



Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Filosóficas



***Pensamiento y forma. La influencia de Gilles Deleuze en la
Arquitectura***

Luis Enrique Mendoza Aguilar

Tutor de Tesis

Dra. María Antonia González Valerio

Revisor

Dr. Gerardo de la Fuente Lora

Lectores

Dra. Greta Rivara Kamaji

Dra. Erika Rebeca Lindig Cisneros

Dr. Jose Manuel Castillo Olea



Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, D. F., junio del 2012



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.

A Viviana, quien me impulsa a seguir creciendo y a alcanzar nuestras metas. Gracias por compartir tu vida conmigo y por traer a Sofía a esta familia.

ÍNDICE

Introducción	1
I. Principios básicos para una arquitectura viva	7
II. De la copia múltiple a la repetición	21
III. Relaciones entre fuerzas: la forma del sistema	51
IV. Replantando el tiempo y el espacio, reformulando la arquitectura	91
Conclusiones	131
Bibliografía	143

INTRODUCCIÓN

El pensamiento de Gilles Deleuze ha tenido un gran impacto no sólo dentro del ámbito de la filosofía; su influencia en el arte es también notable. Sin embargo, la complejidad de su pensamiento hace que la forma de interpretarlo no sea unívoca sino que ha tomado diversas orientaciones dependiendo del apartado de la filosofía deleuziana que al artista le interese o haya logrado comprender. La arquitectura, como forma de arte, no ha sido la excepción. Nuevas versiones y concepciones de la arquitectura, surgidas de los conceptos de Deleuze, han tomado gran impulso desde las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días.

Para Deleuze, el artista plasma en su obra los síntomas del mundo en que vive, hace un “portarretratos” de él, y, aun siendo parte de él, lo transforma en una obra de arte que puede ayudar a precipitar o manifestar dichos síntomas o transformarlos junto con el mundo que conforman.¹ ¿Por qué escoger, dentro de las artes, a la arquitectura para realizar un análisis del pensamiento de Deleuze si, por lo general, la capacidad expresiva de la propia arquitectura ha sido considerada como limitada en comparación con otras formas de arte ya sea debido a que debe respetar un fin utilitario como parte de su proceso de creación² o a que los materiales con los que se expresa dependen de una materialidad física³? Porque la arquitectura produce formas

¹ GILLES DELEUZE. “Mysticism and masochism”, pp. 132, y “On Nietzsche and the image of thought”, pp. 140, en *Desert islands and other texts*. Los Angeles: Semiotext(e). 2004. Además, Deleuze y Guattari [*El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós. 2009. pp. 377-381] enumeran esta posibilidad como parte de las tareas del esquizoanálisis.

² Como referencia a este caso podemos mencionar a Immanuel Kant, quien, en la *Crítica del juicio* [México: Porrúa. 2003. §51. pp. 357], al referirse a las artes plásticas, considera que: “La primera [la escultura] es la que expone corporalmente conceptos de cosas, tal como podrían existir en la naturaleza (como arte bello, teniendo, sin embargo, en cuenta la finalidad estética); la segunda [la arquitectura] es el arte de exponer conceptos de cosas que *sólo por el arte* son posibles, y cuya forma tiene como fundamento de determinación, no la naturaleza, sino un fin arbitrario, y ha de ser para ello, sin embargo, al mismo tiempo, estéticamente, conforme al fin. En la segunda, un cierto uso del objeto del arte es lo principal, y a él, como condición, subordinanse las ideas estéticas. En la primera, la mera expresión de ideas estéticas es la intención principal. [...] Hasta los utensilios todos de la casa (el trabajo del carpintero y otras cosas semejantes para el uso) pueden contarse en ésta [la arquitectura], porque lo esencial de un edificio lo constituye la acomodación del producto para un cierto uso, y, en cambio, una mera obra de figura que no está hecha más que para la intuición y debe placer por sí misma, es, como exposición corporal, mera imitación de la naturaleza, aunque, sin embargo, tiene en cuenta ideas estéticas, pues en ellas la *verdad sensible* no puede ir tan lejos que cese la cosa de aparecer arte y producto de la voluntad”.

³ En este caso podemos referirnos a G. W. F. Hegel, quien, en su *Estética* [Barcelona: Cayfosa-Quebecor. 2002. Tercera Parte, Introducción, Capítulo I, pp. 256], considera que la arquitectura es “el arte que trabaja por excelencia en el dominio del mundo físico. De suerte que en ella la diferencia esencial consiste en saber si el monumento que se alza a la vista encierra en sí su propio sentido, o si es considerado como un medio para un fin extraño a él, o si finalmente, aun cuando al servicio de este fin extraño, conserva al mismo tiempo su independencia”, de tal modo que la arquitectura es “el comienzo del arte, porque no encontrando éste, en su origen, para la representación del *elemento* espiritual que encierra, ni los materiales convenientes, ni la forma que le corresponde, debe limitarse a

que nos fuerzan a vivir en ellas, a convivir con ellas; además, por su mismo proceso de generación mental (proyecto) y materialización (construcción), tarda más que otras artes en asimilar y manifestar las posibilidades de las nuevas formas de pensar, dándoles tiempo para madurar y ser mejor comprendidas o (re)interpretadas. Al producir el contexto en el que vivimos diariamente, y del cual no podemos abstraernos, estructura y conduce nuestra forma de ver el mundo, de concebirlo y conceptualizarlo. Fil Hearn considera que, “como el lenguaje, la arquitectura no sólo es un medio a través del cual se forman las sociedades humanas, sino una causa de esa formación. Como el lenguaje, la arquitectura evoluciona y con ello sirve al progreso social. De ahí que los arquitectos y la arquitectura sean instrumentos de mejora de la sociedad”⁴. Partiendo de esta idea, se puede afirmar que la arquitectura permite establecer patrones de vida, conductas, comportamientos humanos que, sin pretender enfocarnos en el presente escrito en aspectos psicológicos o sociológicos, se transforman en punto de partida para su reflexión en el pensamiento filosófico. Estos patrones o formas de vida, una vez manifestados, quedan sujetos a posibles interpretaciones y no pueden asumir una comprensión única, lo que incitará nuevas formas de pensamiento.⁵

La arquitectura es una reflexión de la forma de pensar y del modo de vida de una época y de una sociedad determinada.⁶ Pero también la estructura física del mundo (considerando a la

ensayos, cuyo objeto es alcanzar la verdadera armonía de los dos términos, y contentarse con un lazo todavía exterior entre la *idea* y el *modo de representación*. Los materiales de este primer arte son proporcionados por la materia propiamente dicha, no animada por el espíritu, sino arreglada simplemente según las leyes de la gravedad, por las líneas y las formas de la naturaleza exterior, dispuestas con *regularidad* y *simetría*, de modo que formen, por su conjunto, una obra de arte que ofrezca un simple *reflejo del espíritu*”.

⁴ FIL HEARN. *Ideas que han configurado edificios*. Barcelona: Gustavo Gili. 2006. pp. 40. Sin embargo, es conveniente aclarar que el lenguaje es accesible a todos los individuos mientras que la arquitectura requiere de una educación técnica y estética para su comprensión como forma de lenguaje. De aquí surge la crítica hacia la arquitectura como una forma de imposición sobre la sociedad, como comenta, por ejemplo, Denis Hollier [*Against Architecture. The writings of Georges Bataille*. Cambridge: MIT Press. 1992. pp. 19] al afirmar: “No olvidemos lo terrible que es la economía de la mimesis que define la función ideológica de la arquitectura al afirmar que esta no produce copias sino modelos. Se concibe a ella misma como un modelo. No imita un orden sino que lo constituye: ya sea el orden del mundo o de la sociedad”.

⁵ “¿Es la arquitectura una forma de mediación (un instrumento de la cultura, del criticismo, etc.) y un producto de la cultura, o es un productor de cultura?

Dada la naturaleza molecular de la realidad contemporánea, las formas de mediación se han vuelto elusivas. Así como el lenguaje escrito y hablado operan de formas radicalmente diferentes en diferentes culturas, sucede lo mismo en la forma en que la gente se relaciona con las formas construidas. Cuando nos dirigimos a una audiencia, no podemos asumir la fluencia o la comprensión universal de un lenguaje específico. La mediación, que se supone debe facilitar la comunicación, puede fácilmente oscurecerla. Los intentos por relacionar las formas construidas con la gente a través de un medio externo estén destinadas a mantenerse marginales e inefectivas”. FARSHID MOUSSAVI. *The function of form*. Barcelona: Actar – Harvard GSD. 2009. pp. 13.

⁶ Masahiro Ikeda, en “The moment when materials sublimate” [*Verb Matters*. Barcelona: Actar. 2001. pp. 123-124] propone que la palabra *material* debe implicar algo más que sólo la sustancia física pues refiere incluso a todos

arquitectura como un medio para modificarla) se refleja en la forma de pensamiento de una comunidad al condicionar en múltiples aspectos su forma de vida. Bernard Cache, arquitecto alumno y posterior referencia para Deleuze, afirma que “cuando un concepto teórico (el pliegue) o un protocolo de lectura/escritura (deconstrucción) es usado como una marca generadora de una forma arquitectónica, la arquitectura se convierte en filosofía aplicada y, necesariamente, cede a los reclamos de la singularidad y la creatividad”⁷. Esto es posible debido a que arte, ciencia y filosofía son formas del pensar, según lo establecen Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, y cada una crea un mundo a partir de su propia visión.⁸ Estas formas del pensar se entrelazan, mezclan e influyen mutuamente, adecuándose a los cambios y transformaciones que cada una de ellas tiene.

Deleuze, en su estudio sobre Nietzsche, afirma que

El filósofo del futuro es al mismo tiempo el explorador de los viejos mundos, cimas y cavernas, y sólo crea a fuerza de recordar algo que fue esencialmente olvidado. Ese algo, según Nietzsche, es la unidad del pensamiento y de la vida, un paso para el pensamiento. Los modos de vida inspiran maneras de pensar, los modos de pensamiento crean maneras de vivir. La vida *activa* el pensamiento y el pensamiento a su vez *afirma* la vida.⁹

Es a partir de esta idea que el presente trabajo busca entender cómo la arquitectura, como estructuradora material de formas de vida, se inspira en el pensamiento filosófico, en este caso deleuziano, dejando para un estudio posterior el comprender cómo el resultado de esta materialización, de esta realidad construida, inspira (o podría inspirar) formas posteriores de pensamiento. Esta tesis no pretende justificar o valorar cuáles estilos o modelos arquitectónicos interpretan mejor el pensamiento de Gilles Deleuze sino comprender cómo su propuesta ha

aquellos factores funcionales, culturales, económicos o de cualquier otra índole que se reflejen en la obra arquitectónica, incluidos los individuos que se ven involucrados durante el proceso de concepción y construcción de la obra. En este sentido, podemos hacer una conexión con la mención que hace Deleuze [*Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. 1994. Apéndice I. pp. 272] con respecto a Lucrecio cuando afirma que este “reconoce un último aspecto del principio de causalidad: un cuerpo no nace sólo de elementos determinados, que son como simientes que lo producen, sino también de un medio determinado, que es como una madre apta para reproducirlo”. Dejando de lado el aspecto únicamente físico de la causalidad, la filosofía puede considerarse uno de los componentes de dicho medio capaz de definir el sentido de la obra arquitectónica.

⁷ BERNARD CACHE. *Earth moves. The furnishing of territories*. Cambridge: MIT Press. 1995. pp. xiv.

⁸ “Filosofía, arte y ciencia son distintas tendencias o poderes, por lo que no tiene sentido tratar de lograr una imagen que las unifique en una sola forma de ver el mundo pues existen tanto mundos como existen formas de pensarlos o de percibirlos”. CLAIRE COLEBROOK. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge. 2002. pp. 7.

⁹ GILLES DELEUZE. *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros. 2000. pp. 24

transformado los modos formales y conceptuales de la arquitectura y, por consiguiente, la manera de habitarlos.

¿Por qué tomar el pensamiento de Deleuze para este análisis? Porque su filosofía ha sido una de las más influyentes en la arquitectura en las últimas décadas. Sanford Kwinter y Jason Payne¹⁰ comentan cómo cada generación se fundamenta sobre las bases que generaciones anteriores a ella han establecido; refiriéndose a lo que ellos llaman la “segunda generación” de arquitectos surgidos en el siglo XX, la definen como aquella que realiza la transición de la modernidad a la posmodernidad y se abre a la recepción de nuevas influencias (procedentes de la filosofía, crítica literaria, matemáticas, biología, etc.) para explotar nuevas vetas de ideas, medios y tipos de representación que le llevará a concebir “formas y geometrías fuertemente conectadas con influencias externas” a la arquitectura. A partir de esto, la “tercera generación” nace cuando el posmodernismo ha muerto y el deconstructivismo ha mostrado una incoherencia entre la teoría filosófica y su posibilidad de ser representada en la práctica arquitectónica: “La transición de Derrida a Deleuze ocurre poco después, coincidiendo con el dramático ascenso de los procesos digitales. Los conceptos de Deleuze se fundieron con facilidad con el emergente idioma digital (‘liso y estriado’, ‘rizoma’, ‘pliegue’, etc.) volviendo innecesaria una interpretación profunda de este pensamiento postestructuralista”, de tal modo que se ha pasado de una “fundamentación conceptual” capaz de permitir la “evolución de una arquitectura experimental” a una representación formal demasiado literal del lenguaje deleuziano empleado en “nuevas y elegantes maneras gracias al uso de software avanzado”. Se trata de formalismos pobres, según lo establece el propio Kwinter, pues no son más que una parodia computacional del pensamiento; la gravedad de esto radica precisamente en olvidar que se trata de un experimento formal para asumirlo como una base teórica del desarrollo de la arquitectura. Se olvida que la forma es resultado de un proceso de formación para confundirla con una propiedad intrínseca del objeto mismo, es decir, se coloca la importancia de la forma en el resultado estético final y no en el proceso de generación que la produce. Kwinter considera que “la forma es la *acción* del ordenamiento, es desplegamiento lógico, dejando simplemente al objeto como una imagen seccional posterior, una variación manifiesta acerca de un tema siempre distante. La forma del objeto (o la forma de la expresión) y la forma del tema (forma del contenido) están en una continua dinámica de

¹⁰ “A conversation between Sanford Kwinter and Jason Payne”, en TOMOKO SAKAMOTO, ALBERT FERRÉ, et al. *From control to design*. New York: Actar. 2008. pp. 225-226.

resonancia y, cuando se unen por medio de un análisis formalista, se abren a un campo de comunicación y transmisión ilimitada”¹¹ de modo que un verdadero formalismo no busca la consecución de la forma como fin estético sino como resultado de un proceso integrativo de los diferentes factores y elementos que influyen en la conformación del objeto mismo. El presente trabajo se aparta de estas vías que han explotado, y transformado muchas veces en caricatura, los conceptos originales de Deleuze y se enfoca en tres conceptos principales de comprensión y desarrollo de su pensamiento aplicado a la arquitectura.

El primer capítulo, *Principios básicos para una arquitectura viva*, explica ideas base del pensamiento de Gilles Deleuze. Siendo su filosofía un pensamiento radicado en las fuerzas vivas, se exponen las formas de clasificación de estas y, principalmente, la forma de comunicación e interacción entre ellas, y se vislumbran las primeras intenciones de una arquitectura alejada de una concepción tradicional. Varios de los aspectos expuestos se irán profundizando conforme se avanza en el trabajo así como la aplicación de ellos a los procesos generativos de la forma arquitectónica.

El segundo capítulo, *De la copia múltiple a la repetición*, profundiza en la relación primordial entre la diferencia y la repetición y el impacto que tiene esta idea al replantear la repetición no como la copia constante de un mismo elemento para su posterior acomodo en un patrón estético sino como un proceso que produce patrones dirigidos hacia una estética de la individualización. No se trata ya de un elemento que puede ser usado un sinnúmero de ocasiones en diferentes casos sino de un proceso que produce resultados múltiples y diferentes dependiendo de las condiciones en las que sea ejecutado.

En *Relaciones entre fuerzas: la forma del sistema*, se explora el sistema como una relación entre las fuerzas a través de una operación recurrente que las liga. Mediante un proceso de codificación, es posible asignar valores a las fuerzas para generar intercambios de información entre ellas, de manera similar a lo que sucede en una ecuación diferencial, dando como resultado la generación de un cuerpo o superficie que puede ser habitado. En este tema se pasa de la relación entre fuerzas a la relación de la relación entre fuerzas y se explora la idea de lo extensivo y lo intensivo en el pensamiento de Gilles Deleuze.

¹¹ SANFORD KWINTER. *Who's afraid of formalism?*, en FOA. *Phylogenesis. FOA's ark*. Barcelona: Actar. 2004. pp. 96-97.

Finalmente, en *Replanteando el tiempo y espacio, reformulando la arquitectura*, se plantea la necesidad de reconfigurar nuestra concepción extensiva del tiempo y del espacio por una forma intensiva que permita modos de expresión arquitectónicas basados ya no en la percepción de las fuerzas sino en la sensación de las mismas. Este cambio tiene una influencia directa en la manera de concebir el mundo construido y, por consiguiente, impacta la forma de habitar el mundo. Este último nos conducirá a explorar en las conclusiones cuáles son los posibles efectos de un nuevo mundo construido a partir de estos parámetros sobre la forma de percibir, de sentir, de pensar, el mundo que habitamos.

I. PRINCIPIOS BÁSICOS PARA UNA ARQUITECTURA VIVA

Hemos mencionado que “los modos de vida inspiran maneras de pensar, los modos de pensamiento crean maneras de vivir. La vida *activa* el pensamiento y el pensamiento a su vez *afirma* la vida”. Deleuze es un filósofo de la vida, donde lo importante es la experiencia de la vida como tal, no pensada como trascendencia sino como aquello que es. Y lo que es *es* lo que existe. La vida lo es todo. Las primeras obras de Deleuze se ven inundadas por este pensamiento vital, y son básicamente Nietzsche y Spinoza quienes fundamentan estas ideas. La vida es la experiencia de la vida misma y este experimentar sólo se puede realizar por las interacciones que tenemos con otros. La vida no queda en uno mismo sino en la forma en que podemos interactuar con otros sujetos y objetos. Nietzsche afirma que

Vivir es sustancialmente despojar, herir, violentar lo que es extraño y débil, oprimirlo, imponerle duramente sus propias formas, asimilarlo o, al menos (esta es la solución más suave), explotarlo. Pero, ¿por qué utilizar siempre estas palabras a las que desde hace mucho tiempo se les supone un sentido calumnioso? Ese cuerpo social, en cuyo seno los individuos se tratan como iguales – este es el caso de toda aristocracia sana –, está obligado, si es un cuerpo vivo, creativo y productivo, a hacer contra otros cuerpos lo que los individuos de que está compuesto se abstienen de hacer entre sí. Será necesariamente voluntad de poder encarnada, deseará crecer y extenderse, acaparar, conquistar la preponderancia, no por muy conocidas razones morales o inmorales, sino porque *vive* y porque la vida es, precisamente, voluntad de poder.¹

La vida, como sustantivo, es voluntad de poder; el vivir, como verbo, es ejecutar esta voluntad de poder. Sin embargo, esta simplificación puede conducir al error de entender la ejecución de la voluntad de poder como un deseo de dominio, de opresión, de imposición de una voluntad sobre otra. Deleuze nos aclara que la voluntad de poder “no se trata de querer vivir, pues ¿cómo puede querer vivir lo que ya es vida? Tampoco es un deseo de dominar, pues lo que ya es dominante no tendría por qué querer dominar”². La voluntad de poder no debe ser entendida como un deseo que busca ser satisfecho a toda costa, que se sobrepone a lo diferente a él o que destruye lo que el otro puede, es o desea; el poder no es una demostración de superioridad. El

¹ FRIEDRICH NIETZSCHE. *Más allá del bien y del mal*. Novena Parte, 259. En *Obras Inmortales*. Barcelona: Edicomunicación. 2000. pp 898.

² GILLES DELEUZE. “Conclusions on the will of power and the eternal return”, en *Desert islands and other texts*. Los Angeles: Semiotext(e). 2004. pp. 119.

poder es diferente a una imposición de fuerza, a una demostración de mayores capacidades. El poder no refiere a ser más potente. Poder y potencial son cosas diferentes y, para explicar esto, Deleuze parte del pensamiento de Spinoza para señalar que la “existencia, posible o necesaria, es ella misma poder; *el poder es idéntico a la esencia misma*. Es precisamente porque la esencia es poder que la existencia posible (en la esencia de algo) no es lo mismo que la sola posibilidad”³. Partiendo de esto, Deleuze desprende un corolario en el que establece que “la capacidad de existir (esto es, la existencia posible que se implica en la esencia de los objetos finitos) es un poder”. Desde esta perspectiva se podría afirmar que, si bien es cierto que la voluntad de poder lo que quiere es poder, este poder no debe ser interpretado como el llevar a cabo la voluntad propia sino el poder existir. La esencia de todo ser es existir, y toda existencia implica poder hacerlo; de este modo, cerrando el círculo, toda esencia lleva en sí misma esta voluntad de poder.

Ahora bien, si bien es cierto que el poder conlleva a la posibilidad, Deleuze se soporta de nuevo en Spinoza (y, en el mismo texto, en forma comparativa con Leibniz) para explicar que “la identidad del poder y de la esencia significa que: un poder está siempre en acto o, al menos, en acto”; y este poder debe ser comprendido tanto como el “poder de ser ejecutado como de ser afectado por una acción”⁴. Esta afirmación es importante pues, en primer lugar, el poder ya no es una posibilidad de ejecución; no hay más la dualidad entre acto y potencia establecida por Aristóteles; la potencia siempre está en acto pues está en constante interacción con aquello a lo que se liga, nunca se aleja de una forma de afectación, y sólo puede actuar como deseo o respuesta hacia algo; por ello, en segundo lugar, la capacidad de ser afectado se cumple siempre y necesariamente y, en consecuencia, el poder siempre está actuando en alguna dirección, nunca queda latente, aunque así lo parezca desde cierta perspectiva; en realidad, sólo ha entrado en otro juego de interacciones que no logramos percibir desde nuestra posición.⁵ Concebir la voluntad de poder como un poder que se impone, de afectar a lo otro, olvida una parte fundamental de la voluntad de poder que es el poder ser afectado. Deleuze considera que si todas las cosas son resultado de las fuerzas que en ella convergen, las cosas no se distinguen tanto por aquello de lo que son capaces de efectuar sino por las formas en que son afectadas, en que permiten ser

³ GILLES DELEUZE. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. Brooklyn: Zone Books. 2005. pp. 89.

⁴ *Ibid.* pp. 99. Esta afirmación es retomada en Spinoza. *Philosophie pratique* [Paris: De Minuit. pp. 134] cuando Deleuze explica que “toda potencia es acto, activo y en acto. La identidad de la potencia con el acto se explica así: toda potencia es inseparable del poder ser afectado, y este poder de ser afectado se encuentra constante y necesariamente conjugado con las afecciones que lo efectúan”.

⁵ GILLES DELEUZE. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus. 2006. pp. 288

afectadas; el poder no reside tanto en los efectos que produce sino en la capacidad que se tiene de recibir afectaciones.⁶ Por esto, una fuerza no puede pretender nunca la destrucción de otra fuerza pues sólo puede existir en relación a ella. La voluntad de poder tiene que ver con la fuerza, pero no es una fuerza única que a veces se hace presente. La voluntad de poder es “el elemento diferencial de la fuerza”⁷, es lo que relaciona una fuerza con otra. La voluntad de poder es afirmativa, no negativa; no requiere de la opresión o dominio de lo otro para afirmar su existencia sino que es sólo a través de la relación con lo otro que se puede saber diferente. No adquiere su fuerza de lo negativo ni lo negativo es resultado de la afirmación propia. No agrede lo otro para demostrar la existencia propia, ni es a través de la auto-transgresión, del saberse diferente, que se adquiere presencia, existencia frente a lo otro.⁸ Por consiguiente, afirma Deleuze, “el problema tan común en Nietzsche: ¿qué quiere una voluntad?, ¿qué quiere éste, aquél?, no debe entenderse como búsqueda de una finalidad, de un motivo ni de un objeto de esta voluntad. Lo que quiere una voluntad es afirmar su diferencia”⁹. Una diferencia que separa porque se reconoce diferente, pero que requiere mantener la relación de diferenciación. Si los componentes de la diferencia se viesen por separado, no se podría establecer ninguna forma comparativa o de relación entre ellos y, por consiguiente, perderían sentido. Pero si la voluntad de poder es el elemento diferencial de la fuerza, y la voluntad sólo quiere afirmar su diferencia, ¿a qué nos refiere esta diferencia?

El pensamiento crea; y toda creación requiere e implica un tiempo para poder hacerlo. Funes¹⁰ contaba con una memoria impresionante; pero esta capacidad de recordar absolutamente todo le impedía avanzar en nuevas direcciones; ¿qué pasa cuando Funes recuerda que recuerda que recuerda, y así hasta el infinito? Como parte del proceso de toma de posesión

⁶ *Ibid.* pp. 278

⁷ GILLES DELEUZE. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama. 2008. pp. 15

⁸ En *El antedipo. Capitalismo y esquizofrenia* [Buenos Aires: Paidós. 2009. pp. 82-83], Deleuze y Guattari mencionan cómo una de las aportaciones de la esquizofrenia, frente a la conformación edípica del mundo capitalista en el cual se ha desarrollado la humanidad, es que “nos revela una fuerza desconocida de la síntesis disyuntiva, un uso inmanente que ya no será exclusivo ni limitativo, sino plenamente afirmativo, ilimitativo, inclusivo. Una disyunción que permanece disyuntiva y que, sin embargo, afirma los términos disjuntos, los afirma a través de toda su distancia, *sin limitar lo uno por lo otro, ni excluir el uno del otro*, es tal vez la mayor paradoja. «Ya... ya» en lugar de «o bien». [...] Esta forma de pensamiento, a diferencia del proceso hegeliano, no sustituye síntesis disyuntivas por síntesis de contrarios, sino que sustituye el uso exclusivo e ilimitado de la síntesis disyuntiva por un uso afirmativo. Está y permanece en la disyunción: no suprime la disyunción al identificar los contrarios por profundización, por lo contrario, la afirma al sobrevalorar la distancia indivisible. No es simplemente bisexuado, ni intersexuado, sino trans-sexuado”. La disyunción es, al mismo tiempo, separación de caminos y punto de unión entre ellos. No se puede ser lo uno sin lo otro. Mantiene, requiere, que el contacto entre ellos, al menos dos componentes, esté presente. Por ello, “la disyunción no se cierra sobre sus términos, al contrario, es ilimitativa”.

⁹ DELEUZE. *Nietzsche y la filosofía*. pp. 17-18.

¹⁰ JORGE LUIS BORGES. “Funes el memorioso”, en *Ficciones*. Madrid: Alianza. 2005.

del mundo, necesitamos asociar las percepciones que tenemos del mundo para poder actuar en él y manipularlo a nuestra conveniencia. Así, por ejemplo, el hecho de establecer un punto en el espacio nos permite referirnos a él como origen de algo; permite parámetros de desplazamiento, alcance y ejecución y, por tanto, de dominio. Sin embargo, es necesario también el reconocimiento de este punto como referencia por parte de otros pues, de lo contrario, nos sería imposible alcanzar acuerdos con ellas; es como si cada uno de nosotros asignara una definición propia a una misma palabra. Se requiere que el objeto pierda el valor de objeto como tal y lo adquiera como señal indicativa entendida por todos, permitiéndole su universalización como referente que simplifique la toma de posesión del mundo al establecer marcas, indicaciones, que puedan ser comprendidas por todos. Esta generalización de la percepción es la que permite separar lo esencial de lo accidental¹¹ y, por consiguiente, no sólo hace fácilmente identificable el mundo sino que, además, permite establecer pautas y referencias con respecto a algo¹². Al ser nuestra costumbre organizar el mundo por medio de patrones, tendemos a ver como diferente a aquello que no encaja dentro de lo previamente establecido. Y la arquitectura, por su carácter constitutivo del mundo físico, genera patrones que permiten habitar el mundo; produce elementos, ya sea a nivel de una edificación particular o a nivel urbano, que funcionan como puntos de referencia para el desplazamiento y ejecución de nuestras acciones. Se ve en el mundo edificado un contexto constante en torno al cual y en el cual el sujeto actúa, una arquitectura estática y sólida a la cual uno debe adaptarse pues ella no cambiará. Es a partir de esta generalización de la percepción que, partiendo de lo similar, se establecen diferencias. Deleuze no busca invertir este patrón; busca eliminar cualquier patrón y, por ello, lanza una constante crítica a Kant no tanto por hacer de las categorías una forma de generalización sino por suponer que estas generalizaciones son las que permiten hacer conexiones entre aquello que es percibido; la razón establece los patrones de organización, pero es la imaginación la que permite realizar las conexiones. En este sentido, Michel Foucault explica como

¹¹ “La percepción siempre está necesitada de universales. No podríamos percibir y reconocer a nuestros semejantes si no pudiéramos aprehender lo esencial y separarlo de lo accidental, sea cual fuere el lenguaje en el que se quiera formular esta distinción”. E. H. GOMBRICH. “La Máscara y la Cara”, en *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós. 1996. pp. 17.

¹² “Las pautas de formas percibidas de este modo tienen dos propiedad que las capacitan para desempeñar el papel de conceptos visuales: poseen generalidad y son fácilmente identificables. Hablando en rigor, ningún percepto se refiere nunca a una forma única e individual, sino más bien a la clase de pauta en la que el percepto consiste”. RUDOLF ARNHEIM. “La Inteligencia de la Percepción Visual” en *El Pensamiento Visual*. Barcelona: Paidós. 1986. pp. 41.

Para que el concepto pueda dominar la diferencia, es preciso que la percepción, en el propio centro de lo que se llama lo diverso, aprehenda semejanzas globales (que a continuación serán descompuestas en diferencias e identidades parciales); es preciso que cada nueva representación venga acompañada de representaciones que exponen todas sus semejanzas; y en este espacio de la representación (sensación-imagen-recuerdo) se colocará lo semejante a la prueba de la igualación cuantitativa y al examen de las cantidades graduadas; se constituirá, en suma, el gran cuadro de las diferencias medibles.¹³

Pensar a través de las categorías es imponer la verdad a través de la diferencia: las categorías se establecen para indicar diferencias. Pero el ser no tiene necesidad de pertenecer a una categoría pues esta es sólo una imposición de cierta perspectiva; el ser puede ser sin la categoría; el ser, en sí mismo, es “no categorial”, “no se distribuye en regiones” pues está en todo; el ser es lo que se dice de múltiples maneras, en múltiples categorías¹⁴. El intento que hace Deleuze por eliminar la racionalidad que aprisiona y limita el pensamiento creativo conlleva a eliminar la idea de unidad como algo único e individual. Más que pensar el concepto como algo que unifica varios objetos o ideas, se visualiza como un atributo que participa de lo múltiple. Es de nuevo Foucault quien explica cómo la obra de Deleuze deja de definir el concepto como aquello que diferencia de lo otro ya que la aplicación del concepto es tan diversa que cualquier intento por delimitarlo y aplicarlo quedará siempre demasiado corto. El concepto se repite en múltiples individuos, indiferentemente entre ellos, en mayor o menor grado. Lo esencial del concepto es el poder repetirse en innumerables ocasiones sin perder su esencia como tal; y, cada vez que se repite, lo hace en modos diferentes.

