.

Por otro lado, encontramos, que justo en el punto de desviación de la Av. Reforma, ésta conforma un muro perpendicular sobre el Circuito Interior, creando una desconexión espacial únicamente salvada por pasos peatonales subterráneos, en forma de costuras espaciales. La presencia de la Torre Mayor, como un hito que marca un punto de control, y como inicio de un eje importante urbano, muestra el valor jerárquico que tiene este sitio dentro del intercambio interior-exterior del centro neo-medieval. No en vano, ese sitio fue



**Costura de Sastre.**  
**Salida del Territorio medieval para el paseo al bosque**  
**IAcceso Norte Sección 1 Bosque Chapultepec**



355 m

detectado como el lugar potencial para la construcción conmemorativa del futuro Arco del Bicentenario de la Independencia Mexicana, el cual fue llevado a concurso recientemente. No vamos a hacer ninguna crítica sobre algún proyecto en particular y mucho menos sobre el ganador. Solamente queremos resaltar que en todos los proyectos, la noción de movimiento, de fragmentación y separación creada por el circuito interior y el sistema de estratificación de movimiento, lleva al reconocimiento de la necesidad de eliminar la presencia del muro, para construir una continuidad por medio de costuras-espaciales. En realidad, los proyectos plantean enmarcar el punto de entrada y salida del sistema, con algunas excepciones que realmente buscan hacer una borradura de la separación.<sup>92</sup>



*Puente de acceso al Bosque de Chapultepec, sobre el circuito interior.  
Fotos: Angel Rivero*

---

<sup>92</sup> Para mayor información sobre el concurso del Arco Bicentenario y los proyectos presentados, visitar la dirección <http://www.arcodelbicentenario.com.mx/>



Parte de los Proyectos participantes del Concurso para la construcción del Arco del Bicentenario 2010.

Fuente: <http://www.arcodelbicentenario.com.mx/>

Consulta: junio 2010

## **Puntadas de costuras.**

### **Fragmentación y fractalidad urbana. Costuras espaciales débiles.**

El segundo ejemplo, está ubicado en el segmento del Circuito Interior, conocido como Río Churubusco, frente al Centro Nacional de las Artes. En este caso, la separación y la diferencia entre tejidos urbanos son marcadas por la presencia de las trazas urbanas generales. Las vías de movimiento urbano muestran en diferentes escalas un sistema de fraccionamiento urbano de orden fractal que va delimitando zonas, hasta construir micro-territorios, los cuales aparecen según la jerarquía del movimiento: autopista, eje vial, avenida, calle, callejón, vereda.



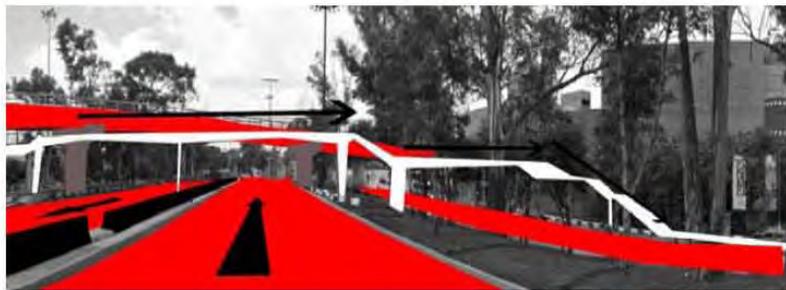
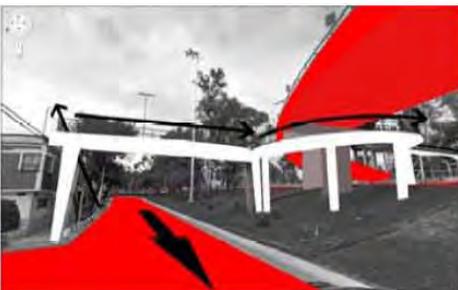
Gráfica: Angel Rivero

Al enfocar la mira puntualmente sobre la zona del Circuito Interior y el Centro Nacional de las Artes, descubrimos cómo la repetición fractal a esta escala no muestra un carácter favorable para el desarrollo de continuidades espaciales. El Circuito Interior forma

un verdadero muro topográficamente, separando las actividades del sector norte, que es netamente residencial y del lado sur, con un programa cultural.



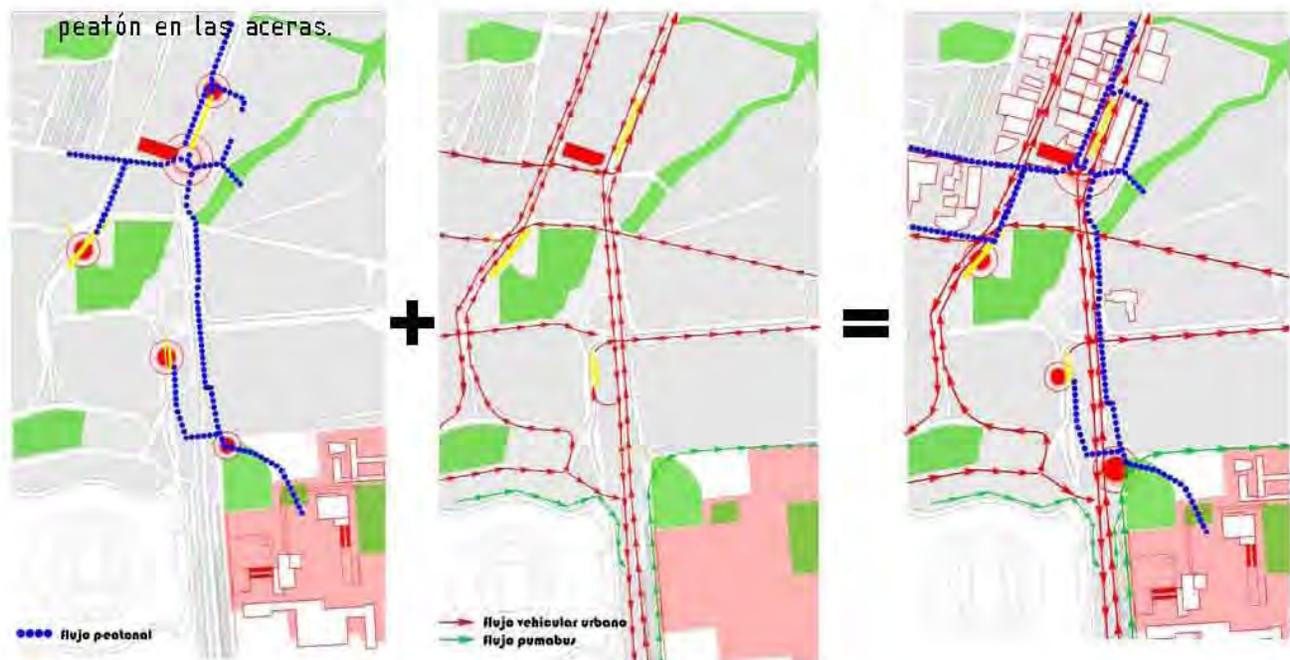
La barrera física creada por la topografía del Circuito, y las altas velocidades que en él se alcanzan, enfatizan la diferencia programática, creando dos territorios próximos, pero ajenos uno del otro. En un intento de confección, se generan dos puntadas de costura espacial, que corresponden a artefactos urbano-arquitectónicos en forma de puentes peatonales, su ubicación está alineada con dos calles principales, con la intención de dar continuidad al movimiento peatonal.





Buscando la comprensión de la escala territorial, la Torre Murano y la Ciudad Universitaria, empiezan a formar parte de la red de pautas que determinan las relaciones urbano-arquitectónicas del lugar. Se puede hacer una aproximación del espacio físico contextual como resultado de la planificación urbana, en el que las trazas urbanas definen el espacio público contenido entre la masa edificada. Esta definición de la estructura urbana, se complementa con la zonificación y los usos, que al mismo tiempo están determinando y separando, por medio del sistema de trazas urbanas, la jerarquía de los diferentes ejes viales, marcando la estructura del espacio público de la calle y los espacios privados de las edificaciones (configuración tradicional de llenos y vacíos, de arquitectura y espacio urbano).

La separación entre el territorio del transeúnte y el territorio del automóvil determina la definición del campo de estos flujos, supeditado a la estructura urbana del contexto que se genera de las trazas de la red de vialidad. A esta condición arterial, donde fluyen los vehículos y los peatones constantemente, se suman los múltiples nodos de transporte público metropolitano encontrados en la zona, garantizando la activación de los flujos peatonales con la conexión del lugar y el territorio metropolitano. Se generan dos diagramas de movimiento-relaciones dentro del territorio de observación, cada uno referido a una velocidad: el movimiento del automóvil en las calzadas vehiculares, y el movimiento del



*Diagrama de flujos peatonales.  
Condicionado al sistema de  
transporte público y atractores  
urbanos*

*Diagrama de flujos vehiculares  
Condicionado a la red de vialidad  
urbana*

*Diagrama de sistema de flujos  
urbanos*



Efectivamente, la separación del espacio del vehículo y del peatón, generó la primacía del vehículo en la Av. Insurgentes, en dirección sur desde la Torre Murano hacia la Ciudad Universitaria. Durante la planificación urbana de la zona, en el período de construcción del Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria (1950-1952), no se previó el desarrollo del espacio en el futuro para soportar el potencial de movimiento peatonal generado en la actualidad con la inclusión de sistemas masivos de transporte, como el metro bus y los terminales de autobuses de la zona. El espacio del peatón, las aceras, pareciera ser generado en los residuos laterales de la vialidad vehicular.

En los esquemas del movimiento, podemos ver que el flujo peatonal tiende a la ocupación del lado Este de la avenida, debido a que sobre él se ubican dos fuertes atractores: *la Ciudad Universitaria y la Torre de la Comisión Nacional del Agua*, mientras que del lado Oeste, no existen ningún tipo de programa atractor que logre activar el espacio, a pesar de encontrarse la Plaza Tamayo. La tensión entre los atractores genera el diagrama de movimiento espacial.

Ante esta situación de evolución y desarrollo urbano posterior, se requirió de operaciones *in situ* para garantizar, canalizar y re-hacer el espacio del peatón, ausente éste como componente modelador y activador del espacio público. Entre estas medidas de re-hacer el espacio *in situ*, se construyeron puentes peatonales que conectan por encima de la vialidad, como se ve en el puente en Insurgentes en la esquina noroeste de la Ciudad Universitaria, constantemente transitado durante las horas del día por personas que desembarcan y abordan en el terminal de autobuses de la Av. Universidad, o los puentes sobre la Av. Revolución cerca de la Plaza Loreto y sobre la Av. San Jerónimo. Estos artefactos, constituyen costuras espaciales, esenciales para la conexión de los microterritorios generados por la fragmentación del movimiento-muro.

*Puente peatonal sobre Av. Insurgentes  
Sur a la altura de CU.  
Foto: Angel Rivero*



Por otro lado, la generación del movimiento urbano, a partir de la inyección de más movimiento, ha generado otra serie de operaciones que tratan de resolver esta condición de movimiento. Por ejemplo, la ampliación lateral de la Av. Insurgentes en el cruce con la Av. Universidad, para el peatón. La operación consistió en la adición de una estructura de acero paralela e independiente al puente, en este punto crítico donde la acera simplemente no existe, generando el nuevo espacio para los peatones. Estos artefactos urbanos emergen como parte de la reconexión quirúrgica luego de las "deficiencias" de planificación que se llevaron a cabo durante la proyección de la zona.

*Línea de fuga. Ver Anexo 4.*

*Propuesta vs. Autismo Urbano-arquitectónico*

*Acera como residuo de la vialidad.  
Av. Insurgentes Sur  
Foto: Angel Rivero*



*Puente peatonal en Av. Insurgentes  
Sur sobre Av. Universidad.  
Foto: Angel Rivero*



**En el espacio urbano-arquitectónico, formamos parte del tiempo, Nos movemos en el tiempo, hacemos el tiempo...**

Hasta ahora hemos venido hablando del movimiento, como el generador de las costuras espaciales. Y la condición del movimiento, se manifiesta de manera objetiva y en cierta forma racional en el espacio urbano-arquitectónico, generándolo y modificándolo a medida que se establecen o se capturan los diagramas en el espacio. Visto de esta forma, pareciera estar ausente la condición del tiempo. Pareciera que en todos los casos, el tiempo, que constituye y forma parte del concepto de *Costuras espacio-temporales*, estuviese relegado a un segundo plano. Pero en realidad siempre ha estado presente, por encima y entre todos los estratos del concepto. El espacio, por un lado, es resultado del movimiento; el movimiento genera tanto la fragmentación del espacio como la acumulación de capas, y al atravesarlas generamos relaciones por medio de costuras espacio-temporales. Esta es la hipótesis general de la investigación. Pero desde el otro lado, el movimiento se hace *dentro del espacio que construye el tiempo*, con lo cual se hace pertinente preguntar ¿cómo concebimos el tiempo para llevarla dentro de una línea del pensamiento urbano-arquitectónico? Estamos partiendo para nuestra hipótesis inicial, de la tercera tesis del movimiento, como generador de diagramas en el espacio y el tiempo, dándonos cuenta que el sistema de movimientos desarrolla una relación directa con el tiempo. A medida que éste pasa en el espacio, las trazas se van convirtiendo en fronteras y límites que constituyen territorios, capas, límites...

Nos vamos a adentrar en la concepción del tiempo, apoyados en Deleuze, como lo hemos venido haciendo, pues lo consideramos desde un inicio como el principal intercesor para el desarrollo de esta tesis, y junto a él el pensamiento de Bergson, de quien toma lo necesario para llevar a cabo la empresa de captura de la cinematografía y encontrar en las líneas que le permiten hablar de filosofía en el libro *Imagen-tiempo*. Una vez dentro de este

pensamiento, nosotros vamos a mostrar sus reflejos en el plano de la arquitectura-urbanismo, gracias a nuestra maquinaria paranoica interpretativa – paradójicamente a lo que nos dice Deleuze– como una herramienta de experimentación que hasta ahora nos ha llevado a este punto. Queremos llegar al mismo punto adonde nos lleva Deleuze, a partir de la relectura y reconexión con el cine, una vez superada la crisis de la imagen-acción y su condición sensorio-motriz, pero en el espacio urbano-arquitectónico, lo cual nos habla de un material potencial abierto para el diseño cargándolo de una complejidad dentro del tiempo. En ningún momento, estamos tratando de hacer una especie de “*copy-paste*” camuflado, sino que estamos reterritorializando la concepción sobre el movimiento y el tiempo, que invade el pensamiento contemporáneo, en el espacio urbano-arquitectónico como materiales para el diseño.

Deleuze nos habla en *Imagen-movimiento*, de una condición del tiempo generada únicamente de forma indirecta y abstracta a partir del movimiento. Es decir, es resultado de la condición de traslación de un cuerpo desde un punto a otro en el espacio; de un movimiento, que como resultado de la acción y la reacción, genera y marca la concepción del espacio hacia delante en un período de tiempo concreto, con una duración, marcado por el paso del reloj, dividido en fracciones exactas y medibles, que llegan a las condiciones de activación diagramática con la relación espacio-temporal en el tiempo presente, un tiempo secuencial cronológico.

Ahora queremos abordar el movimiento desde un lado un poco más difícil, como parte del tiempo y su discurrir. Para ello, debemos aceptar que el tiempo marca una interioridad dentro de la cual nos encontramos. Y gracias a esta interioridad, se crean patrones de repetición, se desprenden las nociones de construcción de territorios, de los ritornelos urbanos, de la creación y captura de los diagramas, de la sedimentación del tiempo en movimiento, en capas de tiempos. En lugar de generarse el tiempo a partir del movimiento, el tiempo constituye el marco referencial donde ocurre el movimiento. ¿Cómo sucede? Recordemos el ejercicio que realizamos al inicio, cuando hablamos sobre territorios y estratos en este documento.

Cuando hablamos del movimiento, lo diferenciamos en dos tipos de movimientos, un movimiento físico, que subdivide un carácter mecánico y otro de carácter maquínico [costuras

espaciales–costuras diagramáticas], pero que al final terminan por conformar un agenciamiento concreto en el espacio [los Diagramas y *filum*]; y un movimiento temporal, que abarca la condición de acumulación espacial como proceso del tiempo y el movimiento tanto mental como físico en el espacio, acompañado de una carga subjetiva y de significaciones [costuras temporales... imagen–tiempo, imagen–recuerdo, memorias–mundo...]. Nuestra intención es aproximar el visor de ambos movimientos hacia el segundo, incorporando al tiempo para hacer una lectura del fragmento del movimiento, con esta otra condición sin separarlos.

Al hablar del tiempo, tocamos dos direcciones, que no se contraponen, sino que se complementan. En un sentido, se marca una condición de acumulación de capas del espacio como resultado del tiempo, que establecen una arquitectura *en el tiempo y del tiempo*, a través de la cual pueden ser rastreadas en largos y cortos períodos los rasgos característicos de una época, –como la creación del genoma del movimiento urbano y la noción de circulación–y por el otro, y dependiente directamente de la anterior, el movimiento en el plano del tiempo que evoca a una memoria–mundo que es asubjetiva –refiriéndonos a eventos e hitos históricos recordados por la colectividad– y una memoria subjetiva –que cada individuo empieza a construir a partir de sus propias experiencias.

Es casi inevitable hablar del tiempo sin evocar a la memoria –la subjetiva y la colectiva–, sin evocar a un imaginario que constituye una cierta identidad cultural, y que nos lanza una línea de fuga hacia las interpretaciones personales de los espacios por un lado y a la construcción de la[s] historia[s] como secuencia parciales o totales aparentes. Vamos a explicar ambas caras como parte de las costuras temporales que existen en el espacio y que construimos como usuarios y ocupantes del espacio, pero resaltando el lado asubjetivo del espacio como primordial, para liberarnos de cualquier tipo o rastro de nostalgias. Nos acoplamos y nos plegamos sobre el plano de la *Imagen–tiempo* para construir el fragmento de las costuras temporales. Nuestra intención es plantear una superficie de acción para el diseño a partir del entendimiento del movimiento dentro del espacio y el tiempo.

Empezaremos con la primera definición que nos habla del *espacio como imagen del tiempo*. Cuando enunciamos que *cada época tiene un plano de inmanencia*, estamos introduciendo al tiempo, pero no como una variable secundaria, sino como la razón para ver al

tiempo que está en constante movimiento y que muestra los diagramas singulares que la habitan.

Es un plano de inmanencia, un espacio que conjuga todos los tiempos. El plano de inmanencia tiene un espesor, que se constituye en los devenires de los propios diagramas de relaciones que se establecen de los presentes ya pasados, o sobre las capas de pasado. El plano de inmanencia es hojaldrado, y esto lo podemos ver si hacemos cortes transversales en puntos cuales quiera, pero al mismo tiempo el plano, su devenir, su movimiento es tomado como un todo, y ese todo puede ser visto como la historia cronológica, o puede verse a partir de saltos no cronológicos.

El mecanismo del movimiento dentro del tiempo no está guiado únicamente del orden lógico secuencial, pues en realidad existe una inversión de órdenes y lógicas al momento de tratar de ver las etapas anteriores, pues evidentemente las condiciones desde las cuales las observamos ya no muestran las mismas lógicas. Es un movimiento dentro del tiempo, como un marco referencial, como plano de inmanencia en profundidad. Las capas de pasado, se pueden traer al presente a partir de imágenes-recuerdos, o imágenes subjetivas, es decir, al recordarlas, generando una imagen virtual en el presente de una capa de pasado que ya fue.