Deleuze tomará de Spinoza el término *modo* para referirse a la capacidad que tiene una esencia para adaptarse a las diversas afectaciones a que es sometida.¹⁵ Esta capacidad es siempre ejercida pues en ella reside la cualidad de una fuerza de ser activa o pasiva. Esta clasificación refiere a que toda fuerza reacciona de alguna forma con respecto a aquello con lo que se relaciona, pero su tipo de reacción o *modo* depende exclusivamente de si esta reacción es ejercida debido a “afecciones producidas por situaciones externas [a sí misma] (en cuyo caso son denominadas pasivas) o a afecciones definidas por su propia esencia (denominadas activas)”, de

¹³ MICHEL FOUCAULT. *Theatrum philosophicum*. Barcelona: Anagrama.1995. pp. 29-30

¹⁴ *Ibid.* pp. 34-35

¹⁵ “Los entes no serán seres. ¿Qué serán? Serán lo que Spinoza llama ‘modos’, modos de la sustancia absolutamente infinita. ¿Y qué es un modo? No es un ser, es una manera de ser”. GILLES DELEUZE. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus. 2008. pp. 70.

tal manera que “la distinción entre poder y acto, en sus diferentes *modos*, desaparece a favor de dos poderes igualmente actuales, el de actuar y el de sufrir una acción, relacionados en forma inversamente proporcional, pero cuya suma es tanto constante como continuamente realizada”¹⁶. Y es gracias a la capacidad que tenemos de vernos afectados que podemos interactuar con el mundo tanto a nivel material como de manera abstracta: “Percibimos los cuerpos exteriores sólo porque nos afectan, percibimos nuestro cuerpo sólo porque es afectado, percibimos nuestra alma a través de la idea de la idea de una afección”¹⁷. Todo afecto es una potencia realizada, ya sea a nivel de percepciones sensibles, de sentimientos, de pensamientos, de cualquier forma que permita a la potencia ser efectuada y efectiva, es decir, afectar. La potencia requiere de una acción pues debe ser realizada para poder producir un afecto. Deleuze no deja duda a posibles interpretaciones cuando señala que “Spinoza llamará ‘afecto’ a lo que efectúa la potencia”¹⁸. La potencia nunca puede ser separada de los afectos que la producen, y los afectos nunca se quedan en el lado de lo posible; deben ser realizados, efectuados.

Es importante en este punto no confundir la visión de Nietzsche entre fuerzas activas y fuerzas reactivas con la visión spinozista entre fuerzas activas y fuerzas pasivas. En Nietzsche, la diferencia se fundamenta en la afirmación de lo propio a partir de la negación de lo otro (reactivo) en contraste con la autoafirmación que permite diferenciar lo propio de lo otro (activo). Desde la perspectiva de Deleuze, lo que hace Nietzsche es una reformulación del concepto de ser. Lo que se afirma no es el ser pues, hacerlo así, mantendría la diferencia entre ser y no-ser; la afirmación tampoco es una capacidad o posibilidad del ser pues todo lo que es debe ejecutar dicha afirmación; lo que pretende Nietzsche, de acuerdo a Deleuze, es un replanteamiento a partir de la consideración de que “la propia afirmación es el ser, el ser es únicamente la afirmación en todo su poder”¹⁹. Cuando Deleuze se traslada a la perspectiva de Spinoza, la diferencia se traslada a un estrato de relaciones entre fuerzas. En cierta forma, ambas perspectivas coinciden en que toda fuerza sólo puede ser tal cuando se relaciona con otra pues Nietzsche considera que la voluntad de poder no está referida a la materia, al mundo físico, ya que “la ‘voluntad’ no puede obrar más que sobre una ‘voluntad’ y no sobre una ‘materia’”²⁰ de tal modo que la relación entre fuerzas no requiere mostrarse físicamente para adquirir realidad sino simplemente mostrarse

¹⁶ DELEUZE. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. pp. 30-34.

¹⁷ *Ibid.* pp. 146-147.

¹⁸ DELEUZE. “La distinción ética de los existentes”. *En medio de Spinoza*. pp. 94-95.

¹⁹ DELEUZE. *Nietzsche y la filosofía*. pp. 259-260.

²⁰ Deleuze ratifica esta idea en *Nietzsche y la filosofía*. pp. 15.

como una fuerza actuante que “revela precisamente una ‘voluntad-fuerza’”, al grado en que se puede “llamar a toda energía, sea cual fuere, *voluntad de poder*”²¹, sea activa o sea reactiva. Lo que hace Deleuze al girar en dirección a Spinoza es fundamentar la diferencia en el origen de la reacción: si con Nietzsche la fuerza activa se afirma a sí misma y la fuerza reactiva lo hace a partir de lo otro, con Spinoza la fuerza activa actúa como resultado de su propia naturaleza mientras que la fuerza pasiva depende de la acción de lo otro para actuar; la primera propone, la segunda responde; y, sin embargo, ninguna de ellas pierde su esencia. El punto de partida, lo propio, es el mismo tanto en la perspectiva de Nietzsche como en la de Spinoza; pero, en Nietzsche, la diferencia radica en la afirmación, mientras que, en Spinoza, radica en la acción. La afirmación sólo es posible mediante la acción, y la acción sólo es posible si se da la afirmación.

La acción es el único medio real y positivo que se tiene de ser afectado por otras fuerzas respondiendo mediante la afirmación de la propia esencia de tal modo que, “en los diferentes modos de existencia, la esencia se refleja en su capacidad de actuar y el poder actuar se refleja en su capacidad de dejarse afectar por otras fuerzas”²². Esta capacidad se manifiesta a través de los atributos de cada esencia que existe en el mundo. Pero el atributo es diferente a las propiedades de una cosa. Deleuze aclara que “cada atributo expresa una esencia de la substancia. [...] No constituyen la naturaleza de la substancia pero se afirman de lo que constituye esa naturaleza. No conforman la esencia de un Ser sino sólo un *modo* de esa esencia tal como está formada”, mientras que las propiedades de una substancia en realidad no expresan nada sino impresiones que se tienen de una esencia, de manera tal que la diferencia básica entre los atributos y las propiedades reside en el hecho de que los “atributos son Verbos expresando las esencias o cualidades de la substancia mientras que las propiedades sólo son adjetivos indicando una modalidad [*entendida como variación cuantitativa*] de esas esencias o cualidades”²³. El atributo no es un calificativo de la esencia pero si es parte de la esencia de los atributos el manifestarse, el adquirir existencia; deben ser ejecutados, llevados a la acción. Es por esto que Deleuze considera que los atributos son “verbos, más que adjetivos”²⁴, que tienen como función expresar una esencia y designar una substancia como una y la misma cosa: “Cada atributo expresa una esencia

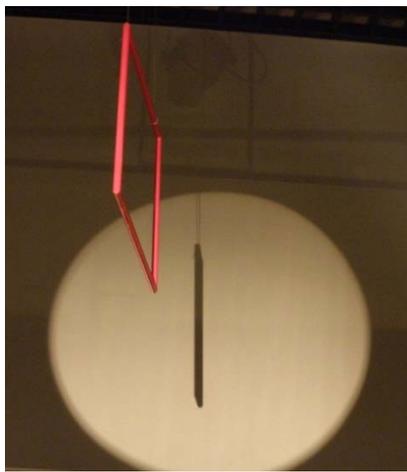
²¹ NIETZSCHE. *Más allá del bien y del mal*. Segunda Parte, 36. En *Obras Inmortales*. pp 786.

²² DELEUZE. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. pp. 223-225.

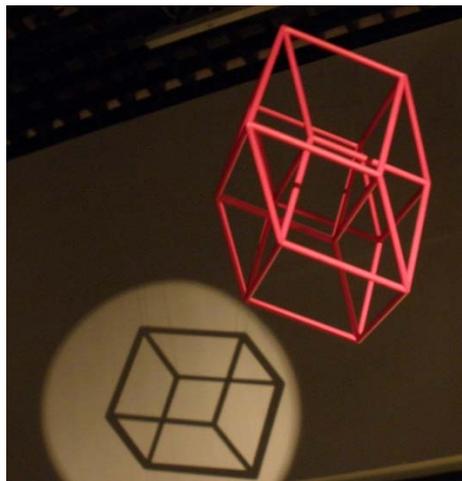
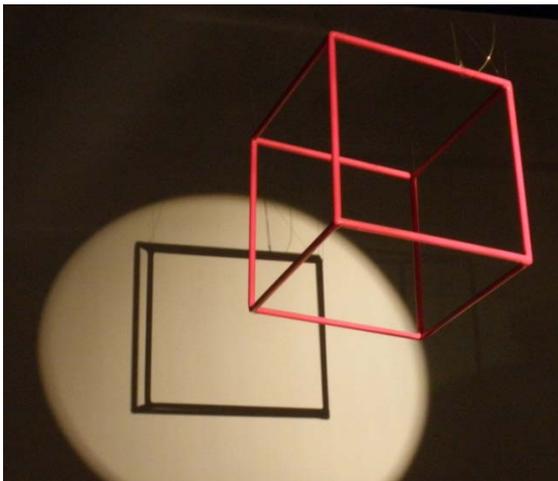
²³ *Ibid.* pp. 50. (Las itálicas son propias). Cabe aclarar que Deleuze emplea el término substancia para referirse a toda esencia capaz de manifestarse a sí misma a través de sus atributos; es decir, la substancia no necesariamente se refiere a un objeto material y físico sino que puede abarcar conceptos.

²⁴ *Ibid.* pp. 104.

formal; todas las esencias formales son expresadas como la esencia absoluta de una sola y misma substancia singular de la que deriva necesariamente la existencia; y esta existencia misma es expresada mediante los atributos”²⁵. En consecuencia, no se debe comprender la esencia de la substancia sólo mediante las percepciones que se tienen de ella pues estas últimas se limitan a la capacidad de nuestros sentidos y de nuestra razón. Una arquitectura concebida a partir del pensamiento de Gilles Deleuze debe dejar su estaticidad y ser más flexible sin que esta flexibilidad se entienda como la concepción de un espacio vacío que permite una mayor variedad de actividades, acomodos y funcionamientos. Mantener esta idea es pensar el espacio como una cuadrícula tridimensional sobre la cual se encuentran los objetos.



Instalación en la Cité des Sciences et de l'Industrie, en Paris, mostrando como un elemento fijo iluminado (visto) desde un punto fijo elimina la profundidad (complejidad) de la forma original.



El espacio no se reduce a una situación tridimensional: largo, alto y profundidad no son la esencia del espacio sino formas en que nuestra razón cuantifica lo que sucede en el espacio, es

²⁵ *Ibid.* pp. 99.

decir, formas de esa universalización que nos permite generalizar y referenciar el mundo para poder establecer una comunicación coherente con otros. Se trata de una percepción fija y estática del mundo que congela nuestra perspectiva del objeto a un punto fijo que nos deja ver sólo una parte del todo; se congela el desplazamiento en torno a esta perspectiva y no vemos lo que hay detrás de un punto, de una línea o de un plano.

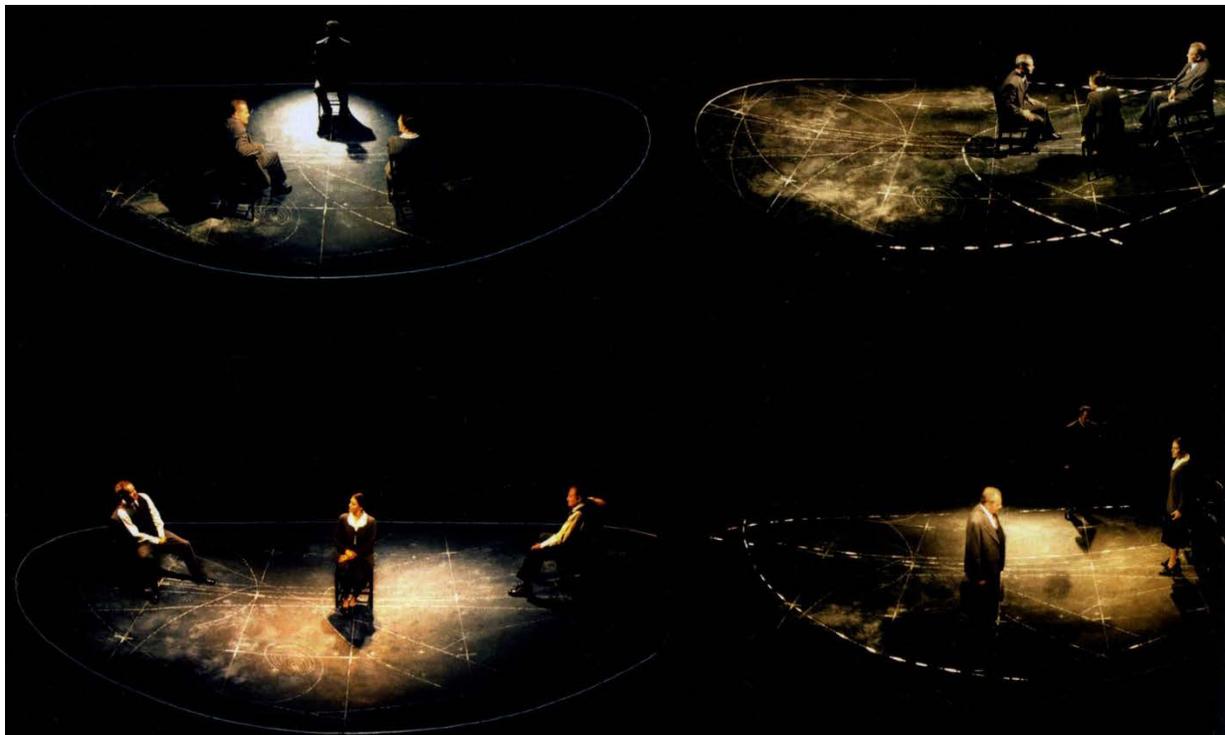
El espacio tiene el atributo de poder ser dividido en forma infinita sin dejar de perder su unidad; puede ser percibido como varios espacios sin que esto elimine su posibilidad de ser conceptualizado como un espacio único, al mismo tiempo que puede ser concebido como un espacio único sin que esto elimine la posibilidad de poder ser conceptualizado como múltiples formas de espacio.²⁶ ¿Es el uno la suma de sus múltiples divisiones? No, pues la pertenencia a una de estas divisiones no implica que no se pueda pertenecer a otro conjunto diferente, implicando esto entonces que la suma de todas las agrupaciones posibles será siempre mayor. Sin embargo, todas estas variaciones remiten siempre al componente original a partir del cual se fraccionan, lo cual implica que todas las posibles divisiones nunca podrían ser mayores al concepto original del cual parten. La suma de lo múltiple es mayor a lo uno, pero lo múltiple siempre quedará sometida a los límites de lo uno.

En la instalación “Planta” (1991), Melissa Gould transforma el trazo de una sinagoga dañada en los inicios del nacionalsocialismo en Alemania y destruida durante la II Guerra Mundial en un dibujo lumínico que permite interpretar la planta arquitectónica del edificio como el fuego que lo incendió. Esta instalación, visible sólo en la oscuridad de la noche, demarca un espacio que durante el día se pierde en el contexto en el que se encuentra. ¿Se trata de espacios diferentes? No, pues son un mismo y único espacio fraccionado para facilitar su manejo y comprensión por parte del observador a partir de ciertas condiciones de iluminación.

²⁶ En el ensayo titulado *¿De qué hablamos cuando hablamos de espacio?* [Estética. Centro de Investigaciones Estética. Universidad de los Andes. Venezuela. Vol. 1, No. 6, Noviembre 2002.], Obed Delfín cuestiona la concepción del que se supone es el elemento fundamental de la arquitectura: el espacio. Para Delfín, la arquitectura asume sin cuestionar el manejo, definición, conformación y construcción del espacio; inclusive hace diferenciaciones del mismo – público y privado, interior y exterior, abierto y cerrado – pero no sabe en realidad en qué consiste este. Delfín responde, de forma análoga a lo hecho por San Agustín con respecto al tiempo, que mientras no se nos pregunte qué es el espacio sabremos lo que este es. Las respuestas que generan los arquitectos caen en una especie de circularidad y, siendo el espacio el elemento base de la arquitectura, ¿qué se puede esperar de ella si no puede tener una idea clara del mismo? Delfín, más que lograr una respuesta, lo que pretende es mostrar la vacuidad y el olvido en el cual el concepto del espacio ha caído para los arquitectos al basar precisamente la concepción que se tiene del espacio en sus propiedades y no en sus atributos.



Instalación "Planta". Melissa Gould. Linz, Austria. 1991.²⁷



Escenografía para la obra Copenhague. Jorge Ballina. Foro Shakespeare. México, D.F. 2001.²⁸

Desde una perspectiva teatral, Jorge Ballina explica cómo el espacio no requiere ser contenido físicamente por la escenografía sino sólo ser delimitado o indicado por elementos visuales: la posición o trayectoria de un actor o de un elemento escenográfico, una variación en la iluminación, conducen al espectador a un lugar diferente dentro del mismo escenario. "En una

²⁷ Imagen obtenida de <http://www.alvincurran.com/Notes%20From%20Underground.html>.

²⁸ Imagen obtenida de Arquine. México. No. 45, Otoño 2008, pp. 26.

escenografía, el espacio y el tiempo son una unidad indivisible”; conforme avanza el desarrollo de la obra (tiempo), el escenario (espacio) se va transformado de acuerdo a las necesidades de la escena; y estas transformaciones de la escena (espacio), pueden derivar en diferentes momentos vivenciales (tiempo) representados por los actores, como puede ser el presente - lo recordado - lo esperado, o el hablar con el público – con otros actores – consigo mismo.



Escena de “Dogville”. Lars von Trier. Dinamarca. 2003²⁹

Lars von Trier, en *Dogville* (2003), usa un recurso similar en la cinematografía aumentando la sensación de un espacio indefinido al emplear un fondo oscuro sobre el cual incrusta el escenario de la película con trazos en el piso. Estos casos mencionados dejan atrás la comprensión del espacio como algo seccionado dentro de un espacio contenedor para concebirlo y hacer uso de él como uno y múltiple. El espacio no es tridimensional; nuestra percepción de él mediante el empleo de planos que indican el alto, el largo y lo profundo es la que tiene un comportamiento tridimensional. En el campo de las matemáticas se habla de “hiperespacios” que implican un número infinito de dimensiones; es en la física básica, en la física newtoniana, donde

²⁹ Imagen obtenida de <http://laheridauniversal.blogspot.com/2010/07/dogville.html>.

vemos restringido este número.³⁰ Lo importante para nuestro estudio es que también espacialmente las propiedades no definen la esencia sino que es la esencia lo que determina las propiedades del espacio. No varía la esencia del espacio sino sus modos de manifestación.

La esencia se manifiesta en existencia y sólo varía el *modo* en que lo hace. La existencia siempre es actual, es decir, se mantiene en continua interacción con otros tipos y *modos* de existencia con los que se relaciona. La esencia y sus atributos se manifiestan constantemente y es a través de su substancialización que se relacionan con lo externo, tanto recibiendo estímulos por parte de lo otro como ejecutando acciones que repercuten en lo otro; afecta y es afectada; activa y pasiva, mantiene una constante interrelación que se ajusta y se mueve, que se encuentra en permanente estado de variación. Pero no se trata de un simple cambio. Lo verdadero en la esencia de la diferencia es su variación cualitativa más que su variación cuantitativa. Es necesario explicar que las variaciones cuantitativas son de tipo numérico y dependen de una medida predeterminada empleada para dividir el total en partes iguales que permitan comparar entre sí diferentes estados de un objeto o diferentes objetos entre sí; sin embargo, tanto la unidad empleada puede variar hasta un número no infinito pero si indeterminado (una finitud ilimitada, en términos de Deleuze) como puede variar la cantidad de partes del objeto sin afectar su esencia. La diferencia cuantitativa sólo es exterior pues la “diferencia numérica nunca es real; pero tampoco una diferencia real es numérica”³¹. La diferencia no se refiere a la distinción con respecto a lo otro pues la afirmación de lo propio reside en lo propio mismo, en la autoafirmación de la fuerza activa; no es la diferenciación categórica que pretende distinguir y separar. Tampoco se refiere a una diferencia de tamaño o cantidad, a qué o quién es más o menos fuerte como mala interpretación de la voluntad de poder pues, en términos cuantitativos, la diferencia es ficticia al partir de parámetros pre-establecidos. Cuando se afecta y se es afectado, influye con mayor precisión el *modo* en que se aplica una fuerza que la intensidad con la que se aplica. “Las diferencias en cantidad son la forma más básica de Diferencia; las diferencias en tipo (*natura*) implican la mayor forma de Diferencia”³². La diferencia refiere a una situación cualitativa en la que la variación en el *modo* de relación entre las fuerzas redefine su organización tanto interna como externa; una esencia nunca será anulada por completo por otras sino que se reagrupará para

³⁰ LUIS DE PEÑA. “Tiempo y espacio: una mirada desde la física”. En GUADALUPE VALENCIA, comp. *Tiempo y espacio: miradas múltiples*. México: UNAM / Plaza y Valdés. 2005. pp. 25-42.

³¹ DELEUZE. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. pp. 30-34.

³² GILLES DELEUZE. *Bergsonism*. New York: Zone Books. 1991. pp. 42-43.

seguir interactuando con ellas. Es la propia esencia cualitativa de la diferencia la que la liga de forma constante con el tiempo pues su *modo* va variando continuamente; nunca es estático el sistema de relaciones en el cuál se encuentra: se re-forma continuamente. Claire Colebrook, en su análisis sobre el pensamiento de Gilles Deleuze, considera que “la diferencia no es un poder *intrínseco* del tiempo; es el poder del tiempo mismo – eterno e intempestivo. Y la única cosa que no cambia *a través del tiempo*, lo único eterno, son la diferencia y el tiempo mismo: siempre diferentes”³³. Y sólo porque puede ser afectada de modo externo es que puede redefinirse a sí misma hacia su interior y expresarse hacia el exterior. Al expresarse, no sólo afirma su poder activo, sino que afirma su propia existencia y deviene en ella. Es Deleuze quien cierra el círculo que hemos trazado al afirmar que:

El eterno retorno no produce el retorno de lo mismo y de lo similar pues se deriva de un mundo de diferencias puras. Cada serie retorna, no sólo en las otras series en que está implicada, sino por sí misma, pues no puede ser parte de estas otras sin haber sido restaurada en su totalidad como parte de ellas. El eterno retorno no tiene otro sentido que el siguiente: es la ausencia de cualquier origen determinado, es decir, la asignación de la diferencia como origen de tal modo que relaciona lo diferente con lo diferente con la intención de hacerlo (o hacerlos) retornar como tales. En este sentido, el eterno retorno es el resultado de una diferencia que es originaria, pura, sintética y en sí misma (a la cuál Nietzsche llama voluntad de poder).³⁴

No es lo mismo, lo idéntico, lo que regresa. Lo que regresa, lo que se vuelve a repetir, es el eterno retorno. La voluntad de poder quiere el eterno retorno y seguir afirmándose cada vez que lo hace. Cada vez que se afirma, la voluntad de poder es. Y el ser es lo que es. El ser es lo que se afirma en el eterno retorno, y, sin embargo, no es el ser aquello que se repite en el eterno retorno pues cada vez que se expresa, que se manifiesta el ser, deviene en algo nuevo que contiene todo lo que ya era. Es un ser diferente al que era antes de devenir, pero es el mismo ser que ha devenido. Regresamos a ese ser que es uno y múltiple: se trata siempre del mismo ser, pero cada vez es diferente. “Esta forma de identidad”, dice Deleuze, “producida por la diferencia, puede ser llamada ‘repetición’”³⁵. Y esta repetición es una repetición práctica y selectiva de aquello que le

³³ CLAIRE COLEBROOK. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge. 2005. pp. 122.

³⁴ GILLES DELEUZE. *Difference and repetition*. New York: Columbia University Press. 1994. pp. 125.

³⁵ *Ibid.* pp. 33.

permite al ser mantener el proceso de repetición³⁶. Es por esto que no puede ser lo mismo, lo idéntico, lo que retorna, pues no tiene sentido regresar a lo mismo; el movimiento debe ser en alguna dirección; y sólo un excedente puede producir, puede continuar el movimiento. No es sólo una parte la que se repite; el todo se repite en algo más. De este modo, “el eterno retorno es la univocidad del ser, la realización efectiva de la univocidad. En el eterno retorno, el ser unívoco no sólo es pensado e incluso afirmado, también es efectivamente realizado. [...] La rueda del eterno retorno es tanto la producción de la repetición a partir de la diferencia como la selección de la diferencia a partir de la repetición”³⁷. Un primer acercamiento de la arquitectura al pensamiento de Gilles Deleuze nace precisamente de una reformulación de los conceptos tradicionales de diferencia y repetición.

³⁶ GILLES DELEUZE. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. 1994. pp. 185.

³⁷ *Ibidem*.

II. DE LA COPIA MÚLTIPLE A LA REPETICIÓN

Hemos dicho que la repetición no es conceptual ni abstracta; la repetición debe darse en la acción; sólo es posible en la acción. Y la acción nunca es sola; afecta aquello sobre lo que se produce y a las acciones que le siguen. Una serie, entendida esta como el conjunto de elementos que resultan del proceso de repetición, requiere la realización de cada uno de sus componentes para mantener la progresión de la propia serie; detener esta realización contiene la serie, la limita, elimina la repetición. Eliminaría el carácter de fuerza activa de la serie para transformarla en una fuerza pasiva que deja de producir, convirtiéndola en una simple organización de elementos siguiendo un patrón. La serie es una fuerza activa en constante ejecución. Es la base que mantiene unidas constante y necesariamente la diferencia y la repetición pues la diferenciación es una actualización en la cual se mantiene la esencia, la unidad, de aquello que se repite en algo nuevo resultado de las variaciones en su *modo* de existir, es decir, resultado de una respuesta activa a las acciones de otras fuerzas.¹ Repetir no es replicar, copiar, producir otro idéntico al original. Este punto nos permite una primera reformulación de la arquitectura a partir del pensamiento de Gilles Deleuze.

La arquitectura siempre ha estado ligada al manejo y composición del espacio y, por ello, refleja, con sus medios, las variaciones en torno al concepto del espacio que se han dado en las diferentes épocas.

Aunque la idea del espacio se desarrolló desde la antigüedad, las primeras teorías desarrolladas en torno a este concepto como tal se formularon hasta el siglo XVIII en el pensamiento de Isaac Newton y de Gottfried Leibniz, quienes aglutinan concepciones previas y desarrollan una teoría estructurada en torno al espacio. Por un lado, Newton, gracias al desarrollo del cálculo infinitesimal, demostró matemáticamente que el universo era divisible hasta el infinito; esto implicaba que el espacio no era una sustancia como tal pues lo sustancial tiene un límite de divisibilidad hasta antes de perder sus características esenciales, situación que no sucede con el espacio; trasladado a la física, esto implicaba la necesidad de un espacio capaz de recibir a las sustancias y sus fenómenos dentro de sí y referirlos a un sistema de coordenadas absolutas a partir del cual poder realizar la matematización del universo. Aunque Newton aceptaba que la relación entre los objetos era la forma más simple de captar el espacio, pues la sensibilidad

¹ GILLES DELEUZE. *Bergsonism*. New York: Zone Books. 1991. pp. 42-43.

percibe primero las relaciones de posición y distancia que se dan entre los cuerpos, este espacio relativo sería válido solamente si todos los individuos compartiesen la misma perspectiva del observador; de lo contrario, cada uno tendría una percepción diferente referente a la posición y distancia entre los mismos cuerpos observados. Para generalizar las referencias espaciales se necesitaría contar, en todo caso, con un punto inmóvil que sirviese de base para fijar los cuerpos en el espacio, es decir, un punto de origen para un sistema de coordenadas que rigiese todo.² Sin embargo, si Copérnico ya había demostrado que la Tierra se movía y que no existía ningún cuerpo en reposo absoluto en el universo, no existía ningún punto real fáctico que sirviese como origen; el punto de origen debía ser abstracto. Es por esto que “Newton introduce el espacio absoluto e inmutable, del cual el espacio relativo es sólo una medida. El último grado de precisión, la última verdad, sólo pueden alcanzarse con referencia a este espacio absoluto. Por ello este espacio es llamado con razón el ‘espacio verdadero’”³. Con un acercamiento diferente al de Newton, Leibniz postulaba que “el espacio no es sino un sistema de relaciones desprovisto de existencia metafísica u ontológica”⁴. Según Leibniz, en el espacio existen múltiples objetos que se ubican en relaciones variables entre ellos; cuando uno de ellos se desplaza lo hace con relación a los otros que se encuentran fijos. Si múltiples objetos se desplazaran, los cuerpos fijos son los que nos permitirían tener una referencia de este desplazamiento. Inclusive, si todos los objetos se desplazaran, este movimiento sólo podría ser percibido con referencia a algo que se mantuviese inmóvil. El planteamiento de un sistema de coordenadas absoluto demostraba precisamente esta necesidad de inventar un sistema abstracto de referencias espaciales pues requería establecer un punto estático de origen para referenciar los objetos ya que, si todo el universo posible dentro de ese sistema de coordenadas se moviese en su conjunto de tal modo que, aunque existiese movimiento, pareciera no haberlo, este movimiento sólo lo sería en referencia a otro punto que no se desplaza o que lo hace en otra dirección. De este modo, Leibniz afirma la existencia real de un espacio relativo en contraposición a un espacio absoluto empleado como sistema referencial. Sin embargo, ante la posibilidad de que pudiese existir algo perfectamente estático, Leibniz tuvo que admitir, a favor de Newton, que existía una diferencia en cuanto a lo que era el movimiento absoluto con respecto al movimiento relativo de un cuerpo.

² Se buscaría, de este modo, producir un proceso de universalización de la percepción de acuerdo al patrón que se ha descrito en el capítulo anterior.

³ MAX JAMMER. *Conceptos de Espacio*. México: Grijalbo. 1970. pp. 133.