## ¿Cómo percibimos el espacio urbano-arquitectónico?

Hemos venido encontrando la relación entre el movimiento y el espacio donde nos desenvolvemos, y descubrimos cómo el tiempo juega un papel importante en su desarrollo. Justamente gracias al movimiento, existen dos formas de experimentar el espacio. La primera, tiene un carácter netamente físico-racional. En este sentido, el movimiento se convierte en un modelador del entorno físico, por medio de la acción-activación y la velocidad de acción, estableciendo que las relaciones que hay entre los objetos dentro del espacio, se logran modificando el todo durante la duración o el tiempo. Es la noción de la tercera hipótesis sobre el movimiento de Bergson, y lleva consigo una dinámica de acción y de percepción espacio-temporal que incluye tanto a la velocidad y los recorridos secuenciales en el espacio, como las modificaciones producidas en el tiempo, tendiendo a separar de sí la noción sobre el movimiento como algo mecánico. Es precisamente la duración la que introduce en este movimiento al tiempo como una imagen directa.

Entrando en el campo de la percepción del movimiento, en el cine y en el espacio urbano-arquitectónico, se ha ponderado la relación sensorio-motriz. Y esta percepción logra, por medio de la captura del movimiento, el impacto de imágenes que arman el entorno dentro de un recorrido secuencial-lógico. Recorridos de tipo lineal, trayectorias físicas, que en el cine se presentan en un montaje de atracciones, de secuencias, llevadas desde un punto a otro, por oposiciones o continuidades, pero siempre incluyendo una cualidad física-racional y una subjetividad relativa, de la cual más adelante hablaremos.

Con la crisis de la *imagen-movimiento* en el cine, surge un tipo de movimiento que no implica exclusivamente el físico, aunque tome de él las imágenes de manera fragmentaria para crear el movimiento en otro plano. Es un movimiento que se separa de la imagen y los objetos en acción de la percepción sensoriomotriz, y que aunque opta por ellos en primer plano, en realidad lleva a otros, generando un flujo y una tensión entre la imagen, que se encuentra por un lado, y el espectador, por el otro. Un movimiento exterior a la imagen emitida, para pasar al interior del campo de lo percibido, dejando a un lado el movimiento de reacción-afección del sujeto que observa. Este movimiento de carácter mental, es presentado

también en el espacio urbano-arquitectónico, creando un viaje estático de quien lo percibe, una costura temporal. Es la segunda forma que enunciamos, la *imagen-tiempo*.

### **¿Cómo se activa el mecanismo de la costura temporal?**

Deleuze habla de la aparición en el cine de una clase diferente de signos que se presentan como parte de la imagen-tiempo. Por medio de signos que no recurren a la imagen-movimiento para construir el tiempo indirectamente, se liberan la imagen óptica pura y el sonido puro -*opsignos* y *sonsignos*- llegando a la identidad de los objetos y las imágenes, mostrándose tal y como son, sin caer en ninguna significación.

A partir de esta liberación, se crea un sistema de imágenes o circuitos que evocan a otras imágenes que no pertenecen al plano ni a la acción, a momentos que reconstruyen atmósferas y realidades en un estrato diferente. Lo complicado de este tipo de movimiento, es que lleva a un flujo de imágenes subjetivas, relacionadas con recuerdos, bien sean personales o colectivos, de quien[es] los percibe[n].

De esta forma, podemos ver una doble cara del espacio físico, o mejor dicho, una doble condición. Por un lado, un espacio objetivo que existe y cuyo material es totalmente tangible, imágenes ópticas y sonoras, que están presentes en el entorno y que tienen un carácter y una función de tiempo en presente; y un espacio subjetivo, que construye virtuales por medio de la memoria, a través de ciclos de referencias sobre los propios objetos y tiempos exteriores. Aunque en el primer caso, con la imagen-movimiento, se tiende a una construcción objetiva, el movimiento ejecutado [la imagen-acción] es percibido creando una primera subjetividad [la imagen-afección].

No es esta la condición subjetiva a la que apuntamos con la imagen-tiempo; buscamos la que se mueve en un campo diferente al de la afección producida por la percepción de lo sensoriomotor.

Con las imágenes ópticas y sonoras puras, se agrega un valor sobre los objetos existentes en la realidad, al momento de entrar dentro del mecanismo subjetivo, inducido por las imágenes "guardadas" en el espacio y arrancadas del movimiento. Para un espectador



cualquiera, las imágenes puras y los objetos, pueden llegar a mostrar emociones y generar reacciones pertenecientes a ellos, encontrando con su potencial de intensidad de memorias acumuladas, la liga con el tiempo, el espacio y la memoria. Con esta activación, se puede llegar a conmover y mover el lado subjetivo-perceptivo de quien las ve, mucho más allá del plano meramente formal, superficial y racional de la imagen y/o el objeto-espacio como materia.

En el cine, esta concepción de la imagen pura, de los sonsignos y opsignos puros, recurre a la eliminación de los objetos que remiten a un movimiento de acción.

*“Las imágenes ópticas y sonoras puras, el plano fijo y el montaje-cut definen e implican un más allá del movimiento. Pero no lo detienen exactamente, ni en los personajes ni en la cámara. Hacen que el movimiento no deba ser percibido en una imagen sensoriomotriz sino captado y pensado en otro tipo de imagen. La imagen-movimiento no ha desaparecido, pero ya no existe más que como la primera dimensión de una imagen que no cesa de crecer en dimensiones. No nos referimos a las dimensiones del espacio, pues la imagen puede ser plana, carecer de profundidad y cobrar con ello tantas más dimensiones o potencias que exceden el espacio.”<sup>93</sup>*



*Naranja y amarillo.*

Mark Rothko, 1956.

Fuente:

[http://corioblog.com/rothko\\_orange\\_and\\_yellow.jpg](http://corioblog.com/rothko_orange_and_yellow.jpg)

En el espacio diario, el crecimiento de este otro plano, ocurre en todos los ámbitos, cuando caminamos por una calle y vemos un anuncio de algún producto que nos recuerda una necesidad y nos arma toda una historia; cuando leemos un libro y las palabras dejan de ser fijas para construir imágenes literarias, que crean mundos paralelos; cuando vemos una foto de algún viaje y revivimos el momento congelado, con todo el contexto en el cual fue tomada la foto; cuando pasamos por algún lugar y una imagen revive un momento fijado con anterioridad... en fin, cualquier objeto detenido y retenido por la mente que nos abre a otro estrato de espacio y lugar. El mecanismo de percepción recurre a las imágenes ópticas y acústicas

<sup>93</sup> Deleuze, G. Imagen-tiempo [IT] Pág. 38

puras, tanto en el entorno físico como en el imaginario, que desencadenan un sistema de relaciones. Pero hay un tipo de espacios en el entorno urbano-arquitectónico que intensamente traen esta noción de opsignos y sonsignos, mostrando una condición diferente; es en los lugares congelados de la ciudad, en los abandonados y los residuales, en los llamados *terrain vagues*... En todos ellos, el espacio vacío como objeto, se muestra en ausencia de actividad, *la cual evoca a imágenes-memoria del espacio-tiempo como duración*. El flujo de estas imágenes como duración, llevan a un tiempo de percepción que se dilata en la contemplación. Un tiempo que no es activo, pero que se encuentra presente. Es esta contemplación la que crea una tensión sobre el objeto del vacío, y ayuda a la creación de una nueva mirada, que puede ser capturada para mostrar su verdadera existencia temporal como dilatación y duración.

Esta duración y dilatación que está extrañamente arrancada del mundo de la velocidad y el movimiento contemporáneo, se refleja en estos espacios, quizás como crítica al sistema sensoriomotor, o quizás sólo como resistencia y persistencia del tiempo en el espacio físico, pero se puede ver como una tendencia y un material de expresión en diferentes ámbitos de las artes. Contemplar un cuadro de Rothko, en el que el movimiento se detiene para mostrar las esenciales líneas de un paisaje, que logra, a partir de una contemplación dilatada, la modificación de la intensidad de los colores del cuadro; o en la escena inicial en tiempo real del amanecer en la película *Luz Silenciosa*, donde la imagen se detiene – aparentemente – para mostrar un cambio en el todo, por medio de la duración de la secuencia, que no requiere de un movimiento acelerado para explicar el tiempo. En ambos casos, el tiempo se va actualizando constantemente, hasta mostrar el cambio: el paisaje o el amanecer, respectivamente. De esta forma, el movimiento como cambio del todo, no surge de una noción indirecta y mecánica del tiempo, como en el caso de la segunda tesis de Bergson, sino que el tiempo en sí mismo se muestra, exponiendo al movimiento como corte móvil de la duración [tercera tesis del movimiento de Bergson].

La duración, por un lado implica el movimiento del tiempo, y a la vez la permanencia de un momento que parecería ser inmutable. En ese sentido, los espacios congelados, las ruinas, los lugares de memorias, conforman una imagen del tiempo a la que Deleuze llama

***imagen-tiempo directa***, que da a lo que cambia [materia en el tiempo] la forma inmutable en la que el cambio se produce<sup>94</sup> [variación en la duración], mostrando una línea de permanencia o de presencia espacio-temporal, una costura temporal. Esta persistencia activa en el presente todo un amplio repertorio de imágenes de memoria que el espacio, los objetos y la arquitectura guardan. En el caso de los edificios y lugares valorados como patrimoniales, pero que se mantienen en actividad, el plano de las imágenes-memoria queda atrapado debajo del estrato de uso y actualización generados por la activación que de ellos se hace en el presente [por cambios de usos y reutilización]. Una iglesia colonial aun en funcionamiento, la plaza fundacional de una ciudad, un parque bucólico, edificios antiguos convertidos en centros culturales... todos ellos activan este mecanismo de costura temporal, en la medida que no destruyen el espacio físico dilatado, pero que lo incorporan al momento presente con su reactivación, actualizándolo.



*Capilla de la Inmaculada Concepción. Salto del Agua.  
Centro histórico de la ciudad de México  
Fotos: Angel Rivero*

---

<sup>94</sup> IT. Pág. 31.

## Circuitos de imágenes.

Los sonsignos y los opsignos, en conjunto crean y evocan a otro espacio. Y esta manera de fugar el pensamiento hacia otro sitio esta relacionada con un sistema de asociaciones de imágenes y de tiempos dentro de circuitos. Estos circuitos desarrollan realidades virtuales, relacionadas con la memoria, la imagen-recuerdo y el flash-back, desde el presente como referencia.

Cuando se crea un circuito de memoria con referencia a un lugar específico, muchas veces se recurre a la pregunta *¿qué es lo que ocurrió?*<sup>95</sup> La respuesta a esta pregunta se hace en forma de relato. Así las imágenes vividas traen del pasado, el antiguo presente, para reconstituirse cronológicamente en un espacio virtual paralelo al presente real, no por ello dejando esa virtualidad de ser real. Es una realidad virtual y activa. Por otro lado, otro tipo de circuitos sucede de manera distinta. No se desencadena con una pregunta, sino que ocurre de manera automática, fragmentaria y muchas veces irracional. El patrón de asociación de las imágenes surgidas responde a lógicas particulares y subjetivas, con un carácter mucho más libre. Cuando una imagen no es cuestionada, y se deja libre de roces como un diagrama, las imágenes que saltan derivadas, empiezan a moverse por asociaciones que hacen de la imagen el punto de inicio de un circuito que va dibujando uno o varios bucles de imágenes entre estratos muy diferentes. En este punto, estas asociaciones pueden estar relacionadas con las imágenes-recuerdo, con la imaginación, con la fantasía, y hasta con el mundo de los sueños. Esta fuga de la imagen percibida hacia la imagen mental, depende de un sistema de circuitos que relaciona la información existente en el exterior con imágenes del repertorio interior. De esta forma, una imagen en particular puede llevar a revivir tiempos diferentes, y lugares diferentes dentro de cada persona, en un tiempo que no está estructurado por la marca del reloj.

Algo interesante de este sistema, es que la propia realidad construida por medio de los circuitos borra y crea capas sobre el objeto en sí mismo. Es decir, el objeto como objeto, al momento de desencadenar un circuito de imágenes, pierde su condición de objeto puro, de opsigno y sonsigno puro, para albergar todas las imágenes del nuevo circuito.

---

<sup>95</sup> II. pág. 76.

[...] es justamente en este «doble movimiento de creación y de borradura» donde los planos sucesivos, los circuitos independientes, anulándose, contradiciéndose, restableciéndose, bifurcándose, van a constituir a la vez las capas de una sola y misma realidad física y los niveles de una sola y misma realidad mental, memoria o espíritu.<sup>96</sup>

En el proceso de percepción pasamos de un objeto a otro, y con ello de un circuito a otro de manera natural, sin roces. Como lo explica Deleuze, el flujo de imágenes en la mente, se hace sin interrupciones, de manera inconciente. La detección de momentos excepcionales en los circuitos naturales, es lo que hace que se desencadene un nuevo circuito de imágenes sobre los objetos, que posteriormente al momento de ser percibidos por primera vez, y de haber desencadenado el circuito de imágenes, obtendrá la carga y el valor para la persona, según ese nuevo circuito. Es decir, una vez que es aprehendido y asignado el valor al objeto, es muy probable que vuelva a remitir al mismo circuito inicial, pero no por ello pierde su posibilidad de ampliación y de inclusión hacia otros estratos de imágenes.

Este circuito es el de las imágenes-recuerdo que existen en una capa superficial que cubre a los objetos. La detección conciente de estos momentos excepcionales en el espacio urbano arquitectónico, pueden suceder cuando hay cambios abruptos en la lógica rutinaria de conformación física de un espacio, como la inversión en la dirección de una calle, la construcción o destrucción de un edificio en un predio conocido, el hallazgo de una ruina arqueológica... todos estos hacen que el flujo natural del tiempo sea interrumpido para mostrar una diferencia. Es el *reconocimiento atento*<sup>97</sup> que opera por imágenes-recuerdo, el que reconoce las diferencias en el flujo natural de las imágenes.

Para una persona que visita por primera vez un lugar, este sistema de imágenes-recuerdo, no remitirá directamente a un viejo lugar, sino a ese lugar y tiempo nuevo, incorporándolos por medio de los nuevos impactos que producen a la memoria que se está construyendo, los cuales tardarán en ser organizados dentro de un circuito. Eventualmente, puede suceder que aparezcan referencias de conexión entre éstos nuevos impactos con lugares anteriormente conocidos, momento en el cual los circuitos mentales de nuevas imágenes se encadenan con la realidad presente y la realidad pasada, sucediendo a partir de

---

<sup>96</sup> IT. Pág. 70.

<sup>97</sup> Deleuze explica este reconocimiento con bases en Bergson, IT, pág. 80

ella. Cuando no se reconoce algo de la imagen como parte de algún circuito, y esto es a lo que Bergson considera como una anomalía o un error en la memoria, se experimenta una sensación de virtualidad pura, con la cual el mecanismo del flujo de imágenes no puede establecer una relación directa. Digamos que el mecanismo falla al no poder evocar a ninguna imagen previa. Esta sensación presenta virtuales intensos para tratar de reconectarlos con el flujo natural de las imágenes–recuerdo.

¿Podemos sentir un *dejá vu* urbano? Según explica Deleuze, basado en Bergson, hay momentos en los que surgen imágenes de repeticiones, sensaciones de *dejá vu*, relacionando las imágenes actuales y objetivas con las imágenes–recuerdo, creando una sensación de reconexión y repetición con los circuitos de imágenes. En cierta forma, pueden ser asociadas a un salto en los pliegues temporales; una sensación de repetición virtual, que establece un bucle entre la percepción sensoriomotriz y la imagen–recuerdo. El ejemplo lo hemos tratado de explicar, adelantadamente; cuando cambiamos de ciudad, por ejemplo, una forma que ayuda a entender la nueva ciudad, sucede relacionando las imágenes existentes, las sensaciones de los recorridos, singularidades como la luz, los olores, señas particulares de un lugares, músicas y sonidos, con lugares virtuales pertenecientes a una ciudad anterior, hasta que el circuito dentro de la nueva ciudad se fortalece, como un ritornelo, constituyéndose en un territorio. En este caso estaríamos pasando de una costura espacio–temporal, que depende de la creación de virtuales, a la activación y vivencia de nuevo de una realidad que está en movimiento. La costura temporal, la imagen–tiempo, continuaría su curso virtual en el espacio urbano–arquitectónico móvil, marcando su presencia en paralelo a la experiencia móvil, por medio de las imágenes–recuerdo.

## **Imagen–tiempo y arquitectura**

Como parte de esta experiencia móvil, las imágenes–recuerdo cumplen un papel importante para la experiencia urbano–arquitectónica. Si nos quedamos con la noción inicial del tiempo congelado, podríamos caer en la trampa de una imagen nostálgica. Esa bifurcación peligrosa que vamos a tratar de evadir. Las imágenes–recuerdo, irrumpen en el movimiento y con el movimiento, aunque sólo se hacen imagen en la medida en que se ha ido a buscarlas

como recuerdo puro, en el lugar de donde salió. Es decir, en el presente que fue y pasó. Pero ese recuerdo se muestra constantemente en cambio, en movimiento, y en actualización, cuando lo traemos a nuestro momento, en su realidad virtual. Cuando recordamos, no se evoca a la imagen pura, porque el pasar del tiempo la va actualizando y solapando con nuevas imágenes, y nuevas vivencias. Por eso, se hace pertinente preguntar ¿cuán verdaderas son las imágenes históricas de la ciudad, que tratan de evocar a una historia que fue, pero que ha sido reconfigurada constantemente con el devenir temporal? Esta pregunta nos dice que la idea de identidad del objeto, sea arquitectónico o de cualquier tipo, es construida en el tiempo, introduciendo constantemente un cambio a partir del movimiento.

Así vemos que las *imágenes-tiempo directas*, los espacios de memoria en el espacio urbano-arquitectónico presente, se muestran como imágenes dilatadas, pasivas en cuanto a su condición física, pero activas en referencia a su intensidad de persistencia y actualización. Sin embargo, hay otro tiempo que nos interesa ver, y es consecuencia del anterior.

Este tiempo, está en el límite de dos tiempos, como una línea que los diferencia constantemente, pero que no los puede separar. En él se encuentran la imagen-movimiento como constructora de realidad y el presente como costura-temporal, entre el pasado y el futuro. Tal y como nos dice Deleuze, la imagen-movimiento presenta una imagen del tiempo, no directa, pero sí real. En el caso de las imágenes-tiempo, el presente como cruce temporal en sí mismo construye una realidad, que deriva en el movimiento.

*“Por un lado no hay presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, no hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un presente por venir. La simple sucesión afecta a los presentes que pasan, pero cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. Al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente. Filmar lo que está «antes» y lo que está «después»...”<sup>98</sup>*

En este sentido, el espacio de la arquitectura en sí mismo, cumple también con esta función. Su constante actualización y cambio por medio de la activación lo dotan de un espacio de memoria activa, si tomamos en cuenta que el movimiento en el tiempo, es un corte en la duración del todo, es ese corte que siempre está modificando el espacio. Lo está reconstruyendo, en un tiempo presente resultado de este flujo de memorias que se

---

<sup>98</sup> Deleuze, *IT* Pág. 60

actualizan y que apuntan hacia un tiempo en devenir. Es la tercera tesis del movimiento de Bergson, nuevamente, y ahora vemos cómo implica el entendimiento del tiempo y el movimiento como una sola intensidad.

La actualización de estas imágenes nos lleva a varios lugares, por un lado la actualización por medio de imágenes-recuerdo, y por el otro la construcción de virtualidades.

*“Ya no hay imágenes sensoriomotrices con sus prolongamientos, sino lazos circulares mucho más complejos entre imágenes ópticas y sonoras puras por un lado, y por otro, imágenes llegadas del tiempo o del pensamiento, sobre planos coexistentes todos en derecho que constituyen el alma y el cuerpo de la [ciudad].”<sup>99</sup>*

### **Las costuras temporales como cristales de tiempo.**

Deleuze nos habla que gracias a los circuitos de imágenes, existe un punto donde confluyen las imágenes reales, separadas del entorno sensoriomotor, como inicio de la imagen actual, y la imagen mental de una virtualidad, en forma de espejo. Ya vimos que una imagen recuerdo es un virtual que se actualiza y que se reconstruye en un objeto presente. Así se nos muestran dos caras de una misma imagen, que llama a lo real y a lo virtual en simultaneidad. Es el mínimo circuito, de lo real-virtual, y coincide con un punto en el que uno se desprende del otro, pero donde es imposible separarlos como unidades independientes: El presente. Y este mínimo circuito es lo que Deleuze llama un cristal de tiempo. Un pedazo de tiempo materializado, y conformado por el espacio real y la imagen virtual a la que reconstruye. De esta forma, podemos decir que al visitar una ruina arqueológica o al recorrer un lugar con conocimiento de su historia, atravesamos y vivimos sus cristales de tiempo. El espacio presente de la memoria construida y constituida en los fragmentos urbanos, que muestran las relaciones entre lo real y lo virtual, haciendo una costura temporal. Lo virtual en este caso se constituye como parte de una realidad posible, únicamente gracias a la memoria histórica y la persistencia material.

---

<sup>99</sup> Deleuze, IT Pág. 71





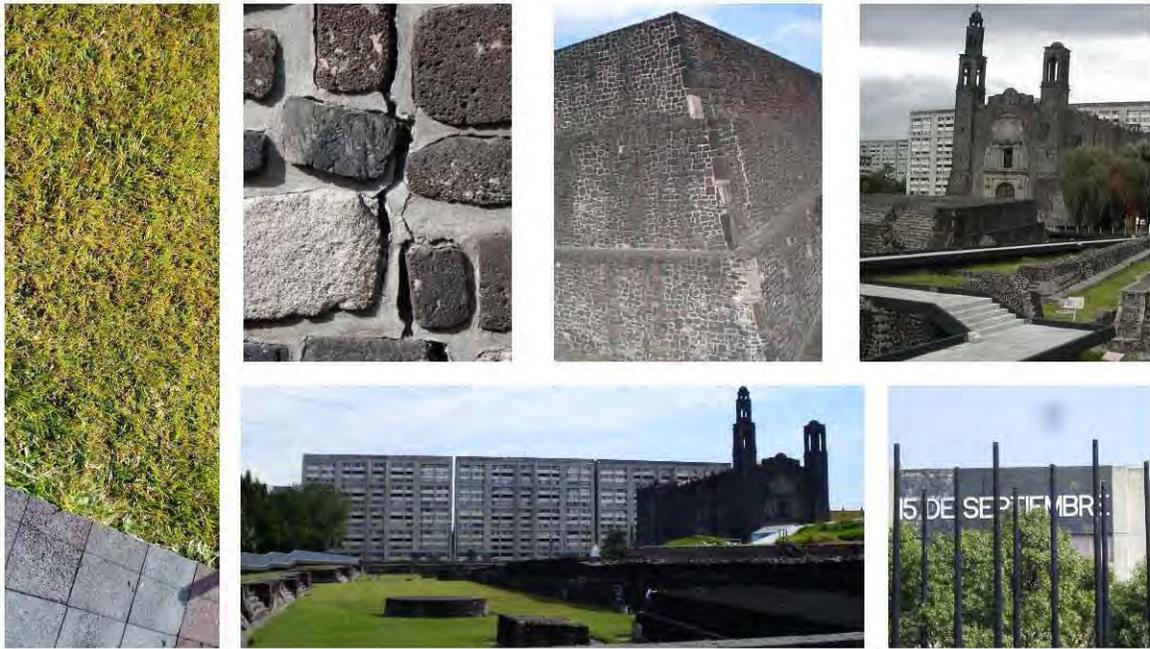
Costura Temporal. Ciudad Universitaria.

08/09/2008

Foto: Angel Rivero

En el espacio urbano arquitectónico, lo virtual-real, está presente en todas partes, pero más intensamente en las capas conservadas del espacio pasado y el espacio construido desde el cual se puede hacer la observación temporal en el presente. Un ejemplo tangible y arquitectónicamente construido de este solape virtual-real lo encontramos en las ruinas arqueológicas de Tlatelolco y la *Plaza de las Tres Culturas*. En el lugar de las ruinas, cada una de las etapas históricas de las pirámides, formalizadas en capas, remite a una etapa anterior; al observar en la imagen de un estrato temporal, se entra en contacto con una imagen anterior, en un estado de simultaneidad; y no obstante, estamos haciendo un recorrido sobre ellas, en una capa que la atraviesa pero que no la omite, al contrario, es esencialmente construida para observar la superposición de las capas. Pero si salimos del espacio de las ruinas, para entrar en la *Plaza de las Tres Culturas*, el cristal de tiempo, salta a otra escala del circuito temporal, al ver el monolito conmemorativo de la masacre del 68 en el vacío de la plaza, junto a los edificios de los años 70 y la iglesia franciscana de Santiago de Tlatelolco, construida con materiales del período prehispánico en el siglo XVI,

durante la colonia Española. Todo esto lo hacemos desde el presente, a través de un cristal de tiempo que conforma el conjunto de la Plaza de las Tres Culturas. Así es como se construye un cristal de tiempo, pero curiosamente, el espacio, como cristal de tiempo, permite moverse en el espacio construido en tiempo presente, activándolo.



Cristal de tiempo. Plaza de las Tres Culturas. Tlatelolco..  
Fotos y montaje: Angel Rivero

## **Memoria e inmanencia.**

*“La genealogía es gris; es meticulosa y pacientemente documentalista. Trabaja sobre sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas.”*

Michel Foucault.<sup>100</sup>

*“La disolución de la imagen-acción, y la indiscernibilidad resultante, se cumplirían unas veces en provecho de una «arquitectura del tiempo», y otras en provecho de un «presente perpetuo» separado de su temporalidad, es decir, en provecho de una estructura privada de tiempo. Sin embargo, también aquí dudamos en creer que un perpetuo presente implique menos imagen-tiempo que un eterno pasado. **El puro presente no pertenece menos al tiempo que el pasado puro.** Así pues, la diferencia está en la naturaleza de la imagen-tiempo, plástica en un caso y arquitectónica en el otro.”*

Gilles Deleuze.<sup>101</sup>

En esta última cita, Deleuze nos dice que el presente puro es tan parte del tiempo como el pasado. Hablar de la valoración del tiempo y del espacio, podría sonar un tanto trillado. En nuestra profesión, siempre está en crisis la condición de proyectar en relación a lo que los lugares *son en* el espacio y el tiempo, cuando nos toca proyectar en ciudades con gran patrimonio construido, como por ejemplo la ciudad de México. Cuando tratamos de comprender cómo funcionan los mecanismos de valoración sobre el espacio construido llamado patrimonial, se nos presentan situaciones difíciles, retos en los que se ponen a prueba nuestras fuerzas internas con el exterior. ¿Qué conservo? ¿Qué derribo? ¿Qué tiene valor y qué no? Nos encontramos ante una disyuntiva constante, ¿caer en la tabula rasa?, ¿recaer en la nostalgia? Hacer una arquitectura que refleje nuestro tiempo, puede implicar hacer una arquitectura caracterizada por un exceso de movimiento. Unas arquitecturas que poco a poco se van desprendiendo de toda argumentación formal, para devenir diagramática. Una arquitectura que trata de adecuarse a los flujos, llevando a la posible evocación formal de la

---

<sup>100</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. En *Microfísicas del poder*. Pág. 7

<sup>101</sup> Deleuze, Gilles. *Imagen-tiempo*. Pág. 143.

desmaterialización arquitectónica. O por otro lado, tratar de conservar las arquitecturas del pasado, nos lleva a una trampa nostálgica de sobrevaloración.

Al hablar de costuras temporales, podemos caer en esta situación de juicio sobre el valor hacia la tradición y la historia en un sentido y hacia la duración de un diagrama temporal de un momento en el otro. Se hace referencia a dos condiciones quizás adversas entre sí. No obstante, se trata de encontrar una actitud que se mueve en el espacio intermedio, tratando de entender los opuestos como parte de un pensamiento complejo, no totalitario ni reduccionista, que cose ambas situaciones para hacer una conexión con el mundo, entendiendo y aceptando que un mismo espacio puede ser visto en dos momentos diferentes y producir resultados distintos, a pesar de tratarse del mismo caso dentro de un estado relativo de observación. Quizás en la búsqueda paranoica de estas relaciones entre situaciones que se contraponen, pero que se hacen evidentes una vez que logramos detectarlas.

Pero volvamos al tema sobre las costuras temporales porque es casi inevitable pensar en el tiempo sin que salten a la vista los juicios de valores sobre las cosas y objetos del pasado, que guardan una memoria, llamada histórica o patrimonial, y que ocupan un espacio en la realidad. Si bien, la memoria puede estar ligada a la forma en que la mente humana almacena información, la arquitectura-ciudad también lo hace. Hay dos tipos de memorias que quisiéramos abordar, la memoria nostálgica de la ciudad, evocada en un tiempo histórico, y la memoria diagramática de la ciudad, que plantea una memoria de sistema. De la segunda hemos hablado en otra parte de la investigación,<sup>102</sup> pero ahora enfocaremos a la primera.

La postura del tiempo patrimonial guarda un halo de nostalgia por un tiempo que pasó, que ya no es, y que de alguna forma ha persistido hasta nuestros días. En cierta manera, esta visión nostálgica de la historia se expresa en la acción de acumular cosas del pasado, como si se *desea[ra] creer que en sus comienzos las cosas estaban en su perfección; que salieron rutilantes de las manos del creador, o de la luz sin sombra del primer amanecer. [Que] El origen está siempre antes de la caída, antes del cuerpo, antes*

---

<sup>102</sup> Ver *El Ritornelo urbano* y los ejemplos sobre la captura del ritornelo en este documento. Pág. 67

*del mundo y del tiempo; [que] está del lado de los dioses, y al narrarlo se canta siempre una teogonía.*<sup>103</sup>

Esta actitud parte de la observación de las condiciones del presente como resultados de un proceso que se inició en el pasado y que a toda costa se debe conservar para que continúe en el futuro. Por otro lado, refleja la necesidad de la búsqueda de culpables de las condiciones actuales en ese pasado mostrando quizás una visión fatalista del presente, de un estado ideal que ya no existe, y se evoca deformado por el tiempo. Siendo una postura positiva o negativa ante el pasado, ambas han guiado la tendencia a guardar y acumular las materializaciones de los eventos que han tenido lugar en el espacio físico de la ciudad a través de sus arquitecturas. Nombres de calles, ruinas arqueológicas, edificios históricos, patrimonios culturales, todos estos sobreviven como parte de la necesidad de dibujar la historia, y de preservarla para ser recordada, quizás para no repetir eventos fatuos, quizás para hacer una muestra de las marcas y logros del pasado, o simplemente para mostrar una línea de identidad constructiva con referencias a un lugar histórico que se perpetúa estático hasta el infinito del tiempo, constituyendo un gran texto.

En cualquiera de estos casos, lo que sucede es que todas encuentran en la ciudad su espacio, haciendo de ella una gran colección de objetos anacrónicos en uso o en desuso, dotados de una plusvalía apreciativa, muchas veces innecesaria, otras justificables. Su activación se logra de forma pasiva como un valor contemplativo, reafirmando una postura de persistencia temporal institucionalizada. La presencia de estos lugares y arquitecturas en la ciudad, generan una heterotopía a la mejor manera foucaultiana. *La idea de acumular todo, de establecer una especie de archivo general, el deseo de encerrar todos los tiempos en un lugar, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de construir un lugar de todos los tiempos que está en sí mismo fuera del tiempo e inaccesible a sus saqueos, el proyecto de organizar de esta forma una especie de acumulación perpetua e indefinida de tiempo en un lugar inmóvil, toda esta idea pertenece a nuestra modernidad.*

104

---

<sup>103</sup> Foucault *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. En *Microfísicas del poder*. Pág. 10

<sup>104</sup> Foucault, Michel, *De otros espacios*. Título original: *Des espaces autres*, 1986. Trad. Consuelo Farías van Rosmalen.

Estos lugares regresan la experiencia a un tiempo anterior percibido, desde el presente fuera de su contexto. Experiencia que descontextualiza igualmente a quien se aventura a ella, al salir de su tiempo para ser introducido en una situación artificial de tiempo congelado, en este sentido, de la ciudad como una gran *heterocronía*.<sup>105</sup>

Las acumulaciones de estratos físicos que recuerdan ese pasado, guían a una conservación escultórica del espacio, a partir de su congelamiento. Pero este estado criogénico del espacio está ligado, como ya dijimos, a la memoria. A un pasado que sigue existiendo, atado a una estructura de conservación de imágenes e ideas del tiempo. ¿Imágenes de un discurso del pensamiento dogmático? ¿Por qué?

La ciudad y sus arquitecturas, al igual que la filosofía, es un constructivismo constante, y la forma en que nos movemos, que la actualizamos, que la activamos, forma parte de ello. Quizás no hay una respuesta concreta sobre esta necesidad arraigada en la humanidad por guardar cosas, pero podemos ver que existe una tendencia por un sentido contrario a construir espacios sin memorias, ciudades genéricas, ciudades netamente funcionales, que bien pueden estar en Holanda, en los Estados Unidos, en Japón, en Brasil... En cualquier parte, como signo de nuestro tiempo de *supermodernidad*, recordando a Augé.

No tenemos clara una respuesta a la incógnita, ni pretendemos tenerla. Lo que sí tenemos claro es una actitud ante ellas, que al observarlas y estudiarlas puede establecer una postura coherente en el presente. No se pretende con ello volver a la postura de la modernidad arquitectónica del siglo XX, la *tabula rasa*, sino por el contrario, como sostenemos desde el principio, observar la existencia de estas capas, y tratar de entender cómo se cosen con el tiempo presente, para generar estrategias de cambio en la forma en que estamos acostumbrados a operar, en nuestro caso desde la arquitectura y en la ciudad.

Michel Foucault, en el libro *Microfísicas del Poder*<sup>106</sup>, hace una aproximación a la historia, como una herramienta de búsqueda. Basándose en un estudio sobre la genealogía de Nietzsche, expone de manera clara una forma para entender los sucesos del pasado y de la

---

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> Foucault, Michel, *Microfísicas del poder*, Título original: *Microphysique du pouvoir*. Traducción por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979. 2ª Edición.

historia como un documento útil, sin buscar aplicar en ellos algún juicio de valor interpretativo, acumulativo e histórico.

*“Saber, incluso en el orden histórico, no significa «encontrar de nuevo» ni sobre todo «encontrarnos». La historia será «efectiva» en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. Dividirá nuestros sentimientos; dramatizará nuestros instintos; multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí mismo. No dejará nada debajo de sí que tendría la estabilidad tranquilizante de la vida o de la naturaleza, no se dejará llevar por ninguna obstinación muda hacia un fin milenario. Cavará aquello sobre lo que se la quiere hacer descansar, y se encarnizará contra su pretendida continuidad. **El saber no ha sido hecho para comprender, ha sido hecho para hacer tajos.***

*A partir de aquí se pueden captar los rasgos propios en el sentido histórico, tal como Nietzsche lo entiende, que oponen a la historia tradicional la «wirkliche Historie». Esta invierte la relación establecida normalmente entre la irrupción del suceso y la necesidad continua. **Hay toda una tradición de la historia (teológica o racionalista) que tiende a disolver el suceso singular en una continuidad ideal al movimiento teleológico o encadenamiento natural. La historia «efectiva» hace resurgir el suceso en lo que puede tener de único, de cortante. Suceso — por esto es necesario entender no una decisión, un tratado, un reino, o una batalla, sino una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado y que se vuelve contra sus utilizadores, una dominación que se debilita, se distiende, se envenena a sí misma, algo distinto que aparece en escena, enmascarado** [son los diagramas que corresponden a cada época]. Las fuerzas presentes en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino el azar de la lucha. No se manifiestan como las formas sucesivas de una intención primordial; no adoptan tampoco el aspecto de un resultado. Aparecen siempre en el conjunto aleatorio y singular del suceso. Al contrario del mundo cristiano, tejido universalmente por la araña divina, a diferencia del mundo griego dividido entre el reino de la voluntad y el de la gran estupidez cósmica, el mundo de la historia efectiva no conoce más que un solo reino, en el que no hay ni providencia ni causa final —sino solamente «la mano de hierro de la necesidad que sacude el cuerno de la fortuna». Aún más, no hay que comprender este azar como una simple jugada de suerte, sino como el riesgo siempre relanzado de la voluntad de poder que a toda salida del azar opone, para matizarla, el riesgo de un mayor azar todavía. **Si bien el mundo que conocemos no es esta figura, simple en suma, en la que todos los sucesos se han borrado para que se acentúen poco a poco los rasgos esenciales, el sentido final, el valor primero y último; es por el contrario una miríada de sucesos entrecruzados; lo que nos parece hoy «maravillosamente abigarrado, profundo, lleno de sentido», se debe a que una «multitud de errores y de fantasmas» lo han hecho nacer, y lo habitan todavía en secreto. Creemos que nuestro presente se apoya sobre intenciones profundas, necesidades estables; pedimos a los historiadores que nos convenzan de ello. Pero el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin referencias ni coordinadas***

*originarias, en miríadas de sucesos perdidos. \*\*\* Existe también el poder de subvertir la relación de lo próximo y lo lejano tal como son entendidos por la historia tradicional, en su fidelidad a la obediencia metafísica. A ésta, en efecto, le gusta echar una mirada hacia las lejanías y las alturas: las épocas más nobles, las formas más elevadas, las ideas más abstractas, las individualidades más puras. Y para hacer esto, intenta acercarse cada vez más, situarse al pie de estas cumbres, resistiéndose a tener sobre ellas la famosa perspectiva de las ranas. La historia efectiva, por el contrario, mira más cerca —sobre el cuerpo, el sistema nervioso, los alimentos y la digestión, las energías —, revuelve en las decadencias; y si afronta las viejas épocas, es con la sospecha —no rencorosa sino divertida— de un ronroneo bárbaro e inconfesable. No tiene miedo de mirar bajo; pero mira alto —sumergiéndose para captar las perspectivas, desplegar las dispersiones y las diferencias, dejar a cada cosa su medida y su intensidad —.*<sup>107</sup>

En este extracto, intenso sólo como Foucault lo podría escribir, podemos ver la diferencia de la forma cómo ve la genealogía ante la historia, y su postura ante la búsqueda de sucesos importantes en ella. La pregunta es ahora sobre la actitud hacia el patrimonio conservado de la ciudad, y la costura que hacemos con nuestro presente. ¿Es ésta posición de la genealogía, la de Foucault, la actitud que debemos tomar ante la historia en el espacio urbano-arquitectónico? ¿Cuál es la condición que toman los objetos de la arquitectura-ciudad del pasado cuando sobreviven los avatares del tiempo y logran conectarse con el presente?