⁴ *Ibid.* pp. 152.

Immanuel Kant será quien unifique ambas posturas en una misma dirección. Aunque en la *Monadologia physica*, de 1756, se mostraba más cercano a Leibniz, será hasta su experimento de la igualdad-diferencia entre su mano izquierda y su mano derecha que Kant reconocerá la necesidad de un espacio absoluto que permitiese identificar entidades, aunque iguales en función y relaciones, como objetos diferentes debido a su organización espacial. El espacio se convertiría, en la *Crítica de la razón pura*, en condición de posibilidad para la percepción diferenciada de objetos idénticos. En esta obra, Kant establece que el espacio es un concepto independiente de la presencia de la materia en él pues existe aun cuando esté vacío. Al ser el espacio una intuición y no una experiencia o una representación, puede ser pensado y concebido aun sin ser percibido o experimentado como tal. Para esto, el espacio, y el tiempo de modo similar, deberá ser comprendido como: a) “Un concepto empírico sacado de experiencias externas”⁵, eliminando así la concepción aristotélica⁶ del espacio como propiedad inherente de los objetos. b) “Una representación necesaria, *a priori*, que está a la base de todas las intuiciones externas. No podemos nunca representarnos que no haya espacio, aunque podemos pensar muy bien que no se encuentren en él objetos algunos”⁷; espacio y tiempo son intuiciones puras y no objetos de intuición pues, de serlo así, requerirían de algo *a priori* a ellas que les permitiese ser intuitas⁸; es por esto que ni el espacio ni el tiempo son perceptibles por ellos mismos de forma sensible sino sólo intuitos por el pensamiento; espacio y tiempo son condiciones de posibilidad del conocimiento⁹.¹⁰ c) “El espacio no es un concepto discursivo o, según se dice, universal, de las

⁵ IMMANUEL KANT. *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa. 2003. Cap. I, 1ª parte, §2. pp. 47.

⁶ Al explicar Aristóteles [*Física*, IV, 6, 214 a] la teoría pitagórica de los números, considerados siempre como enteros, requería la necesidad de un espacio vacío que permitiese la diferenciación entre ellos; esta abstracción se transfiere a la necesidad de un elemento que permitiese la separación entre los cuerpos de tal modo que se considera al espacio como una relación entre lo continente y lo contenido, siendo el espacio el continente que envuelve al objeto contenido, único y diferenciado de los demás. Además, el espacio no podía estar vacío pues todo requería de un medio para hacerse presente o desplazarse y, por ello, el espacio debía ser continuo pues era tanto “la suma total de todos los lugares ocupados por los cuerpos” [ARMANDO CISNEROS SOSA. *El sentido del espacio*. México: Miguel Ángel Porrúa. 2006.] como lo que permitía las relaciones de posición y proximidad entre ellos.

⁷ KANT. *Crítica de la razón pura*. Cap. I, 1ª parte, §2. pp. 48.

⁸ “Espacio y tiempo no son *objetos* de intuición. Si lo fuesen, serían entonces cosas efectivamente existentes, y necesitarían de otra intuición para ser representados como objetos, y así al infinito. Cuando son PURAS, las intuiciones no son percepciones (es decir, empíricas) porque para ello harían falta fuerzas que determinarían los sentidos”. IMMANUEL KANT. *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física (Opus Postumum)*. Madrid: Anthropos / Universidad Autónoma de Madrid. 1991. pp. 475

⁹ “Espacio y tiempo, tanto en uno como en el otro, en cuanto formas de intuición externa e interna, no son objetos de percepción (de representación empírica con conciencia), sino sólo la receptividad de objetos sensibles, a fin de llegar a ser afectados por ellos (externa o también internamente), es decir: para representarnos los objetos tal y como ellos se nos *aparecen*; y, justamente por ello, están cualificados como Principios *a priori* en orden a la posibilidad del conocimiento sintético *a priori* (de la filosofía trascendental), mas no objetiva, sino subjetivamente: no son apropiados para [conocer] aquello que en sí sean los objetos, sino para aquello que sean *para los sentidos*. De ahí que

relaciones de las cosas en general, sino una intuición pura. Pues primeramente no se puede representar más que un espacio único, y cuando se habla de muchos espacios, se entiende por esto sólo una parte del mismo espacio único”¹¹; pero, para Deleuze, la limitación en la representación del espacio no es un componente esencial del espacio en sí sino una limitación en la percepción que nosotros tenemos de él, razón por la cual todo concepto siempre tendrá una determinación espacio temporal contingente en la cual se nos presenta pues ni el espacio ni el tiempo dependen ni son parte esencial del concepto sino que permiten su manifestación, y es aquí donde, para Deleuze, se da la verdadera síntesis que une la determinación conceptual con la determinación espacio-temporal de forma biunívoca¹²; esto no fue pasado por alto por Kant, pues aclaró que “la presencia de un objeto en el espacio está determinada en el concepto de espacio al mismo tiempo que la omnipresencia, es decir: esa presencia está omnímodamente determinada: y hay solamente un espacio y un tiempo”¹³. d) Finalmente, “el espacio no es otra cosa que la forma de todos los fenómenos del sentido externo, es decir, la condición subjetiva de la sensibilidad, bajo la cual tan sólo es posible para nosotros intuición externa”¹⁴ del objeto.¹⁵ Kant concluirá su exposición metafísica del espacio afirmando que este “no es propiedad de cosas en sí”, es decir,

espacio y tiempo no sean ellos mismos objetos de intuición y un múltiple *dado* para la percepción, sino sólo lo formal de la composición (*complexus*) de Objetos posibles de las percepciones del sentido externo e interno”. *Ibid.* pp. 477

¹⁰ Al respecto, Theodor Adorno [*Kant's critique of pure reason*. Stanford: Stanford University Press. 2001. pp. 232] señala que Kant falla al no aclarar que la existencia del tiempo y del espacio como intuiciones *a priori* no se da de forma sensible sino conceptual; no es que estas intuiciones *a priori* se encuentren de manera previa a otros conceptos en el sujeto y que por ello el sujeto pueda conocer el mundo, sino que ambos conceptos son previos a la percepción de los objetos y, en consecuencia, se les puede asignar a los objetos un lugar y un momento de relación con el mundo y con el sujeto mismo transformándolos en información cognoscible al sujeto; sin la precomprensión existencial que tenemos de ellos no serían más que conceptos vacíos y sin sentido o conceptos cuya existencia sería indemostrable. En este mismo sentido, Deleuze [*Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus. 2008. pp. 29] indica que el espacio y el tiempo son las condiciones requeridas para que algo aparezca, es decir, lo que aparece lo hace en un momento y en un lugar determinado, mientras que las categorías no son sino una forma de representarnos, la forma en que asimilamos, aquello que ha aparecido; espacio y tiempo preceden a la aparición, y las categorías son una racionalización de lo que ha aparecido.

¹¹ KANT. *Crítica de la razón pura*. Cap. I, 1ª parte, §2. pp. 48.

¹² DELEUZE. *Kant y el tiempo*. pp. 39.

¹³ KANT. *Opus Postumum*. pp. 456. Se soportaría, de este modo, lo expuesto en el capítulo anterior con respecto a la instalación de Melissa Gould y la percepción fragmentada que solemos hacer o tener del espacio.

¹⁴ KANT. *Crítica de la razón pura*. Cap. I, 1ª parte, §3. pp. 50.

¹⁵ Sin embargo, ¿es posible hablar conceptualmente del tiempo o del espacio sin tener de por medio la experiencia que de ellos se tiene? Adorno [*op. cit.* pp. 232] considera que hablar de “espacial” o “temporal” o de sentido “interno” o “externo” de la intuición implica ya una pre-comprensión del espacio y del tiempo; estos conceptos requieren un campo de aplicación para poder existir y ser existenciales. Deleuze, por otro lado [*Kant y el tiempo*. pp. 41], considera que precisamente, por ser existenciales, quedan sobre entendidos como tales cuando son considerados como formas de la intuición pues lo que se intuye es lo inmediato, lo que se nos presenta, mientras que la conceptualización de aquello que se nos presenta es una racionalización, una mediación por la cual la razón se representa lo que se presenta.

no depende de los objetos ni de las relaciones entre ellos para existir, sino que es “condición subjetiva de la sensibilidad, bajo la cual tan sólo es posible para nosotros intuición externa”; por ello, se debe aceptar “la *realidad empírica* del espacio (en lo que se refiere a toda experiencia exterior posible), aunque admitimos la *idealidad trascendental* del mismo, es decir, que no es nada, si abandonamos la condición de posibilidad de toda experiencia y lo consideramos como algo que está a la base de las cosas en sí mismas”¹⁶. Así, la aportación de Kant, con respecto a posturas anteriores, es el dar una justificación racional, tanto del tiempo como del espacio, no basada ni en la presencia o en la existencia de Dios ni en cualquier otro tipo de razón metafísica sino como existentes por sí mismos como condiciones a priori del conocimiento objetivo por parte del sujeto.¹⁷

El problema es mayor cuando el pensamiento categorial termina por clasificar los objetos de tal forma que se asume como verdadera y constante una idea con respecto a dicho objeto a partir de lo que se percibe de él; en la arquitectura, lo asumido se transformó en cánones que la regían y se establecieron patrones de composición y estética que tomaron como base y ejemplo, principalmente, la cultura grecorromana. Esto produjo que, por siglos, la arquitectura fuese vista (y aún a veces lo sigue siendo, sin que esto implique una postura incorrecta o retrógrada) como una selección y relación entre elementos básicos que le permitirían a la edificación adquirir un valor estético.¹⁸ Como consecuencia de esto, se estableció el principio compositivo de la

¹⁶ KANT. *Crítica de la razón pura*. Cap. I, 1ª parte, §3. pp. 51.

¹⁷ Al respecto, Joseph Maréchal [*La Crítica de Kant*. Buenos Aires: Penca.1946. pp. 149] señala cómo, para Kant, espacio y tiempo no podían basarse ni en condiciones emocionales ni morales pues cualquiera de estas formas carecería de objetividad y, en una epistemología pura, estas no podían tener cabida como condiciones en la percepción del sujeto; las condiciones de espacio y tiempo debían ser una constante que permitieran que cualquier individuo que se encontrase en situaciones idénticas a otro pudiese tener la misma intuición de un objeto; debían ser condiciones de posibilidad, y “hablar de ‘condiciones de posibilidad’ o ‘determinaciones a priori’ del objeto en el pensar, es excluir, desde el respecto así delimitado, todo dato contingente; es definir, por ende, otras tantas propiedades del sujeto cognoscente en cuanto tal, es decir, del sujeto en la medida en que determina activamente su objeto inmanente. [...] Es trascendental, por tanto, la ciencia que se tiene del sujeto en cuanto determinante a priori de su objeto; es trascendental, también, el mismo sujeto, no ya según su realidad metafísica, sino, precisamente, como condición interna de posibilidad del objeto conocido”.

¹⁸ Múltiples ejemplos de esto pueden ser mencionados. Los más importantes y conocidos son los casos de Vitruvio (*Los diez libros de la arquitectura*), quien, en el I A.C., expone un juego de proporciones y relaciones numéricas, geométricas y estéticas que, acompañadas de un catálogo de elementos y recursos ornamentales, convertían la práctica de la arquitectura en un acomodo de ellos a partir de ciertas normas. Del mismo modo, hacia el XV, León Batista Alberti (*De re aedificatoria*) menciona que los principios de orden, utilidad, proporción y relaciones geométricas y numéricas entre los elementos del edificio son los que brindan belleza al conjunto. En el XVI, Andrea Palladio (*Los cuatro libros de la arquitectura*) retoma y “actualiza” a su época la idea original de Vitruvio. En el XVII, Shaftesbury (*Ensayo sobre la libertad del espíritu y del humor*) afirma que la idea de la belleza en la arquitectura debe partir de las proporciones estéticas que conducen a la verdad. Por último, dentro de este breve listado, se puede mencionar a John Ruskin (*Las siete lámparas de la arquitectura*), quien, hacia el XIX, establece

repetición comprendida como el empleo de un mismo elemento de forma constante manteniendo un ritmo de composición en su lectura: la repetición no es más que la réplica continua de un elemento en diferente posición espacial dentro de la composición.



León Batista Alberti. Santa María Novella. 1470. Florencia, Italia.¹⁹

La producción industrial ocasionará un primer cambio en la forma de entender el concepto de repetición. La posibilidad de producir masivamente elementos idénticos permitió la utilización de componentes constructivos repetitivos para disminuir el costo y el tiempo de construcción. Ya, a mediados del XX, Walter Gropius comentaba como “el impulso básico de toda economía nacional proviene del deseo de satisfacer las necesidades de la comunidad al menor costo y esfuerzo posible a través de la mejora de sus organizaciones productivas. Esto ha llevado, progresivamente, a la mecanización, la división especializada del trabajo, y la racionalización”²⁰,

que la arquitectura debe ser tanto un medio de ornamentación de la construcción para lograr una “salud mental, poder y placer” como una forma de “encarnación de la política, la vida, la historia y la fe religiosa de los pueblos”.

¹⁹ Esta iglesia ejemplifica el desarrollo repetitivo de diferentes elementos en su composición formal. El hecho de que su construcción fuese artesanal permitió hacer un acomodo de los componentes repetidos de acuerdo a diferentes necesidades, proporciones y gustos de composición, situación que se reproduce en otro tipo de edificaciones aun y cuando todas ellas sean concebidas a partir de los mismos principios y patrones.

²⁰ WALTER GROPIUS. *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge: MIT Press. 1968. pp. 30.

y Mies van der Rohe fue el primer gran promotor de una arquitectura basada en esta visión de la repetición y de la estandarización que proporcionaba la producción industrial en Estados Unidos. Aunque no es Mies el primero en usar una estructura metálica y una fachada de vidrio²¹, si es él quien hace un aprovechamiento de la estructura metálica basada en perfiles estándar como sistema constructivo que le permitían, además de independizar la estructura de la fachada, aprovechar la fabricación industrial de paneles de vidrio y metal modulando sus edificios para lograr una construcción con un mínimo de desperdicio, tiempo y costo de edificación gracias al uso repetitivo de elementos tipo dentro de la composición. La repetición se une a la modulación, entendida esta última como la producción de diferentes elementos con relaciones proporcionales entre sí, para permitir su acomodo y composición sin requerimiento de ajustes o adaptaciones entre ellos.



Mies van der Rohe. Lake Shore Drive. 1951. Chicago, Estados Unidos²²

²¹ El Palacio de Invierno, de París, es la primer obra de gran tamaño que empleaba tanto la estructura metálica como la fachada de vidrio; sin embargo, debido a la técnica de la época, la fabricación de los elementos fue especial y específica para este edificio.

²² Imagen obtenida de <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/748202>. En este edificio se nota el uso repetitivo de componentes idénticos producto de la fabricación industrial. Sin embargo, la estandarización de los elementos y

Sin embargo, esta concepción de la repetición no es sino una continuación de la identificación de este término con respecto a la réplica, es decir, se mantiene la idea de la repetición entendida como la presencia de elementos iguales diferenciados entre sí solamente por su posición espacial. La repetición se entiende como propiedad y no como atributo del objeto. Es por esto que la mayor parte de la producción arquitectónica que ha empleado la idea de repetición como concepto de composición formal ha mantenido el principio básico establecido por la ley de la mano derecha e izquierda de Kant. Las categorías por medio de las cuáles se establecía la forma de conocer el mundo se transformaron, en la arquitectura, en las leyes de edificación del mundo; la epistemología se transforma (¿o deforma?) en una estética. Pero las reglas no son el límite del pensamiento y acción sino un punto de referencia a partir del cual se puede seguir proyectando; no se pretende sólo transgredir la ley, sino ir más allá de lo establecido y replantear el pensamiento, concebir el mundo desde otra perspectiva.²³ Lo que propone Deleuze es precisamente la anulación de las reglas establecidas no para crear otros límites sino la desaparición de todo límite que impida al pensamiento avanzar en nuevas direcciones.

El error de Kant, considera Deleuze, es el haber hecho del tiempo y del espacio medios en los cuales se produce la repetición y no considerarlos como parte fundamental de la repetición misma. Si bien Kant ha señalado cómo toda repetición tiene al menos dos elementos percibidos como idénticos (la mano izquierda y la mano derecha) en un espacio-tiempo específico, simplifica la variación entre ambas a una diferencia mínima no genealógica, es decir, a una variación cuantitativa (dos elementos iguales) diferenciados por su posición y orientación espacio temporal (izquierda y derecha), y no a una diferencia cualitativa (la posibilidad de que sea el propio elemento el que varíe o ajuste la forma en que sus atributos se expresan por medio de sus propiedades) productora de la variación en su conformación: “la oposición real no es un máximo de diferencia, sino un mínimo de repetición, una repetición reducida a dos, que retorna sobre sí, una repetición que ha encontrado el medio de *definirse*. La repetición aparece pues como la

de los procesos constructivos a favor de tiempos y costos de edificación menores provocó una “uniformización” de los edificios que se terminaría reflejando en el Estilo Internacional.

²³ Isaiah Berlin comenta como “para Hamman y sus seguidores todas las reglas y preceptos son mortales; podrían ser necesarios para la conducta de la vida cotidiana, pero nunca se había logrado algo siguiéndolos. Los críticos ingleses tenían razón al suponer que la originalidad implicaba romper reglas, que todo acto creador, toda percepción luminosa, se alcanzaba ignorando las reglas de legisladores despóticos. Las reglas, declaraba, son vírgenes vestales: si no se las viola no dan fruto”. [“La Contra-Ilustración”, en *Contra la corriente*. México: Fondo de Cultura Económica. 2006. pp. 71].

diferencia sin concepto, que se sustrae de la diferencia conceptual indefinidamente continuada”²⁴. La repetición debe implicar al tiempo como parte de su esencia; se requiere de lo previo para ejecutar lo presente que permitirá lo subsecuente. Y, sin embargo, la repetición conlleva en su interior hacia una destrucción de la línea del tiempo. El tiempo no se fracciona en un pasado acontecido, en un presente actual y en un futuro porvenir. El presente de la repetición no consta de un continuo presente que se repite una y otra vez y la repetición no es la ejecución de una acción de manera idéntica en presentes diferentes. “Lo que se repite une en un único momento aquello de donde se proviene, las condiciones del instante en el que se ejecuta, y la proyección de aquello hacia donde se dirige”²⁵. El acto de la repetición es un constante pasado que contiene los fundamentos de lo que se repite; es un constante presente que actualiza, configura lo que se repite al momento en el cual se realiza; es un constante futuro que dirige lo que se repite en una cierta dirección, en una intencionalidad; el *modo* de expresión de la sustancia se actualiza en un único gesto que sintetiza estas formas del tiempo. “El tiempo es siempre más fino que el pensamiento”, dice Deleuze, y por ello el intento por categorizar el tiempo no hará más que sostenerse en alguna de estas tres componentes eliminando las otras dos. Las categorías no son más que formas de clasificar la experiencia; el problema es que nuestra experiencia más próxima siempre lo es de lo que llamamos presente identificado como lo que sucede ahora y funcionando como línea divisoria entre aquello que le precede y lo que prosigue; identificamos el presente con lo que ahora es, separándolo de lo que fue y de lo que será; en la experiencia diaria, identificamos el tiempo con el Ser y ambos son ligados al aquí y al ahora.²⁶ Pero el presente no es lo que se repite

²⁴ GILLES DELEUZE. *Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.1995. pp. 76-77.

²⁵ GILLES DELEUZE. *Difference and repetition*. New York: Columbia University Press. 1994. pp. 80-83.

²⁶ GILLES DELEUZE. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus. 2006. pp. 285 Esta observación ya había sido realizada en el post-estructuralismo francés, previamente a Deleuze, por Jaques Derrida en *Tiempo y presencia (ousía y grammé)* [Edición electrónica], en donde señala que: “El tiempo es divisible en partes y, sin embargo, ninguna de sus partes, ningún ahora *es en el presente*. [...]”

Se define el tiempo según su relación con una parte elemental, el ahora, que es afectado, como si el mismo no fuera ya temporal, por un tiempo que lo niega determinándolo como ahora pasado o ahora futuro. El *nûn*, elemento de tiempo, no sería en sí temporal. No es temporal sino deviniendo temporal, es decir, cesando de ser, pasando a la nada en la forma del ente-pasado o del ente-futuro. Aun cuando se le considera como no-ente (pasado o futuro), se determina el ahora como núcleo intemporal del tiempo, núcleo no modificable de la modificación temporal, forma inalterable de la temporalización. El tiempo es lo que sobreviene a ese núcleo afectándolo de no-ser. Pero para ser, para ser un ente, es necesario no estar afectado por el tiempo, es menester no devenir (pasado o futuro). Participar de la “estantidad”, de la *ousía*, es pues participar del ente-presente, de la presencia del presente, si se quiere, de la “presentidad” El ente es lo que *es*”. La diferencia entre ambas posturas es que mientras Derrida ve en la identificación del tiempo con el ser un punto de partida para identificar el ahora con aquello que es y no-es a la vez, Deleuze, como se expondrá más adelante, ve en esta identidad sólo una parte de lo que es la síntesis del tiempo.

en un intento por alcanzar el futuro y dejar el pasado atrás. El tiempo son todos ellos, pasado, presente y futuro, ligados, inseparables e indivisibles entre sí.

El tiempo es lo que se repite; y el presente – fisurado por esta saeta del futuro que lo contiene deportándolo de una parte a otra – el presente no cesa de volver. Pero de volver como singular diferencia; lo que no vuelve es lo análogo, lo semejante, lo idéntico. La diferencia vuelve; y el ser, que no se dice de la misma manera de la diferencia, no es el flujo universal del Devenir, ni es tampoco el ciclo centrado de lo Idéntico; el ser es el Retorno liberado de la curvatura del círculo, es el Volver.²⁷

Surge con esto un primer problema para la arquitectura, y para el arte en general, pues si la esencia de la repetición es el proceso y no la réplica de un mismo componente, y si todo proceso es temporal, ¿cómo representar este proceso en una obra estática?²⁸ No sólo en este sentido parece haber restricciones. Haciendo referencia al psicoanálisis en *El antiedipo*, la primera obra que escribe Gilles Deleuze junto con Felix Guattari, ambos consideran que toda “producción deseante” es siempre restringida por la representación que se hace de ella, es decir, queda limitada no sólo por los medios con los que es representada sino que queda también desprotegida ante los medios empleados para su interpretación; de este modo, ¿quién puede garantizar que los medios de expresión empleados en la representación son los correctos si el mismo que juzga tiene ya una pre-concepción acerca de la forma de representación y su significado?²⁹ Lo mismo sucede con cualquier forma de representación que se haga de la repetición. ¿Cómo hacer, entonces, para representar una idea que no puede ser representada sin congelar su esencia temporal? ¿Cómo hacer para que los medios empleados en la representación de esta idea sean adecuados a lo que dicha idea es? Deleuze mismo nos da la respuesta: “Debido a que la repetición difiere en

²⁷ “Llamamos categorías a los conceptos que se dicen de todo objeto de la experiencia posible – Kant –, o lo que viene a ser estrictamente lo mismo, a los diferentes sentidos de la palabra Ser – Aristóteles –. En consecuencia, es seguro que un pensamiento no procede por categorías si no tiene en segundo plano la idea de que el Ser es análogo, es decir, la idea de que el Ser se dice de aquello que es de una manera analógica”. MICHEL FOUCAULT. *Theatrum philosophicum*. Barcelona: Anagrama. 1995. pp. 44-45.

²⁸ Inclusive formas de expresión como son la música, la danza, el teatro o el cine, aparentemente dinámicas contra la escultura, la pintura y la arquitectura, terminan siendo estáticas pues, aunque exista movimiento en sus intérpretes o en el desarrollo de la pieza, una vez escrita o definida en sus acciones, toda ejecución posterior no será sino una replicación del original.

²⁹ “Toda la *producción* deseante está aplastada, sometida a las exigencias de la *representación*, a los limitados juegos del representante y del representado en la representación. Y ahí radica lo esencial: la reproducción del deseo da lugar a una simple representación, en el proceso de la cura [psicoanalítica] como en la teoría. El inconsciente productivo da lugar a un inconsciente que sólo sabe expresarse – expresarse en el mito, en la tragedia, en el sueño. Pero, ¿quién nos dice que el sueño, la tragedia, el mito, están adecuados a las formaciones del inconsciente, incluso teniendo en cuenta el trabajo de transformación?”. GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI. *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós. 2009. pp. 60.

naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que siempre debe ser significado, enmascarado por lo que le significa, enmascarándose él mismo su significado”³⁰. Representar significa un volver a presentar; y lo que ya se ha presentado se vuelve inamovible; no puede ser cambiado, más si reinterpretado y re-significado. La repetición, como proceso constante de actualización, no puede ser representada sino como algo manifiesto; el fenómeno sólo es perceptible a través de su manifestación. Por ello, en alusión al pensamiento kantiano, Deleuze considera que toda representación es una forma de síntesis:

La síntesis consiste en representar una diversidad, es decir, en ponerla encerrada en una representación. La síntesis tiene dos aspectos: la aprehensión, mediante la cual ponemos lo diverso como si ocupara *un cierto* espacio y *un cierto* tiempo, por el cual «producimos» partes en el espacio y en el tiempo; y la reproducción, mediante la cual reproducimos las partes anteriores a medida que accedemos a las siguientes. Así definida, la síntesis no sólo se efectúa en la diversidad tal como aparece en el espacio y en el tiempo, sino también la diversidad del espacio y del tiempo mismos. En efecto, sin esta última diversidad sería imposible «representar» el espacio y el tiempo.³¹

Lo que se sintetiza en la representación no es sólo el fenómeno sino también el espacio y el tiempo en el cual se ha manifestado. De este modo, si el arte desea plasmar la diferencia y la repetición de la síntesis de tiempos propuesta por Deleuze, es necesario dejar de considerar al arte como forma de representación-copia de la realidad, es decir, dejar atrás la visión del arte como una forma de representación del mundo, entendida en el sentido de *mimesis*, y abrirse a la posibilidad de entender el arte como un modo de hacer presente aquello que está en el mundo, aquello que lo afecta y lo constituye, y que solamente adquiere forma sensible en sus manifestaciones. La función del arte debe ser la presentación de las fuerzas que existen en el mundo y lo conforman y no la representación del mundo como se encuentra conformado. Quizá Paul Klee es más claro al respecto cuando afirma que la función del arte es “hacer visible, no mostrar o reproducir lo visible. Por ello, las fuerzas que deben ser capturadas ya no son como las de la tierra, que constituían una gran forma expresiva. Ahora son las fuerzas de un gran cosmos energético, informal e inmaterial. Lo esencial no reside ya en las formas, en las materias, o en los temas, sino en las fuerzas, en las densidades, en las intensidades”³². Sin embargo, si estas fuerzas

³⁰ DELEUZE. *Repetición y diferencia*. pp. 89-90.

³¹ GILLES DELEUZE. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra. 2007. pp 32-33.

³² JÜRIG VON SPILLER. *The thinking eye. The notebooks of Paul Klee*. Londres: Lund Humphries. 1961.

no son visibles y la labor del artista es, precisamente, el hacerlas visibles, ¿pueden ser percibidas? No como tales, dice Deleuze,³³ pues no es posible captarlas a través de la percepción sino sólo a través de la sensibilidad. Estas fuerzas no se expresan, deben ser atrapadas y, de manera correspondiente, “*las materias de expresión son sustituidas por un material de captura*”; esto provoca que la obra ya no tenga su fundamento ni en la parte formal, ni en la material, ni en la temática de la obra, sino en “las fuerzas, las densidades, las intensidades” que desarrolla; el problema se traslada de los medios de expresión del arte a la búsqueda de medios que den consistencia a las fuerzas en la obra pues esta última “une los heteróclitos en el material, y transpone los parámetros de una fórmula a otra”, da consistencia a la información que se produce entre diversos sistemas de fuerzas relacionándolos entre sí por un intercambio de valores o parámetros comunes a ellos. Estas relaciones son continuas y constantes; no así sus valores. Las fuerzas varían, se ajustan a cada instante. Y aquello que se logra capturar de estas fuerzas se transforma en una singularidad que corresponde a un estado temporal específico de dichas relaciones.

Tratando de entender mejor cómo es que percibimos y (nos) representamos estas relaciones, debemos referirnos directamente al concepto que tenemos del tiempo. No es casualidad que Deleuze haya dedicado uno de sus primeros libros a David Hume al tratar este tema. En el *Tratado de la naturaleza humana*, Hume habla de una duración compuesta por diferentes partes que no son coexistentes entre sí. Para Hume, la coexistencia se refiere a la presencia de varios elementos en un mismo tiempo; la duración, al ser temporal, no podría implicar la presencia de varios tiempos en un mismo tiempo pues sería absurdo; la coexistencia refiere a componentes espaciales que coinciden entre sí en un mismo tiempo; la coexistencia es lo que diferencia al espacio del tiempo. Ahora bien, la percepción que tenemos de los objetos surge a partir de la posibilidad de coexistir con ellos, generando una impresión en nuestra observación; de forma similar a lo establecido por Leibniz con respecto al espacio, la idea de tiempo no puede, en primera instancia, originarse de un elemento estático pues produciría constantemente la misma impresión en nosotros y no podríamos saber en realidad si es que transcurre el tiempo; se requiere del movimiento, ya sea del observador o del objeto, para tener una noción o percepción del tiempo³⁴. En este sentido, Claire Colebrook señala que “tendemos a pensar el tiempo *desde* el

³³ DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas*. pp. 346-348.

³⁴ DAVID HUME. *Treatise of human nature*. Oxford: Clarendon Press. 1896. pp. 35-36.

movimiento; desde un punto fijo de observación usamos el tiempo para clasificar los cambios a nuestro alrededor. El tiempo, convencionalmente, es pensado o representado como un ‘ahora’ o ‘presente’ que conecta los diferentes momentos del movimiento en un todo percibido. Por esta razón es que tendemos a espacializar el tiempo, viendo el tiempo como una línea conectora de los varios puntos de acción que en él suceden”³⁵, es decir, en la vivencia cotidiana, se requiere que suceda algo en el tiempo para poder percibirlo y, consecuentemente, manipularlo y llenarlo; mientras menos cosas suceden en el tiempo, se tiende a una percepción más estática del mismo.³⁶

Lo que sucede, para Deleuze, es el acontecimiento. A diferencia de lo considerado por Hume, para Deleuze “el acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera”³⁷. El acontecimiento no es la percepción de aquello que sucede en el tiempo ni es la planeación del tiempo lo que nos permite organizar los acontecimientos que se dan en él; en ambos casos se confunde el acontecimiento con los eventos que se producen durante la interconexión de diferentes sujetos, objetos y condiciones en un espacio-tiempo específico. El acontecimiento implica la vivencia, la participación con lo acontecido; y participar implica ser parte de, no sólo observador: ser afectado por el acontecimiento. En condiciones de aceleración, como puede ser la vida urbana, participamos de ella y todo transcurre demasiado rápido; por el contrario, la vida del ermitaño lleva un ritmo laxo (al menos para los que habitamos en la ciudad) en el que parece sobrar el tiempo. Cuantitativamente se trata del mismo tiempo, establecido en un día de 24 horas; cualitativamente son tiempos muy diferentes. Acontecimiento no es suceso o evento. El acontecimiento no es lo que sucede sino el efecto de algo; no es lo que llena el tiempo sino el efecto que tiene sobre nosotros esta saturación del tiempo.³⁸ Precisamente por ser efecto, todos los acontecimientos son

³⁵ CLAIRE COLEBROOK. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge. 2005. pp. 32. Más adelante veremos con mayor detalle cómo Deleuze se opone a la concepción del tiempo como línea de sucesión.

³⁶ Katya Mandoki [*Semiótica del espacio y del tiempo urbano*. Conferencia impartida durante el Laboratorio de Cultura Urbana en Ciudad de México, 12 de mayo del 2005] comenta respecto a esta variación en la percepción del tiempo: “Así como un lugar es un espacio inyectado de tiempo, según Einstein el tiempo depende de la velocidad de modo que, a grandes velocidades, el tiempo se dilata y el espacio se contrae en dirección al movimiento. Este concepto de la física relativista resulta totalmente contra intuitivo. Más bien parecería que donde el tiempo más se dilata es donde la velocidad es mínima, es decir, las cosas y los eventos duran más cuanto más estático es el lugar. [...] La ciudad es esa obsesión por el tiempo en la acelerada generación de modas y estilos como testimonios materiales de esta transformación vertiginosa e inevitablemente de lo actual en obsoleto. Si la ciudad se apodera del tiempo y lo acelera como ningún otro espacio del planeta, ha de ser porque en ella es el espacio el que se dilata y se cuelga por el peso simbólico de los lugares contrayendo el tiempo en capas sucesivas”.

³⁷ GILLES DELEUZE. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. 1994. pp. 158.

³⁸ Manuel Gausa [MANUEL GAUSA, VICENTE GUALLART, et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar. 2001. pp. 29] explica claramente esta diferencia:

reales, no factibles o imaginarios, pues todo efecto es producto de algo que ha sido efectuado, ejecutado y, por consiguiente, ya no con la posibilidad sino con la necesidad de producir percepciones y afecciones³⁹ que actúan como fuerzas activas en quien las recibe y quien, a su vez, reaccionará activamente hacia ellas. Es así que el artista es un medio sintetizador que reacciona a los impulsos de estas fuerzas activas para afirmarlas a través de su obra. Colebrook hace hincapié en este hecho y retoma la importancia, ya señalada por Deleuze en *Diferencia y repetición*, del verbo en infinitivo al indicar que “el infinitivo, como el verbo, aloja el potencial de la acción y del evento incluso antes de que este sea actualizado”⁴⁰; en el momento en que se conjuga el verbo, se requiere de un sujeto sobre el cuál aplicarlo en un tiempo determinado; se da una localización espacio-temporal específica al verbo; el infinitivo, por el contrario, es neutro, aplicable a todo(s) en cualquier momento; es indiferente al espacio y al tiempo, pero reside en todo espacio y tiempo. Y, lo que es más importante, en el infinitivo, no es el sujeto el que ejecuta la acción sino la acción la que se ejecuta en el sujeto. El sujeto deviene la acción. En lenguaje deleuziano, el individuo no se convierte en animal sino que se animaliza; no deja de ser él para ser algo más; se desvanece con lo otro sin dejar de ser él. La acción del verbo no es extensiva – el individuo no se desplaza o abarca también a lo otro – sino que es intensiva: siente en sí mismo lo otro. Esta visión tiene una fuerte repercusión en la concepción del tiempo pues, como señala el propio Deleuze refiriéndose a Kant, presuponemos la pre-existencia del tiempo – y esto se podría aplicar también al espacio – a aquello que sucede en el mundo. Presuponemos que el ser precede al devenir del ser.⁴¹ Parecería que el tiempo se extiende a través de los diferentes momentos del ser. Pero el ser no deviene en el tiempo. El ser deviene ser. El tiempo es intensivo en el ser, y en el ser radica la intensidad del tiempo. La importancia del infinitivo, señala Deleuze, es la

“Se suele confundir acontecimiento y suceso.

Suceso es lo que sucede, acontecimiento lo que acontece.

Aunque ambas situaciones revelan fenómenos temporales – acaecen – el suceso es el resultado episódico, coyuntural, ocasionalmente conflictivo. Por el contrario, el acontecimiento forma parte de un proceso y, al mismo tiempo, se revela como algo emocionante e imprevisto. Singular por particular. “Proyectivo”. No tanto excepcional – único como excitante, excitado, excitador. Como una onda. Expansivo y extensivo. Un evento local de repercusión global: especial (específico) y general (genérico) y sintomático. Caso y clase a la vez.”

³⁹ DELEUZE. *Lógica del sentido*. pp. 214.

⁴⁰ COLEBROOK. *op. cit.* pp. 110-111.

⁴¹ “Tendemos a pensar el tiempo como la conexión de unidades homogéneas y equivalentes dentro de algo dado; pensamos en un mundo en el que ya existe el tiempo, un mundo que se mueve en el tiempo. Ponemos el ser antes que el devenir. Imaginamos el tiempo como una serie de “ahoras”. Pero el tiempo no se compone de “ahoras” o unidades; abstraemos el “ahora” de una cosa o de una forma de ser que deviene o fluye en el tiempo. El tiempo no es *extensivo*; no es la conexión de distintas unidades. El tiempo es *intensivo*; siempre toma la forma de “duraciones” diferentes y divergentes”. *Ibid.* pp. 41.

posibilidad que el sujeto tiene de devenir en acción sin mediar a través del “es”: “Una nueva forma de destituir el ES: el atributo no es una cualidad atribuible a un sujeto mediante el indicativo ‘es’, es un verbo cualquiera en infinitivo que surge de un estado de cosas y lo sobrevuela. Los verbos en infinitivo son devenires ilimitados. El verbo ser tiene una tarea original que consiste en remitir siempre a un Yo, al menos posible, que lo sobreodifica y lo pone en primera persona del indicativo. Pero los infinitivos-devenires no tienen sujetos: tan sólo remiten a un ‘EL’ del acontecimiento, y ellos mismos se atribuyen a estados de cosas que son mezclas o colectivos, agenciamientos, incluso en los casos de mayor singularidad”⁴².

Ahora bien, en un cierto momento parecería que Deleuze indica que el hacer visible las fuerzas en la obra de arte nos conduce a lo que él identifica como simulacro. Este simulacro no es una acción de suposición, un “qué pasaría si...”, ni es una presentación programada de algo. En el simulacro no se está tratando de copiar algo ni de simular algo como si fuera real.⁴³ De hecho, existe una diferencia entre la copia y el simulacro que el propio Deleuze señala: “La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza”⁴⁴. La copia se genera por réplica, el simulacro lo hace por repetición. Es sólo cuando nace del simulacro que el arte deja de ser una copia de la realidad para hacer visibles las fuerzas; su interés deja de ser el replicar lo percibido, el re-presentarnos aquello que se ha percibido sensiblemente. La réplica asume que las condiciones son idénticas, tanto en la producción del objeto como en su forma de afectación; puede ser repetida innumerables ocasiones precisamente porque las condiciones de producción son idénticas. Pero el arte debe permitir diversas aproximaciones, adaptaciones por parte de quien la recibe. Por simple percepción, el nivel de captación de los detalles generales de la obra son similares en todos; pero la vivencia de la obra, el acontecer de ella, es variable en cada uno de nosotros. Mientras la copia reside en nuestras capacidades de percepción, el simulacro lo hace en nuestra capacidad de interacción.⁴⁵ La intención del arte debe ser repetir el acontecimiento, permitir al espectador la posibilidad de experimentar el acontecimiento que se ha plasmado en la obra de arte. La repetición es posible en el arte no a través de su representación sino de su

⁴² GILLES DELEUZE & CLAIRE PARNET. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos. 2004. pp. 73-74.

⁴³ Colebrook [*op. cit.* pp. 101] aclara como, para Deleuze, el simulacro “es real, y la vida es y siempre ha sido un simulacro – un poder de producción, de creación del devenir y de la diferencia” pues todo lo que existe se presenta en el mundo, independientemente de como nos lo representemos. Y todo lo que se presenta tiene la posibilidad de devenir en su ser o de ser devenido en ello, es decir, tiene la capacidad de simular: “deviene en algo diferente de sí a través de una fuerza vital que siempre es más que él”.

⁴⁴ DELEUZE. *Lógica del sentido*. Apéndice I. pp. 259.

⁴⁵ DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas*. pp. 17-18.

experimentación. “*La repetición no cambia nada en el objeto repetido, pero si lo hace en la mente de quien la contempla.* Esta famosa tesis de Hume nos lleva al centro del problema pues si se implica, como principio, una perfecta independencia en cada cosa que se nos presenta, ¿cómo puede la repetición cambiar algo en cada elemento repetido?”⁴⁶. Si nuestra razón sólo conectara diferentes elementos en relaciones secuenciales, todo lo previo sería diferente a lo que le sucede. Y, si lo precedente y lo subsecuente son diferentes, ¿cómo podría el segundo ser una repetición del primero si uno es independiente del otro? El acontecimiento implica la vivencia del mismo por parte del individuo, y la labor del artista será captar las fuerzas para manifestarlas sensiblemente en una obra que permita al espectador tener la posibilidad de repetir las en él, de ser afectado en ellas⁴⁷; bajo estas circunstancias, la repetición no será unívoca, es decir, no provocará necesariamente la misma vivencia del acontecimiento en el artista que en el observador y tampoco será igual entre los diversos observadores; de hecho, será poco probable que esto suceda pues cada uno tiene diferentes experiencias, vivencias y formas de pensar que provocarán diferentes perspectivas en torno al acontecimiento. De la misma obra, diferentes acercamientos. Divergencia.

La repetición se da en el simulacro; y el simulacro no es ni una réplica, ni una copia, ni una reproducción de lo acontecido. El simulacro es simbólico, no literal; ejecuta el acontecimiento pero es diferente del acontecimiento; no muestra lo que se percibe del fenómeno ni las representaciones externas del acontecimiento. El simulacro expresa variantes, pero no las variaciones externas, es decir, diferentes formas de representación, diferentes perspectivas del observador, diferentes condiciones de manifestación; las variaciones son internas, surgen de la propia naturaleza de lo repetido. Lo importante del simulacro es que expresa diferencias cualitativas más que diferencias cuantitativas: “Las variantes más bien expresan mecanismos diferenciales que pertenecen a la esencia y la génesis de lo que se repite”⁴⁸. Por esto mismo, cada

⁴⁶ DELEUZE. *Difference and repetition*. pp. 70.

⁴⁷ Deleuze señala como esta forma de concebir la obra de arte produce una “dualidad desgarradora” pues la obra debe responder, por un lado, a la producción de una experiencia sensible y, por otro, a la producción de una reflexión de la experiencia; el problema radica en que la experiencia sensible se produce a través de la percepción de la obra, mientras que la experiencia reflexiva se produce a través de la vivencia de la experiencia. De este modo, es necesario que ambas formas de conjuguen en una experiencia real de la obra de arte, es decir, la obra debe ser una representación estética del acontecimiento que permita al observador ya no la visualización estética del mismo sino la vivencia de él. No se trata de hacer converger ambas perspectivas en la obra sino de permitir la divergencia de perspectivas en la obra [*Lógica del sentido*. pp. 261-262]. En este sentido, se podría considerar que la arquitectura es, dentro de las artes, la forma con mayor contacto e interacción, y consecuente experimentación, con el observador.

⁴⁸ DELEUZE. *Repetición y diferencia*. pp. 84.

modo de manifestación es diferente; no hay dos obras iguales aunque éstas se parezcan entre sí o sean producto del mismo autor. La esencia es distributiva e indica, no condiciona, los atributos a manifestar; por ello, aunque la esencia tiene la capacidad de ser parte de varias obras, cada obra tiene su propia esencia pues las fuerzas actuantes en cada obra son variables.

La esencia no es únicamente particular, individual sino individualización. Ella misma individualiza y determina las materias en las que se encarna, como los objetos que encierra en los anillos del estilo. [...] Lo que ocurre es que la esencia es en sí misma diferencia. Sin embargo, no tiene el poder de diversificar, y de diversificarse, sin tener también el poder de repetirse idéntica a sí misma. ¿Qué podríamos hacer con la esencia, que es diferencia última, salvo repetirla, ya que no es reemplazable y nada puede sustituirla? [...] La diferencia y la repetición sólo se oponen en apariencia. No existe ningún gran artista cuya obra no nos haga decir: «La misma y sin embargo otra».

La diferencia, como cualidad de un mundo, no se afirma más que a través de una especie de auto-repetición que recorre diversos medios, y reúne diversos objetos; la repetición constituye los grados de una diferencia original, pero a su vez la diversidad constituye los niveles de una repetición no menos fundamental. De la obra de un gran artista decimos que es lo mismo excepto en la diferencia de nivel, pero también decimos que es algo distinto excepto en la semejanza de grado. En verdad, diferencia y repetición son las dos potencias de la esencia, inseparables y correlativas.⁴⁹

Ahora bien, la diferencia entre la réplica y el simulacro no elimina la posibilidad de emplear la copia como recurso del proceso de composición artística. Si bien es cierto que la estandarización hace copias idénticas de cada uno de los objetos que se producen en serie, también es cierto que la estandarización no define ni condiciona la posibilidad de estos elementos modulares para ser empleados en diferentes formas de organización. Walter Gropius señalaba que la estandarización, aunque tendía a la uniformidad visual, no necesariamente restringía la libertad creativa pues, al igual que sucede con el uso de la ropa, siempre queda un margen posible en el aprovechamiento de estos elementos que permite la expresión individual y personal de tal forma que el resultado compositivo de la producción en serie sería la “combinación de una máxima estandarización con un máximo de variación”^{50, 51}.

⁴⁹ GILLES DELEUZE. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama. 1972. pp. 60-61

⁵⁰ GROPIUS. *op. cit.* pp. 40.

⁵¹ Alvin Toffler [*La tercera ola*. Barcelona: Orbis. 1985. Cap. XV “Más allá de la producción en serie”] señalaba ya en 1979 como se estaba produciendo un cambio en la forma de concebir la producción en serie pasando de la fabricación de productos idénticos en forma infinita a una fabricación de series cortas que permitían, con un mínimo de variaciones, mantener la producción automatizada obteniendo elementos personalizados. Farshid Moussavi (*The function of form*. Actar – Harvard GSD: Barcelona. 2009. pp. 13) ha denominado “especialización flexible” a este



Aviso promocional de Burguer King⁵²

Si existe un problema en la representación de la repetición como tal, esto se debe, según lo señala Deleuze, al hecho de que el lenguaje es más limitado que las formas posibles de repetición que pueden existir; una palabra puede servir al emisor para referirse a múltiples objetos o situaciones dependiendo del sentido que se le asigne, dejando abierta la interpretación de la misma por parte del receptor. Sin embargo, esta limitación referente a la especificidad del lenguaje abre también la posibilidad de emplear el lenguaje en múltiples sentidos.⁵³ Por consiguiente, debemos entender que “la repetición debe ser paradójica, poética y comprensiva. La repetición debe abarcar la diferencia en sí misma en lugar de reducirla. La pobreza del lenguaje debe transformarse en su fuente de riqueza”⁵⁴. En este sentido, la aparente carencia de elementos

proceso en el cual la producción masiva homogeneizada ha sido sustituida por un proceso de diferenciación y novedad que permite la adaptación del producto a necesidades específicas del consumidor sin requerir una variación completa del sistema de producción. Moussavi cita el ejemplo de Starbucks que, al combinar los tamaños, sabores, endulzantes, tipos de leche, y otras variables más, puede producir alrededor de 70,000 tipos diferentes de café sin modificar los equipos ni los suministros con los que cuenta cada tienda.

⁵² Partiendo del slogan de Burger King (“Have it your way”), este corporativo ha preparado un promocional que busca demostrar cómo pueden preparar tantas opciones de hamburguesas (“1,024 ways to prepare a Whooper”) como el cliente pueda preferir sin demorar sus tiempos de entrega fast-food y sin necesidad de modificar sus procesos de elaboración de forma significativa.

⁵³ El tema referente al uso limitado del lenguaje y su uso como forma de expresión es estudiado con profundidad en el capítulo 3 “¿Qué es una literatura menor?” (pp. 28-44) de GILLES DELEUZE y FELIX GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era. 1990.

⁵⁴ GILLES DELEUZE. “Raymond Roussel, or the Abhorrent Vacuum”, en *Desert islands and other texts*. Los Angeles: Semiotext(e). 2004. pp. 72-73.

que provoca que las manifestaciones arquitectónicas sean limitadas en su poder expresivo aprovecha las nuevas tecnologías digitales para dar una mayor riqueza interpretativa a su corto lenguaje. Farshid Moussavi señala que la primera variación al respecto consiste precisamente en diferenciar la repetición de la réplica. La repetición no se trata de la mano izquierda y la mano derecha de Kant que se diferencian por su organización espacial, aunque esto siga siendo común en la producción arquitectónica. Lo que Moussavi propone es que la arquitectura se conciba ya sea como una forma de “producir diferentes tipos de ideas para construir formas o como una exploración de las diferentes formas de actualizar una idea como forma construida”⁵⁵. Sólo de este modo podrá la arquitectura funcionar como simulacro y no ser sólo representación. Por otra parte, Bernard Cache comenta como el uso de programas computacionales se ha vuelto básico en la exploración formal de estas ideas pues, en primer lugar, “se pueden diseñar formas complejas que no podrían ser diseñadas de forma tradicional” ya que no se basan en volúmenes ni líneas regulares sino en superficies y volúmenes de curvatura variable de compleja representación mediante dibujos bidimensionales,⁵⁶ además de que estos programas hacen factible la matematización de las formas para permitir un proceso de producción simple de elementos no estandarizados que resulte en elementos individuales e individualizados⁵⁷. Pero, ¿cómo producir algo diferente y único, particular a un espacio-tiempo determinado, partiendo de la repetición del mismo grupo de elementos? Una vez más, es el propio Deleuze quien nos indica una salida de este callejón. Haciendo referencia a la música compuesta por Stockhausen⁵⁸, Deleuze señala cómo este músico toma el concepto de multiplicidad a partir de la repetición de una serie de 17 períodos que pueden ser continuados de forma creciente de manera sin fin, descodificando la organización original de las notas musicales para recodificar los sonidos ya no en una combinación de notas sino en un proceso de repetición continuo sin límite que tiende a “fugarse” hacia composiciones que quedan fuera, exteriores, a los elementos de interpretación existentes. Sin embargo, este proceso de repetición y multiplicidad no debe conducir a composiciones no replicables o ejecutables pues, de acuerdo a Stockhausen, “todo crecimiento de la multiplicidad debe ser compensado con una reducción y una convergencia de los elementos formales a

⁵⁵ MOUSSAVI. *op. cit.* pp. 32-33.

⁵⁶ Considerando, como se hizo en el capítulo previo, que la concepción de un espacio tridimensional no es sino una conjunción de los planos XY, XZ y YZ que nos permiten identificar el ancho, el largo y la altura de algo. La complejidad de las nuevas formas arquitectónicas requiere de su liberación de estos planos para ser concebidas como parte de un flujo espacio-temporal que se mueve, indistintamente, entre dichos planos de representación.

⁵⁷ BERNARD CACHE. *Earth moves. The furnishing of territories*. Cambridge: MIT Press. 1995. pp. 88.

⁵⁸ DELEUZE. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. pp. 107-115.

interpretar, y por una limitación correspondiente de las leyes de la combinación”, es decir, aunque el proceso de repetición tiene la posibilidad de generar un número de elementos que rebasan las posibilidades de expresión sensible, la intención de la repetición no es la multiplicación incontrolable de los elementos producidos sino la ampliación de las posibilidades de expresión e interpretación artística de tal manera que se deben seleccionar los elementos del proceso que resuelvan las necesidades de la obra misma. Se compensa la producción ilimitada de elementos con la restricción de los valores útiles del proceso de tal manera que si todo proceso implica tanto flujos de información como una duración en la cual dichos flujos se realizan y se combinan, el proceso genera sus propios límites internos que, por un lado, restringen tanto la combinatoria de flujos como la duración de la misma para lograr que el proceso se mantenga sin autodestruirse o salirse de control, es decir, es estableciendo una axiomática, un patrón de control, un proceso sobre el proceso, que el proceso originario no se desborda a la vez que permite liberar el sentido original de los elementos, lo que estaba codificado, para decodificarlo y darle un nuevo sentido. Se trata, pues, de aplicar un sistema de descodificación y codificación simultáneo en el proceso de composición. Así, Deleuze confirma lo sugerido por Caché y da pauta a una forma de aplicar este proceso a la arquitectura:

La geometría ha estado ligada por mucho tiempo a signos que se pueden llamar territoriales, ligados a la vez a un conjunto de códigos. [...] ¿En qué sentido la geometría cartesiana quiebra un conjunto de códigos geométricos pasados? Y ¿en qué sentido sigue siendo un código, con todo un sistema de coordenadas, un sistema de territorialización? La territorialización no es solamente la tierra, es todo doblamiento de los signos sobre aquello que puede servir de territorialidad en relación a ellos. Me parece que las coordenadas cartesianas son una tentativa de reterritorialización en relación con esos signos matemáticos que están descodificándose.⁵⁹

La obtención de formas no cartesianas no es unívoca ni fija; su producción formal sigue múltiples procesos intercalados de complejidad y de simplificación, términos trasladados a este ámbito desde el vocabulario de la informática, que funcionan como axiomática al proceso de repetición compositiva aplicado a la arquitectura. La complejidad se refiere a la “repetición recursiva⁶⁰ de una regla simple a partir de la cual se genera la geometría y el detalle de una

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ En el lenguaje de la informática, recursivo se refiere a un programa o función autorrepetitivo que se toma a sí mismo como precedente y que produce como resultado un componente diferente a los que le han precedido de tal

estructura. Dentro de esta complejidad, la modulación y la repetición se mantienen y las jerarquías ordenan y establecen los procesos de fabricación y construcción”⁶¹. La complejidad produce objetos caóticos sólo en apariencia pues siempre existe un patrón de ordenamiento que rige su generación. La simplificación, por otro lado, refiere al proceso inverso: no se trata de “una simplificación formal. Lo simple puede surgir de diferentes capas imperceptibles del diseño para lograr una regularidad formal (repetitividad, simetría, etc.) como resultado de la aplicación de algoritmos” para obtener no sólo procesos de fabricación de elementos complejos sino para ser empleado como proceso generativo de formas a partir de abstracciones de elementos complejos⁶². No se trata de procesos opuestos sino complementarios ya que mientras el primero aporta variedad formal y adaptación a las condiciones (funcionales, urbanas, económicas, etc.) dentro de las cuales se desarrolla el proyecto, el segundo permite mantener el control del proceso para hacer factible y costeable su producción y construcción; similar a lo propuesto por Stockhausen, la complejidad estimula el proceso de producción de variables mientras que la simplificación acota los resultados de acuerdo a las necesidades del proyecto y a la factibilidad de su expresión formal. Por medio de ambos procesos se incrementa el nivel de información interpretado a través de formas fuera de los parámetros platónicos y cartesianos, formas amorfas que aunque parecen no responder a un patrón de composición en realidad sobrepasan nuestro entendimiento cotidiano con respecto a los esquemas tradicionales de composición (simetría, jerarquía, orden, etcétera).⁶³

Partiendo de estas ideas, ha surgido con gran auge, desde las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días, una arquitectura basada en geometrías fractales. La idea de los fractales,

modo que se anula la posibilidad de un círculo sin fin. En el *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada* [op. cit. pp. 504] se dice al respecto:

“La noción de recursividad se basa en la aparición de informaciones – y formas – similares entre diversos niveles solapados. Aunque los hechos no son exactamente los mismos, hallamos rasgos constantes en medio de aspectos diferenciales.

La ‘enumeración recursiva’ permite producir, pues, matemáticamente, elementos nuevos a partir de elementos anteriores, mediante reglas establecidas. Dichas secuencias recursivas – como todo procedimiento dinámico – adoptan un comportamiento cada vez más complejo a medida que avanza su desarrollo. Cuanto mayor es éste, menor es la predictibilidad de sus resultados”.

⁶¹ AGU, ARUP, “Geometric algorithm / Serpentine Gallery Pavilion 2002”, en TOMOKO SAKAMOTO, ALBERT FERRÉ, et al. *From control to design*. New York: Actar. 2008. pp. 43.

⁶² Sawako Kaijima y Michalatos Panagiotis, “Simplexity”, en SAKAMOTO, et al. *op cit.* pp. 130-131.

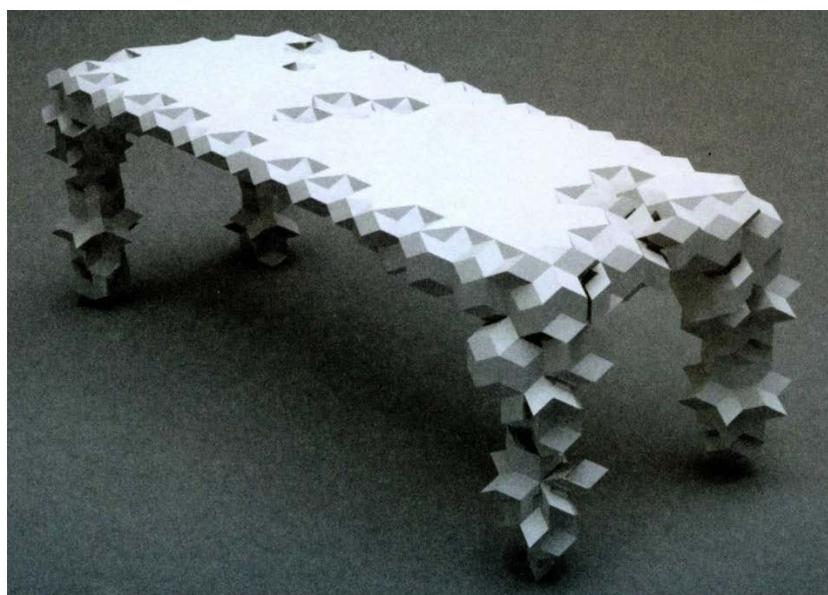
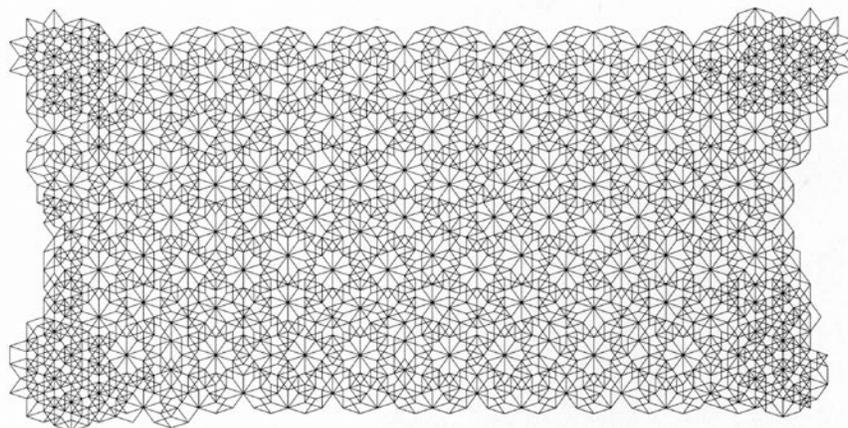
⁶³ “Los patrones aperiódicos pueden contener mayor información que los patrones repetitivos. El problema es que esta cantidad de información nos es arrolladora. La aparente combinatoria imposible de una estabilidad local de la forma unida a lo impredecible amplitud de patrones producidos resulta en productos que van de lo formal a lo amorfo. Esto no implica que el patrón no esté estructurado sino que cuestiona nuestra concepción de lo que es el orden y nuestra capacidad de controlarlo o, incluso, entenderlo”. Benjamin Aranda y Chris Lasch, “Out of order”, en SAKAMOTO, et al. *op cit.* pp. 197. (Trad. Propia). En este mismo sentido, ver GREG LYNN. *Animate form*. New York: Princeton Architectural Press. 1999. pp. 19.

explica Michael J. Ostwald⁶⁴, nace a finales del siglo XIX cuando Guiseppe Peano “propuso una ecuación que producía una curva extremadamente compleja, la cual desafiaba cualquier definición convencional” de la misma. Esta “curva fractal” tenía la propiedad de desarrollarse en un patrón tal que no era lineal sino extensiva, al grado de que los diferentes puntos que la componían se distribuían sobre un plano para actuar casi como superficie sin dejar de ser una línea. Este tipo de desarrollo y crecimiento es común en la naturaleza, tanto en las plantas como en los animales, pero esto no implica que la arquitectura busque con ello ser una geometrización de la naturaleza ni que la naturaleza encuentre una forma de representación en la arquitectura. Siguiendo este camino, Aranda & Lasch (Benjamín Aranda, Chris Lasch) han basado sus proyectos en los Casicristales, una forma de estructura descubierta en 1984 que tiene propiedades físicas sólidas similares a los cristales pero que presentan una forma de organización similar a la de los líquidos: “A diferencia de un cristal regular, cuyo patrón molecular es periódico (o repetitivo en todas direcciones), el rasgo distintivo de un casicristal radica en que su patrón estructural nunca se repite dos veces de la misma manera. Es infinito e irregular pero, curiosamente, puede ser descrito a través de la disposición de un pequeño conjunto de partes modulares. La ‘modularidad’ ha sido durante mucho tiempo un estímulo para la arquitectura, pero aquí da un nuevo giro: la posibilidad de tener la eficiencia de la modularidad sin el estancamiento de la información que comporta la repetición convencional”⁶⁵. Este tipo de patrón maneja una mayor cantidad de información que las estructuras simples, interpolándolas en diferentes simetrías superpuestas, lo que produce, a pesar de su simplicidad estructural, un objeto de lectura compleja. Basándose en esto, han desarrollado una serie de mobiliario, como la Casimesa (2009)⁶⁶, generada a partir de casicristales organizados para producir piezas ensamblables aprovechando el mismo patrón de información generativa interno que los produce; esta información se traduce a un programa de corte en madera que permite la fabricación automatizada de la pieza reduciendo los tiempos, desperdicios y costos de fabricación.