Queremos mostrar una memoria diferente, más cercana a la memoria corta del rizoma que a la de las profundidades temporales del árbol, alejándonos del tiempo-árbol, de la ciudad-árbol, de un patrimonio categórico. En ese sentido, una memoria inmediata, casi inmanente, cambiante a cada instante. Puede hacerse una costura temporal a los objetos de un pasado, como lo hacen las ruinas y el presente, haciendo una confección del tiempo que desterritorializa a los objetos de su estrato temporal-inicial, para incorporarlos al presente, y a la vez, desterritorializa al usuario, en un espacio heterocrónico.

---

\*\*\* En el caso del espacio urbano arquitectónico, muchas veces se pasa por alto el cuestionamiento sobre los arquitectos y planificadores como responsables de la situación de la ciudad actual, sus orígenes y sus resultados, dándole prioridad a las acciones políticas del Estado, que se encuentran detrás. Esto nos habla entre líneas, también de una crisis de nuestro rol y el valor en el ámbito de constructores de espacios urbano-arquitectónicos.

<sup>107</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. En *Microfísicas del poder*. Pág. 20-21



Nuestra percepción y valoración de estos espacios es totalmente diferente a la valoración que se hizo de ellos en su época, por lo cual nuestra forma de relacionarnos lleva a dos conductas. La primera, como vimos, es la conducta nostálgica; costura temporal que se encuentra en una zona plegada entre el tiempo y el espacio, en donde los objetos se detienen en su estado original pasando a un estado congelado, acumulando, conservando e intentando recuperar su cosificación, su territorio, su estado trascendente. La segunda, la costura inmanente que hacemos con ellos y nuestro presente. Un objeto del pasado que guarda vestigios de su tiempo, es utilizado y visto de otra forma por estar descontextualizado temporalmente, que lo lleva a la reterritorialización del objeto en el presente. Nuevamente, el tiempo y el espacio se pliegan, pero ahora nos muestran en una superposición de planos que pueden coexistir, a pesar de sus orígenes temporales diferentes, dentro de un mismo plano hojaldrado.<sup>108</sup>

Es esta apreciación en el tiempo presente del objeto, lo que cambia la actitud ante él, ubicándolo dentro de un plano de inmanencia o un campo de composición trascendental. La diferencia entre lo trascendental y lo trascendente, es que lo trascendental no está amarrado al objeto o al sujeto como *una historia de vida*, en la que su valoración depende de una carga metafórica construida a partir del tiempo que ha pasado, generando muchas veces una posible relación nostálgica. La condición trascendental está relacionada al acontecimiento en el momento mismo en que sucede y la importancia que puede tener dentro del campo de intensidades donde emerge, mientras que lo trascendente, habla de una necesidad imperante para que dicho acontecimiento se sostenga en el tiempo, derivando en la sobrevaloración del acontecimiento.<sup>109</sup> Esta condición trascendental del presente, se aproxima mucho más a la experimentación y al ensayo con los fragmentos que a la interpretación del valor de los espacios en busca de un sentido patrimonial trascendente. Esto no quiere decir que los objetos del pasado no se valoren. Al contrario, lo que se quiere decir es que su valoración

---

<sup>108</sup> El plano de inmanencia tiene una condición hojaldrada, con perforaciones y pliegues que permiten que esto suceda. El plano a pesar de pertenecer a una época, puede formarse con muchos planos, inclusive los temporales. Ver Plano de Inmanencia en Deleuze-Guattari. *¿Qué es la Filosofía?* pág. 39-62, y en esta tesis *El espacio-urbano arquitectónico como plano de inmanencia*. Pág. 15

<sup>109</sup> Para profundizar más sobre este tema, ver Deleuze, Gilles en *La inmanencia: una vida*, publicado en la revista "Philosophie" Nro 47, Minuit París, el 1 de septiembre de 1995. Traducción: Consuelo Pabón. Publicada en la revista "Sociología", Medellín UNAULA, Facultad de sociología, nro 19, 1996.

no está amarrada únicamente a esa historia. En este sentido, el objeto arquitectura-ciudad, no es un artefacto de culto sino un objeto de uso y de experimentación. Esto implica la reutilización y adecuación del objeto, cuyo programa es acomodado a las circunstancias en las que se encuentra para albergar un programa diferente. Como ejemplo están las infinitas iglesias, casa antiguas, palacios y otros edificios con carácter patrimonial, convertidos en centros culturales y comerciales, entre tantos otros usos.

Este proceso introduce un cambio en el devenir del objeto, llevado a una recodificación relativa y temporal que se aproxima mucho más a la forma en que Foucault está hablando de la valoración de la historia, como diagrama que se mueve en el tiempo y cambia que a una fijación infinita. El objeto adquiere un nuevo significado según la valoración y el uso que se da en el presente y para el presente. Un devenir-uso relativo al tiempo de activación.

¿Debemos seguir congelando los espacios en la ciudad en aras de la conservación de un patrimonio que en realidad no nos pertenece? ¿Estos espacios cuando se crearon fueron pensados realmente para que perduraran en el tiempo infinito? Quizás aquí si entran los juicios de valores, dejando una cita de Deleuze:

*“Una vida sólo contiene virtuales. Está hecha de virtualidades, de acontecimientos, de singularidades. Lo que llamamos virtual no es algo que carece de realidad sino algo que se compromete en un proceso de actualización siguiendo un plano que le da su realidad propia.”*

Gilles Deleuze<sup>110</sup>

*Edif. Relaciones Exteriores.  
Méx. DF. 2011  
Superposición Temporal.  
Actualización temporal del plano  
de immanencia  
Foto: Angel Rivero*



<sup>110</sup> *Ibidem.*

## Huellas, patrones y actualizaciones. ¿Qué pasará a 40 años de la caída del muro?

Al hablar del espacio liso y del espacio estriado, pudimos ubicarlo con relación a la máquina de guerra y a la maquinaria de Estado, a la diagramatización del movimiento y sus potenciales para crear espacios y huellas, para extraer lo uno de lo otro. En este caso queremos verlo con relación al tiempo. Un movimiento que alisa, el cual por establecerse en su tiempo como un sistema inmanente, tiende a borrar todas las marcas a su favor.

Al aproximarnos al movimiento urbano, encontramos un carácter particular ya detectado en la Nueva York de Moses, convertida en potencia en la Nueva York de Rem Koolhaas. En la primera una desensibilización corporal, y en la segunda el germen de la activación urbano-arquitectónica. Internos en estos dos rasgos que forman parte de este germen, característico de nuestros espacios urbanos, es el sentimiento de enajenación de los individuos con respecto a ellos mismos el que emerge. Sistemas de macro movimientos, que desensibilizan al cuerpo; masas de individuos enajenados en su interior, inmersos en una masa exterior urbana, rasgos patológicos comunes de nuestra ciudad contemporánea. Nos muestra una cara cruda de nuestra sociedad occidental, –ahora que podemos dar este epíteto al cúmulo de multiplicidades urbanas– y en donde operamos como diseñadores.

Como vimos hasta ahora, toda intervención en el medio urbano-arquitectónico se muestra como un movimiento de construcción en el espacio y el tiempo, que constituye un sistema estratificado de capas temporales. La velocidad y el movimiento exacerbado en nuestro plano de inmanencia, nos lleva a alisar todo el espacio, generando la eliminación de las estrías, incluyendo esas estrías que nos hablan de herencia, de identidad, de patrimonio, en resumen de una forma del tiempo, acercándose a la ciudad genérica.

Mantener una postura nostálgica de conservación nos plantea la *monumentalización* absoluta del pasado, y el movimiento libre del nuevo cuerpo sin órganos urbano se ve entorpecido por todos los roces nostálgicos. La búsqueda histórica, que devela capas como principal operación, nos plantea una arqueología de la memoria espacial, contraria a la nostalgia. La actualización espacio-temporal, nos invita a una reterritorialización espacio-

temporal. Y el desprendimiento a todo lo anterior, presenta un movimiento que no tardará en sedimentarse para conformar pasado, si es que ha de hacerlo.

Para dar lugar al movimiento ligero en el tiempo y en la arquitectura, queremos recordar a Kairós, imagen del tiempo caracterizada por el acontecimiento en el presente, y que pareciera ser un tiempo egoísta. En realidad es un tiempo inmanente, que pertenece a sí mismo. Es nuestro tiempo presente. Este y ahora.

Hacer la arquitectura de las ciudades contemporáneas se puede mostrar con un grado de complejidad y de dudas; disyuntivas operativas que ponen en tela de juicio a los "valores" construidos según una moral disciplinaria. Si hacemos una analogía de una ciudad con una computadora, entenderemos una postura de operación práctica. Al acabarse el espacio de almacenamiento en el hardware –el espacio físico– a pesar de haber comprimido la información en archivos .zip .rar o algún otro formato, requerimos de discos duros externos que permiten ampliar el área de almacenamiento; o bien, de manera práctica, nos deshacemos de la información inútil. Si el sistema requiere de una actualización, se desinstalan los programas y se actualiza el sistema operativo, se aumenta la memoria ram, se cambia la tarjeta madre y el procesador de datos para aumentar la velocidad. Una actualización de *software* y *hardware*.

En el caso del espacio urbano-arquitectónico sucede lo mismo. Densificación vertical, ciudades y terrenos urbanizados de nueva planta, demolición de arquitectura y zonas degradadas, ampliación de vías de comunicaciones y medios de transporte... En cualquiera que sea el caso, se debe entender que se están planteando las marcas operativas para el funcionamiento del espacio urbano-arquitectónico inmanente con una mejor eficiencia. De requerir actualizaciones en el *software*, habrá que tomar las medidas necesarias de organización, o en el caso del *hardware*, recurrir a las modificaciones y sustituciones correspondientes. Bien sea con el diseño de mega lotes urbanos en el caso de la expansión, o en el caso del proceso de implosión, se recurrirá al borrador para generar el espacio necesario para las actualizaciones espaciales.

Nos hace resonancia aún lo qué ocurre con las dos formas diferentes de hacer en el tiempo, la inmanente y la de almacenaje. En el caso de las actualizaciones urbano-

arquitectónicas, el espacio responde a la velocidad, al tiempo, y las lógicas del movimiento contemporáneo. Y con las construcciones de los nuevos espacios de expansión, teniendo en cuenta la crítica hacia lo que ha sucedido con el espacio urbano-arquitectónico de acumulaciones, y fragmentaciones –donde precisamente esto es lo que impera, el fragmento dividido por movimientos–muros –, aparece la oportunidad de plantear nuevas formas.<sup>111</sup> Por otro lado existen otro tipo de intervenciones que se aproximan más a intervenciones quirúrgicas y de reconstrucción de paisajes arquitectónicos de memorias, buscando develar las capas del pasado, más que potenciar a las actualizaciones programáticas. Estas operaciones, algunas quirúrgicas otras invasivas, se aproximan mucho a las intervenciones de arte de sitio específico, las cuales buscan en el espacio existente, las huellas o señales de patrones para resaltar su potencial.

Queremos poner en un mismo plano dos personajes y sus obras como ejemplos que se contraponen operativamente, en cuanto a la forma y los medios empleados, pero que recurren a la misma búsqueda, construyendo por medio del rastreo arqueológico costuras temporales.

Primero, Robert Smithson, quien se aproxima a la noción de un *non-site*, diferente al *no lugar*. El *non-site*, próximo a los monumentos de Passaic,<sup>112</sup> que muestran la ausencia del uso temporal de un lugar, con relación al presente. La forma operativa de Smithson, manifiesta una posición mediadora entre el espacio y el tiempo, dirigida por la búsqueda *sutil* de esas huellas que remiten a las capas de presentes pasados, carentes de activación, pero que siguen en el espacio como imágenes de tiempo. Muy diferente, es la búsqueda que hace Gordon Matta-Clark con sus intervenciones de *"anarquitectura y deconstrucción"*.<sup>113</sup> Matta-Clark se enfrenta al espacio de una forma cercana a la minería, más que a la arqueología, trasgrediendo las normas de lo material y sus geometrías, para mostrar con un mismo corte las capas ocultas bajo la estabilidad construida. Para experimentar su obra, es necesario introducirse en ellas, recorrerlas, dejando que nos impacten. Son muy diferentes las dos

---

<sup>111</sup> Nos viene a la mente el ejemplo del proyecto para el concurso urbano para la ciudad de Melun-Sénart de la OMA en el año de 1987, en el que se planteaban unas franjas programáticas como lineamientos bases, y se dejaba el espacio libre para que fuese construido en el tiempo según las necesidades que surgieran, de forma rizomática.

<sup>112</sup> SMITHSON, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. (A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, 1967)*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

<sup>113</sup> Vásquez Rocca, Adolfo. *En Gordon Matta-Clark; "Anarquitectura y deconstrucción, o Nueva York como espacio arqueológico contemporáneo"*. Ver datos completos en la bibliografía y referencias.

formas de operación espacio-temporal que plantean Smithson y Matta-Clark. La primera potencia una condición contemplativa, la segunda la experimentación espacial, pero ambas nos enfrentan al tiempo de manera directa. De ahí se desprenden dos formas con las que podemos operar en el espacio urbano-arquitectónico.



*The Bridge Monument*  
*Showing Wooden Side-walks.*  
 Monumentos de Passaic, 1967



*The Sand-Box Monument*  
 Monumentos de Passaic, 1967



*A Nonsite, Franklin, New Jersey*  
 1968

Fuente: <http://www.robertsmithson.com/>



*Gordon Matta-Clark*  
*Intersección Cónica (detalle)*  
 1975



Gordon Matta-Clark.  
*Bingo*  
 1974

Fuente: <http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/smyth/smyth6-4-04.asp>  
 Consulta: 10 de mayo 2010

Los eventos que suceden en el tiempo, y que marcan una huella importante, que construyen una memoria-mundo o una memoria colectiva, llevan según los niveles de apropiación de los eventos y del impacto que tuvieron en su época, una carga importante que se manifiesta en el imaginario colectivo. Podemos preguntarnos, qué ocurrirá con la forma de ver esos eventos con el paso del tiempo. Evidentemente, en la medida que el tiempo se desprende, alejándose del momento presente, se va haciendo difuso. Al recordarlos, recurrimos a los recuerdos puros, por medio de las imágenes-recuerdo de nuestra memoria, y para validarlos, los comparamos y deformamos con la memoria-mundo, que existe en el estrato físico, en su estado asubjetivo.

Existe un momento de confluencia temporal, de materias de memoria acompañadas de recursos humanos. En la medida que nos vamos alejando del acontecimiento, las nuevas y viejas generaciones, empiezan a compartir el mismo plano de inmanencia. Con el discurrir temporal, estos impactos que dejan huella, se van alisando. El caso del muro de Berlín, su existencia y su caída, nos pueden ayudar a ver el impacto que esto genera. No es la misma percepción del tiempo para nuestra generación que vivimos en otro territorio, tanto físico como temporal, ver ese período como parte de la historia occidental, como algo distante perteneciente a otro continente y completamente ajeno a nosotros, que la que tienen una persona que lo vivió en carne propia, tanto en lugar como en tiempo. Podemos imaginar las posibles experiencias a partir de las descripciones en libros y documentos históricos, o relatos de terceros, pero siempre las veremos como eso, un tercero o quizás un cuarto. ¿Qué pasará cuando la caída del muro cumpla 40 años? Casi dos generaciones habrán pasado desde su caída. Muchos de los que vivieron su erección habrán muerto, muchos de los que participaron en su derrumbe lo recordarán por experiencias propias, pero quedará en el archivo de la historia. La ciudad de Berlín, y las intervenciones de unificación por medio de la urbano-arquitectura, se están encargando de ello, pero está generando las dos posturas: ¿qué hacer con el patrimonio? ¿Cuál es el patrimonio? ¿Conservar o re-inventar? Las costuras temporales que relatan y ayudan a establecer vínculos con ese evento, y con una infinita cantidad más, poco a poco irán siendo más difíciles de hacer, y requerirán del empeño, de la nostalgia o del azar. Del muro, poco queda, y lo que queda ya es patrimonio.

Las huellas dejadas pueden ser rastreadas en los edificios conservados de la ciudad de Berlín, pero lo urbano-arquitectónico se encuentra entre las pasiones despertadas por las imágenes de tiempo, de tratar de conservar un movimiento o devenir en otro, y en procurar la construcción de un nuevo territorio. Hay evidentemente consecuencias directas en la valoración del espacio.

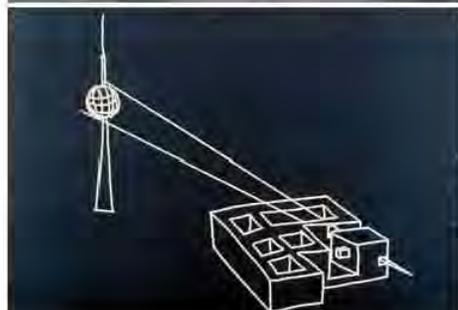
Cerremos este fragmento con una cita del hermoso libro *Estambul. Ciudad y Recuerdos*, del Premio Nobel de Literatura 2006, Orhan Pamuk, el cual hace las veces de cristal de tiempo, de imagen-tiempo, de imagen-recuerdo, de costuras temporales del espacio urbano-arquitectónico y de cómo dice el título, de memorias.

*“Si se hace con sinceridad y un mínimo de talento, en la memoria se funden las imágenes de la ciudad con los sentimientos más profundos y sinceros, con el dolor, la tristeza, la amargura y, a veces, con la felicidad, la alegría de vivir y el optimismo.”<sup>114</sup>*

Costura Temporal.  
Embajada de los Países Bajos en Berlín  
Foto: Christian Richters  
Fuente: <http://www.oma.eu/>



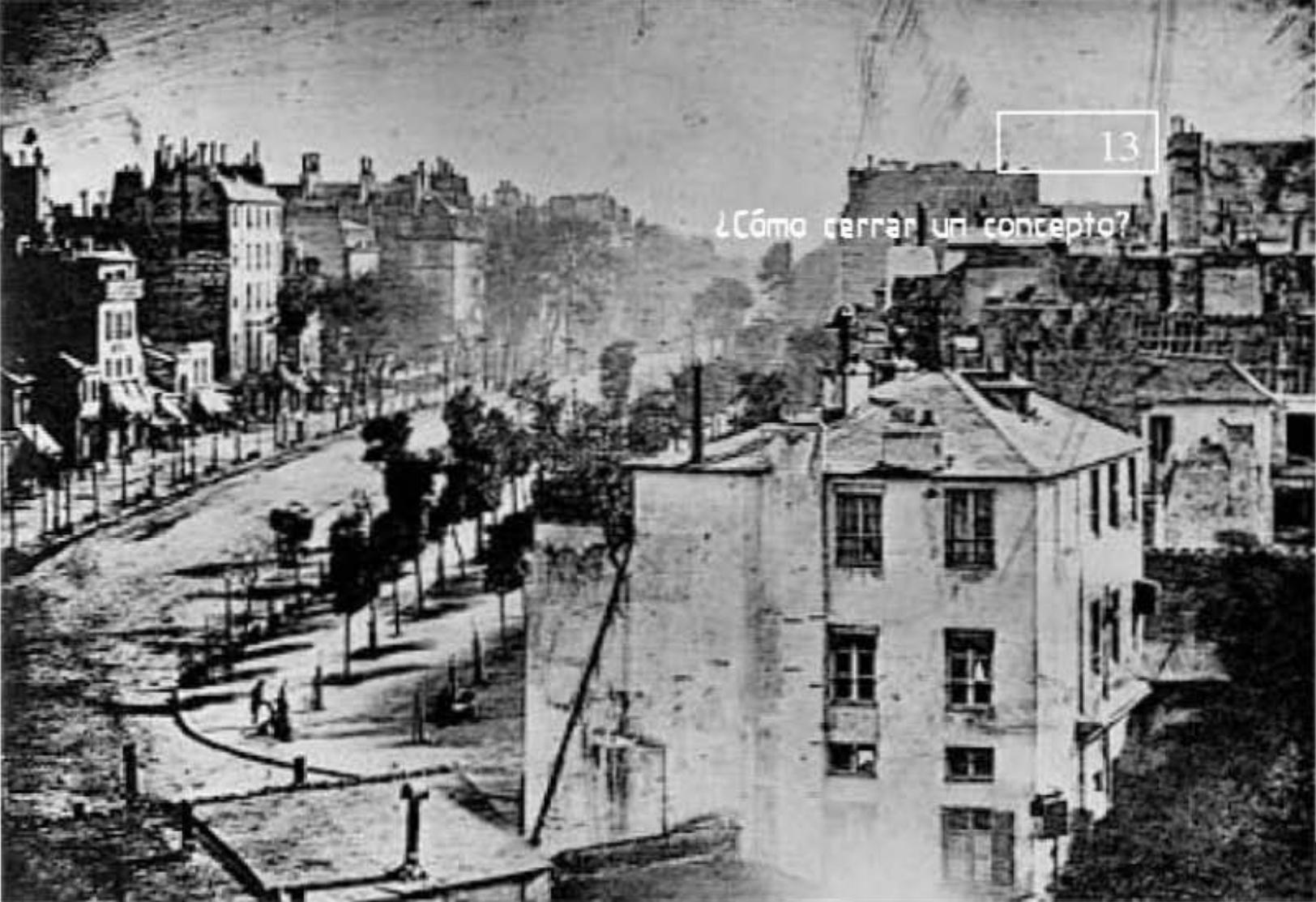
Costura Temporal.  
Embajada de los Países Bajos en Berlín  
Croquis OMA  
Fuente: <http://www.oma.eu/>



<sup>114</sup> Pamuk, Orhan. *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Pág. 396



¿Cómo cerrar un concepto?