⁶⁴ MICHAEL J. OSTWALD. “Trazos fractales: geometría y arquitectura en Ushida Findlay”, en REVISTA 2G. *Ushida Findlay*. No. 6. Barcelona: Gustavo Gili. 1998/II. pp. 138-139.

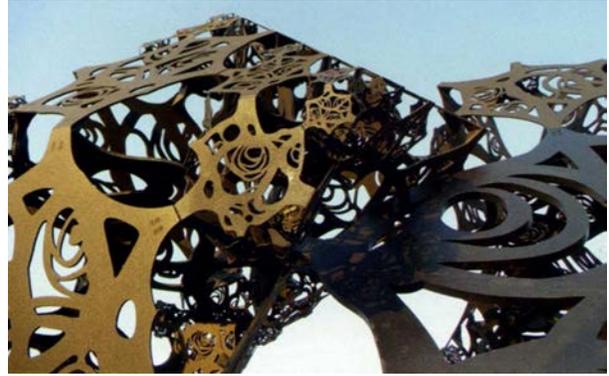
⁶⁵ Revista *Arquine*. No. 47. Otoño 2008. México, D.F. pp. 87.

⁶⁶ *Ibid* pp. 91.



En el caso de *The morning line* (Sevilla, 2008)⁶⁷, el proyecto parte de un patrón que permite la conexión de líneas no en un plano sino de manera tridimensional para producir una estructura modular, apilable y transportable, que alberga grupos musicales en su interior a la vez que ayuda a la acústica del evento. Esta estructura se congela en un momento que, tras irse deteriorando con la intemperie, es difícil de determinar si se encuentra en el proceso de generación o de ruina.

⁶⁷ Imágenes obtenidas de Revista. *Arquine*. No. 47. Otoño 2008. México, D.F. pp. 91.



Lo interesante en esta forma de composición-generación de arquitectura es que “la geometría fractal posee tanto una dimensión simbólica como una presencia material”⁶⁸ que unifica a la ciencia, a la arquitectura y a la naturaleza, al mismo tiempo que el objeto final es resultado de un proceso que ya no es sólo estético ni estático; se aleja del acomodo de elementos modulares o incluidos en un catálogo para referirse a un proceso autogenerativo y autoestructurado en el cuál la diferencia exterior entre las diversas variaciones o versiones del objeto son consecuencia de una diferencia al interior del proceso, es decir, un mismo proceso puede generar diferentes formas por las variaciones en las condiciones, internas y externas, de su producción, quedando el arquitecto no como un simple observador externo al proceso sino como quien define tanto el patrón de comportamiento generativo como el producto final de entre todas las posibles variables. Vicente Guallart define esta forma de arquitectura del siguiente modo:

⁶⁸ OSTWALD. *op. cit.* pp. 143.

[...] Un objeto fractal tiene dos características básicas: infinito detalle en cada punto y cierta autosimilitud entre las partes del objeto y las características totales del mismo. Procesos y no ecuaciones.

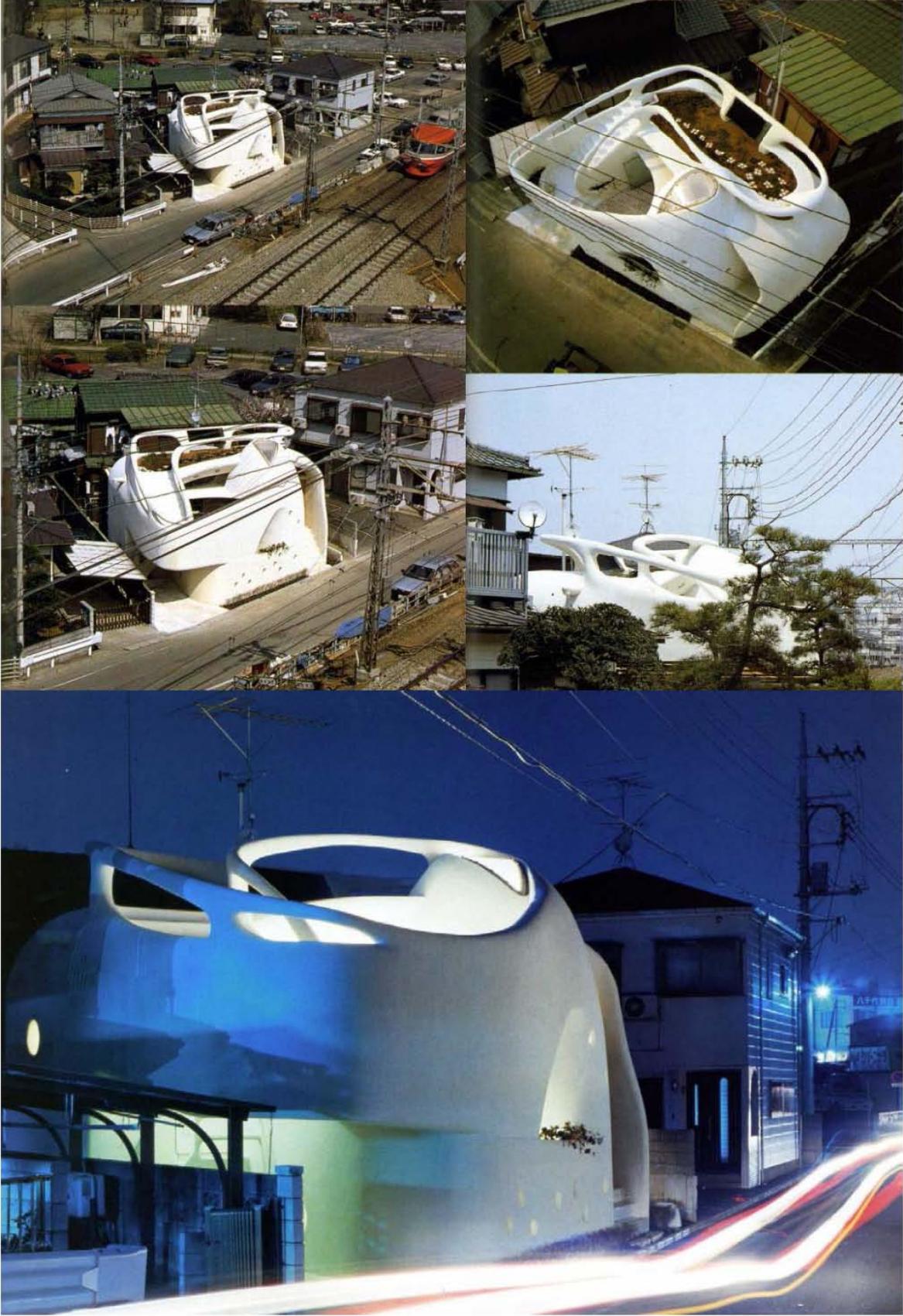
Procesos que permiten representar el objeto visualizado a diferentes distancias, con el mismo grado de detalle. Y también permiten analizar y representar las cosas a lo largo del tiempo. Los métodos fractales has demostrado ser útiles para moldear terrenos, nubes, agua, árboles y otras plantas. Los patrones fractales se han encontrado en el comportamiento de estrellas, los meandros, las variaciones de la bolsa de valores, el flujo de tránsito, el uso de la propiedad urbana... Procesos y no sucesos.⁶⁹

Siguiendo este camino, Ushida Findlay (Eisaku Ushida, Kathryn Findlay) desarrolla proyectos basados en tres premisas principales: a) Formas fluidas que se adaptan al flujo de los movimientos del usuario y que eliminan las divisiones entre interior y exterior, entre piel y estructura, entre planos verticales y planos horizontales de composición; topología, topografía y edificación se integran en un solo elemento. b) Necesidad de un desplazamiento nómada para la comprensión del proyecto, haciendo del sistema tradicional de perspectiva algo obsoleto que debe ser trasladado a la vivencia espacial de la obra por parte del usuario. c) Geometría fractal como estudio de una geometría de la naturaleza con carácter autogenerativo y autoestructural. Estos principios los ha llevado a la concepción de un “espacio viscoso, transparente y continuo, y [que] puede percibirse simultáneamente tanto en sus partes como en su totalidad”⁷⁰. No se trata de formas libres, arbitrarias ni escultóricas. Son formas producto de un proceso repetitivo que genera complejidad, tal como ocurre con las estructuras orgánicas en la naturaleza. Así, la Casa Truss Wall,⁷¹ en Tokio (1993), surge de un desarrollo fractal desplazado del plano de piso hacia una espiral ascendente, es decir, trasladado del plano bidimensional a un espacio tridimensional que permite una fluidez espacial y perceptual de la composición que hace imposible captar la esencia del edificio si no es mediante la vivencia del mismo. La percepción y comprensión de la casa se aleja de la sola observación para requerir habitar lo construido.

⁶⁹ GAUSA, GUALLART, et al. *op. cit.* pp. 241.

⁷⁰ LEON VAN SCHALK. “Introducción a la obra de Ushida Findlay”, en REVISTA 2G. *Ushida Findlay*. No. 6. Barcelona: Gustavo Gili. 1998/II. pp. 16

⁷¹ Imágenes obtenidas de REVISTA 2G. *Ushida Findlay. op. cit.* pp. 28-41.





En el caso de Polifonía, casa construida en Osaka (1997),⁷² el proceso generativo es más complejo pues combina dos formas de modulación al localizar un elemento repetitivo dentro de un desarrollo recurrente. Partiendo de la repetición de círculos de 3.40 m de diámetro, organizados a largo de una espiral de crecimiento fractal, se logra una casa en la cual las transiciones entre lo sólido y lo vacío, el interior y el exterior, son continuas e indiferenciadas, además de permitir una producción de ecos variables que añaden una experiencia acústica a la percepción tradicional de la vivienda.



⁷² Imágenes obtenidas de REVISTA 2G. *Ushida Findlay. op. cit.* pp. 72-85.



El considerar el producto arquitectónico como resultado de un proceso estético constructivo autorreferencial y autogenerativo es una forma de acercamiento de la arquitectura al pensamiento deleuziano. Pero también se puede considerar que este paso es sólo el comienzo de una exploración formal más profunda ya que esta postura mantiene, de cierta manera, la idea de la repetición entendida como réplica, ya no entendida como la copia repetitiva de un mismo componente sino que, como proceso fractal, se conserva el hecho de tener un elemento constante que varía su patrón de composición ya no en un formato serial simple sino en uno de reproducción compleja. La repetición, en el sentido expuesto por Deleuze, es un concepto más vasto que la sola réplica autorreferenciada. En los procesos compositivos previamente expuestos parecería que la repetición funciona sólo como un medio del arquitecto para la generación de una forma final, lo que implicaría una especie de formalismo enfocado más en el resultado que en el proceso mismo. El peligro, entonces, ya no es tanto el caer en los patrones pre-establecidos de composición tradicional sino el dejar al artista-arquitecto con un rol secundario donde todo el trabajo depende del desarrollo producido por la computadora de tal forma que el arquitecto ya no hace una selección de elementos para organizar una composición sino que solamente selecciona el producto final de las diversas producciones digitales realizadas.⁷³

⁷³ En este sentido, Manuel de Landa [“Deleuze and the use of the genetic algorithm in architecture”, en FOREIGN OFFICE ARCHITECTS. *Phylogenesis. FOA's ark*. Barcelona: Actar. 2004. pp. 524] señala que “Si él [el

Sólo es posible ampliar esta visión si se tiene en cuenta que la repetición no refiere únicamente a objetos o edificaciones resultado de un proceso regulativo. La repetición y la diferencia no son sólo medios que permiten la evolución reproductiva del proceso sino que se implican como factor genético del producto final. Sería un error considerar la relación entre la repetición y el objeto como diferenciada entre dos cuerpos independientes y extraños entre sí, es decir, no se puede considerar la repetición, y la representación que se hace de ella, como algo que el individuo percibe y experimenta de forma externa a él. Hacerlo de este modo mantendría, en cierta manera, la división sujeto-objeto, y, sobre todo, mantendría la prevalencia de la diferencia cuantitativa sobre la diferencia cualitativa. La repetición no finaliza con un proceso externo a la persona que puede diferenciar cuantitativamente varios objetos similares entre sí. Uno mismo es parte de la repetición. Ahora bien, si la repetición implica un proceso temporal, ¿cómo es que podemos integrarnos al proceso de repetición mismo? Es decir, ¿cómo evitamos que el objeto resultado de la repetición quede en un efecto estético con afecciones sensoriales para afectar realmente a todo nuestro cuerpo? Al considerar el acontecimiento como participación activa de este en aquél que la recibe, al ser cada acontecimiento específico no a un espacio tiempo sino a las condiciones que se presentan en un instante espacio temporal determinado, y al residir en cada organismo, un primera instancia, la ejecución fáctica del acontecimiento, es necesario cambiar la perspectiva que tenemos referente a nuestra relación con respecto al espacio y al tiempo si pretendemos adentrarnos en realidad en el pensamiento de Gilles Deleuze.

arquitecto-hacker,] propone el uso de la evolución virtual como una herramienta de diseño en la que el único rol del ser humano es ser el juez de una forma estética de cada generación (es decir, dejar morir los edificios que no lucen estéticamente prometedoras y dejar vivir aquellas que si lo son) puede ser muy decepcionante. *El rol del diseñador se habría transformado en* (algunos dirían degradado en) *el equivalente a una carrera de galgos o de caballos.* [...] Después de todo, el modelo original de CAD [Computer-Aided Design] debe estar dotado de puntos de mutación en lugares precisos (y esto implica decisiones de diseño) y se requerirá ejercer mucha creatividad para ligar los elementos ornamentales y los estructurales de la forma correcta”.

III. RELACIONES ENTRE FUERZAS: LA FORMA DEL SISTEMA

Hemos visto que un concepto puede repetirse en innumerables ocasiones sin perder su esencia; y cada vez que se repite, lo hace en *modos* diferentes. Cada uno de estos *modos* se manifiesta de una manera que corresponde a las condiciones espacio-temporales que la generan y permiten su expresión; nunca lo hace de forma idéntica. Lo hace de un modo en particular en cada caso. Cuando Deleuze afirma que “la esencia no es sólo individual, sino también individualizante”¹ se refiere a que pensar lo individual como si fuera algo único implica pensar también la esencia de forma individual, como si una esencia correspondiese específicamente a un objeto y, en consecuencia, como si cada objeto tuviese una esencia propia y no compartida. Desde esta perspectiva, cada cosa sería única por tener su propia esencia y, ante la multitud de objetos, el mundo estaría lleno de individualidades, cada una con su propia esencia. Para evitar esto, Deleuze plantea lo individual “no como un resultado sino como un contexto de individuación” que responde a las condiciones de un sistema metaestable en el cual la individuación es el establecimiento de una comunicación entre las variables del sistema para organizar sus diferencias en una respuesta única de mayor complejidad que permita la expresión simultánea de todas ellas mediante la integración de sus singularidades; de esta forma, “la individuación es entonces la organización de una solución, la organización de una ‘resolución’ para un sistema que es objetivamente problemático”². Lo individual no es particular a un objeto ni es específico a un momento de la razón o de la percepción que tenemos de las cosas sino el resultado de un proceso entre las variables y condiciones, de las cuales nosotros somos parte, que coinciden en un espacio y en un tiempo específico produciendo una solución con “resonancia interna” hacia el mismo proceso (como sucede con los procesos de retroalimentación recurrente mencionados en el capítulo anterior) y que maneja un intercambio de “información” recíproco

¹ GILLES DELEUZE. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama. 1972. pp. 53-55. Esta afirmación será complementada por Deleuze, unos años después, al afirmar que la “individuación tiene lugar solamente a través de un modo de la existencia y no a través de su esencia misma” [GILLES DELEUZE. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. Brooklyn: Zone Books. 2005. pp. 195], es decir, aunque la esencia es individualizante, esta individualización no es producto de la esencia misma pues la esencia, por un lado, lo que busca es manifestarse por cualquier vía, a la vez que tiene la posibilidad de manifestarse de formas múltiples de manera simultánea. Es debido a que la esencia busca una forma de existencia que debe adaptarse a las condiciones específicas del momento de su manifestación y, precisamente, es a través del *modo* en que interactúa con otras esencias que se expresa de una forma individualizada, que corresponde a las condiciones de dicho momento y que no podrían ser aplicables de forma idéntica exacta a otro momento diferente.

² GILLES DELEUZE. *Desert islands and other texts*. Los Angeles: Semiotext(e). 2004. pp. 86-89.

entre lo que sucede al interior y hacia el exterior del sistema que ejecuta dicho proceso de individuación. Lo individual es la superficie de contacto en la cual coinciden diferentes sistemas en un espacio y tiempo específico para dar solución a un problema determinado.

Pero quizá estamos yendo demasiado rápido y convenga explicar términos que estamos dando por hecho. En un texto sobre Gilbert Simondon, Deleuze explica que un “sistema metaestable” es aquél que se basa en la interrelación entre, al menos, dos formas diferentes de realidad que no mantenían una forma previa de comunicación interactiva debido a la existencia de una disimetría entre ellas; es precisamente esta disimetría la que produce una energía potencial en la relación pues el sistema busca re-establecer su estabilidad. Cabe aclarar que estabilidad y equilibrio son términos diferentes aunque usualmente sean empleados como similares. Niklas Luhmann, en sus estudios sobre teoría de sistemas a nivel sociológico, señala cómo la idea de equilibrio surge de una visión que busca la estabilidad de un sistema perturbado en su intento por recuperar el balance o nivelamiento de sus componentes; lo que se privilegia desde esta perspectiva es la fragilidad del sistema a las perturbaciones y, consecuentemente, una alta sensibilidad a los factores externos a él que producen su alteración en la búsqueda de un nuevo equilibrio.³ Transfiriendo esta perspectiva al pensamiento de Deleuze se puede decir que un sistema metaestable tiene periodos de perturbación y nivelación continuos que interactúan produciendo variaciones en el sistema para permitir su adaptación a nuevas condiciones de estabilidad. Al establecer esta diferencia entre lo que es estable y lo que tiene equilibrio, el sistema no depende ya de las condiciones de equilibrio en que se encuentra pues tiene la capacidad intrínseca de adaptarse para sobrevivir a cualquier variación interna o externa al mismo. La importancia ya no recae en la estabilidad sino en el propio sistema. Pero, ¿qué debemos entender por sistema?

Retomando a Luhmann, éste da una definición paradójica de sistema pues lo señala como “la *diferencia* entre sistema y entorno”⁴, situación que genera la inclusión del término definido dentro de su propia definición siendo esto un recurso que él emplea para desplazar la importancia del sistema a la diferencia con la intención de separar el sistema del entorno en el cual opera, a la vez que toma a la operación como aquello en donde radica la esencia del sistema mismo. Solemos considerar un sistema como un conjunto de relaciones que unifican los diversos

³ NIKLAS LUHMANN. *Introducción a la teoría de sistemas*. México: Universidad Iberoamericana. 2007. pp. 56.

⁴ *Ibid.* pp. 78.

elementos que lo componen, pero estas relaciones sólo pueden realizarse con una dirección en común, no arbitraria, para dar sentido al propio sistema. La operación que produce el sistema es la base del conjunto de relaciones que se dan en el mismo con la condición de que dicha operación se produzca de forma recursiva y no como simple acontecimiento: “En la recursividad de un mismo tipo de operación tenemos como resultado un sistema. La operación debe tener capacidad de concatenar en el tiempo otras operaciones del mismo tipo, lo cual necesariamente lleva a un enlazamiento selectivo de las operaciones, en la medida en que deja que acontezcan en otro lugar otro tipo de operaciones distintas”⁵, es decir, la operación es selectiva pero no excluyente; los elementos dentro de la operación pueden variar y pueden participar de operaciones diferentes a la vez; y la operación es constante en el tiempo pues produce resultados autoincluidos en la recurrencia de la operación; la recursividad constituye un proceso claro de repetición y diferencia. Para Deleuze, la diferencia también es vital para el sistema pues “¿no habría que convenir que todo sistema está en variación, y se define no por sus constantes y su homogeneidad, sino, al contrario, por una variabilidad que tiene como características ser inmanente, continua y regulada de un modo muy especial (reglas *variables* o *facultativas*)?”⁶. Esta variación refiere no sólo a los elementos específicos que se encuentran en operación sino también al tipo de elementos que se ven involucrados en el sistema. Deleuze considera que el sistema se constituye a partir de series entre las cuales existe una diferencia no cuantitativa sino cualitativa y en donde una de las series es una potencia, o de carácter intensivo, y la otra una magnitud, o de carácter extensivo.⁷ Las diversas series se organizan en sistemas metaestables que distribuyen las diferencias de las series para producir singularidades-acontecimientos unificadas en la operación ejecutada por el sistema mismo; dicho de otra manera, es en la operación donde las diferencias se ecualizan para producir singularidades diversas, tanto cualitativa como cuantitativamente. La operación es una y todas las posibilidades de producción del acontecimiento, siendo la singularidad aquello que sale a la superficie, lo que se muestra del proceso, del acontecimiento mismo. Por consiguiente, lo importante es la piel, la superficie, pues en ella entra en contacto el interior con el exterior del sistema; no divide el interior del exterior

⁵ *Ibid.* pp. 86.

⁶ GILLES DELEUZE & FELIZ GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 2002. pp. 97.

⁷ Sobre la constitución de un sistema, GILLES DELEUZE. *Difference and repetition*. New York: Columbia University Press. 1994. pp. 117. Sobre la relación diferencial que permite el sistema, GILLES DELEUZE. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos aires: Cactus. 2006. pp. 65.

sino que surge como resultado de las fuerzas aplicadas en ambas partes; es el punto de unión entre ambos sistemas. Es por esto que “así como los acontecimientos no ocupan la superficie, sino que aparecen en ella, la energía superficial no está *localizada* en la superficie, sino ligada a su formación y reformación”⁸. La superficie no es una expresión de la energía de un sistema pues es el resultado de múltiples energías; no es tampoco una especie de línea divisoria o de contención que mantiene separadas las diversas energías a las que se refiere; las energías se traslapan y se mezclan, chocan y se complementan entre sí, y la superficie es el plano de contacto en la cual todas ellas coinciden en una respuesta satisfactoria a todos los sistemas involucrados en una situación específica. Y, aunque suene redundante, este plano no es plano pues, aunque la operación es recurrente, la variación en la operación no incluye solamente a los elementos que participan de ella sino también a las reglas, las condiciones, con que se opera en el sistema. Lo que se produce con la operación del sistema no es un organismo sino una superficie de contacto que unifica series y relaciones. ¿Por qué no un organismo? Porque el organismo “asimila” y “exterioriza”, integra interior y exterior. En este mismo sentido, Luhmann coincide con Deleuze al señalar que el sistema opera sólo al interior del propio sistema y no en el entorno pues hacer esto nulificaría la diferencia que ocasiona la definición del propio sistema.⁹

Si en el primer capítulo se mencionó que el *modo* es la capacidad que tiene una esencia para adaptarse a las diversas afecciones a que es sometida para interactuar con el mundo, se debe complementar ahora esta idea señalando que esta adaptación no pretende integrar la esencia, en este caso la esencia del sistema, con el contexto que lo ha afectado. Es necesario mantener siempre la diferencia entre el sistema y el entorno. El sistema no es más que el *modo* de relación entre los elementos que participan en él; no se constituye por estos elementos sino por la operación que se realiza entre ellos y en ellos; cuando esta operación deja de ejecutarse, la relación entre los elementos se deteriora o puede ser destruida, pero los componentes con y en los cuales era ejecutada no desaparecen sino que participan de otro sistema. “Todo”, dice Deleuze, “en el orden de las relaciones es, en cierta forma, sólo composiciones”¹⁰, es decir, siguiendo el patrón de la física que establece que la energía no se crea ni se destruye sino que únicamente se transforma, sucede lo mismo con las relaciones pues las esencias que participan en ella son afectadas en la operación que en el sistema se ejecuta y pueden seguir participando de la

⁸ GILLES DELEUZE. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. 1994. pp. 118-119.

⁹ LUHMANN. *op. cit.* pp. 100.

¹⁰ DELEUZE. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. pp. 236.

operación o, tras su afectación, ser forzadas a dejar atrás el sistema original para desplazarse a un nuevo sistema acorde a sus nuevas condiciones de existencia.¹¹ Nada es nuevo o desaparece; sólo ha encontrado una nueva forma de existir y manifestarse. Una operación específica que relaciona los elementos del sistema puede dejar de ejecutarse, pero la relación de los elementos se mantiene, aunque esta sea en una operación diferente. La relación no se destruye, sólo se transforma; deja de ser ejecutada cuando ya no existen elementos que conformen o encajen con los parámetros establecidos en la relación, cuando la diferenciación producida por la repetición no encuentra términos que permitan continuar la actualización del proceso, términos que son relativos pues nunca se presentan en forma independiente sino en correspondencia, uno intensivo y otro extensivo, de tal manera que la relación siempre lo es de otra relación de mayor o menor grado.¹² Ahora bien, para Deleuze, el inicio y el final de las relaciones no se dan de forma aleatoria ni azarosa sino que hay leyes que indican su factibilidad y, lo que es más importante, señalan la dirección hacia la cual las relaciones se actualizan pues es en la misma relación que las esencias de los elementos involucrados también se actualizan en sus *modos* como reacción a la operación ejecutada en la relación; sin embargo, las leyes que indican la generación o terminación de las relaciones son diferentes e independientes de aquellas que determinan la manifestación u ocultamiento de las esencias que están involucradas en la relación. Tampoco todo tipo de relaciones son compatibles entre sí, aunque sí puede existir un número indeterminado de relaciones interactuando al mismo tiempo en un sistema complejo. Y estas reglas, tanto de relación dentro del sistema como de manifestación de las esencias que en el sistema interactúan, son independientes de las formas de relación y de las esencias que en el sistema participan.¹³ El grado de complejidad en las relaciones se vuelve mayor con respecto a la sola consideración del sistema como una simple repetición recurrente de una operación.

Pero si el sistema no se conforma por los elementos que lo componen sino por la operación que en él se ejecuta, también podemos decir que el sistema requiere la transformación de sus elementos para intercambiarlos a otros sistemas. Si la piel es la conexión entre las fuerzas interiores y exteriores es porque el sistema opera relaciones tanto a su interior como a su exterior. En su estudio sobre Spinoza, Deleuze hace notar que todas “las relaciones son inseparables de la

¹¹ “Un modo deja de existir cuando sus partes son forzadas desde el exterior a entrar en otra forma de relación, no compatible con la primera. La duración se dice, entonces, no de las relaciones mismas sino de la pertenencia de las partes bajo cierta forma de relación“. GILLES DELEUZE. *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: De Minuit. pp. 110.

¹² GILLES DELEUZE. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus. 2008. pp. 240.

¹³ DELEUZE. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. pp. 211.

capacidad de ser afectado”¹⁴. No tiene sentido para una esencia entrar en contacto con otras si no es con la intención de afectar y ser afectada y poder actuar en respuesta a ello. La esencia no puede actuar de forma intempestiva o autónoma; el actuar siempre responde a una afectación, a algo externo que estimula la respuesta de aquello que actúa. Deleuze señala cómo, para Spinoza, se generan dos preguntas como resultado de esta situación: la primera, “¿qué es la estructura (*fabrica*) de un cuerpo?”, en referencia a la composición o manera en que múltiples relaciones interactúan dentro de un mismo cuerpo, mientras que la segunda, “¿qué puede hacer un cuerpo?”, se refiere a la naturaleza y a los límites que tiene un cuerpo para ser afectado¹⁵. La primera pregunta estaría enfocada en las cuestiones funcionales que permiten la organización de las diversas relaciones en un cuerpo; la segunda, se concentra en la sensibilidad que tiene un cuerpo. Para evitar considerar como diferenciadas ambas situaciones coexistentes en un mismo cuerpo, Deleuze explica cómo el término de estructura permite a Spinoza eliminar la aparente diferencia hacia el interior del cuerpo y mantenerla sólo hacia el exterior gracias a una diferenciación que se hace entre el órgano y el organismo. Cuando se define una estructura como “un sistema de relaciones entre las partes de un cuerpo (aquellas partes que no son órganos, sino los componentes anatómicos de dichos órganos)”¹⁶, se refiere la estructura a un grupo de fuerzas, de acciones, que se entrelazan y que van más allá del órgano en la cual se ejecuta dicha actividad y sobre el cual la hemos territorializado. Aun cuando dos cuerpos puedan ser idénticos en sus órganos, la variación en el modo en que estos órganos se relacionan produce cuerpos diferentes pues lo importante no es el elemento territorializado, sea en su forma o tamaño – esto es sólo una variable cuantitativa a la operación – sino que se debe abstraer la función para reordenarla, recodificarla, en nuevos modos producto de la relación entre funciones. La variación cualitativa genera mayor variación sobre el resultado formal de la interacción. Lo que conforma un cuerpo no es número de partes que posee sino la forma en que estas partes se relacionan. El cuerpo se mantendrá mientras la relación exista, no importando que se pierda un órgano (como sucede cuando se pierde un riñón en el cuerpo humano); lo que sí produce un cambio o la destrucción de

¹⁴ DELEUZE. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. pp. 218. En este mismo sentido, DELEUZE. *Spinoza. Philosophie pratique*. pp. 168: “Jamás puede un animal, una cosa, ser separada de sus relaciones con el mundo: el interior es solamente un exterior seleccionado, el exterior, un interior proyectado, la velocidad y lentitud de los metabolismos, de las percepciones, acciones y reacciones se encadenan para constituir a un individuo en el mundo. Y, en segundo lugar, hay una manera en la cual las relaciones de velocidad y de lentitud se efectúan según sus circunstancias, o su poder de ser afectado, es requerido”.

¹⁵ DELEUZE. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. pp. 218.

¹⁶ *Ibid.* pp. 278.

un cuerpo es la pérdida de una de sus relaciones constitutivas. Lo que importa en la conformación de un cuerpo es el tipo de relación que tienen sus partes, el movimiento y el reposo, la velocidad o la lentitud de estas relaciones. “Por tanto no son las partes las que definen un cuerpo. Es la relación bajo la cual las partes le pertenecen. A cada cuerpo correspondería una relación”¹⁷. Cualquier variación cualitativa en los elementos o en las relaciones dentro del sistema ocasionará una re-estructuración de los elementos que afectará la conformación del sistema mismo. El sistema se reformará para poder seguir ejecutando sus funciones.