¿Qué diferencias encontramos entre las dos imágenes precedentes? Más allá de las evidentes del tiempo en que fueron tomadas, pareciera que ambas nos muestran más similitudes que diferencias. En ambos casos se hace evidente el espacio construido de la arquitectura en la ciudad. Pero todo va a cambiar justo a partir de ahora, cuando expliquemos sus contextos. La primera foto, es una foto del *Boulevard du Temple, París* del siglo XIX, y data del año 1838, tomada por Louis Daguerre. Debido a que la tecnología fotográfica aún no estaba desarrollada como la conocemos actualmente, los períodos de exposición de la placa para captar la luz eran muy largos. Por ello el espacio urbano aparece vacío, únicamente es captada la arquitectura y el movimiento está ausente. Pero a pesar de ello, se considera como *la primera fotografía* en la cual es captada una persona, a quien le lustraban los zapatos durante el momento en que se tomó la fotografía. Por su relación de reposo con el resto del diagrama de movimiento urbano, su movimiento fue congelado y eternizado en este dagerrotipo.



*Detalle del primer Dagerrotipo. Boulevard du Temple*

Algo completamente diferente sucede con la segunda fotografía. En esta foto observamos las calles igualmente vacías, pero no se ven marcas de los automóviles sobre la

nieve, ni gente debido al invierno. No aparecen rastros del movimiento. ¿Cuál es la verdadera identidad de esta imagen? Es una foto tomada por Yann Arthus-Bertrand, de la ciudad de Pripjat, muy cercana a la planta de energía nuclear de Chernobyl, Ucrania, abandonada luego del fatuo accidente de 1989. En ella se ven huellas del tiempo, más no de su uso activo. Es un espacio literalmente congelado, abandonado, detenido. Quizás forma parte desde ya del patrimonio futuro de las ruinas de nuestra contemporaneidad.

Para que el espacio de una ciudad se considere vivo y activo requiere absolutamente del movimiento. Y es este potencial urbano, de activación, el que hace de la vida en las ciudades lo que nos interesa, como material para el diseño.

La arquitectura y la ciudad como vimos, no están desligadas, pues tienen la responsabilidad de contener el constante movimiento que hacemos de una escala a la otra, construyendo el espacio urbano-arquitectónico. Por ello nos interesa ese umbral en el que una cosa deviene otra, en el que no podemos decir que existen límites ni de operación ni de pensamiento, donde no podemos hacer arquitectura sin entender que forma parte de un tejido, y que se cose a él por medio del movimiento. Una arquitectura estática y una ciudad estática, que no cambia, nos congelan en el tiempo, convirtiéndonos en un patrimonio. Más que conclusiones, quedan preguntas, y son estas las que llevan el valor de la investigación pues inyectan el movimiento a otros rumbos, son las líneas de fuga del plano de inmanencia agenciado en este documento. ¿Podemos imaginarnos una ciudad sin movimiento? ¿Qué ocurre cuando el movimiento ya no es suficiente? ¿Qué otro tipos de costuras espacio-temporales podemos desarrollar?

Más que llegar a una serie de conclusiones absolutas, queremos llegar a una serie de comentarios sobre todo el camino recorrido con respecto a la herramienta creada. La empresa de crear una herramienta de observación para la operación dentro del espacio urbano-arquitectónico, no se puede concluir en ningún momento como única y absoluta. Esta conclusión la damos desde el principio del documento y en este punto lo seguimos sosteniendo. Empezar su construcción apuntando a una concreción nos habría llevado a la clausura de toda expectativa experimental. Gracias a esta postura, nos movimos libremente desde la escala micro a la macro, desde la arquitectura a la filosofía, desde el espacio

estático hasta el espacio-tiempo, desde mi ciudad de origen, Caracas, hasta mi nueva territorialidad ampliada, Ciudad de México, Berlín, Roma, Grecia, París, Nueva York... En fin, en realidad un largo viaje hacia el espacio urbano-arquitectónico como una potencia de acción presente en todo lo que consideramos nuestra vida contemporánea. A lo largo del recorrido nos vimos envueltos en una dinámica de conexiones hacia otros planos, que evidentemente sacaron el visor de los límites de la disciplina.

Aunque la creación de conceptos pertenece a la filosofía, desde otros planos del pensamiento nos pudimos hacer de esta herramienta –la creación de conceptos–, para validar el nuestro, que está acompañado de afectos y perceptos. De todo este largo proceso, podemos decir algo importante por principio: un concepto no se puede concluir. Concluirlo, significaría aceptar que ya murió, cuando en realidad se crea para entender y resolver problemas dentro de una especificidad, pero sus límites no pretenden plantear una dureza, sino un umbral de constante devenir en otra cosa, a medida que se va enfrentando a nuevos puntos de vista, a nuevos territorios y a nuevos tiempos.

Un concepto, *aunque esté fechado, firmado y bautizado, tiene su propio modo de no morir, a pesar de encontrarse sometido a las exigencias de renovación, de sustitución, de mutación que confieren a la filosofía [y a la arquitectura] una historia y también una geografía agitadas, de las cuales cada momento y cada lugar se conservan, aunque en el tiempo, y pasan, pero fuera del tiempo.*<sup>115</sup>

Sobre cuál es la función del concepto de *Costuras espacio-temporales*© podemos decir que nos ayuda a entender las variables cualitativas en las relación que construimos entre el espacio y el tiempo constantemente, a partir de nuestro movimiento en el presente, **hacia** las capas de tiempo y **en** las capas de tiempo.

Si elegimos una postura sobre la arquitectura, elegimos la de una arquitectura no absoluta, una que permita la adaptación a nuevos planos, y que tome en cuenta la posibilidad del movimiento en el tiempo de los espacios que contiene. Una arquitectura que está envuelta por una atmósfera de relaciones diagramáticas variables, más que a una que esté destinada a permanecer estática. Una arquitectura que surge de la lectura de patrones diagramáticos

---

<sup>115</sup> Deleuze-Guattari *¿QF?* p. 13

emergentes, y que si trata de perpetuarse, no cerrará la posibilidad de autodestruirse para albergar el cambio. Pareciera una arquitectura anónima, sin identidad, genérica e inestable, pero es en realidad una arquitectura capaz de entender el movimiento como generador y como resultado del espacio, que toma en cuenta el potencial humano y su movimiento como objeto principal, dejando a un lado los formalismos que separa a la arquitectura de la ciudad.



## Anexo 1

### Los pliegues del tiempo: *Kronos*, *Aión* y *Kairós*.\*\*

Amanda Núñez.

Investigadora. Filosofía.

Universidad Nacional de Educación a Distancia U.N.E.D. España.

Tras mucho pensar he decidido no traer imágenes a esta reunión, sólo palabras. Porque no es verdad que una imagen valga mil palabras, ni que las palabras sean más que las imágenes. Simplemente, como dice Félix de Azúa en *lecturas compulsivas*: dejémoslo en una imagen y mil palabras.

Aquí van mis palabras, espero que os ayuden y hagan que proliferen en vuestras cabezas y vuestras manos muchas más palabras y algunas imágenes.

\*\*\*

Comencemos con algunas herramientas que nos pueden venir muy bien para abordar esta diferencia de tiempos: la que hay entre *Kronos*, *Aión* y *Kairós*. Diferencia en la que, sin saberlo bien, nos jugamos tanto. Porque, como veremos, es una diferencia que, en último término separara lo que es la mera supervivencia de la vida. Y para las gentes que nos las habemos y damos vueltas al arte, nos puede dar buenas pistas de qué puede ser esta cosa extraña (y en la que también nos va la vida) que son las artes y sus obras. El tiempo de las artes.

Si nos remontamos a la etimología de estas palabras, que todavía no pueden decirse sino en griego pues no tenemos traducción posible, vemos que tenemos tres. *Kronos*, *Aión* y *Kairós*. Sólo podemos comprender su significado completo asomándonos a qué significan en la Grecia Clásica.

En Grecia, un tiempo extraño, pasado, y sin embargo muy importante para podemos entender a nosotros mismos. Un tiempo que puede alterar muchas de las comprensiones y acciones terribles que hay en nuestra contemporaneidad. Un tiempo que cada vez que aparece nos enseña cosas muy importantes. Una temporalidad a la que no podemos parar de referir cada vez que hablamos de algo importante.

Este tiempo espacio: Grecia, que a diferencia de nosotros no ha pasado por la modernidad y no ha homogeneizado ni vaciado ni su tiempo ni su espacio. Que no se basa en el tiempo del trabajo y de los relojes, del ir y venir sin posarse, del andar y no caminar; ni en los no-where o espacios vacíos y carentes de todo sentido en los que muchas veces nos hallamos (como los aeropuertos, los centros comerciales... etc). En Grecia, lugar donde el ocio tenía que ver más que con esto del arte y del pensamiento y no con el ocio como consumo.

En esta Grecia (Antigua la llaman cuando es más contemporánea nuestra que muchos coetáneos) hay tres palabras para hablar de tiempo. No hay la bárbara reducción de los pliegues del tiempo a uno único: el tiempo vacío de la física.

Para cada tiempo en Grecia hay un dios que lo expresa y cuyas cualidades en sus imágenes ya nos dan indicios de qué se está tratando cuando estas divinidades nos visitan.

Tres palabras, tres dioses: *Kronos*, *Aión* y *Kairós*.

---

\*\*<sup>\*\*\*</sup> Publicado en <http://www.paperback.es/articulos/nunhez/tiempo.pdf>  
Paperback N°4 Abril de 2007. Fecha de consulta: 11/05/2010.

\*\*\*

Comencemos por aquel al que estamos más habituados: *Kronos*:

En la mitología griega, desde siempre, el cielo y la tierra estaban unidos. El falo del cielo estaba metido en la tierra siempre y no permitía que nada saliera del vientre de ella. *Kronos*, dios de la génesis, aparece en el seno de la tierra. Es hijo de cielo y tierra, y su acción principal es castrar al padre. Al castrar al padre cielo y tierra se separan y entre ellos comienzan a aparecer todas las cosas de este mundo, incluidos nosotros, mortales. Se da lugar al orden cósmico. Génesis.

También sabemos, por otra parte y en otras imágenes de *Kronos*. Que para conservar su reinado, y ya que le habían augurado que uno de sus hijos se sublevaría contra él, devoraba toda su descendencia como vemos en el cuadro de Goya de Saturno comiéndose a sus hijos. *Kronos* es un dios que necesita engullir y matar a todo lo otro para que permanezca su poder. El dios que mata para conservar su eternidad. Dios de la muerte de todo lo finito para ser él, infinito.

\*\*\*

Por el contrario, el dios *Aión*, no es ningún dios genético. Siempre está. No nace, no es originado. No tiene que sublevarse contra nada, y no tiene que comerse nada para ser eterno. Tan sólo da.

Sus imágenes son dobles: Por un lado se le presenta como a un viejo. Señor del tiempo y de lo que no se mueve, de lo que no nace ni muere, de lo perfecto. Así considerado es el tiempo de la vida. *Aión* es el tiempo de la vida. A veces aparece rodeado de una serpiente, la serpiente que se muerde la cola y que nos indica el eterno retorno del que también habla Nietzsche como la excepción a la muerte de todo lo que puede (de lo que tiene potencia para hacerlo).

Por otro lado, también se presenta como un joven que sostiene el Zodiaco por donde circulan las estaciones. Pues aunque haya muerte en cronos y cada invierno todo muera, siempre hay repetición, y cada primavera todo renace. También serpiente del eterno retorno.

*Aión*: Viejo y niño a la vez. Dios de la vida y no de la vida que muere.

Dios del pasado, de la vejez y de la eterna juventud, del futuro, a la vez. Un futuro y un pasado liberados de la tiranía del presente de *Kronos*.

He aquí dos modos de eternidad, dos dioses de lo eterno:

*Kronos*: el eterno nacer y perecer; y *Aión*: el eterno estar y retornar, lo que hay entre nacer y morir. Entre nada y nada. Lo pleno.

*Kronos*: La duración. El *espacio* de tiempo que hay entre la vida y la muerte; y *Aión*: el tiempo pleno de la vida sin muerte.

*Kronos*: El presente con su pasado y su futuro (yo me acuerdo de..., lo que voy a hacer mañana..., lo antiguo pasado de moda, lo novísimo deseado y, en cuanto sale, ya muerto); y *Aión*: el pasado-futuro independientes del presente. Un pasado futuro que es una antigüedad como la griega, que transforma cada vez que aparece y no tienen nada que ver con lo que fue Grecia realmente (si algún día lográramos saber qué era Grecia realmente, cosa imposible pues sólo la podemos reconstruir). El tiempo de los libros, de los cuadros: tan antiguos y, sin embargo, todos nosotros siempre corriendo detrás de ellos. Esos libros, esos cuadros, esas músicas siempre nuevos aunque se lean, se miren, se escuchen infinitas veces.



*Kronos*: El tiempo del movimiento, del trabajo, de lo que Aristóteles<sup>116</sup> llama las acciones imperfectas que tienen su fin desgarrado fuera de ellas: adelgazar, construir una casa... Estas acciones se caracterizan por ser inservibles cuando se llega a la meta requerida. Cuando se llega, muere el movimiento porque no valía por sí mismo: al acabar la casa, no se sigue construyendo, al adelgazar, no se sigue adelgazando. Aión, por el contrario, como el éxtasis que sobrevuela los movimientos. Como acción perfecta que tiene el fin en sí mismo: veo y continúo viendo, amo y continúo amando. Acción sin muerte aunque todos muramos, porque el amor y el ver no dependen de nosotros, sino más bien nosotros de ellos.

*Kronos*: el tiempo del reloj, del antes y el después. Aión, el tiempo del placer y del deseo donde el reloj desaparece...

\*\*\*

Pero ¿qué ocurre con *Kairós*?, ¿Qué ha sido entre tanto de nuestra tercera divinidad? La que más nos incumbe aquí en *Kronos* y *Kairós* y en una escuela de artes. Esta tercera divinidad es menor (en el mejor de los sentidos de la palabra). No es un gran dios de lo eterno, sino un dioscecillo, un duende, un *daimon* o demonio, que llamarían los griegos.

Sus imágenes son pocas. Es hijo de Zeus (el que destituye la tiranía de *Kronos* y queda siendo el amo del orden cósmico que no originó) y de Tijé (diosa de la suerte o de la fortuna). Tiene parentesco, entonces, con *Kronos* pero también con la suerte o la fortuna, con la oportunidad. Esta divinidad menor suele ser presentada como un adolescente con los pies alados que sostiene una balanza desequilibrada con su mano izquierda. Es calvo o sólo tiene un mechón en la parte delantera de la cabeza. Es bello.

Es heredero del tiempo (de Zeus, hijo de *Kronos*) pero es capaz de que la fortuna nos sonría en. Puede darnos un trocito de gloria, un instante genial en el transcurrir de *Kronos*. De la muerte a la muerte.

Es calvo o con un mechón sólo en la parte delantera de su cabeza y tiene los pies alados. Ello nos da cuenta de que es muy veloz. Que hay que encontrarlo y cogerlo en el momento justo o se nos escapará y no podremos agarrarlo del pelo para recuperarlo cuando se esté escapando. Es bello porque, finalmente para los griegos, la belleza siempre es oportuna y la oportunidad es el único artífice de la belleza. Por esta razón, desde siempre estuvo vinculada con las artes.

Y tiene una balanza desequilibrada en su mano izquierda pues no es su virtud el equilibrio. El medio entre dos contrarios. Sino que él mismo posee el secreto de su medida. Por ello lleva una balanza, por ello nosotros vemos su balanza desequilibrada.

\*\*\*

Con los pies alados, como Hermes, el mensajero de los dioses, esta divinidad veloz que va y viene, une dos mundos en un solo instante. Dios menor y sin embargo el más grande para nosotros. Nuestro intercesor. Si vemos, lo que hemos obtenido de las otras dos grandes divinidades es que son dos eternidades. Dos absolutos allá colocados en el panteón olímpico.

Pero nosotros, a quienes importa, a los que les va eso de la vida y la muerte, los que vivimos entre esos dos mundos: el de la eternidad mortal de la nada a la nada y el placer eterno que no muere, la vida plena. A los que disfrutamos del éxtasis y sufrimos con el

---

<sup>116</sup> Aristóteles: Física IV, II, 220<sup>a</sup> y siguientes.

trabajo, a los que disfrutamos amando y para los que es una tortura adelgazar, o coger tres autobuses y un metro para ver una película o ir a un museo... Los que, en definitiva, vivimos entre esas dos eternidades pero no pertenecemos enteramente a ninguna de ellas. Nosotros los mortales necesitamos de intercesores para no sólo nacer y morir.

Por ello *Kairós* es nuestro dios más propio. El pliegue, el lugar donde se unen y donde podemos distinguir el tiempo de la supervivencia entre muerte y muerte; y el tiempo de la vida plena donde no hay muerte.

Si leemos “El perseguidor” en *Las armas secretas* de Julio Cortázar, podemos encontrar un fragmento muy interesante para notar qué es este *Kairós* a propósito y de la mano de un músico de jazz: Charlie Parker.

*«...Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba. Eso se lo conté una vez a Jim y me dijo que todo el mundo se siente lo mismo, y que cuando uno se abstrae... Dijo así, cuando uno se abstrae. Pero yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo...»<sup>117</sup>*

*«(...) la cuestión es que yo había tomado el métro en la estación de Saint-Michel y en seguida me puse a pensar en Lan y en los chicos, y a ver el barrio. Apenas me senté me puse a pensar en ellos. Pero al mismo tiempo me daba cuenta de que estaba en el métro, y vi que al cabo de un minuto más o menos llegábamos a Odéon, y que la gente entraba y salía. Entonces seguí pensando en Lan y vi a mi vieja cuando volvía de hacer las compras, y empecé a verlos a todos, a estar con ellos de una manera hermosísima, como hacia mucho que no sentía. Los recuerdos son siempre un asco, pero esta vez me gustaba pensar en los chicos y verlos. Si me pongo a contarte todo lo que vi no lo vas a creer porque tendría para rato.(...)»*

*Si te contara todo lo que les vi hacer a los chicos, y como Hamp tocaba save it, pretty mamma y yo escuchaba cada nota, entiendes, cada nota, y Hamp no es de los que se cansan, y si te contara que también le oí a mi vieja una oración larguísima, donde hablaba de repollos, me parece, pedía perdón por mi viejo y por mi y decía algo de unos repollos... Bueno, si te contara en detalle todo eso, pasarían más de dos minutos (...)*

*Pasaría un buen cuarto de hora, eh, Bruno. Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el métro se para y yo me salgo de mi vieja y Lan y todo aquello, y veo que estamos en Saint-Germain-des-Prés, que queda justo a un minuto y medio de Odéon. (...)*

*Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa (...). Y también por el del métro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora (...)? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? (...)*

*Y después me ha vuelto a suceder, ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero —agrega astutamente— sólo en el métro me puedo dar cuenta porque viajar en el métro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando...*

*(...) Si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir*

<sup>117</sup> J. Cortázar: *Las armas secretas*. “El perseguidor”, en *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1998. p. 230.

*cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana... »<sup>118</sup>*

¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Por *Kairós*.

*Kairós*. Demonio fugaz que aparece como inspiración y nos lleva a otra dimensión.

*Momento oportuno*, se le llama a este *Kairós*. Ocasión. En griego se utiliza en atletismo, el punto justo donde un atleta tiene que entrar para ganar. En surf el momento en el que se coge la ola, el pliegue, antes no se puede y después tampoco o caerás, sólo se puede permanecer en equilibrio en algo tan inestable y peligroso como una ola si uno se introduce en el momento oportuno. *Kairós*. También en medicina: momento más apropiado para intervenir. Y en retórica: tema y estilo, lo invisible que hace que todo lo demás se articule con gracia, pero que si no se alcanza hace que todo sea un desastre.

El *Kairós*, el instante. Es un *tiempo*, pero también un *lugar*, un espacio distinto del espacio de la duración o del recorrer las manillas del reloj.

Lugar-tiempo donde se nos arrebatada de *Kronos* y se nos sitúa en Aión.

Es el Acontecimiento. Aquello respecto a lo cual siempre vamos detrás. Lo que hace aparecer el tiempo puro o Aión en medio de *Kronos*, violentando la normalidad de *Kronos* y haciendo que todo cambie.

Los hitos (lugares temporales). Parones, echadas de freno de mano en el camino en línea recta de *Kronos*, en el camino del progreso de la muerte a la muerte, de la nada a la nada siendo ya la nada de un presente que no tiene apenas consistencia, pues sólo consiste en pasar. Como las modas y el mercado.

*Kairós* es un Momento-lugar único e irrepetible que no es presente sino *siempre está por llegar y siempre ya ha pasado*. Que nos sobrevuela.<sup>119</sup>

Un tiempo que podemos intentar violentar y medir, pero al que nuestras medidas abstractas no le afectan pues tiene su propia medida cada vez.

El protagonista del perseguidor, Charlie Parker, dice que mete un cuarto de hora en un minuto y medio, pero ese cuarto de hora no se puede medir pues la medida nos traiciona y nos da, o un minuto y medio, o el desarrollo falsario de intentar contar una vida entera que pasó en ese minuto y medio.

No hay manera de medir según las medidas de *Kronos* a *Kairós*, ni en su duración, ni en saber cuándo comienza el acontecimiento ni cuándo termina. Por ejemplo, ¿cuándo comenzó la revolución rusa?, en octubre de 1917, ¿pero el día 5 a las 7,15, o el 18 a las 6? ¿O podemos decir que ni en octubre?, pues hubo cosas ya en Febrero. Y ¿Cuánto duró?, ¿hasta su traición?, ¿hasta la muerte de Lenin?, ¿la de Stalin? ¿O sigue dando sus frutos?, ¿pero la traicionada o la otra? ...

*Kairós* siempre tiene su propio tiempo. ¿Qué tiempo tiene una canción?, ¿y un cuadro?, ¿en qué tiempo están? Una canción cualquiera, ¿cuando comienza una pieza de Bach?, ¿cuándo surge en la cabeza del compositor?, ¿la primera vez que la toca?, ¿Cuándo se graba en un disco?, ¿o en un cd?...Más bien una pieza comienza cuando comienza y termina cuando termina. Tiene su propio tiempo, su propia medida en ella misma. Y además podría ser cortada en cualquiera de sus lados: minuto 1.02, sino cuando ella lo pidiera, como pide

<sup>118</sup> Ibid, pp. 232 y 233.

<sup>119</sup> Cfr. Gilles Deleuze: Casi toda su obra pero especialmente para este tema: *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994.

terminar y termina. El *tempo* correcto no puede calcularse ni medirse nunca, pues depende de la composición interna de la obra (el arte, en cuanto que es *Kairós*, no se pliega a una *medida* externa a él).

Pero que no se pliegue a una medida externa no sólo lo hace independiente de *Kronos*, sino que nos hace ver otra nota importante de *Kairós*, y es que es *Kairós* quien da la pauta a *Kronos* pues introduce el tiempo de la vida en el de la muerte: Es el instante, el acontecimiento el que marca el tiempo.

En abstracto podemos marcar el tiempo y contarlo en minutos, segundos (60 segundos un minuto), horas...pero ¿qué es lo que marca el tiempo? los acontecimientos. El domingo, ese domingo en rojo de los calendarios, ¿es domingo porque es el último día de la semana?, ¿un día más entre otros?, ¿o la semana del trabajo y de la fatiga es semana porque vive en referencia a un domingo en el que descansar y hacer las cosas que uno quería hacer?

La historia no se cuenta por *Kronos*, se cuenta por *Kairós*. Los hitos son aquellos momentos esquivos y extraños, con su propia temporalidad, que nos abren la puerta a la vida sin muerte. A la vida sin fatiga ni desgaste. Aquello que hace que la homogeneidad, la identidad de los días de trabajo, de los momentos en los que nada ocurre se rompa y entre un poco de tiempo puro.

Algo que marca un antes y un después y que hace que el mundo no siga igual. ¿El mundo es el mismo después de la revolución Rusa?, ¿Y después una pieza de Bach?, ¿o de un tema de Charlie Parker?, ¿y después de que surgiera esta escuela?...

Por ello se conmemoran los acontecimientos, no porque nos hagan ver que el tiempo pasa -para saber eso sólo hay que montarse en el metro- sino para saber que hay temporalidades que no pasan, y que éstas son las que nos constituyen.

Por ello *Kairós* suele relacionarse (y H-G. Gadamer así lo hace siempre) con la fiesta y los productos del arte: El tiempo de la celebración, el tiempo de la fiesta, se opone como tal al tiempo del trabajo: la fiesta congrega, frente al trabajo que separa y divide. Al mismo tiempo toda celebración suprime la idea de una meta a la que hay que llegar: la fiesta es esa meta y ya se está en ella. La fiesta es como el amar y no como el adelgazar.

La celebración comporta un tiempo “lleno”, un tiempo “propio”: ofrece tiempo, lo detiene, invita a demorarnos en ella –es un tiempo estructurado desde sí mismo. En su retornar, es la fiesta la que instauro el orden del tiempo cotidiano o vacío.

*Kairós* como lugar-tiempo del arte, también marca. Esta vez épocas: ¿sería algo Grecia sin las esculturas, las tragedias, las epopeyas, los cantos de Píndaro y de Safo, la filosofía griega, los cuadros de los prerrafaelitas en el sXIX que nos pintan Grecia, las vasijas, los mosaicos...etc? ¿Sería algo el siglo XX para nosotros occidentales sin Proust, sin las vanguardias, sin el cine...etc...? Son ellas, son las artes las que nos hacen localizar las epocalidades, las que en último término, como fiestas divinas de un dios divino que son: *Kairós*, marcan el pulso, la respiración, el pliegue y despliegue del tiempo de la vida. Del tiempo donde se puede vivir y habitar en medio de la nada de *Kronos*. En mitad del tiempo de la muerte que también es necesario, por otra parte. Pues ésa es la pequeñez y la grandeza del mortal, estar entre la vida y la muerte. Por ello nuestro dios es *Kairós* y *Kairós* es nuestras artes y nuestras fiestas.

\*\*\*

Pero aquí viene la dificultad y el *arte*, valga la redundancia, del productor o el artista. No todo es *Kairós* y no todo es arte. Por ello el diablillo calvo, al que es difícil agarrar y que se escapa volando con sus pies alados.

No cualquier experiencia subjetiva, como la del metro de Cortázar es arte. Es arte cuando es objetivo, cuando se puede comunicar, cuando lo cuenta tan bien Cortázar, cuando realmente introduce una temporalidad dentro de otra. El arte debe realizar la gran piedad de, una vez experimentado el tiempo pleno, no matarlo dejándolo únicamente en nuestros recuerdos individuales que morirán con nosotros. El arte tiene el reto imposible y a la vez necesario de hacer que acontezcan los acontecimientos, de crearlos en medio de lo árido de *Kronos*. Dice el filósofo Walter Benjamin:

*«Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación se trata no solo de aclarar lo que de otra manera no se veía claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas»<sup>120</sup>.*

Crear en nuestro mundo cotidiano de *Kronos* (puesto que mortales somos) otras maneras de verlo, desde la vida y su variedad, y no desde la muerte de nuestro desdén. Por eso dice Benjamin, hablando del teatro de Brecht, que lo que tiene que hacer el productor artístico es siempre no ser realista sino hacer que nos extrañemos.

Imaginemos en un teatro unos personajes hablando de algo cotidiano, se están peleando por lo de siempre y todos pensamos que es lo de siempre y pasamos por la obra como el que pasa por la calle. Pero, de pronto, una puerta se abre y entra un personaje extraño. Se interrumpe bruscamente la escena y hace ver lo extraña que es: pelear ¿por qué?, por lo de siempre... Se convierte en un acontecimiento porque el extraño que entra y el mismo corte de la situación con su extrañamiento obligan ya al espectador -y al mismo actor- a tomar partido en la escena, a por fin vivirla y vivirla como nueva.

La puerta se abre y con ella entra un poco de aire fresco, un poco de distancia frente al tiempo de la muerte y quizá, un poco de tiempo en estado puro. Charlie Parker suena en el disco y los seis minutos de tema son un pestañear, o lo paladeamos y es una eternidad, o es una vida entera metida dentro de seis minutos.

*« El peso más pesado: ¿Qué ocurriría si, un día o una noche un demonio se deslizara furtivamente en la más solitaria de tus soledades y te dijese: “Esta vida, como tú ahora la vives y la has vivido, deberás vivirla aún otra vez e innumerables veces, y no habrá en ella nunca nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer, y cada pensamiento y cada suspiro, y cada cosa indeciblemente pequeña y grande de tu vida deberá retornar a ti, y todas en la misma secuencia y sucesión -y así también esta araña y esta luz de luna entre las ramas y así también este instante y yo mismo. ¡El eterno reloj de arena de la existencia es dado la vuelta una y otra vez -y a la par suya tú, polvito del polvo!-“ ¿No te arrojarías al suelo, rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te habló? ¿O quizás has vivido una vez un instante infinito, en que tu respuesta habría sido la siguiente: “¡Tu eres un dios y jamás oí nada más divino! Si esa noción llegara a dominarte, te transformaría y tal vez te aplastaría tal y como eres ¡la pregunta ante todas las*

---

<sup>120</sup> W. Benjamin, “Breve historia de la fotografía” en Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia, Taurus, Madrid, 1973, p.48

*cosas: “¿Quieres esto otra vez e innumerables veces más?” pesaría como el peso más pesado sobre todos tus actos! O ¿Cómo necesitarías amarte a ti mismo y a la vida para no desear ya otra cosa que esta última, eterna confirmación, este sello?»<sup>121</sup>*

---

<sup>121</sup> F. Nietzsche: La gaya ciencia, Akal, Madrid 1988, p. 250. O en Internet: [http://www.nietzscheana.com.ar/de\\_la\\_gaya\\_scienza.htm#Peso](http://www.nietzscheana.com.ar/de_la_gaya_scienza.htm#Peso)

## Anexo 2

### Espacio Liso, Espacio Estriado. \*\*

Johanna M. C. Rosmalen Farías.

Estoy, pues, ligando a Hermes y la hermenéutica con el problema del espacio urbano. Voy a hacer notar algunas complicaciones favorables. Quisiera ahora resaltar que Hermes es dios de pastores y comerciantes, o sea, de grupos que generalmente son nómadas o seminómadas, que se mueven, que andan por los caminos de un lugar a otro. en breve, tenemos a un dios que al mismo tiempo que limita, abre la posibilidad de otros espacios, un dios nómada que define lo sedentario. Por su parte, Hestia es una diosa que marca y le da sentido a ese espacio sedentario. Ambos son dioses que *alisan* a la vez que *estrian* el espacio.

Esto me liga al filósofo Gilles Deleuze y a su colega, el esquizoanalista Félix Guattari y a la meseta “1440 Lo liso y lo estriado” de su obra *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Según explican ellos, el espacio *liso* es el espacio *nómada* y el espacio *estriado* el *sedentario*; en el primero se desarrolla el aparato de guerra y el otro es instaurado por el Estado. El espacio liso, el que correspondería grosso modo a Hermes, como puede verse, es un espacio de movimiento: los nómadas constantemente cambian de sitio y el aparato de guerra “se desarrolla” en éste, ese “se desarrolla” implica movimiento, frente al hecho de “instaurar” por parte del Estado, una acción que viene de fuera, o de arriba, en otras palabras, que se impone, situación que ocurría en un espacio estriado, donde se busca que la situación instaurada se mantenga fija, tal y como lo indica la misma palabra “sedentario”: un espacio fijo, estático, sedente, el espacio que correspondería a Hestia.

Favoreciendo mi argumento, tomo de Deleuze y Guattari que: “Contrariamente al mar, *la urbe es el espacio estriado por excelencia*, pero así como el mar es el espacio liso que se deja fundamentalmente estrias, *la urbe sería la fuerza de estriaje que volvería a producir, a abrir por todas partes espacio liso*, en la tierra y en los demás elementos –fuera de ella, pero también en ella-.” (D&G, *Mil Mesetas*, p. 489-490) Esto es muy interesante. La ciudad vive bajo la constante tensión entre producir(se) espacio estriado, y dejarse alisar o de alisar nuevos espacios. ¿Podría pensarse una extensión entre realidad e imaginario? Sin esta constante tensión, la ciudad no podría existir: un espacio instaurado por un Estado sedentario que lo estria, y una masa (de individuos) nómada que desarrolla su máquina de guerra para alisarlo. Pero esto no genera, que quede claro, un círculo vicioso o un “quítate tú para que me ponga yo”. Antes bien la ciudad, el espacio urbano, implica y genera movimiento, fenómeno indispensable para la invención de la ciudad, un constante juego –necesario- entre el estriaje y el alisamiento: “... los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no deja de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso.” (D&G, *Mil Mesetas*, p. 484)

Por otra parte, se puede pensar que un espacio estriado es paranoico: parcela, cruza, delinea, divide, designa, cataloga, determina; la imagen que nos proporcionan D&G sería la del tejido. Mientras que, por su parte, un espacio es esquizofrénico: traslapa, borra, encima,

---

\*\* ROSMALEN FARÍAS, Johanna M. C., en *Megalópolis Esquizofrénicas. La invención del ciudadano...La invención del espacio urbano*, p. 42-45. (Datos completos en la bibliografía general)

apelmaza, enmaraña; en este caso, D&G nos dan la imagen del fieltro. En este juego entre un espacio y otro, pienso yo, se da la invención de la ciudad: al “inventar” un espacio liso, se estria (conceptualmente) para luego ser alisado y nuevamente volverlo a estriar, reinterpretarlo, reinventarlo. Un espacio liso/esquizofrénico tiene una infinita capacidad de inventarse, crearse y re-crearse, interpretarse, rehacerse, como la masa del pan. Cada quien que lo interpreta y lo vive de diferente forma, le da un alisamiento diferente a esa retícula, a ese “estriaje”, que para todos es el mismo, y le confiere una nueva posibilidad de ser estriada simbólicamente, o viceversa.

Se me ocurre pensar que las ciudades medievales son ciudades “fieltro”. El fieltro es un paño cuya característica principal es que no se teje para fabricarlo, sino que se necesitan conglomerar mediante vapor y presión, varias capas de fibras de lana o pelo de varios animales, usando la propiedad que tienen de adherirse entre sí. En una “ciudad fieltro” se enmarañan los subespacios (el taller, el establo y la casa en un mismo espacio, por ejemplo), las arquitecturas, las personas, dando lugar a un espacio liso, sólido, compacto, pero flexible. Muchas ciudades medievales, como Siena en Italia, seguían la topografía y no un patrón reticular. De esta manera, las formas de los edificios se adaptaban a cualquier espacio disponible, conglomerándose sus funciones en un mismo espacio.

Por el contrario, las ciudades posteriores a la Revolución Industrial comienzan a reticularse<sup>122</sup> desde su nacimiento o a reconstruirse sobre la base de una retícula: se genera entonces un tejido urbano y la división de los espacios tanto urbano como arquitectónico (la casa se divide en la habitación de los padres, de los hijos, en la zona para cocinar, para asearse; de la misma forma en que la ciudad se parcela en zona habitacional, zona comercial, zona industrial, etc.).

Al respecto dice Michel Foucault:

*Surge una arquitectura específica. Philippe Aries ha escrito cosas que me parecen importantes sobre el hecho de que la casa, hasta el siglo XVIII, es un espacio indiferenciado. En este espacio hay habitaciones en las que se duerme, se come, se recibe..., en fin poco importa. Después, poco a poco, el espacio se especifica y se hace funcional. Un ejemplo es el de la construcción de las ciudades obreras en los años 1830-1970. Se fijará a la familia obrera; se la va a prescribir un tipo de moralidad asignándole un espacio de vida con una habitación que es el lugar de la cocina y del comedor, otra habitación para los padres, que es el lugar de la procreación, y la habitación de los hijos. Algunas veces, en el mejor de los casos, habrá una habitación para las niñas y otra para los niños. Podría escribirse toda una “historia de los espacios”- que sería al mismo tiempo una “historia de los poderes”- que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económicas-políticas. (Foucault, El ojo del poder)*

---

<sup>122</sup> Cabe considerar los casos de ciudades coloniales, como las colonias de España en el siglo XVI y posteriores, que siguen un patrón reticular basado en el plan urbano de Felipe II. Sin embargo, estas ciudades difieren de las posteriores a la Revolución Industrial en que fueron pensadas bajo el ideal cristiano, y no con la mira de un espacio funcional o productivo bajo la lógica del capitalismo. Incluso se puede pensar que la retícula del plan urbano de Felipe II se atribuyera a su obsesión con la parrilla donde asaron al mártir San Lorenzo y que fue la base para la planta de su palacio-monasterio de El Escorial.