Las posibilidades técnicas y tecnológicas a finales del siglo XX han permitido trasladar la capacidad de reconfigurar los sistemas, y con ello la forma y el modo de relacionarse con ella, a la arquitectura. Lars Spuybroek señala, a partir de la descomposición que hace Francisco Varela del término información como in-formación, como toda forma implica información; el hecho de considerar la información como algo intangible no debe hacernos olvidar que son las formas materiales quienes informan y son informadas a través de las manifestaciones y de la sensibilidad perceptual que de ellas se tiene; en este sentido, para Spruybroek¹⁸, “el proceso de la información es un proceso formativo que sucede dentro, no fuera, de un tiempo”, es decir, corresponde a las condiciones de las relaciones y componentes de un espacio-tiempo específico y particular, de tal manera que la información no es un resumen o simplificación de algo que se ha manifestado sino que es un proceso dinámico y complejo del cual sólo captamos la manifestación correspondiente a un acontecimiento dado, una singularidad, y no a todas las posibilidades que la información podría producir; nuestra capacidad sensorial se limita sólo a ciertos patrones de información capaces de ser procesados por nuestra razón y, como hemos visto, a veces la cantidad de información existente es mayor a la capacidad que tenemos de procesarla. Aquello que percibimos no es solo aquello que se muestra sino también solo aquello que tenemos la capacidad de percibir y entender. Lo que se forma cuando la información se manifiesta, en la forma en que se manifiesta, contiene más de lo que quizá entendemos; por lo tanto, “la información es un grado de diferencia que está contenida dentro de la forma, donde la diferencia es construida a través de

¹⁷ DELEUZE. *En medio de Spinoza*. pp. 327-328. En este mismo sentido, GILLES DELEUZE. *Spinoza. Philosophie pratique*. pp. 46-47.: “Cada cuerpo tiene partes, ‘una gran cantidad de partes’; pero estas partes no le pertenecen sino sólo bajo una cierta relación (de movimiento o de reposo) que le caracterizan. La situación es bastante compleja pues los cuerpos compuestos tienen partes de diferentes órdenes que participan de relaciones de varios tipos; estas diversas relaciones se organizan entre ellas para constituir la relación característica o dominante del individuo considerado a partir de cierta perspectiva. Hay, por tanto, un ajuste de relaciones para cada cuerpo, y de un cuerpo a otro, que constituyen la ‘forma’ (modo)”. (Trad. Propia).

¹⁸ LARS SPUYBROEK. *NOX. Machining architecture*. Londres: Thames & Hudson. 2004. pp. 55.

la diferencia”. Nos topamos de nuevo con una redundancia donde el término definido está incluido en su propia definición; y, de nuevo, la intención es resaltar de nuevo la diferencia. ¿Diferencia con respecto a qué? Niklas Luhmann¹⁹ parte de la postura de Spencer Brown con respecto a que “la forma es forma de una distinción, por tanto de una separación, de una diferencia” para indicar que toda singularidad (desde un trazo físico a un acontecimiento) marca y separa el todo en partes, indicando lo que queda de un lado o de otro, adentro o afuera, antes o después, impidiendo el paso entre ambas partes si no es atravesando esta marca de distinción.²⁰ No se puede indicar un lado sin señalar el otro y, una vez diferenciadas las partes, se reajustan las condiciones de relación entre los componentes que quedan a cada lado. “Se dan una simultaneidad y una diferencia temporales” en la que cada parte es interdependiente de la otra; son distintas e independientes entre sí, pero cualquier variación en una de ellas alterará su forma y repercutirá en la otra parte. Se genera un proceso de actualización entre la forma y las partes diferenciadas por ella; este proceso implica un componente temporal para la adaptación recurrente de ajuste entre las partes y la forma como resultado de sus acciones y reacciones. El sistema, como operación recurrente, implica un factor temporal de actualización y diferenciación entre sus componentes.

A partir de esta aproximación, el concepto de sistema ha sido adaptado a la arquitectura como una forma de relacionar la envolvente con el contexto en el cual se emplaza y con las funciones que desarrolla: “Mientras la forma física puede ser definida por medio de coordenadas estáticas, la fuerza virtual del contexto en torno a la cual ha sido diseñada contribuye a su conformación”²¹. La envolvente da forma material (cuantitativa) a los valores (cualitativos) proporcionados por el entorno y por el programa de necesidades y funcionamiento del proyecto. Ahora bien, hablar de envolvente nos conducirá a un alejamiento de las composiciones generadas a partir de las formas platónicas y sus combinaciones para dar paso a una topología²² capaz de incorporar en una superficie continua la multiplicidad espacio-temporal de la información dentro del sistema así como de sus posibles relaciones y combinatorias. La importancia en el proceso de materialización del sistema será la comprensión y el manejo de la información. Lo complicado

¹⁹ LUHMANN. *op. cit.* pp. 83-84.

²⁰ Se trata de una situación similar al establecimiento de los cortes maquínicos explorados ampliamente por Deleuze y Guattari en *Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia*.

²¹ GREG LYNN. *Animate form*. New York: Princeton Architectural Press. 1999. pp. 10. (Trad. Propia).

²² La topología es el estudio de las propiedades de aquellos cuerpos geométricos que permanecen inalterados por transformaciones continuas. IAN STEWART. *Conceptos de la matemática moderna*. Alianza: Madrid. 1988. pp. 171.

surge en reconocer cuál información es pertinente a la retroalimentación del sistema y cuál es supreflua al mismo, y esta información sólo puede generarse cuando hay una relación diferencial entre el sistema y el entorno. Sólo cuando se produce una perturbación es que el sistema puede reconocer información externa que le permita generar hacia su interior una respuesta conveniente para ajustarse a dicha perturbación. La perturbación rompe el equilibrio del sistema más no su estabilidad. El sistema permanece metaestable aún y cuando las transformaciones a su interior, reflejadas en su aspecto exterior, estén en constante regeneramiento adaptativo a consecuencia de las diversas perturbaciones a que se ve sujeto. Esta perturbación, irritación o estímulo es lo que produce la generación de información e introduce el factor tiempo en relación a la capacidad de procesamiento que tiene el sistema de esa información. Desde esta perspectiva, la información luce como algo externo al sistema mismo, es decir, como algo que “todavía no ha sido procesado en el sistema” siendo, por lo mismo, algo diferente a aquello que ya ha sido procesado y, en consecuencia, a lo cual ya se ha reaccionado. El sistema, al ser selectivo, filtra la información del contexto para diferenciar lo vano de lo útil para la operación del sistema; esta selectividad se realiza de acuerdo a la capacidad sensible y de procesamiento que tienen las estructuras, mientras que la información indica el modo y forma en que dichas estructuras se organizarán para reaccionar al estímulo, algunas con mayor fuerza que otras, pero siempre unificadamente, es decir, las estructuras deberán reaccionar, cada una, con la intensidad suficiente para permitir la respuesta del sistema a la perturbación sin provocar su colapso, por falta de intensidad, o su explosión, por un exceso. La perturbación se presenta como un acontecimiento por el cual el sistema “actualiza el uso de las estructuras. Los acontecimientos son elementos que se fijan en el lapso mínimo necesario para su aparición. Este suceder temporal los identifica y, por lo tanto, son irrepetibles”²³.

La información no restringe las respuestas del sistema sino que da libertad a su autodeterminación, es decir, permite la modificación de las condiciones internas del sistema sin romper los límites sobre los cuales actúa; de lo contrario, no se trataría más que de una simple operación de adaptación de un organismo al contexto. La perturbación que genera información surge de una diferencia, de una variación, en lo establecido: la “información es selección en la escala de las posibilidades que acontece sólo una vez y que en cuanto se repite pierde el carácter de sorpresa. La sorpresa podría tener lugar aún en el caso de que se repitiera siempre lo mismo,

²³ LUHMANN. *op. cit.* pp. 138-140.

porque las expectativas estarían dirigidas, entonces, a que aconteciera algo distinto”²⁴. Por esto es que los esquemas arquitectónicos planteados en el capítulo anterior, aunque parten de la repetición como una operación recurrente, dejan de lado la capacidad autoorganizativa y autopoiética del sistema mismo, manteniendo el factor temporal como un continuo por medio del cual se produce un patrón recurrente pero relativamente predecible de comportamiento fractal; una propuesta compositiva que pretenda funcionar en base a un verdadero proceso de diferencia y repetición debe tener la capacidad de proveer una respuesta única y múltiple a la constante variación temporal de la información.

Para lograr esto, la arquitectura ha recurrido al término de “index”²⁵ como una manera de codificar la información pertinente al sistema y poder procesarla. El “indexing”, o el acto de codificación del index, permite la “generación de una organización a partir de la oposición de un sistema con otro”²⁶ pues esta oposición es la que permite la relación diferencial que estructura un sistema para, posteriormente, manifestarlo formalmente. La indexización elimina cualquier intención representativa como arte de la arquitectura para interpretar los símbolos como agentes generadores de la forma, dejando el significado como una ejecución o comportamiento: “técnicamente, seguimos trabajando a través de la representación, pero ahora se trata menos de hacer marcas y más de hacer formas”²⁷. Se deja de lado la forma como medio de interpretación simbólica del mundo para dar cabida a la forma como símbolo expresivo de las fuerzas. En este sentido, Greg Lynn señala que

En todas estas respuestas indexicales del tiempo [operaciones de corte, resaltado, rotación], una superimposición o secuencia de formas estáticas es puesta en relación de tal modo que el observador resuelve sus múltiples estados [de la forma] mediante la iniciación de un movimiento óptico. Aunque la forma es pensada como series y movimiento en estos ejemplos, el movimiento es algo añadido al objeto por el observador. Esto implica una definición dialéctica de movimiento que asume que la

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ De acuerdo acuerdo a Farshid Moussavi, [*The function of form*. Actar – Harvard GSD: Barcelona. 2009. pp. 8.], el término de “index” fue concebido por Charles Sanders Peirce, en el siglo XIX, como una manera de clasificar los signos según sus medios y formas de expresión: a) un ícono es un símbolo que expresa las cualidades del “objeto dinámico” al cual se refiere, es decir, puede tener múltiples formas de representación y de interpretación; b) un *index* es un signo que muestra la influencia de un “objeto dinámico” sobre un objeto material a partir de sus acciones y reacciones; c) finalmente, un símbolo es un objeto físico que puede variar en su interpretación de acuerdo a un “objeto dinámico”. De los tres, señala Moussavi, el index es el único que depende de la materialidad de la respuesta.

²⁶ “A conversation between Sanford Kwinter and Jason Payne”, en TOMOKO SAKAMOTO, ALBERT FERRÉ, et al. *From control to design*. New York: Actar. 2008. pp. 224-225

²⁷ *Ibidem*.

materia es inerte mientras que nuestra experiencia de ella es la que implica el movimiento. La estática se convierte una condición de la materia sin afectación y la dinámica se convierte en una condición de la materia afectada por una fuerza. En ambos casos se asume que la fuerza es algo que puede ser aplicado o retirado de la materia.

El modelado de la arquitectura en un campo conceptual poblado por fuerzas y movimiento contrasta con los paradigmas y tecnologías pre-establecidas por la estaticidad formal.²⁸

Sin embargo, debemos ser cuidadosos en no conducir esta postura hacia un mal formalismo que solo pretende la obtención de una composición de mayor movimiento visual con respecto a los sólidos platónicos y sus combinatorias. Proyectos como el Aqua Tower en Chicago, de Studio Gang (Jeanne Gang, Mark Schendal), toman referencias particulares al sitio del proyecto (en este caso, las ondulaciones en el agua del Lago Michigan interpretadas como terrazas que protegen de la incidencia solar en verano, rompen las corrientes de aire del invierno, y aprovechan las vistas de la torre hacia la ciudad) para generar proyectos que reflejen el carácter particular del sitio; pero estos proyectos se quedan en composiciones formales, juegos de óptica, que interpretan el movimiento y el tiempo como una excusa estética que justifica la composición de la fachada pero dejando al usuario en un simple espectador que se limita a comprender visualmente la forma del edificio manteniendo la diferenciación entre el sujeto y el objeto. Las posibilidades ofrecidas por el habitar lo construido se pierden de vista de este modo y permiten al habitante ser parte del acontecimiento que conforma la composición arquitectónica.

²⁸ LYNN. *op. cit.* pp. 13-15. “La estaticidad es un concepto que puede ser íntimamente ligado con la arquitectura en al menos en 5 formas principales: 1) permanencia; 2) utilidad; 3) tipología; 4) procesión; 5) y verticalidad”. Con estas 5 formas de estaticidad que son transgredidas por esta nueva forma de concebir la arquitectura, Lynn añade 3 prejuicios a la visión clásica que se tiene de ella. La permanencia se refiere a la materialidad de la arquitectura para mantenerse a lo largo del tiempo, situación similar a la asumida por Hegel. La utilidad se refiere al requerimiento funcional de la arquitectura, de igual manera a lo considerado por Kant. Los nuevos prejuicios señalados por Lynn son la tipología (la idea de una evolución formal que identifica visualmente las edificaciones con su función), la procesión (la concepción de una causa que tiene un efecto formal directo olvidando que todo efecto es resultado no de una causa directa sino de la combinación de múltiples factores que pueden alterar el resultado final), y la gravedad (vista como fuerza de la naturaleza que tiende a la atracción de todos los cuerpos hacia el centro de la Tierra y no como una relación de atracción entre cuerpos y fuerzas de diferentes intensidades).



Studio Gang. Aqua Tower. 2010. Chicago, Estados Unidos.²⁹

²⁹ Imágenes obtenidas de *Architectural Record*. Mayo 2010. New York, Estados Unidos. pp. 60-65.

Asimismo, el proceso de composición tampoco debe pretender la organización de funciones a través del establecimiento de puntos espacio-temporales fijos, como sucede en una geometría cartesiana, sino la conformación de una arquitectura capaz de actuar como un organismo, considerando que “el organismo no son los órganos sobre un cuerpo, el organismo es un código o una combinatoria”³⁰. En términos deleuzianos, lo que se busca es la producción de un cuerpo sin órganos. El cuerpo sin órganos representa la abstracción pretendida por esta nueva arquitectura en su combate contra la concepción tradicional que se tiene de esta disciplina. Sin embargo, existen condiciones que pretenden limitar la producción del cuerpo sin órganos. Deleuze llama estratos a estas limitantes³¹. El primer estrato es la organización, es decir, “hacer al cuerpo sin órganos un organismo” organizándolo por funciones, basándose en un utilitarismo, como si las cosas sólo estuviesen ahí porque deben servir para algo más que pensarlo como la territorialización supeditada a un agenciamiento, a un acontecer que no se manifiesta siempre del mismo modo, que no es recurrente en su operación sino variable y adaptable a diversas condiciones de funcionamiento; este estrato se concentra en lo que es considerado útil y elimina aquello que es considerado energía de desperdicio.³² El cuerpo sin órganos debe desterritorializarse, no tiene una forma determinada como sucede con un organismo el cual, más que ser considerado como resultado de un proceso generativo acorde de las funciones que debe cumplir y a las características del contexto en que se encuentra, es concebido de acuerdo a categorizaciones, a patrones pre-establecidos a sus funciones y forma permitiéndole ser clasificado dentro de una tipología. El planteamiento de una arquitectura pensada como un cuerpo sin órganos sólo puede lograrse mediante un distanciamiento tanto de los procesos convencionales de producción formal como de las formas tradicionales; no se pretende una composición amorfa sino aformal. Esta arquitectura, según Vicent Guallart, no busca cumplir una función o representar algo simbólico sino que “aparece como resultado de un proceso”³³; deja de intentar parecer algo para ser eso que aparece. En su proceso generativo busca determinar lo indeterminado, materializar las fuerzas que actúan sobre el cuerpo que se forma; pero nunca es literal; las fuerzas se insinúan en el cuerpo, y el cuerpo insinúa la presencia de las fuerzas; no les

³⁰ DELEUZE. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. pp. 91.

³¹ *Ibid.* pp. 203-204.

³² En este sentido, Deleuze coincide con lo expresado por Georges Bataille en *La parte maldita* [Barcelona: Icaria. 1987].

³³ MANUEL GAUSA, VICENTE GUALLART, et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar. 2001. pp. 34.

da sentido; no las manifiesta; no las representa.³⁴ Se trata, en todo caso, de una arquitectura particular, de una respuesta individualizada y específica al problema-perturbación que la genera, alejada de las soluciones y tipologías tradicionales o aplicables de modo indiferenciado a cualquier lugar o cultura; es una arquitectura que responde a necesidades específicas pero con la capacidad de adaptarse a cualquier variación requerida sin quedar obsoleta o requerir un reajuste total; es una arquitectura producto de las fuerzas internas que la generan (programa de áreas, de necesidades, de funcionamiento, entre otras) y de las fuerzas externas que lo condicionan (forma del predio, condiciones ambientales e históricas del sitio, etcétera); es una arquitectura que se expresa y comporta como singularidad. Pero, ¿es esta una arquitectura de moda? ¿Una arquitectura que busca reivindicarse como arte adaptándose a un pensamiento filosófico? Quienes la postulan no lo ven así. Federico Soriano es claro y preciso al respecto cuando afirma:

¿Por qué razón sin forma? Precisamente una característica de la arquitectura moderna es su indeterminación. Mejor dicho, la inconstancia de su determinación, ya que incluso la fase inicial también debe sufrir la indefinición. Una arquitectura en cuya base estén principalmente los procesos formales como gestores de la estructura arquitectónica no podrá resistir la alteración de uno de ellos sin perder toda su identidad. Una arquitectura sin forma permite reformar, restaurar, cambiar la imagen sin que, evidentemente, la forma sea alterada, y por tanto el objeto permanece. Puede absorber espontáneamente adiciones, subtracciones, modificaciones técnicas sin perturbar su sentido de orden. Esta constancia subyacente permite mantener la coherencia en la unidad y no caer en la exaltación de la superposición caótica de fragmentos.³⁵

Lo aformal no es amorfo sino que sigue principios de trazo y comportamiento diferentes a los planteados para los cuerpos tradicionales; se aleja de la geometría cartesiana para trabajar con parámetros de geometría reimennianos pero poniendo su interés no tanto en el comportamiento geométrico mismo sino, como lo indica el propio Deleuze, en su sentido de multiplicidad no para “designar una combinación de lo múltiple y lo uno sino una organización perteneciente a lo múltiple como tal sin tener que conformarse como una unidad ordenada para formar un sistema”³⁶. El mismo Deleuze identifica en la geometría riemanniana un símil con su forma de pensar: “es una multiplicidad n-dimensional, continua y definida”, entendiendo la

³⁴ Esto está a la base de lo que Deleuze llama desfundar, des-fundar, quitar todo fundamento. Ver *Difference and repetition*. pp. 285

³⁵ GAUSA, GUALLART, et al. *op. cit.* pp. 34.

³⁶ DELEUZE. *Difference and repetition*. pp. 208-209.

dimensionalidad como los parámetros sobre los cuáles puede manifestarse la idea, la continuidad como el conjunto de relaciones por medio de las cuales se relacionan dichos parámetros, y la definición de los elementos como el producto de esas relaciones; esta geometría es interacción de estos tres conceptos cuyo producto no puede modificarse en uno de ellos sin afectar directamente a los otros. Pero, para hablar realmente de multiplicidad, existen ciertas condiciones indicadas también por Deleuze: en primer lugar, “los elementos de la multiplicidad no deben tener ni forma sensible ni significado conceptual ni ningún tipo asignación funcional”³⁷ pues son indeterminados materialmente ya que su existencia es virtual y es esta indeterminación la que les permite manifestar la diferencia de forma libre y sin restricciones; cuando estos elementos son determinados, lo hacen de manera recíproca, es decir, uno sólo de los elementos no puede ni autodeterminarse ni variar sin afectar a otros pues no puede desligarse de las relaciones que mantiene con ellos; estas relaciones tampoco son lineales sino regionales pues, cuando existe una variación en uno de ellos, no afecta sólo a aquellos elementos con los que se liga directamente sino que actúa como una onda expansiva afectando, con un cierto grado de intensidad, a todos los elementos a la multiplicidad; finalmente, “una conexión múltiple ideal, una relación referencial, debe actualizarse en diversas relaciones espacio-temporales, al mismo tiempo que sus elementos se actualizan materializándose en gran variedad de términos y formas. La idea [y, consecuentemente, la multiplicidad] se define entonces como una estructura”, siendo entendida esta última como “un sistema de conexiones múltiples, no localizables, entre elementos diferenciales que se encarnan en relaciones reales y términos actualizados”³⁸. Lograr la representación física y material de esta postura requiere, como lo sugiere Deleuze, un alejamiento de la concepción geométrica tradicional cartesiana, basada en la unión de puntos fijos en el espacio-tiempo, en favor de figuras geométricas generadas por medio de líneas de acción; el trazo de estas últimas debe ser considerado más como resultado de fuerzas que actúan sobre la superficie, de forma similar a lo sucedido en un círculo o una esfera en los cuales no es tanto el punto desplazado el que marca el trazo sino el punto central el que ejerce una fuerza gravitatoria de atracción sobre una línea para lograr su curvatura. En este sentido, Greg Lynn considera que “una curvatura es un modo de integrar entidades de interacción compleja en una forma

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

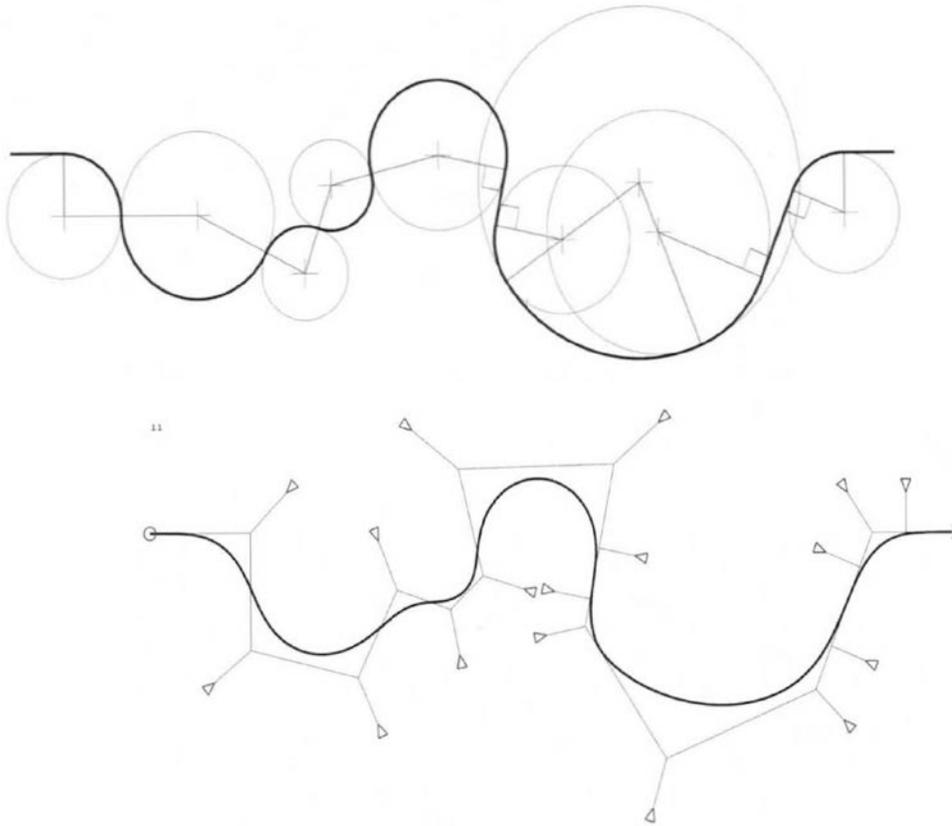
continua”³⁹ pues no trabaja como conexión entre dos puntos sino que integra las fuerzas y condiciones relativas a su expresión como parte de su desarrollo; no se comporta como una unión de puntos en un recorrido, lo cual implicaría una concepción lineal del tiempo con respecto a una posición previa y otra posterior al desplazamiento, sino como puntos de atracción que deforman y transforman la curvatura y donde el desplazamiento de uno de los puntos afecta la curvatura en tanto se relaciona con otras fuerzas, es decir, los sistemas de fuerzas generadores de curvaturas afectan no sólo a la curvatura que generan sino también a otras con las que esta curvatura entra en contacto; aunque su campo de influencia también es limitado, generan superficies capaces de comportarse como cuerpos que pueden manejar diversos niveles de información en una sola forma incomprensible por medio de los cuerpos geométricos básicos; estas formas, a su vez, pueden combinarse con otras, ya sea manteniendo su independencia pero afectando mutuamente su conformación física por los nexos de cercanía que tienen entre ellos, o fusionándose en una superficie continua que incorpora los sistemas de información y fuerza de todas ellas.⁴⁰ Lo importante del desarrollo de las curvaturas en superficies continuas es que, “debido a que las entidades topológicas están basadas en vectores, son capaces de incorporar sistemáticamente el tiempo y el movimiento dentro de su forma a través de la inflexión”⁴¹. Esta incorporación no debe entenderse como un cambio de posición espacial en el objeto pues el movimiento deja de estar relacionado con el desplazamiento para quedar subordinado a la fuerza; las composiciones aformales no son ni una independencia ni una transformación de los cuerpos platónicos sino una deformación producida por los cuerpos o superficies a partir de las fuerzas que se aplican sobre ellos; esta deformación siempre es estática pues lo importante en ella, y en la interpretación del movimiento, es que las fuerzas aplicadas no provocan tanto un desplazamiento continuo como la generación de zonas de indiscernibilidad en la superficie sobre las que se aplican; el movimiento no es espacial sino temporal en el sentido de que no conduce a un cambio de posición sino a la imposibilidad de establecer formas, funciones, interpretaciones fijas no por su falta de precisión o definición sino precisamente por lo contrario, por contar con una “precisión deformante”, por la

³⁹ LYNN. *op. cit.* pp. 24. He traducido *spline* por curvatura para referirnos a un trazo que no es ni recto ni se genera por una curva constante (como una espiral o un arco) sino que es una línea de trazo variable donde el patrón de dicho trazo no está dado por una composición de puntos unidos entre sí sino por un punto externo a dicha línea que “jala” o “atrae” hacia sí la línea de curvatura afectada; de este modo, no tiene un radio o un punto de referencia específico para su trazo, ni es una composición de diferentes curvas unidas en un mismo trazo, sino que sólo tiene un posible origen y final de la línea que es afectada por una o varias fuerzas de atracción.

⁴⁰ *Ibid.* pp. 30.

⁴¹ *Ibid.* pp. 23.

aplicación específica de la fuerza, que le permite a la superficie producida ser común a varias formas y funciones sin poder distinguir los límites entre ellas pues estos límites son variables, van cambiando y ajustándose constantemente, tendiendo hacia “líneas de fuga” que impiden ataparlas.⁴²



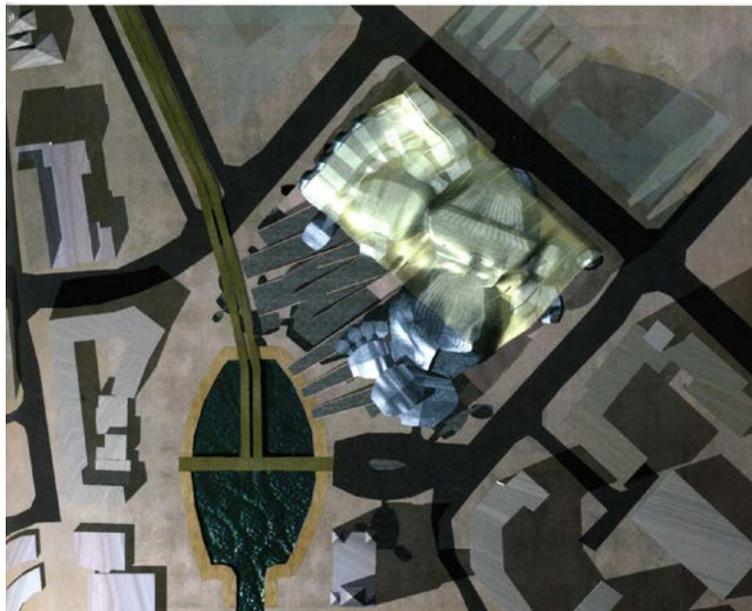
Diferencia entre el comportamiento de una curva trazada geoméricamente como tangencial a los círculos que la conforman y una curvatura trazada sobre puntos de control que pueden variar su intensidad de forma independiente pero afectan el trazo de modo colectivo.⁴³

El uso de la computadora ha permitido manejar diversos niveles de información de manera interactiva e interdependiente afectando el producto final conforme varían los tipos de relaciones o valores con los cuales se alimenta el sistema, traduciendo este proceso a formas y superficies capaces de ser proyectadas en un sistema de coordenadas cartesiano para su construcción. Este acercamiento, conocido como diseño paramétrico, se fundamenta no en los elementos sino en las relaciones que estos tienen entre sí; en una ejemplificación básica, una línea no es entendida

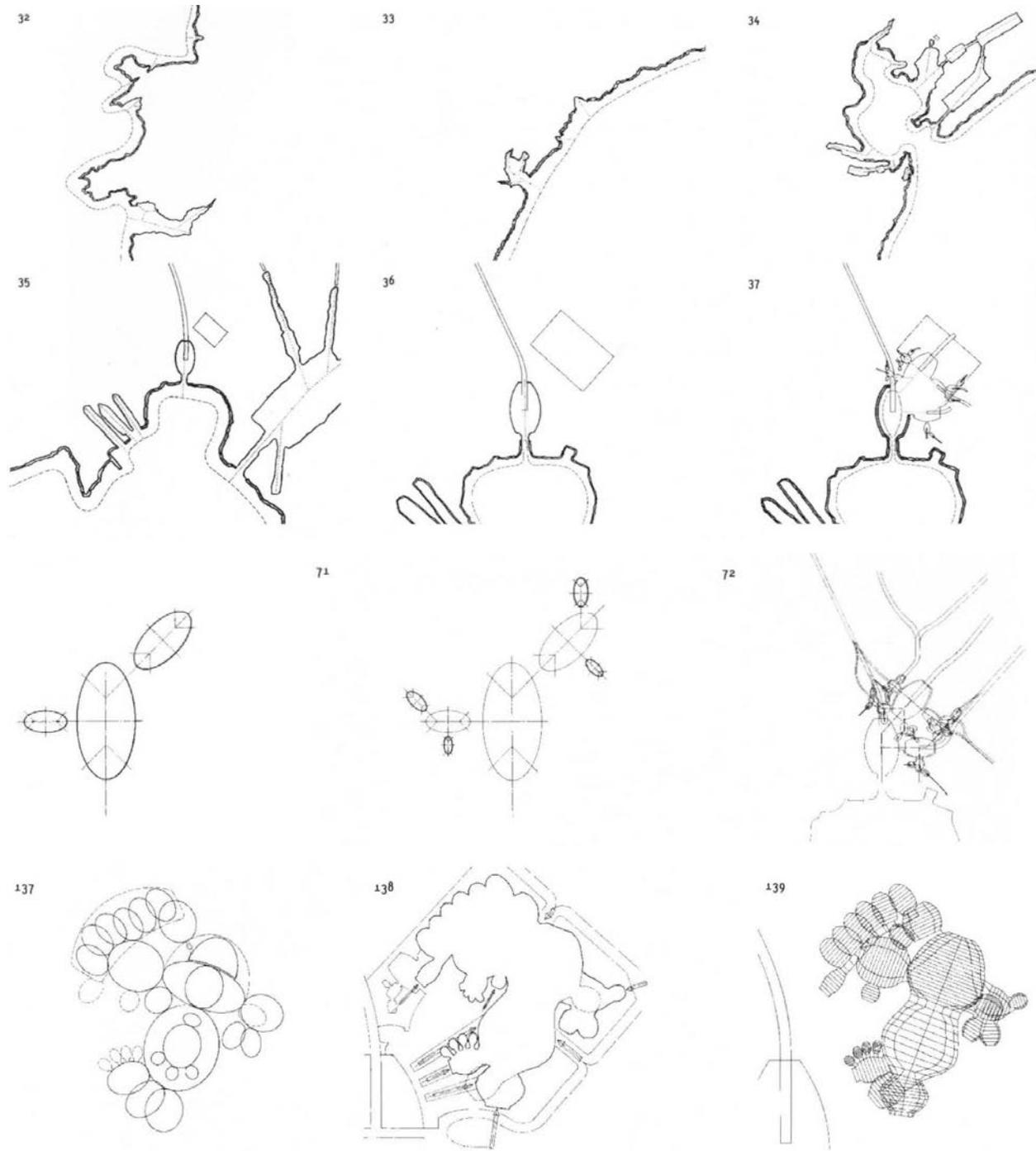
⁴² DELEUZE. *Lógica de la sensación*. pp. 25.