A todo esto vale traer de vuelta a la masa y a su poder transformador de la ciudad. Si bien la masa nace del mundo urbano, es éste su lugar predilecto de acción. La masa moderna es una masa interesante que convierte a las calles y a los espacios públicos en trozos importantes de su vida diaria o nocturna (fiesta, comercio, paseo, diversión, transporte); que no tiene, en conjunto, un objetivo (no es la misma masa la que anda en el metro o en las calles aglomeradas que la que se reúne para una peregrinación a La Villa o para una manifestación). La masa alisa un espacio originalmente estriado por el Estado, pero, como la masa sigue siendo creación de la ciudad y ésta concentración material del Estado, la masa urbana prepara la ciudad para estriarla según su necesidad o la necesidad oculta del Estado. La masa moderna surgió, pues, de la ciudad, pero se entendió como algo ajeno, como una especie de invasión de los latos ideales de la civilización, materializada en la ciudad misma. Actúa como si fuera a contrapelo, pero acaba sirviendo al Estado, o al sistema empresarial, como instrumento para estriar zonas fuera de control, generando, además, nuevos tributarios, o nuevos sectores de consumo, según sea el caso. De esta manera, el urbanismo aplicado desde el Estado suele aparecer tarde, y para cuando lo hace, los hechos que fue llamado a controlar ya han producido efectos. De esta forma, brota allí donde sólo puede usarse como remedio aplicado posteriormente. Esto ocurre casi a diario en megaciudades como la Ciudad de México.

Sería interesante añadir a esto, con Foucault, que

*Desde finales del siglo XVIII la arquitectura comienza a estar ligada a los problemas de población, de salud, de urbanismo. Antes, el arte de construir respondía sobre todo a la necesidad de manifestar el poder, la divinidad, la fuerza. El palacio y la iglesia constituían las grandes formas a las que hay que añadir las plazas fuertes: se manifestaba Dios. La arquitectura se ha desarrollado durante mucho tiempo alrededor de estas exigencias. Pero, a finales del siglo XVIII, aparecen nuevos problemas: se trata de servirse de la organización del espacio para fines económico-políticos. (Foucault, El ojo del poder).*

## Anexo 3

### *Oxímoron espacial.*

Angel Rivero

Una plaza. Su definición. Su conformación. Su condición. Un espacio amplio, abierto y público en su concepción básica. El ágora, el lugar que en la antigua Grecia le daba sentido a la vida dentro de la *polis*, como receptáculo para que la *ciudadanía* tuviera lugar; en el que *formar parte* de la sociedad tiene lugar, en el que el ciudadano ejerce su existencia social y se relaciona con otros ciudadanos.

Este lugar edificado, que en nuestras ciudades contemporáneas a pesar de estar siendo reemplazado por aquellos de simulacros, se niega a desaparecer, y en el que los cuerpos de los ciudadanos aún consiguen excitarse.

Pero ¿qué plaza construida en las millones de ciudades reales e imaginadas por cada uno de los que habitamos el espacio público elegiría ser?

Es el lugar de encuentro, el lugar de flujos, el lugar de conexiones, y parafraseando a Sennett, el lugar en el que "*cuando son difíciles de sostener las relaciones verbales entre extraños en la ciudad moderna, los impulsos de simpatía que pueden sentir los individuos de la ciudad mirando a su alrededor se convierten a su vez en momentáneo.*"

Trataré de deslastrarme de todas las experiencias personales que generan afinidad en mí hacia ese lugar, el lugar al que antes de nacer, ya mis padres visitaban, en el que, al igual que mis hermanos diez años antes que yo, corrieron entre columnas de concreto y que posteriormente durante mis estudios de licenciatura se convertiría en mi Partenón.

Un lugar con el que me identifico al cien por cien.

Un lugar liso y estriado por excelencia. Un lugar reticulado, pero libre al movimiento. Un oxímoron desde una primera mirada pero sensorialmente intenso, quizás el más intenso en los que he podido **ser**:

La Plaza Cubierta del Rectorado de la Ciudad Universia de Caracas (CUC).

Antes de iniciar con un recorrido por la Plaza Cubierta, es esencial precisar que fue proyectada como parte del conjunto central de la Ciudad Universitaria de Caracas, como el corazón cultural de la institución, por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, durante la década de 1950, como parte del discurso de la "integración completa de la arquitectura con la pintura y la escultura, para lograr, dentro del lenguaje más contemporáneo, la efectiva realización de una *Síntesis de las Artes*"<sup>123</sup>, pero una síntesis que supera a la hegeliana, apuntando a la construcción de una realidad donde los opuestos son complementarios.

El recorrido virtual vamos a iniciarlo desde el reloj universitario, en una esquina de la Plaza *descubierta* del Rectorado, explanada de concreto contenida entre volúmenes

---

<sup>123</sup> Villanueva, Carlos Raúl. *Centro Comunal. Síntesis de las Artes*, 1952. Instituto de la Ciudad Universitaria, Caracas.

prismáticos que la definen, en la que la inclemencia del sol tropical obliga el desplazamiento de manera mecánica y en línea recta buscando el resguardo de la penumbra.

Una vez superada esta condición que podría ser en cierta forma hostil, nos adentramos a habitar el espacio de la penumbra. Acá se inicia el recorrido del oxímoron, al pasar por esta boca debajo del edificio de Rectorado se accede a la **Plaza Cubierta**.

En este punto, es un espacio cuya función radica en conectar los edificios del *Rectorado*, el *Aula Magna*, la *Sala de Exposiciones*, la *Biblioteca Central* y el *Paraninfo*, generando los espacios de antesala a cada uno de ellos. Pero no es este estriamiento de la Plaza Cubierta el que me seduce. Moverse a través de una retícula de columnas circulares de concreto, que soporta una superficie horizontal de igual materialidad, no tiene, aparentemente el valor que quiero dar a entender.

La Plaza Cubierta acontece en dos estratos, el primero en las conformaciones físicas y los efectos que producen en el sujeto que la vive, marcando la pauta para que sucedan lugares, generando al mismo tiempo apropiaciones topológicas.

Cascadas de luz natural, tamizadas por muros calados y vegetación tropical, que han sido citados en textos hasta el hartazgo, pero que independientemente de ello, siguen produciendo los efectos en cuerpos hipersensibles, ubicados de manera maestra dentro del espacio.

Una retícula estructural que se convierte en un bosque de columnas, que parecieran descomponerse al entrar en contacto con la superficie líquida del suelo que las refleja; personajes escultóricos que habitan el recinto bañados de luz, líneas curvas sensuales que definen las formas y las perforaciones de la cubierta topológica, y murales, curvos y rectos, de colores brillantes que excitan la retina de quien está siendo invitado a verlos y recorrerlos.

Un lugar lleno de eventos, que en esta definición podrían sonar un tanto empalagoso, pero indudablemente característicos del lugar y su esencia fenoménica.

Por otro lado, pero no de forma complementaria, aparece el segundo estrato donde el lugar acontece en la acción.

Durante el recorrido a través de la plaza, la pauta determinada por el edificio, sus formas y fenómenos, se vale de la percepción individual del espacio-tiempo, la activación y apropiación de dicho espacio-temporal como instrumentos constructores de un paisaje interior, que sobrepasa de manera compleja la condición únicamente formal.

En los espacios de la acción, tanto al circular a través como al permanecer dentro, el edificio sufre un *alisamiento*. Se producen coágulos de apropiación en los espacios determinados por los fenómenos físicos, en los que la principal actividad es la contemplación. Pero una contemplación activa, no monocular. El sujeto, en este lugar-espacio-activado, de ir y venir entre lo liso y lo estriado, deja de ser un observador pasivo, como el que va a un museo a ver una pintura o una escultura. Se desdobra fusionándose con el entorno, formando parte de él, convirtiéndose en paisaje:

Estando, viendo y siendo visto.

La activación del lugar genera una manera de entender este paisaje, en la que estar dentro implica pertenecer y formar parte del territorio.

La percepción y la activación conforman el instrumento constructor de esta realidad, y no únicamente la realidad física. Al cambiar nuestro punto de percepción, dejando de ver el objeto desde fuera y distante, e introduciéndonos en él a la escala de su vivencia, su

concepción y entendimiento ya no es desde lo ajeno; son la acción, el tiempo y el recorrido que en él/ella se desarrollan. (Lugar-plaza)

La plaza cubierta concebida como un espacio fluido, en donde el espacio urbano interior es la clave del habitar, es el lugar en donde el trópico se materializa en una forma de hacer arquitectura y de habitarla. No son el foyer del Aula Magna, el edificio de la Biblioteca Central, la galería de exposiciones, el Rectorado o el Paraninfo por separados, sino la sumatoria de eventos a estas arquitecturas de lugares y predios, los que hacen de la plaza cubierta un lugar complejo, activado y vivido.

La concepción de un paisaje como fondo se invierte al momento de habitar la penumbra: el fondo se convierte en la figura que brilla, realzando su condición secundaria como figura, mientras que el primer plano, el de la acción, por estar en sombras, se convierte en el marco de dicho fondo.

Una imagen escenográfica.

Por todo esto quisiera ser este lugar surrealista, contradictorio en muchos sentidos definitorios, pero real en el sentido habitable.

Un oxímoron espacial.

En los análisis de los diagramas de flujos se detectó una red de movimiento peatonal entre las diferentes avenidas y calles, dependientes de la zonificación de los usos y programas, y los nodos de intercambio de transporte público, superpuestos a la red de vialidad. Las diferencias de valoración inmobiliarias, al igual que las diferencias morfológicas que existen entre la avenida Insurgentes y la avenida Revolución, son primordiales para entender la operación de implantación de la Torre Murano en el contexto. A pesar de no estar aun habitada, se puede hacer inferir sobre las condicionantes del entorno que fueron tomadas en cuenta para su diseño:

La Av. Insurgentes, pareciera tener mayor importancia que la Av. Revolución, porque logra conectar con el sistema de transporte masivo del Metrobús, y a su vez, con el sistema Metro. Debido a las mejoras infraestructurales realizadas en la Av. Insurgentes, el carácter institucional y comercial con el que cuenta la avenida, le dan un valor inmobiliario atractivo a los inversionistas. Es por esto, que los accesos principales a la Torre Murano, el peatonal y el vehicular, se encuentran en la fachada este, directo sobre esta la Av. Insurgentes. Esta operación desarrolla una doble negación del edificio al contexto, que se materializa enfáticamente en las fachadas restantes al entrar en contacto con el espacio físico urbano: en la Calle Loreto con la construcción del semisótano del área de cargas y descargas del estacionamiento y el muro de contención y rejas, que se separa el espacio de la acera y la calle del lote construido; y en la Av. Revolución, con la fachada ciega que genera la misma situación.

Por otro lado, la imagen de vidrio similar a lo largo de la Av. Insurgentes es una forma lógica de aproximarse a la lectura contextual, en donde de manera enfática se construye el paisaje territorial; pero vista bajo los lentes del desarrollador inmobiliario, con una visión parcial del contexto, el metrobús y las instituciones cercanas conforman *EL* valor importante, omitiendo las posibilidades del desarrollo y mejoramiento de la Av. Revolución en un futuro, distante o cercano, tanto a escala peatonal como vehicular. El operar únicamente con estas condicionantes, muestra el carácter autista con el que fue enfrentado el problema de diseño.

Ante esta *implantación*<sup>7</sup> en el contexto, los flujos vehiculares de la zona se verán afectados en un grado global. El acceso se hace desde la

7

Hago principal énfasis en el uso del término implantación, porque la Torre se inserta en el lugar con un carácter completamente ajeno al contexto, mientras que la operación de emplazar implica la lectura global del entorno como punto de partida para generar relaciones urbanas de la edificación con el contexto de una manera menos individualista.

Av. Insurgentes sin ningún tipo de inconvenientes, aunque especulando, y sin mucho esfuerzo debido a la afluencia actual, en un futuro no lejano al tráfico automotor que atraviesa la zona, agregará una carga mayor que tendrá como destino final la torre. Esto probablemente va a desembocar en largas colas conflictivas, y repercutirán en la calidad de vida de los residentes locales. Así mismo, la infraestructura de los flujos peatonales es la que será más afectada. La estación Dr. Gálvez probablemente empezará a ser un lugar mucho más conflictivo de lo que ya es, teniendo que soportar la descarga de los flujos que empezará a mover la Torre Murano, sumada a los ya existentes que hacen transbordo en la estación, que van a la Ciudad Universitaria, a los edificios de oficinas públicas y privadas y los habitantes de las zonas residenciales aledañas.

La negación al emplazamiento contextual del edificio se hace evidente en varias partes. La construcción de la escalinata de acceso a la torre, marca un límite claramente definido entre el espacio público y el espacio privatizado de la torre. El sujeto-partícula que no tiene como destino la Torre Murano se ve igualmente rechazado por el reforzamiento que hace la torre al carácter de tránsito que adquieren la Calle Loreto, la Av. Insurgentes y la Av. Revolución. En el perímetro de la Torre Murano que opera el rechazo del contexto, tanto en la acera como en la calzada, donde ni el transeúnte ni el conductor automotriz se detienen, ni tienen para qué hacerlo, se produce un espacio completamente impersonal, un campo de fuerza que acentúa la condición de un corredor urbano en escala pequeña. Otra vez, un no lugar de paso



*Estación Dr. Gálvez hasta el límite de su capacidad  
Foto: Angel Rivera*

**Torre Murano.**  
***Hacia una re-conexión urbana.***

Luego de esta descripción que nos muestra una forma de hacer arquitectura en la ciudad, la cual nos plantea una visión fatalista y no por ello lejana a la realidad, surge una pregunta que a las personas sensibles a los problemas del espacio urbano inquieta: ¿Qué hacer con la Torre Murano, luego de haber demostrado que su no tan cierto éxito inmobiliario lleva a un muy cierto fracaso urbano?

La respuesta inicial sería eliminarla, pasando por encima de los inversionistas inmobiliarios que tienen el poder económico al momento de construir la ciudad, y llevarlo a las instancias estatales para que esto sea posible. Pero la destrucción de una estructura de 90 m de alto a favor de un saneamiento urbano implica una inversión quizás mucho mayor que la de su reestructuración y rediseño, sin nombrar los efectos de producción de escombros contaminantes, poco favorables ecológicamente, que esto acarrearía. Ante esta incógnita es importante reflexionar sobre los problemas de la construcción autista en la ciudad. Los grandes planes urbanos de la época moderna se ven superados por la presión del desarrollo inmobiliario individual y netamente capitalista de nuestro mundo global, por lo que las operaciones de reconstrucción contextual tienen que salir de la escala arquitectónica y empezar a ver el contexto como una superficie de relaciones y conexiones de la escala urbano-arquitectónica, para lo cual la intervención planteada busca dar el salto cuántico hacia esta escala, dependiente de la intervención contextual que requieren proyectos de acupuntura urbana en los ámbitos político, económico y social. Esta condición de *acupuntura urbana*<sup>8</sup> se basa en el rastreo de los lugares perdidos en la urbe para su reconstrucción por medio de la herramienta gubernamental.

Partiendo del análisis de las condiciones físicas y las relaciones existentes en el contexto y con la Torre Murano, se apunta a la maximización de las posibles conexiones en el entorno. Entre estas, los aspectos inherentes del contexto destacan:

8

Solá-Morales, Manuel de, “*A Matter of Things*” en: *A Matter of Thing*, pp. 18-29

A. El Sistema de flujos de la zona, caracterizado por su desarrollo unidimensional sobre las trazas urbanas y el espacio público de la calle, con las relaciones entre los nodos de intercambio de los sistemas de transporte público urbanos y los atractores urbanos.

B. La fragmentación del sistema de masas vegetales, parques y espacios públicos, debido a las trazas urbanas.

C. El carácter autista de cerramiento edificatorio. Los proyectos construidos en toda la zona, públicos y privados, muestra el carácter de individualización con la construcción de muros que separan el espacio privado del espacio público, y ayudando a la compartimentación de los espacios.

D. La hostilidad espacial. Las condiciones físicas del espacio público, la ubicación del mobiliario urbano, el ancho de las aceras, las condiciones materiales, la ausencia de sombreado vegetal en las principales avenidas y el bombardeo visual, muestran de un carácter hostil no solo para el transeúnte en general, sino para el conductor al que la imagen de la ciudad se le muestra como un collage sin sentido.

vtr







**Situación actual del contexto**



*Calle Loreto Foto: Angel Rivero*



*Eje 10 Sur, Foto: Angel Rivero*



*Cementerio San Rafael, Foto: Angel Rivero*

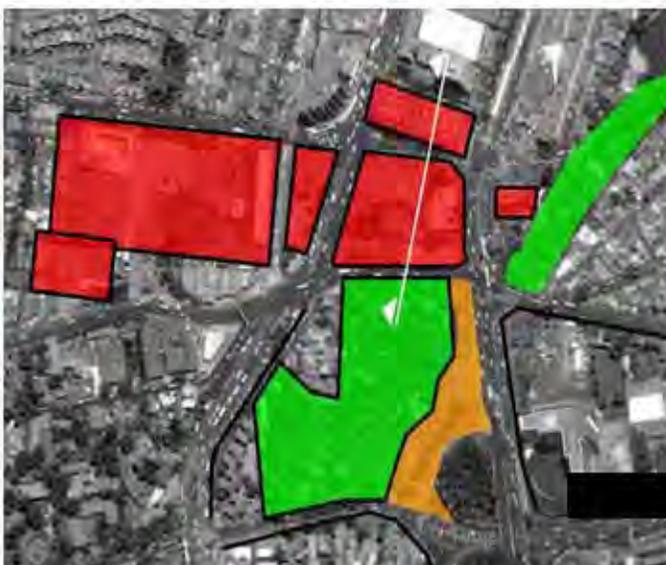


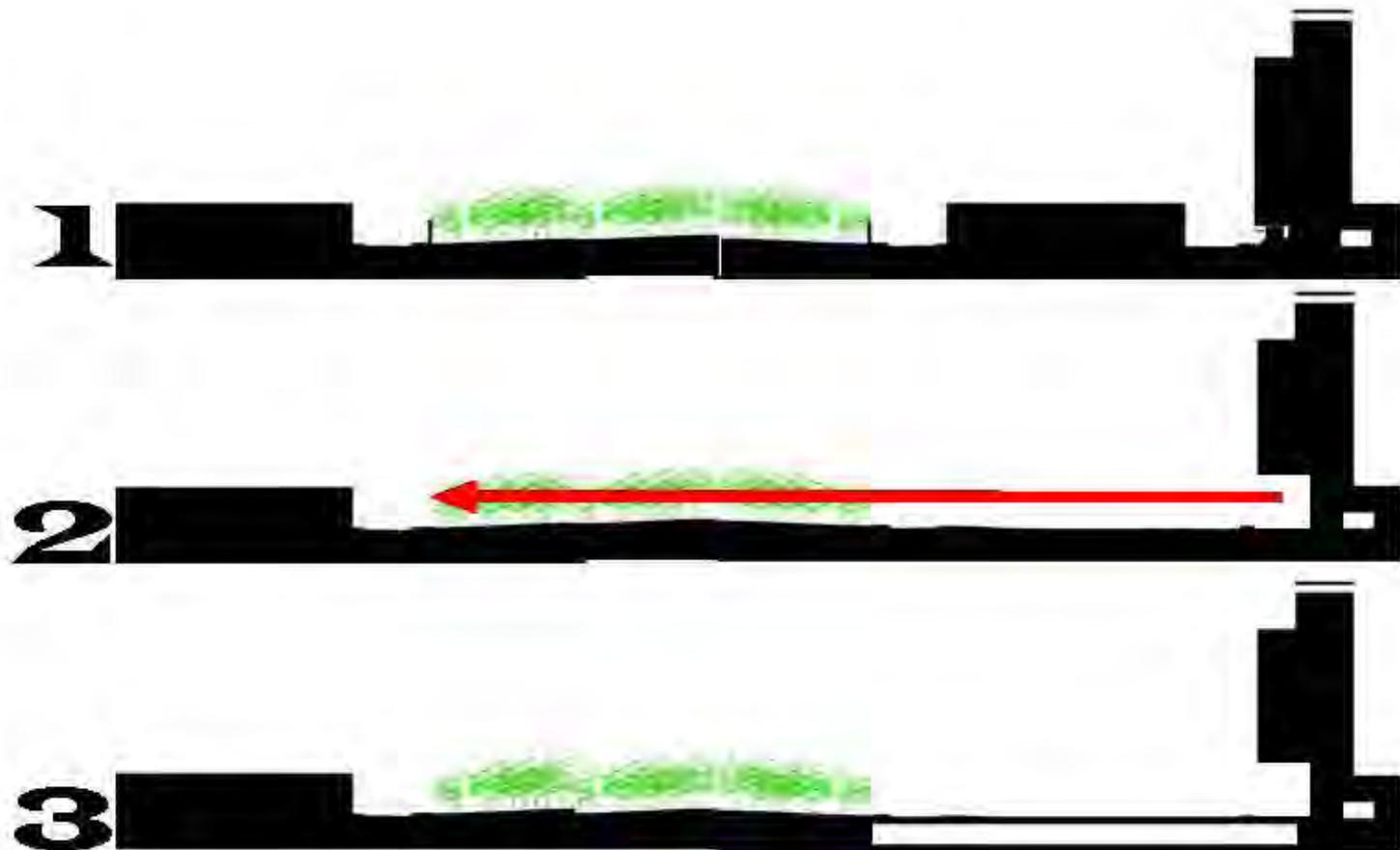
*Plaza Tamayo, Foto: Angel Rivero*



*Croquis de propuesta de intervención Torre Murano. Arq. J. C. Cavieres*

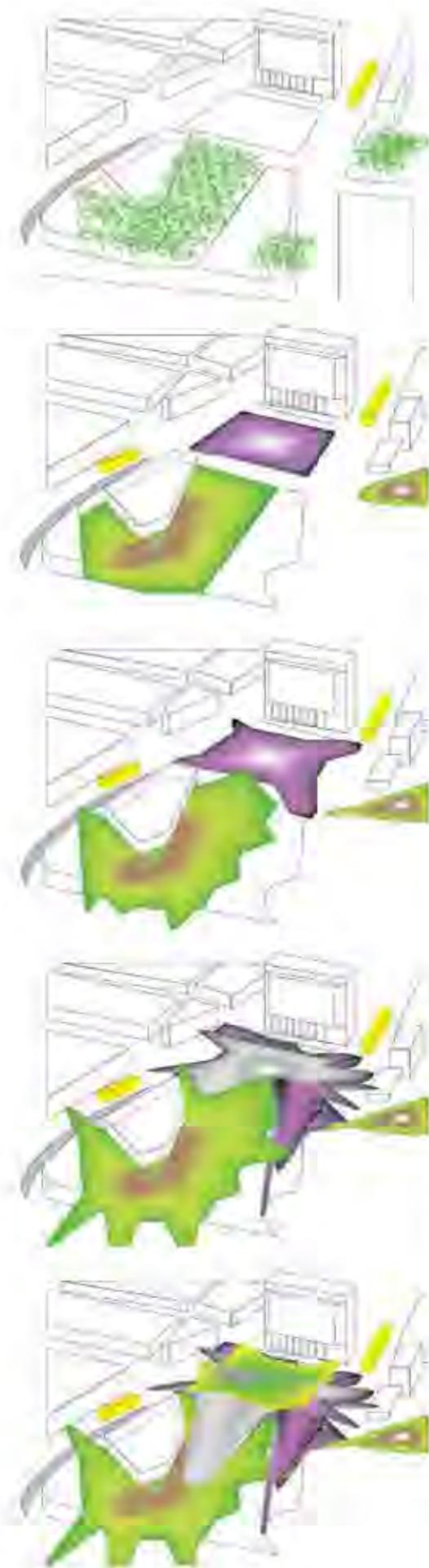
Basándonos en la propuesta de reutilización y transformación de la Torre Murano, realizada por el Arq. Juan Carlos Cavieres, como resultado del análisis formal y material de la torre en el transcurso del seminario, la cual plantea liberar la planta baja del edificio para lograr el desahogo de la calle y la acera respecto al edificio; la siguiente operación consiste en potenciar esta condición, para lograr que la Torre Murano consiga una contraparte a su dimensión en el vacío urbano. Para esto se propone vaciar la manzana al sur, donde se encuentra el restaurante "La Cava" que separa a la torre de la Plaza Tamayo y el Cementerio San Rafael.





Una vez liberado el espacio de la torre, el siguiente paso es la eliminación de la mayor cantidad horizontal de superficie de muros perimetrales existentes en el entorno, los cuales incluyen los muros del cementerio y a las parcelas de reserva sin uso, que se encuentran en el contexto. Con esta operación de apertura del cementerio, se crea la posibilidad de conectar la Plaza Tamayo, la Av. Revolución, el eje 10 Sur y la Av. San Jerónimo, en un nuevo plano de relaciones proporcional a la nueva dimensión del lugar, buscando la eliminación del carácter de corredor vial de estos últimos ejes.

A nivel programático se plantean dos superficies. La primera, una superficie verde que parte desde el cementerio, para abrirse y conformar la nueva escala, aprovechando la vegetación existente y su dilatación hacia el área que ocupa la Plaza Tamayo, así como la conexión con el Paseo del Río. La segunda plataforma programática, se plantea como una plaza de superficie artificial a través de la cual se conectan, desarrollando una diagonal, el terminal de autobuses de la Av. Revolución y la estación de metrobús Dr. Gálvez en la Av. Insurgentes. La intención es hacer que ambas superficies se dilaten encima de las trazas urbanas, para lograr una sola superficie que conecte todo el sistema de parques, aceras y espacios públicos. Esta nueva superficie, compuesta de dos programas, el verde y el artificial, plantea el rediseño de toda el área como una entidad continua, por lo tanto la demolición de la Plaza Tamayo y la reubicación del cementerio son necesarias.



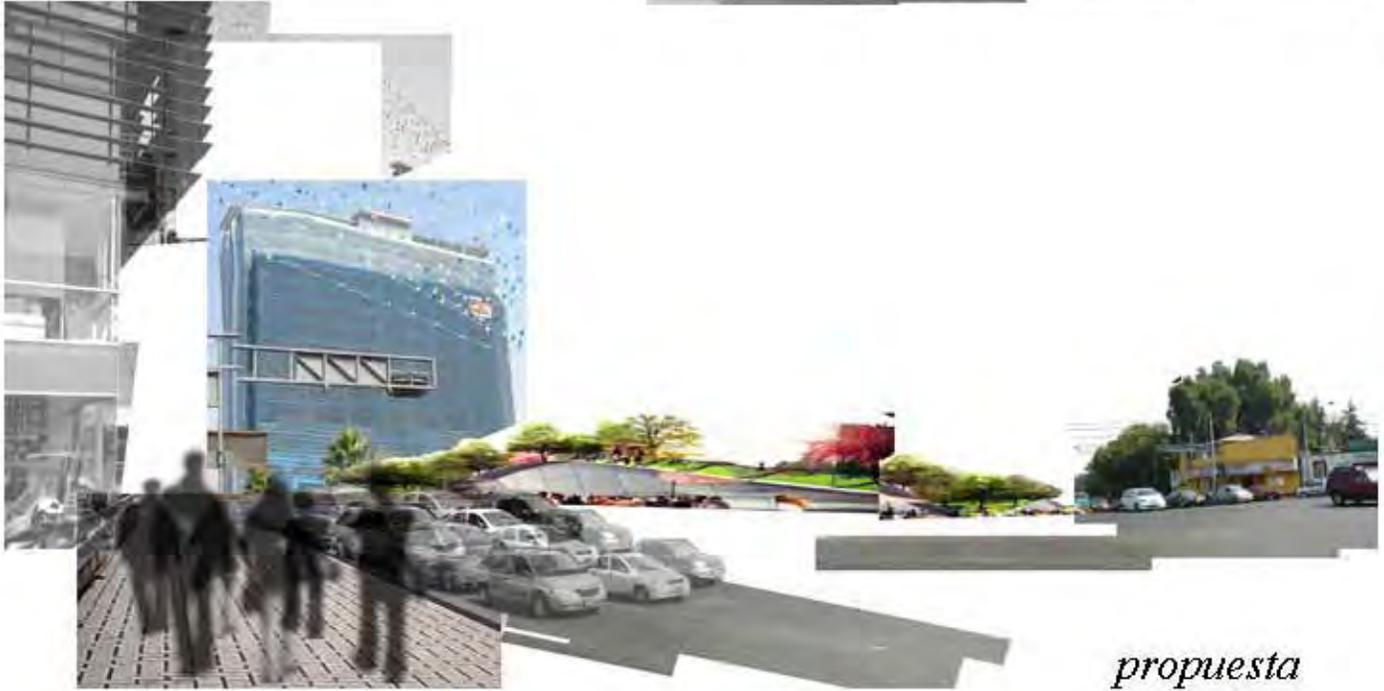
Para que esta propuesta se lleve a cabo, la voluntad política para hacer ciudad juega un papel crucial, por encima del beneficio del inversionista privado, permitiendo a éste su intervención pero en segundo plano. Como se mencionó anteriormente, operaciones de acupuntura urbana requieren de un intenso trabajo de diálogo y negociaciones por parte de las instituciones gubernamentales con la comunidad, para determinar los programas que puedan existir y que logren satisfacer las demandas y necesidades reales del contexto social, pero sin dejar de hacer entender a la comunidad la importancia que tiene el lugar en la escala urbana. Desde el campo académico especulativo de la disciplina de la arquitectura urbana, se pueden establecer las directrices de un programa genérico sujeto a las modificaciones que surgirían de estas negociaciones. De esta forma se plantea el siguiente programa base: 1. un estacionamiento público subterráneo que abarca desde el área que ocupa la Plaza Tamayo hasta la parcela donde se ubicaba el restaurante La Cava; 2. encima del cual aparecerían una superficie de áreas recreativas y de servicios de comida, que puedan responder a la futura activación del entorno con la carga poblacional que la Torre Murano desarrollará al momento de ser habitada. 3. La reubicación del cementerio en un volumen compacto, que no ocupe toda el área existente, para permitir su uso como parque público.

Estas tres componentes del programa, pueden estar sujetas a cualquier tipo de modificaciones. Por otro lado, sería esencial plantear la reubicación y diseño del mobiliario urbano en todo el territorio de observación, para generar una mejor condición de tránsito en las aceras, así como la mejora infraestructural y ambiental a nivel general: en la Av. Revolución, para igualarla a la Av. Insurgentes, se plantea la sustitución del sistema de transporte de peseros y autobuses existente por el sistema metrobús. Al mismo tiempo, la disminución de la velocidad en la Av. San Jerónimo, al sur del viejo cementerio, ayudaría a establecer la conexión peatonal de una manera mucho más amable a la existente, la cual consiste en cazar el momento para cruzar. Para ello la aparición de semáforos y el cambio de materialidad del pavimento puede ayudar a la eliminación de la condición de corredor.

En cuanto a los sistemas emergentes de los ambulantes, su eradicación es un tema turbio en referencia a la planificación urbana. La pregunta de siempre es hasta qué punto la arquitectura puede ser capaz de controlar y regular con el diseño de los espacios estos fenómenos. La liberación de las aceras es primordial. Entendiendo que son parte importante de la cultura y que desempeñan una principal fuente alternativa de ingresos económicos. La reubicación y regulación de éstos en la nueva superficie programática es uno de los tópicos de negociación. Se planteará un esquema de reubicación organizado, para que puedan seguir ejerciendo su actividad comercial, que no entorpezca el libre tránsito peatonal ni interfieran con las otras actividades a desarrollar en la superficie.



*Av. Revolución*



*propuesta*

*Calle Loreto*





1. ABALOS, Iñaki. **La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
2. AUGÉ, Marc. **Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad.** Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.
3. BRIGGS, John y F. David Peat. **Espejo y reflejo. Del orden al caos. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad.** Ed. Gedisa. Barcelona, 1990. (1ª Edición en inglés *Turbulent Mirror* 1989).
4. CLÉMENT, Gilles, **Manifiesto del tercer paisaje,** (Título Original: *Manifeste du Tiers paysage*) Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
5. COLLIN, Rowe y Fred Koetter, **Ciudad Collage,** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
6. CORBACHO, Roger. **La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas (1953): La síntesis de las artes como paradigma de lo perceptible en el arte de vanguardia.** Universidad Politécnica de Cataluña, 2001. [Tesis de Doctorado].  
Fuente Digital:  
[http://www.tdr.cesca.es/TESIS\\_UPC/AVAILABLE/TDX-0204102-134058/](http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UPC/AVAILABLE/TDX-0204102-134058/)
7. DE SOLA, Ignasi. **Contribución al estudio de los planos de Caracas.** Ediciones Comité de las obras culturales del Cuatricentenario de Caracas. Caracas, 1967.
8. DELEUZE, Gilles. **Conversaciones.** Traducción de José Luis Pardo. Ed. Pre-Textos, Valencia, 1996. (1ª Ed. en francés, 1995).
9. DELEUZE, Gilles. **Foucault.** Traducción José Vázquez Pérez. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, (1ª Edición en francés, 1986).
10. DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1,** traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Edición 1994. (1ª Edición en francés, 1983).
11. DELEUZE, Gilles. **La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2,** traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 1ª Edición 1986. (1ª Edición en francés, 1985).
12. DELEUZE, Gilles, **La inmanencia: una vida.** publicado en la revista "Philosophie" Nro 47, Minuit París, 1º de septiembre de 1995. Traducción: Consuelo Pabón. Publicada en la revista "Sociología", Medellín UNAULA, Facultad de sociología, nro 19, 1996.
13. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. **Rizoma. Introducción.** Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Ed. Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición. (1ª edición en francés, 1976).
14. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, **Capitalismo y esquizofrenia, Libro 2: Mil Mesetas,** Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larracetela. Valencia, 3ª ed. 1997, Pp. 47-80. (1ª ed. en francés, 1980).
15. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, **¿Qué es la filosofía?** Trad. Thomas Kauf. Ed. Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 4º Ed. 1997.
16. DELGADO, Manuel. **El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos.** Ed. Anagrama. Barcelona, 1999.
17. DELGADO, Manuel. **De la ciudad concebida a la ciudad practicada.** En Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, ISSN 0214-2686, Nº 62, 2004 (Ejemplar dedicado a:

- Crisis y Reinención de la Ciudad Contemporánea), Págs. 7-12.  
<http://www.sindominio.net/karakola/textos/ciudadconcebida.htm>
18. DELGADO, Manuel. **Sobre antropología, patrimonio y espacio público**, ENTREVISTA REALIZADA POR: Marcelo Godoy y Francisca Poblete. En:  
[http://www.humanidades.uach.cl/revistas/cssociales\\_10/n10\\_articulo7.pdf](http://www.humanidades.uach.cl/revistas/cssociales_10/n10_articulo7.pdf)
  19. FARÍAS-VAN ROSMALEN, Consuelo, **Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente: Rem Koolhaas**, Edición Limitada, Dirección General de Publicaciones, UNAM, 2003. (Tesis de Doctorado en Arquitectura, CIEP-FA, UNAM).
  20. FERRÉ, Albert y otros. **Boogazine de Actar Vol. 3. Verb Connections: La condición cambiante de la ciudad, la arquitectura, el urbanismo. Generación de actividad, que vincula físicamente programas, personas y usos**. (Trad. Glòria Bohigas y equipo Actar), Ed. Actar. Barcelona, 2004.
  21. FOUCAULT, Michel. **Microfísicas del Poder**, Título original: *Microphysique du pouvoir*. Traducción por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979. 2ª Edición.
  22. FOUCAULT, Michel, **Of Other Spaces (Los espacios otros)**, título original: *Des espaces autres*. Diacritics (Trad. Del inglés al castellano: Consuelo Farías van Rosmalen), 16-1, Primavera 1986.
  23. FOUCAULT, Michel, **Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión**. Trad. Aurelio Garzón del Camino, 27ª ed., México, Ed.Siglo XXI, 1998, (ed. en francés, 1976).
  24. IRMA DE SOLA, Ricardo. **Contribución al estudio de los planos de Caracas: la ciudad y la provincia, 1567.1967**. Ediciones Asuntos Culturales del Cuatricentenario de Caracas, Caracas, 1967.
  25. JOHNSON, Steven, **Sistemas emergentes: O que tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software**. Ed. Fondo de Cultura Económica, México. 2003.
  26. KOOLHAAS, Rem y Bruce Mau, **S, M, L, XL**. OMA, The Monacelli Press, Nueva York, 1995.
  27. KOOLHAAS, Rem, "El espacio basura", Revista Arquitectura Viva, número 74, septiembre-octubre 2000, Madrid
  28. KOOLHAAS, Rem, **Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan**, Rotterdam, 010 Publishers, 1994, 1ª Edición Oxford University Press, New York, 1978.
  29. KOOLHAAS, Rem, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Nadia Tazi y Hans Ulrich Obrist. **Mutaciones**, Ed. ACTAR arc en rêve centre d'architecture, Barcelona, Burdeos, s/a. 2001. (español).
  30. LE CORBUSIER, **El urbanismo de los tres establecimientos humanos**. Trad. Albert Junyent. Ed. Poseidón. Barcelona. 1ª Edición 1981. (Título original L'urbanisme des trois établissements humains, París 1945).
  31. LE CORBUSIER, **Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo**, Ed. Apóstrofe. 1999.
  32. LEGOFF, Jacques. **El orden de la memoria. El tiempo como imaginario**. Editorial Paidós, Barcelona, 1991.
  33. MAROT, Sébastien. **Land & Scapes Series: Suburbanismo y el arte de la memoria**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
  34. NUÑEZ, Amanda (2007). **Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós**. paperback nº 4. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: 11/02/2010]



<http://www.artediez.com/paperback/articulos/nunhez/tiempo.pdf>

35. PAMUK, Orhan. ***Estambul. Ciudad y Recuerdos. Ed. Random House Mondadori.*** Caracas, 2006.
36. PARMIGGIANI, Marco, ***Experimentalismo versus Hermenéutica: Gilles Deleuze.*** En [http://www.scribd.com/full/23625106?access\\_key=key-1k7uhdju1q3wkls849ps](http://www.scribd.com/full/23625106?access_key=key-1k7uhdju1q3wkls849ps) [Fecha de consulta: 17/05/2010]
37. ROSMALEN FARÍAS, Johanna M. C., ***Megalópolis Esquizofrénicas. La invención del ciudadano...La invención del espacio urbano,*** UNAM, 2007. (Tesis de Maestría en Arquitectura, CIEP-FA, UNAM)
38. SÁNCHEZ RUIZ, Gerardo G. ***La Ciudad de México en el período de las Regencias, 1929-1997.*** Universidad Autónoma Metropolitana. 1ª Ed. Ciudad de México, 1999.
39. SENNETT, Richard, ***Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.*** Trad. César Vidal. Madrid. 1994.
40. SMITHSON, Robert, ***Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey. (A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, 1967),*** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
41. TORRES CUECO, Jorge. ***Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos.*** Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2004.
42. VARIOS AUTORES. ***El Plan Rotival: La Caracas que no fue : 1939-1989. Un plan urbano para Caracas.*** Ediciones del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1991.
43. Villanueva, Carlos Raúl: ***Caracas en tres tiempos. Con tres ensayos de: Mariano Picón Salas, Carlos Manuel Möller, Maurice E. H. Rotival.*** , Ediciones Asuntos Culturales del Cuatricentenario de Caracas, Caracas, 1966.