⁴³ Imágenes obtenidas de LYNN. *op. cit.* pp. 27.

como una continuidad de puntos o como un punto desplazado sino como un vector que enlaza los puntos; en el primer caso, si uno de los puntos que forma la línea se desplaza, los demás se mantienen en su posición; en el segundo, el desplazamiento de uno de los puntos afecta el comportamiento de la línea y, por consiguiente, su trazo. Adicionalmente, la computadora permite generar procesos recurrentes autopoiéticos a través de algoritmos matemáticos capaces de producir superficies de curvatura variable acordes al tipo de información con que el algoritmo es alimentado; estas superficies, aunque pueden variar en su forma y mostrar cierta independencia entre sí, mantienen y comparten los caracteres genéticos del algoritmo. Es por esto que “si lo paramétrico es una técnica para el control holístico y manipulación de objetos diseñados a múltiples escalas tanto en sus partes como en su totalidad, el algoritmo es un método de generación y producción de formas complejas y estructuras a partir de procesos simples”⁴⁴. El uso de la tecnología en la ejecución de procesos de simplificación y complejización de los cuerpos y superficies rebasa el gesto de la operación reiterativa para evolucionar a sistemas metaestables que ejecutan múltiples operaciones relacionadas en diferentes niveles para integrar la información del contexto espacio temporal en que se desarrolla el sistema, conservando las características y propiedades del propio sistema para generar formas adaptativas que respondan de manera específica a dichas condicionantes. La producción en serie se particulariza sin afectar el proceso de producción en sí. Lo uno puede ser múltiple al mismo tiempo que lo múltiple mantiene la esencia de lo uno.

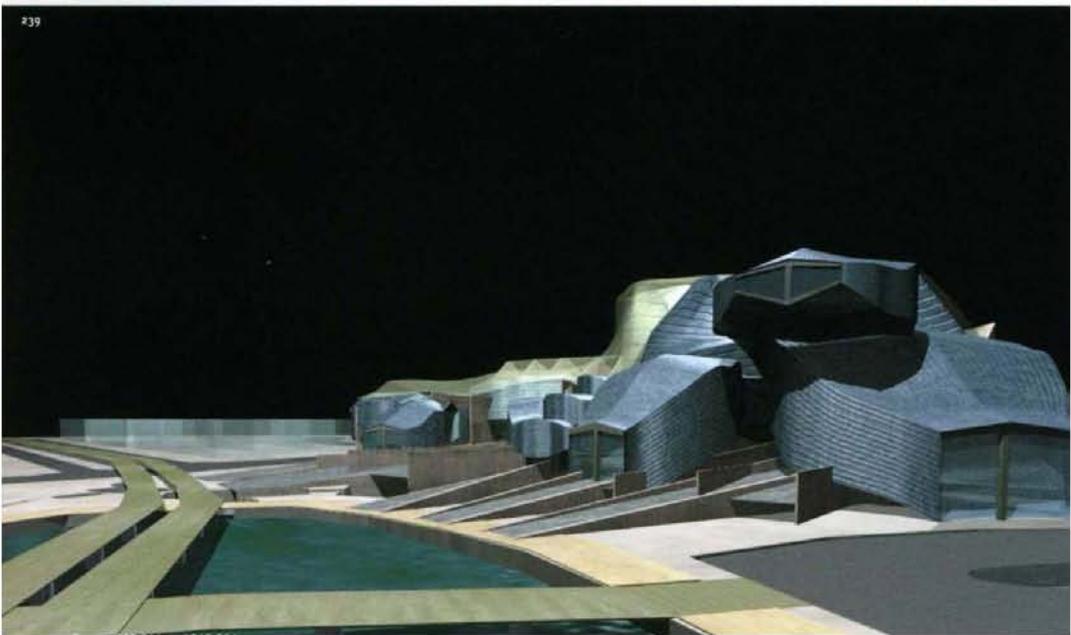
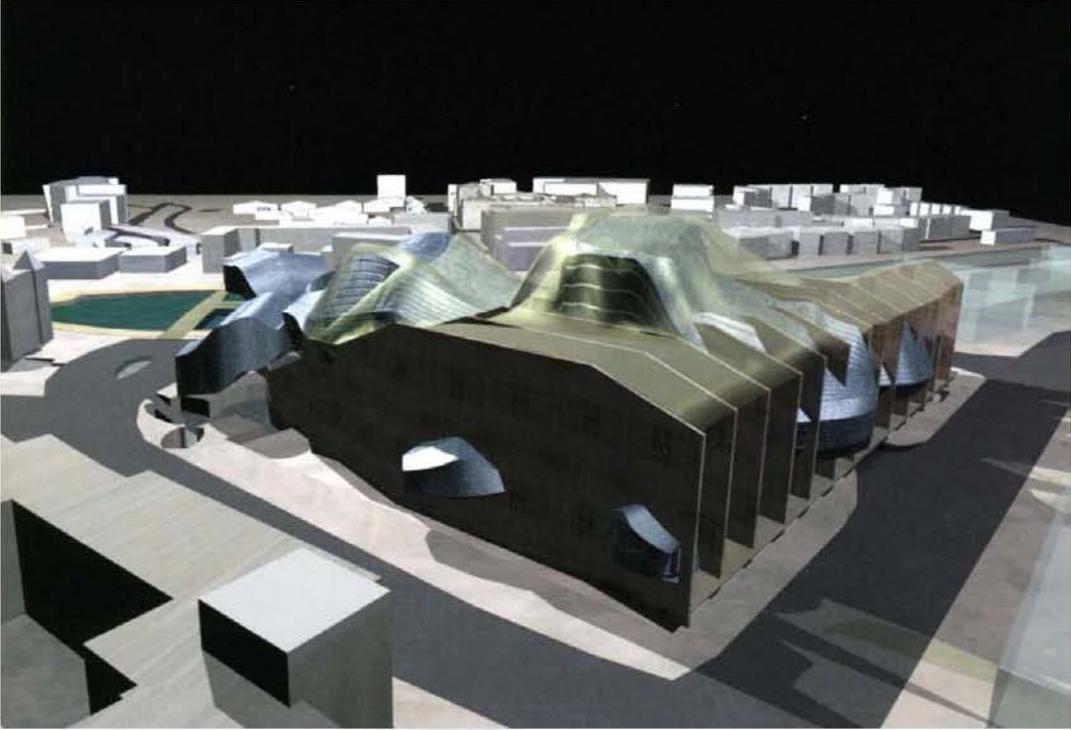


⁴⁴ SAKAMOTO, FERRÉ, et al. *op. cit.* 2008. pp. 2



Greg Lynn. Proyecto para el concurso de la Opera de la Bahía de Cardiff. Inglaterra. 1994.⁴⁵

⁴⁵ Imágenes obtenidas de GREG LYNN. *Animate form*. New York: Princeton Architectural Press. 1999. pp. 82-101. A partir de un estudio de la conformación de la costa de la Bahía de Cardiff, Lynn genera una serie de concavidades que, en lugar de permitir la entrada del agua hacia la tierra, permiten la entrada de la gente hacia el recinto y conectan el proyecto con el contexto urbano, multiplicando las protuberancias en un proceso fractal selectivo para adecuarse a las necesidades del programa arquitectónico y del emplazamiento. Finalmente, los cuerpos originales son deformados y entrelazados para adquirir dimensiones de uso y adaptarse a las funciones requeridas por el proyecto.



La selectividad en el proceso de diferencia y repetición generativa de la forma es muy importante pues ni la operación que realiza el sistema ni los elementos que de esta toman parte lo hacen de manera aleatoria o azarosa. Deleuze considera que “una estructura es definida como un ordenamiento de razones”, entendidas estas últimas como los “elementos diferenciales y generativos del sistema correspondiente”⁴⁶, produciéndose, en consecuencia, un “método genético-estructural” que más que servir para dar orden al conocimiento debe permitir la génesis de nuevos componentes a través de y dentro del sistema. Esto no debe implicar una oposición entre ambas formas de ordenamiento sino, simplemente, una postura diferente con respecto a las relaciones dentro del sistema. Cuando se considera la estructura como un orden de razonamientos, lo material se ve disociado del razonamiento para conformar un conjunto de relaciones a nivel abstracto, de acuerdo al ordenamiento previamente estructurado, que permita organizar los elementos en series que pueden conectarse entre sí para dar cabida a nuevos patrones internos al sistema con la posibilidad de re-estructurarse y continuar re-generándose en nuevas series y conexiones y donde cada nueva estructura funciona como respuesta específica a cada forma de relacionar, de intersectar, dice Deleuze, los problemas con las soluciones. Ahora bien, ¿porqué decir que es genético? Deleuze responde a partir de otra analogía basada en el pensamiento de Kant: considera la diferencia entre la síntesis y el esquema como un cambio en la relación entre el concepto y sus determinaciones materiales, es decir, sus determinaciones para un espacio-tiempo específico.⁴⁷ Para Deleuze, la base de la síntesis es el reconocimiento de diferentes elementos para condensarlos en un concepto que los englobe a partir de un patrón o característica común a ellos de tal modo que el reconocimiento posterior de objetos similares sea posible; se trata de un proceso de reconocimiento y repetición para la clasificación de los elementos a partir de sus caracteres representativos.⁴⁸

En la misma dirección, pero en el campo de la arquitectura, Lars Spuybroek considera que, en general, hay dos acercamientos opuestos con respecto a la relación entre el reconocimiento de una forma por parte del observador y el tiempo que esta acción requiere; el primero de ellos

⁴⁶ DELEUZE. *Desert islands and other texts*. pp. 146.

⁴⁷ GILLES DELEUZE. *Kant y el tiempo*. Buenos aires: Cactus. 2008. pp. 96-98.

⁴⁸ “¿Qué es un agenciamiento? Un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos – a través de diferentes naturalezas. La única unidad del agenciamiento es de co-fundionamiento: una simbiosis, una “simpatía”. Lo importante no son las filiaciones, sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias, sino los contagios, las epidemias, el viento”. GILLES DELEUZE & CLAIRE PARNET. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos. 2004. pp. 79.

considera que, a través del movimiento, se deforma la percepción que tenemos que la totalidad de lo observado; el segundo, informa acerca de lo observado para construirlo en una totalidad mental.⁴⁹ En ambos casos, sin embargo, el objeto observado es un elemento estático y es el observador quien, en su desplazamiento en torno al objeto, ejecuta el proceso de deformación o de información, es decir, se trata de una forma de estructurar el orden de los conocimientos como un *a priori* o un *a posteriori* en la construcción mental del objeto observado; la acción motriz, el desplazamiento, se mantiene desligada de la acción mental, de la percepción, lo que impide la construcción de nuevas estructuras, de nuevas relaciones, entre el objeto y el observador. “¿Cómo podemos integrar la acción en la percepción?” a través de la arquitectura, se pregunta Spuybroek, a lo que él mismo responde: “sin tener una segmentación *a priori* entre el piso (que es la superficie de la acción) y el muro (que es la superficie de la percepción)”⁵⁰. Se trata de unir la fuerza motriz y la fuerza racional en un único esfuerzo para aumentar los modos de afectación de manera bidireccional entre la forma habitada con aquél que la habita: por un lado, la forma adquiere nuevos sentidos y dimensiones, aproximaciones y comprensiones, ante el descubrimiento que el usuario hace de ella ya no sólo por la percepción que le produce sino por la posibilidad que tiene el usuario de interactuar con la forma en diferentes niveles y necesidades; por otra parte, el usuario se ve obligado a eliminar la separación entre el sujeto y el objeto para ser parte esencial del objeto mismo, del comportamiento del objeto, para darle sentido y razón a su *modo* de ser, o como lo diría Deleuze: “Ya no conozco los cuerpos por el efecto que tienen sobre el mío, sino que los conozco bajo las relaciones que los constituyen, en tanto esas relaciones se combinan con las relaciones que me constituyen. Lo que capto ya no son efectos de un cuerpo sobre el mío, sino composiciones de las relaciones entre un cuerpo y el mío”⁵¹. Si por mucho tiempo se consideró que la arquitectura era un arte limitado por sus capacidades expresivas, esto sucedía porque se identificaba al arte como una forma de representación del mundo; al redirigir el arte hacia la presentación de las fuerzas, la arquitectura abre exponencialmente sus posibilidades pues permite la interacción con la obra misma. Con el cambio de perspectiva, la experiencia de la obra ha pasado de la percepción de la obra a la sensación de la obra. Y “la fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una

⁴⁹ SPUYBROEK. *op. cit.* pp. 135.

⁵⁰ *Ibid.* pp. 138. Un desglose más detallado de esta postura se encuentra en BERNARD CACHE. “Architectural Image”. *Earth moves. The furnishing of territories*. Cambridge: MIT Press. 1995.

⁵¹ DELEUZE. *En medio de Spinoza*. pp. 305.

fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación. Pero si la fuerza es la condición de la sensación, ella sin embargo no es sentida, puesto que la sensación ‘da’ cualquier otra cosa a partir de las fuerzas que la condicionan”⁵². La fuerza nunca se manifiesta directamente sino a través de; por esto es que la función del arte no es representar sino presentar las fuerzas. La arquitectura no sólo permite la sensación de la obra a nivel de percepciones sensibles sino que, considerando el planteamiento de Spuybroek, la experiencia de la obra puede ser intensificada por las sensaciones motrices que producen en su habitante. El *modo* de una manifestación formal sólo adquiere sentido cuando se combina con el *modo* en que lo otro afecta y es afectado por el primero, cuando devienen entre ellos, ya sea para aumentar o disminuir la capacidad de no solo de acción sino también de afectación que existe entre ellos.⁵³

Cuando nos referimos a un cuerpo, nos referimos a toda masa o superficie capaz de ser afectada por las fuerzas que sobre ella actúan. En este sentido, la superficie arquitectónica, aunque usualmente es considerada un elemento inerte, actúa como un ser vivo capaz de ser afectada tanto por los flujos de fuerzas interiores a las condiciones de diseño para las que ha sido proyectada como por los flujos de fuerzas provenientes del contexto, permitiéndole actuar con los flujos activos producidos por las acciones de quien la habita. Aunque la fuerza se encuentra ligada a la sensación, no implica la necesidad de un sistema nervioso capaz de percibir dicha fuerza para reaccionar a ella; la capacidad de afectación no es exclusiva de los seres vivos. En el primer capítulo vimos que toda fuerza debe ser ejercida sobre un cuerpo pues es parte de su esencia el manifestarse; los cuerpos son la forma de expresión de las fuerzas que sobre de ellos actúan. Algunos arquitectos han fundamentado sus proyectos en esta perspectiva del pensamiento deleuziano buscando producir una “superficie de contacto” entre las diferentes problemáticas-condicionantes-materialidades-fuerzas a las que son sometidas.⁵⁴ Esta superficie funciona como contenedor-contenido pues contiene las fuerzas de la problemática a la que responde en su interior y es limitado por el contexto al que responde en su exterior⁵⁵, de tal modo que “la función de cada forma construida consiste en un proceso transversal en el cual la producción de las formas y el desempeño de las formas son combinados, dando por resultado una forma singular”⁵⁶

⁵² GILLES DELEUZE. *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena. 2002. pp. 63.

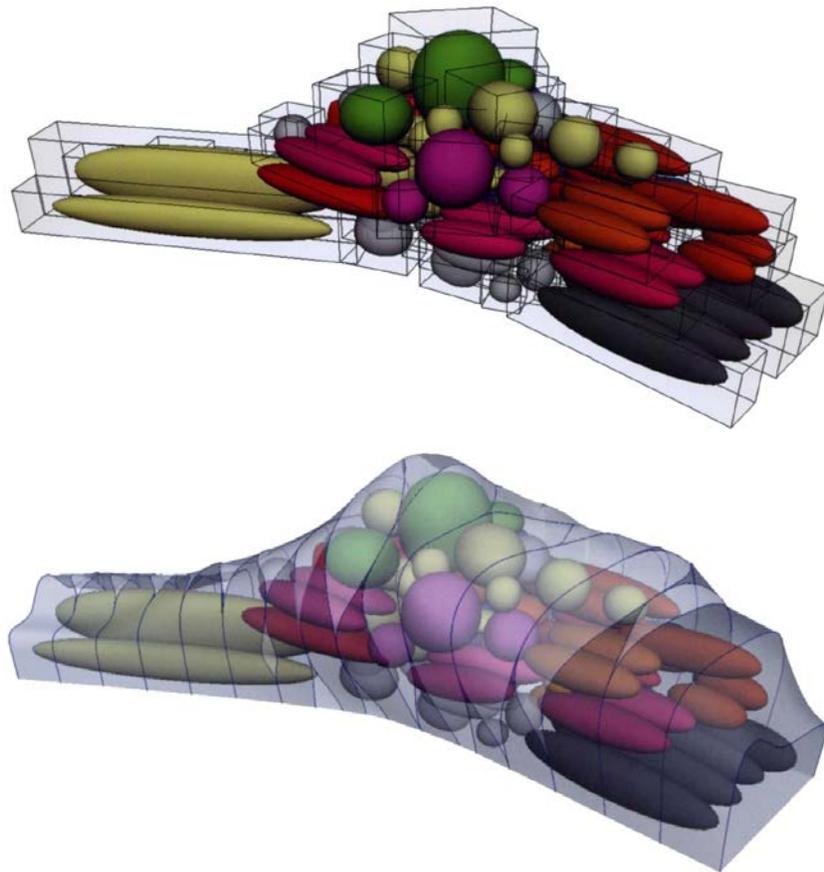
⁵³ DELEUZE. *Spinoza. Philosophie pratique*. pp. 70.

⁵⁴ Recordemos lo mencionado por Masahiro Ikeda con respecto a los materiales en el primer capítulo.

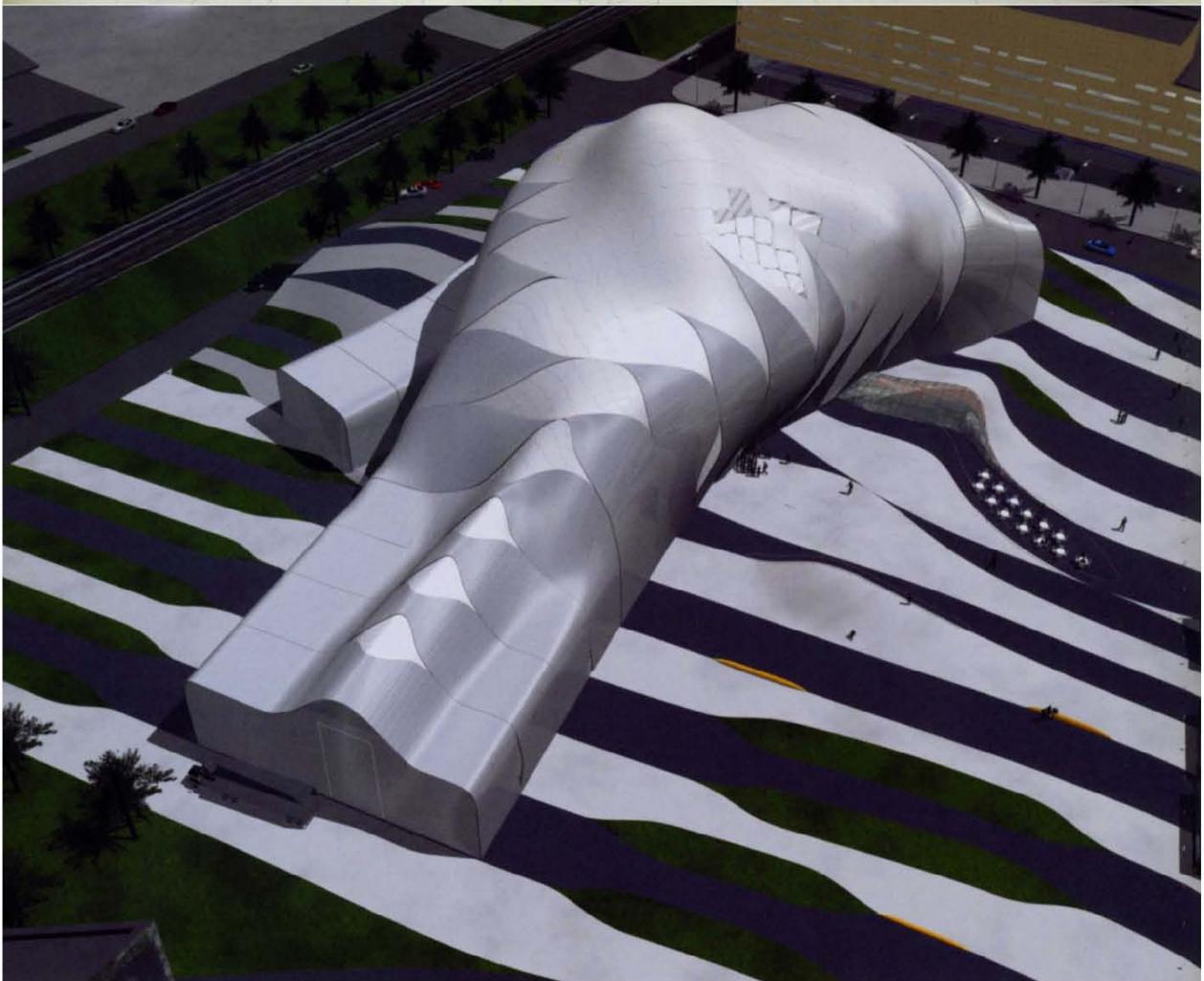
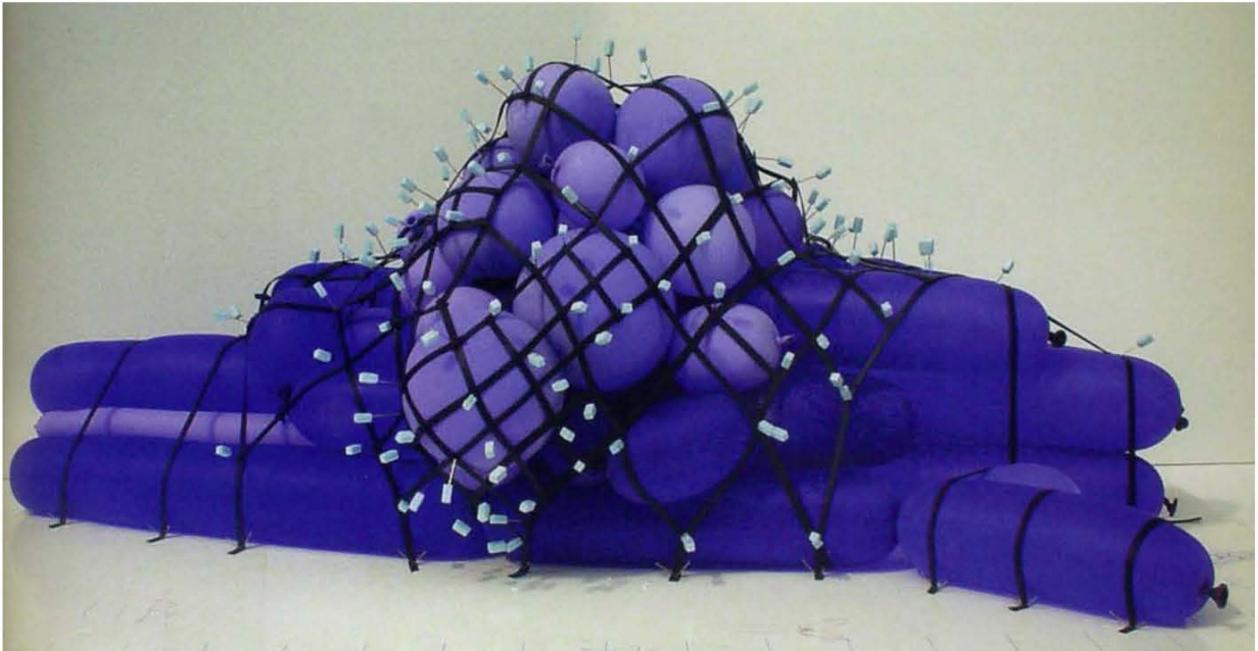
⁵⁵ Funcionan de forma análoga a los estratos geológicos señalados por Deleuze y Guattari en “La geología de la moral”, en *Mil mesetas*.

⁵⁶ MOUSSAVI. *op. cit.* Nota 9, pp. 35.

que optimiza los recursos materiales para generar un producto arquitectónico que permite la máxima expresión de cada una de las fuerzas que sobre él se ejercen. Proyectos como el concurso para el Centro Pompidou en Metz, Francia (2003), de NOX (Lars Spuybroek),⁵⁷ son concebidos como un objeto que queda entre un simple contenedor de arte y un objeto más llamativo que la colección en su interior; esta propuesta organiza un programa de necesidades de tal manera que todas ellas puedan realizarse de forma simultánea sin interrumpirse entre sí. En lugar de concebir el museo como un cúmulo de cuartos a llenar, la museografía es considerada como un gran continuo que permite el paso entre salas de recorrido no lineal de acuerdo a las diversas temáticas o intereses. La cubierta comprime (deforma) los volúmenes programáticos permitiendo el aprovechamiento de los espacios intersticiales para generar la estructura de soporte y el recorrido de instalaciones necesarias para el funcionamiento del edificio. En este caso, sin embargo, a pesar del interés de NOX por desaparecer la división entre planos (piso, muro y techo), el comportamiento real del edificio es similar al de uno tradicional independientemente de su configuración exterior y de una interacción entre espacios más fluida.



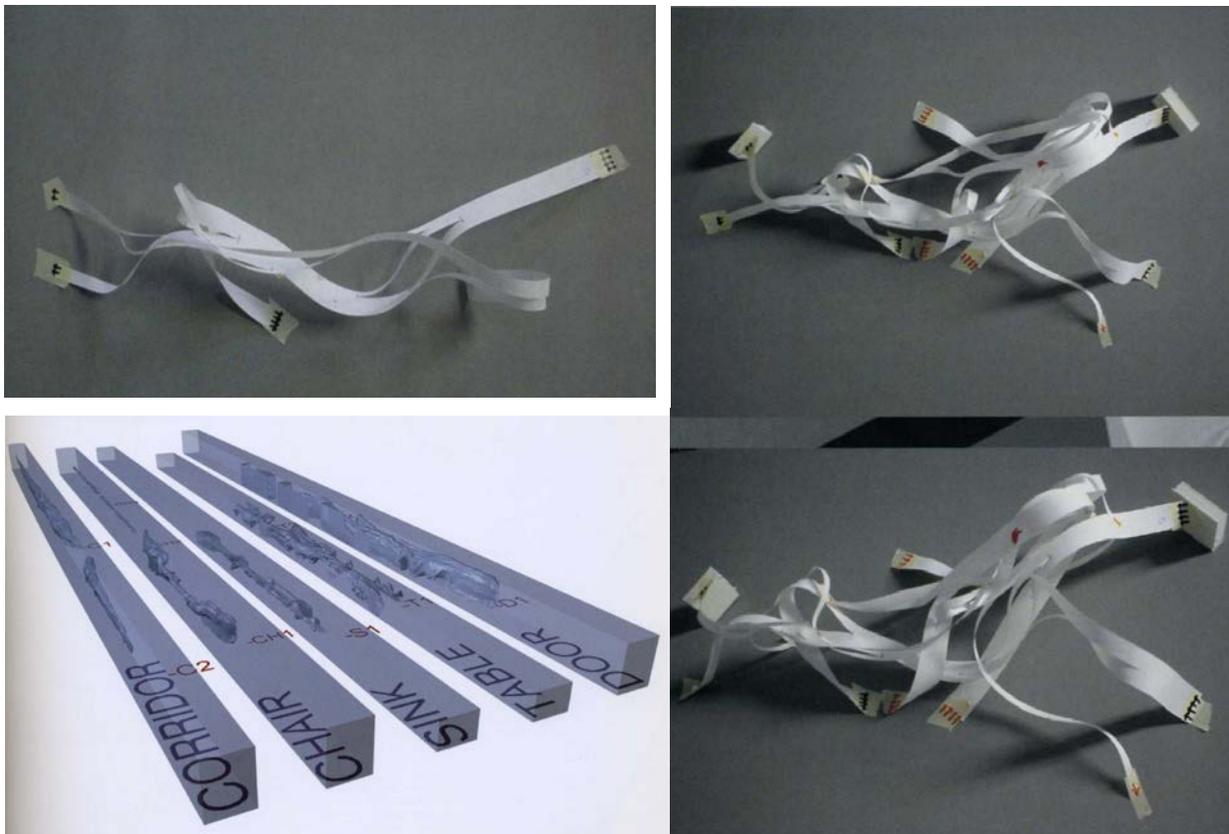
⁵⁷ Imágenes obtenidas de LARS SPUYBROEK. *NOX. Machining architecture*. Londres: Thames & Hudson. 2004.

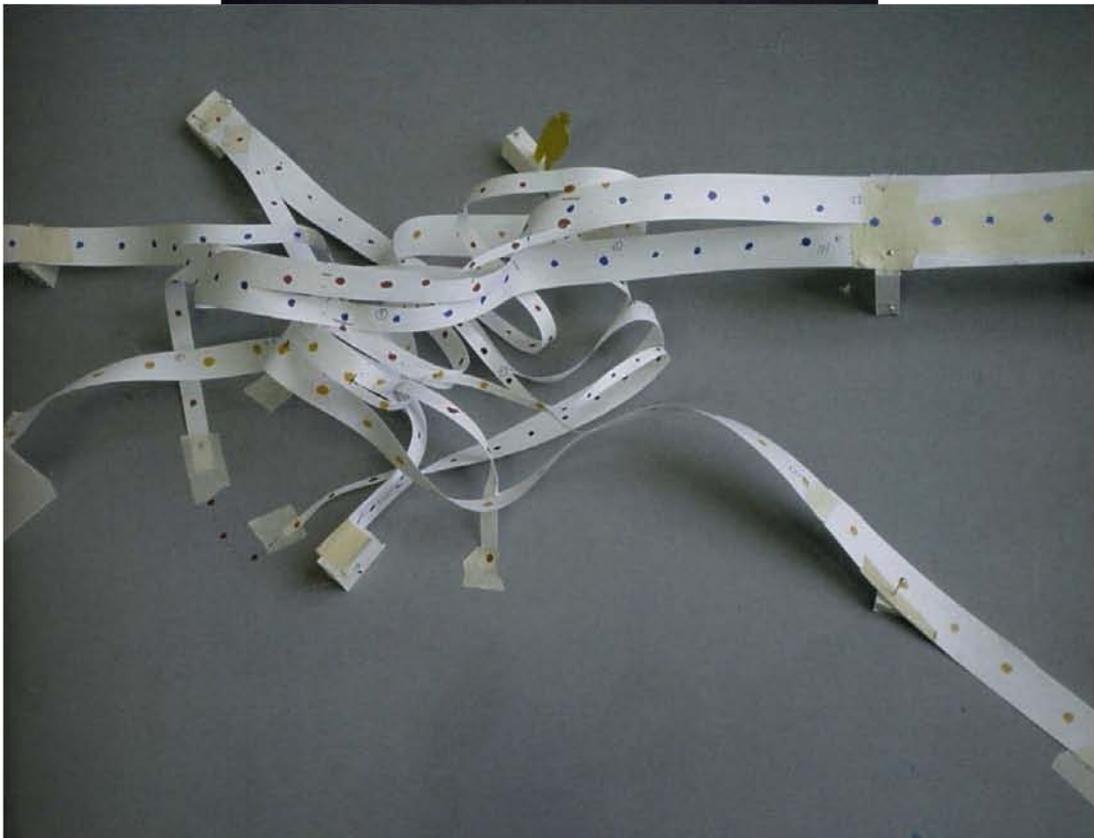






En el caso de Son-o-House, pabellón-instalación que funciona como instrumento y lugar de presentaciones musicales en Breugel, Holanda (2000-2004), NOX, en colaboración con el compositor Edwin van der Heide, generan la estructura del proyecto a partir de un estudio de los desplazamientos corporales que realiza una persona en acciones habituales, como caminar, sentarse, o abrir una puerta. A cada “coreografía” se le asigna un desarrollo espacio-temporal (se le codifica) para combinarlas entre sí – ¿la posibilidad de ejecutarlas todas al mismo tiempo sin interrumpirse? ¿De ejecutar diferentes sistemas de forma coordinada al mismo tiempo? –. La producción de valores de esta combinatoria permitirá generar un cuerpo (por re-territorialización de la información) dentro del cual se insertan 23 sensores de presencia conectados entre sí para registrar tanto la afluencia como la posición de las personas (algunos espacios son accesibles estando parado mientras que otras sólo lo son sentado o introduciendo los brazos), decodificando nuevamente la información motriz de los visitantes para recodificarla en un patrón de ejecución sonora. Se logra, así, una pieza musical basada en un mismo principio pero que tiene un número ilimitado de combinaciones. En este proyecto se logra ya una interacción más profunda entre el habitante y el espacio habitado, tanto desde el principio genético formal como durante su uso. Sin embargo, parecería que la obra queda más cerca de lo escultórico que de lo arquitectónico.













Recapitulemos lo que hemos expuesto hasta el momento. Nos hemos encontrado con tres formas de relación que se entrelazan: el sistema, la estructura y la serie. En el sistema, los elementos se relacionan a través de una operación recurrente que, por lo mismo, modifica constantemente los valores de la relación misma y, en consecuencia, el resultado de la operación es siempre variable. Estos resultados se manifiestan en series que expresan el orden de reproducción recurrente de la operación como relación de resultados. La estructura, por su parte, establece y mantiene la relación entre las series que se producen dentro del sistema. Sin embargo, la variación en el tipo de relaciones que se establecen en cada uno de los niveles antes mencionados no es tan sencilla. Así como hemos mencionado las características que regulan los sistemas, existen también condiciones que regulan la conformación de las estructuras y las series, según las establece el mismo Deleuze.⁵⁸ En primer lugar, las estructuras implican la relación entre series, es decir, una estructura no puede organizarse en torno a una serie en particular sino que entrelaza, al menos, a dos series que deben ser heterogéneas (constituida, cada una, por un grupo de elementos producto de la misma operación) y con elementos diferentes entre ellas, de tal modo que la estructura asigne valores particulares a cada forma de relación posible entre los elementos de las diversas series, siendo una “singularidad” cada uno de estos valores no asignable a otro punto o forma de la relación que no sea aquél que le dio origen. Si en un sistema lo que rige es la operación, esta operación es capaz de producir resultados casi infinitos a partir de la variación en el punto de inicio de la operación; cada una de estas variaciones produce una serie, independiente una de otra y con valores diferentes y diferenciales entre ellas; lo que hace la estructura es relacionar ambas series como un “registro de *acontecimientos* ideales” que establece las singularidades o puntos y formas de relación entre ambas series. Ahora bien, la estructura no conecta indiferenciadamente las series; es importante la presencia de un elemento común que salta de una serie a la otra, que pertenece a ambas sin ser elemento de ellas, generando un desequilibrio, mas no una inestabilidad – recordemos que el sistema es metaestable –, que permite la generación de una estructura de liga entre las series heterogéneas en un conjunto de singularidades-acontecimientos homogéneos que adquieren sentido, precisamente, por el elemento compartido entre las series. El cuerpo que habita es el elemento diferencial que une los sistemas e intercambia información de tipo intensivo y extensivo entre ellos; es el elemento valente que salta de un sistema a otro en varios sentidos. Por una parte, salta de un sistema

⁵⁸ DELEUZE, *Lógica del sentido*. pp. 70-71.

extensivo, como es el desplazamiento espacial, a un sistema intensivo, como es la sensación; el cuerpo es la estructura en la que ambos sistemas interactúan y se retroalimentan entre sí. Por otro lado, el cuerpo puede unificar el sistema de lo externo a él – la obra arquitectónica – con lo interno a él – lo racional, lo motriz, la sensibilidad –. La obra afecta al habitante, produce una afección. Y toda afección es intensiva en el sentido de que hace “vibrar” a quien la experimenta; no se le puede cuantificar, sólo cualificar: “La afección es intensiva porque nos sucede a nosotros, sucede a través de nosotros, no es objetivable o cuantificable como una cosa que percibimos o de la cual somos conscientes”⁵⁹. Comprendiendo mejor la diferencia entre lo intensivo y lo extensivo, podemos decir que lo extensivo se conforma por magnitudes capaces de ser manipuladas de tal modo que su resultado siempre es proporcional a dicha manipulación, como sucede en una operación matemática, mientras que lo intensivo presenta dos características principales: a) la variación en su magnitud no responde a ningún tipo de variación cuantificable – aritmética, geométrica, etcétera – pues puede pasar a los extremos con la menor de las variaciones, como sucede con el paso del placer al dolor, de lo bello al horror; no se puede cuantificar en qué punto sucede el cambio, sólo se le puede sentir; b) la multiplicidad se concentra y la diferencia desaparece, es decir, todas nuestras sensaciones coinciden hacia un mismo punto y se deviene, no en el objeto de la sensación, sino objeto de sensación⁶⁰. Una magnitud intensiva conduce a un cuerpo sin órganos en el que la organización espacial y, consecuentemente, territorializada se difumina y desaparece para generar una sola masa de sensación donde dicha sensación, más que recorrer, atraviesa el cuerpo completo; no avanza en él sino que lo sacude todo en un único impulso; no se identifican áreas, sino “umbrales y niveles” en los que la sensación es más intensa: zonas de afectación.⁶¹

Es aquí donde la curvatura como elemento que organiza lo complejo entra en juego; no se trata de algo que simplifica lo complicado sino de algo que organiza la información como singularidades de diversas series relacionadas en una estructura que puede manifestarse gráfica y, por consecuencia, tectónicamente. En la curvatura, la multiplicidad y la unidad encuentran una forma de expresión conjunta pues en un solo cuerpo o superficie se entrelazan series de información variable al mismo tiempo que las multiplicidades pueden agregarse y comportarse

⁵⁹ CLAIRE COLEBROOK. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge. 2005. pp. 38-39.

⁶⁰ Con respecto la diferencia entre una magnitud extensiva y una magnitud intensiva: DELEUZE. *Kant y el tiempo*. pp. 54. Con respecto a la pérdida de la diferencia entre el sujeto y el objeto: DELEUZE. “Pintura y sensación”, en *Lógica de la sensación*.

⁶¹ DELEUZE. *Lógica de la sensación*. pp. 51.

como un cuerpo o superficie unificada.⁶² La curvatura funciona como una especie de diagrama que representa formalmente los desplazamientos de la información y las repercusiones que estos desplazamientos tienen en otras series que dan estructura a la forma; sin embargo, el diagrama no debe considerarse sólo como una forma representativa sino que debe ser también una forma generativa y productiva que permita establecer el patrón de crecimiento de la serie. No se trata, entonces, de permitir a la estructura un crecimiento autónomo y descontrolado sino que, al igual que la estructura es selectiva en la información que relaciona entre las series, la información que se le proporciona a la estructura debe ser selectiva para condicionar su crecimiento de acuerdo a las necesidades indicadas para cada caso, produciéndose, así, un cuerpo capaz de responder a las necesidades específicas del problema. Manuel Gausa identifica esta capacidad del diagrama con una “máquina abstracta”, empleando la terminología de Deleuze, ya que es “abstracta por ser conceptual y ontológicamente distinta de la realidad material; pero al mismo tiempo máquina por funcional, porque reconoce posibles ensamblajes, conexiones, organizaciones internas y externas, despliegues y posibles disposiciones”⁶³, a la vez que explica de modo gráfico el sentido y la intención del sistema para permitirle ser trasladada a nuevos sistemas vectoriales de fuerzas con capacidad genética formal y capacidad sintética de información. La capacidad de expresar formalmente el sistema se transforma en un medio de lenguaje arquitectónico que se aleja de la preconcepción clásica de la propia arquitectura y que involucra un cambio en nuestro propio comportamiento espacio-temporal en el mundo. Es necesario explicar esto último.

Todos tenemos la necesidad de tener un punto de referencia con respecto a lo cual actuar, no importa a cual ámbito nos refiramos. Cuando hablamos del espacio, esto es fácil de notar: poblaciones construidas en cercanía al mar o a un lago, río o montaña permitían a sus moradores

⁶² GREG LYNN, “Burujos: la medida de la complejidad”, *Fisuras* 3 1/3, 1995, referenciado en GAUSA, GUALLART, et al. *op. cit.* pp. 121.

⁶³ GAUSA, GUALLART, et al. *op. cit.* pp. 162. La mejor referencia a esta afirmación con respecto a Deleuze, en este caso en unión con Guattari, se encuentran en *Kafka. Por una literatura menor* [México: Era. 1990. pp. 117-118], donde establecen que “lo que produce máquina, estrictamente hablando, son las conexiones, todas las conexiones que conducen al desmontaje”, a su descarga en otras conexiones que se engranan y conforman en otras máquinas, pues la máquina es deseo no en el sentido de un querer de la máquina sino de un querer seguir conformando y conformándose como máquina, de forma similar a lo que se hemos mencionado con respecto a la voluntad de poder. En este mismo texto establecen como lo maquínico funciona y requiere ser un “dispositivo colectivo de enunciación”, situación relacionada en forma directa con la necesidad de expresión de toda esencia: lo maquínico debe manifestarse para poder ser integrado como parte de los flujos a los que pertenece, tanto de corte como de alimentación y residuos. En *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* [Buenos Aires: Paidós. 2009. pp. 399-400], ambos autores vuelven a mencionar como el deseo de las máquinas es tener el mayor número posible de conexiones, en todo sentido y en toda dirección, “atravesando varias estructuras a la vez” con tal de lograr este fin; y, aunque es importante para la máquina expresarse para poder integrarse con otras máquinas, esta expresión difiere a cualquier forma de representación que se haga de ella precisamente porque la máquina siempre lo es de modo abstracto.

identificar su ubicación de forma sencilla. Francesco Careri⁶⁴ propone que la arquitectura no surge con el establecimiento sedentario de los pueblos nómadas sino que fue la práctica del errabundeo nómada lo que dictó la necesidad de “construir simbólicamente el paisaje” estableciendo marcas que permitiesen identificar las rutas de viaje y traslado durante los distintos ciclos de migraciones animales y cambios climáticos, de tal modo que la primera intervención simbólica realizada por el hombre en el paisaje es el andar que establece un patrón dentro del contexto al marcar caminos recorridos para colocar elementos físicos estables reconocibles a la distancia como una alteración en la conformación natural del espacio. En el caso del tiempo sucedió algo similar. Robert Levine⁶⁵ explica cómo la necesidad capitalista por hacer más eficiente los procesos de producción es lo que dio origen a la medición del tiempo usado en la actualidad; la necesidad de optimizar los tiempos de traslado y entrega, de rendimiento de las máquinas – y de los componentes humanos que en ellas intervienen – llevó a la necesidad de inventar un sistema de medición que fuese aceptado y comprendido por todos. Sin embargo, las formas de medición del tiempo que se han tenido en diferentes épocas siempre han implicado una referencia espacial, es decir, se parte del desplazamiento espacial como parámetro guía de la duración, identificando esta última como tiempo. Se ha tratado al tiempo como algo extensivo, no como algo intensivo; se le cuantifica y se deja de lado la vivencia de él: el minuto eterno, el instante que nunca llega.⁶⁶

La invención del tiempo lineal es nuestra forma de manipular el tiempo: lo que fue, lo que es, lo que será; nos permite cuantificar el cuándo. Pero, a nivel intensivo, el tiempo es uno solo. Como una forma de explicar esta posibilidad de un tiempo que se pliega y despliega de modo constante y simultáneo, Deleuze introduce la idea de lo virtual y lo actual como forma de comprensión de lo que es presente. Para él, los presentes no son sucesivos sino que son series “que coexisten en relación con un objeto virtual de otro tipo”⁶⁷, el elemento común que puede ir

⁶⁴ FRANCESCO CARERI. “Errare humanum est..”, en *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. 2002.

⁶⁵ ROBERT LEVINE. “Breve historia del tiempo del reloj”, en *Una geografía del tiempo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 2006

⁶⁶ “Tendemos a pensar el tiempo como la conexión de unidades homogéneas y equivalentes dentro de algo dado; pensamos a un mundo en el que ya existe el tiempo, un mundo que se mueve en el tiempo. Ponemos el ser antes que el devenir. Imaginamos el tiempo como una serie de ‘ahoras’. Pero el tiempo no se compone de ‘ahoras’ o unidades; abstraemos el ‘ahora’ de una cosa o de una forma de ser que deviene o fluye en el tiempo. El tiempo no es *extensivo*; no es la conexión de distintas unidades. El tiempo es *intensivo*; siempre toma la forma de ‘duraciones’ diferentes y divergentes”. COLEBROOK. *op. cit.* pp. 41.

⁶⁷ DELEUZE. *Difference and repetition*. pp. 108-109.

saltando entre las series y provocando la actualización entre ellas. No unifica los presentes pues estos permanecen diferenciados temporalmente; funciona como elemento que irrita el sistema y provoca transformaciones y ajustes al sistema de relaciones que cada presente involucra. Es por esto que la repetición no debe ser considerada tanto como una secuencia de operaciones recurrentes en un tiempo lineal, es decir, donde el producto de la operación sirve de base a la operación siguiente y donde los resultados pueden ser predecibles; la repetición surge a partir del elemento virtual que salta entre los sistemas. Podríamos, entonces, reformular nuestro planteamiento y considerar que cuando nos referimos a la repetición, ésta funciona como una estructura que organiza sistemas de tiempo-presente donde el elemento virtual ejecuta, como operación recurrente que organiza los sistemas, el salto entre sistemas y provoca la irritación entre ellos para propiciar su actualización; el elemento virtual no busca producir un resultado en el sistema, busca solamente hacer que el sistema produzca, independientemente de lo que esto pueda generar: tirar los dados constantemente sin buscar un resultado específico. Por consiguiente, podemos considerar que el desplazamiento sí es parte fundamental de la concepción del tiempo; pero este desplazamiento no se refiere a una situación espacial sino a una variación en la posición del elemento virtual dentro de las relaciones del sistema. Es por esto que Greg Lynn propone diferenciar la “animación” del “movimiento”: “mientras que el movimiento implica un desplazamiento y una acción, la animación implica la evolución de una forma y de las fuerzas que la forman: refiere al animalismo, al animismo, el crecimiento, la actuación, la vitalidad y la virtualidad”⁶⁸. Lo que Lynn pretende es alejarse del pensamiento estático que sólo ve movimiento en el cambio de posición espacial y no en la interacción de fuerzas capaz de modificar las condiciones de comportamiento. Esto tiene un fuerte impacto en la arquitectura si se considera la concepción típica que se tiene de ella como un arte inmóvil y estático con un carácter de permanencia que nulifica su posibilidad de reconfiguración espacio-temporal.

Es conveniente diferenciar también, dentro del pensamiento de Deleuze, el concepto que él tiene de lo virtual contra otros términos que se emplean como similares. La primera diferencia que se debe hacer es entre lo virtual y lo posible. Para Deleuze, la diferencia entre estos términos se da en al menos dos sentidos: el primero con referencia a lo real y lo actual, el segundo con respecto a su capacidad para ser ejecutadas.⁶⁹ Se ha tendido a considerar lo virtual como algo que

⁶⁸ LYNN. *op. cit.* pp. 9.

⁶⁹ GILLES DELEUZE. *Bergsonism*. New York: Zone Books. 1991. pp. 96-98.

no existe, que no es real, que podría ser; entra en el ámbito de lo posible y, esto último, siempre lo es en referencia a lo real. Lo posible se traduce a la realidad por medio de limitaciones y eliminaciones de otras posibilidades: la posibilidad se vuelve real si cumple con ciertas condiciones pero, el cumplimiento de una posibilidad implica el fin de otras y, una vez que es real, pierde el poder de actualizarse a nuevas condiciones; no sucede lo mismo con lo virtual. Lo virtual siempre es real pues salta entre los presentes, tiene presencia en ellos; lo virtual es múltiple; no es un solo elemento virtual pues está compuesto de muchos; no es multiplicidad pues todos son parte de lo mismo; funciona como la esencia, capaz de participar en todo sin dejar de ser uno; por ello, lo virtual no implica la eliminación o limitación de otro virtual cuando se produce pues sólo es uno. Por el contrario, la posibilidad se puede transformar en realidad, pero, al hacerlo, deja de ser posible; mientras es posibilidad puede manejar ciertos niveles de actualización, es decir, ajustarse a las variaciones del sistema al que se refiere para poder ser realizada; lo virtual siempre es real, y cada vez que se produce se actualiza, más no se ejecuta, no se lleva a cabo, porque esta no es su intención; la intención de lo virtual es abrir caminos, nuevas direcciones de actualización; y cada vez que se actualiza, se transforma, cambia, es diferente a lo que era sin dejar de ser lo que es; no hay evolución, progreso o regresión, no hay un “era” o “será”, simplemente es diferente: “la característica de la virtualidad es existir de tal modo que se actualice al ser diferenciado y es forzado a diferenciarse de sí mismo, a crear líneas de diferenciación para poder ser actualizado”⁷⁰. Lo virtual se desplaza, pero no espacialmente; produce irritación en los sistemas, en el presente, para generar una reacción, una respuesta. Es por eso que la diferencia es creativa, generadora, genética.

Cuando esta virtualidad se transpola a nivel de manifestación en la obra de arte, cambia el lenguaje también. No se busca representar algo, hacer lucir como si fuera real, como una posibilidad de lo real. Lo virtual presenta algo, las fuerzas, que actúan sobre la obra; no se presenta a sí mismo ni a las fuerzas en sí, sino las acciones, transformaciones, deformaciones que producen en los cuerpos. No limita al buscar identificar la obra con algo ya existente; abre caminos, sentidos, interpretaciones, que van más allá de la obra realizada; no terminan con la ejecución de la obra.⁷¹ Como dice Deleuze: “sólo la expresión nos da el *procedimiento*”⁷².

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ DELEUZE. *Desert islands and other texts*. pp. 101.

⁷² DELEUZE & GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. pp. 28.

En los medios de representación arquitectónica del pensamiento deleuziano que hemos expuesto hasta ahora, hemos notado aún ciertas limitaciones formales con respecto a la idea que pretenden expresar. En unos casos, la repetición ha sido vista como progresión en el tiempo más que como un proceso de intercambio entre lo virtual y lo actual. Se ha hablado de una forma genética generativa capaz de responder a las fuerzas a que es sometida y manifestarlas por medios físicos, quedando estos esfuerzos en situaciones demasiado formalistas mientras mantienen un comportamiento tradicional. Se mencionó la diferencia entre lo intensivo y lo extensivo pero esta, parecería, queda de nuevo en una situación de percepciones más que de interacciones motrices o de sensaciones. Para lograr una reconfiguración real de la experiencia arquitectónica es necesario romper no sólo los prejuicios concebidos en torno a la arquitectura tradicional sino, también, un replanteamiento de la concepción, de la percepción y de la sensibilidad que tenemos tanto del espacio como del tiempo.

IV. REPLANTEANDO EL TIEMPO Y ESPACIO, REFORMULANDO LA ARQUITECTURA

Aunque se suelen entender el tiempo y el espacio como entidades independientes pero relacionadas entre sí, en realidad nuestra forma común de concebir el tiempo siempre ha dependido del espacio al considerar el desplazamiento de los cuerpos astronómicos como referencia para establecer la medición del tiempo.¹

Para Deleuze, la gran aportación de Kant en este tema es la inversión que plantea en la relación entre el tiempo y el movimiento. Cuando Kant considera al espacio y al tiempo como intuiciones puras a priori, los coloca a ambos como fundamentos base para la aparición y categorización del fenómeno, es decir, todo fenómeno sucede en un espacio y en un tiempo determinado de manifestación que le permite ser aprehendido por la razón. Los fenómenos aparecen en el espacio y en el tiempo. Y el movimiento es uno de tantos fenómenos que en ellos aparecen. Con esta precisión terminológica, Deleuze redirige la idea del fenómeno como aparición, de la cual no se puede conocer la cosa en sí sino la cosa en mí, por la idea de que el fenómeno es lo que aparece y, por ello, aquello que aparece es aquello que es, sin nada que ocultar.² Lo que se manifiesta, lo que aparece, lo hace como resultado de fuerzas que actúan en un espacio y en un tiempo determinado sobre el mundo. Con este cambio, el tiempo en Kant deja de estar supeditado a ser cuantificación del movimiento invirtiendo la relación con respecto a este para funcionar como un plano vacío sobre el cual el movimiento, entre tantas de cosas que aparecen, puede ser realizado.³ Sin embargo, el problema surgirá ahora en otro sentido.

Al ser espacio y tiempo intuiciones puras a priori en las cuales se dan los fenómenos, las categorías trabajan como formas de clasificación de dichos fenómenos, como sistemas referenciales que establecen relaciones entre los diferentes fenómenos y en relación con el sujeto; los organizan racionalmente para su comprensión por parte del sujeto. Si bien el tiempo ya no se considera como algo cíclico, algo predeterminado, al estilo de la tragedia griega, deviene una línea sobre la cual estamos dispuestos de tal modo que siempre hay algo previo y algo posterior a esa posición actual, presente. Esto ha conducido a una desviación terminológica que considera el

¹ Hans Blumenberg, en *Tiempo de la vida y tiempo del mundo* [Valencia: Pre-textos. 2007] hace un desarrollo interesante con respecto al tiempo astronómico, considerado como infinito, con referencia al tiempo humano, de carácter finito, y las repercusiones que esta disyuntiva provoca en el comportamiento humano.

² GILLES DELEUZE. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra. 2007. pp 22-23

³ GILLES DELEUZE. *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus. 2008. pp. 42

devenir como algo por suceder, por arribar en el futuro, próximo o cercano. Pensar así mantiene la visión espacializada del tiempo pues concibe el devenir como un punto fijo en el tiempo que se puede alcanzar con cierta paciencia: al igual que lo hacemos con el espacio, podemos ubicar lo que sucede en el tiempo y considerar, como Kant, su permanencia, sucesión o simultaneidad con respecto a otros eventos.⁴ Sin embargo, el tiempo sigue su marcha y siempre hay algo más que deviene. Deleuze toma a Nietzsche como referente para explicar esta contradicción conceptual: “Si el universo tuviera una posición de equilibrio, dice Nietzsche, si el devenir tuviera un fin o un estado final, ya lo habría alcanzado. Y el instante actual, como instante que pasa, demuestra que no ha sido alcanzado: luego, el equilibrio de las fuerzas no es posible”⁵. El devenir ha sido mal interpretado y, en *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari tratan de aclarar a qué se refiere este concepto: “No es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia una identificación” con algún animal, objeto o persona; tampoco “es progresar ni regresar según una serie” ni es un producto de la imaginación sino que es algo real que no se produce en lo otro sino en sí mismo; no se trata de una forma de alucinación o una metáfora o una imitación; no es una evolución ni produce nada fuera de sí, sino que es una involución, entendida esta última no como una regresión sino la creación de un uno a partir de varias heterogeneidades; “devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a ‘perecer’, ni ‘ser’, ni ‘equivaler’, ni ‘producir’”.⁶ Las fuerzas interactúan y conforman sistemas que están en constante actualización; no son estáticos sino que se adaptan a la transformación de relaciones que se produce en el sistema mismo. Todo lo que puede ser en el sistema ya está ahí, es virtual, y cada vez que un punto en el sistema se actualiza, se torna fijo, el sistema se reconfigura. El devenir es continuo y constante, nunca se deviene ni se ha devenido en algo, nunca se ha alcanzado – ni alcanzará – el punto de equilibrio en el sistema. Deleuze hace un interesante juego de palabras con respecto a esta forma de concebir el “paso” del tiempo como un recorrido espacial de algo que se alcanza y de algo que se deja atrás:

⁴ IMMANUEL KANT. “Analogías de la experiencia. Su principio es: ‘la experiencia es posible sólo mediante la representación de un enlace necesario de la percepciones’”, en *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa. 2003. Libro Segundo. Cap. II, Tercera sección, Apartado 3. pp. 140-163. En cierto modo, esta forma de comprensión del tiempo es fácil de entender si consideramos que no tenemos forma física de visualizar el tiempo en estado puro. Mientras que el espacio lo podemos “materializar” a través de nuestras percepciones, sólo cuando relacionamos los fenómenos y los acontecimientos es que podemos hacernos una idea “material” de aquello que ha sido antes y de lo que será después. Al respecto, DAVID HUME. *Treatise of human nature*. Oxford: Clarendon Press. 1896. pp. 35.

⁵ GILLES DELEUZE. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama. 2008. pp. 70

⁶ GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 2002. pp. 223.

Jamás el instante que pasa podría pasar, si no fuera pasado ya al mismo tiempo que presente, todavía futuro al mismo tiempo que presente. Si el presente no pasase por sí mismo, si hubiera que esperar un nuevo presente para que éste deviniese pasado, nunca el pasado en general se constituiría en el tiempo, ni pasaría ese presente: nosotros no podemos esperar, es preciso que el instante sea a un tiempo presente y pasado, presente y devenir, para que pase (y pasa en beneficio de otros instantes). Es preciso que el presente coexista consigo como pasado y como futuro. Su relación con los otros instantes se funda en la relación sintética del instante consigo mismo como presente, pasado y futuro. El eterno retorno es pues la respuesta al problema del *pasaje*. Y en este sentido, no debe interpretarse como el retorno de algo que es, que es uno o que es lo mismo. Al utilizar la expresión «eterno retorno» nos contradecimos si entendemos: retorno de lo mismo. No es el ser el que vuelve, sino que es el propio retornar el que constituye el ser en tanto que se afirma en el devenir y en lo que pasa. No vuelve lo uno, sino que el propio volver es lo uno que se afirma en lo diverso o en lo múltiple. En otros términos, la identidad en el eterno retorno no designa la naturaleza de lo que vuelve, sino al contrario el hecho de volver por el que se difiere. Por eso el eterno retorno debe pensarse como una síntesis: síntesis del tiempo y sus dimensiones, síntesis de lo diverso y de su reproducción, síntesis del devenir y del ser que se afirma en el devenir, síntesis de la doble afirmación.⁷

Si se piensa el tiempo como una línea no debe ser entendida como algo estático sobre la cual se van localizando puntos geométricos identificados con el recorrido del tiempo sino como algo dinámico que se pliega y distiende, avanza y retrocede, en nuestra forma de experimentarlo. El tiempo no es una línea con principio y fin sino que es una línea que lo “atraviesa todo”. Inicia desde antes de cualquier comprensión que de él pudiésemos tener y no tiene fin pues moriremos antes de que el tiempo acabe.⁸ El tiempo que atraviesa todo altera la forma de comprender los límites del tiempo mismo: mientras que el tiempo cíclico o estático funciona como un límite del cual las cosas y los eventos no pueden escapar – de ahí precisamente el drama de la tragedia griega –, el tiempo dinámico trabaja como una función matemática diferencial cuyo resultado no puede ser expresado sino por medio de variables. En este tipo de funciones, el límite es comprendido como un extremo hacia el cual tiende el valor de la operación, más no implica que en dicho límite acabe la operación.⁹ La asignación de valores determinados a la función da como resultado una indicación puntual o singularidad en el desarrollo de la función; individualiza el

⁷ DELEUZE. *Nietzsche y la filosofía*. pp. 71-72

⁸ Jean-François Lyotard desarrolla la futilidad de querer comprender el tiempo en su sentido infinito a partir de nuestra existencia limitada dentro de él en *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial. 1998.

⁹ DELEUZE. *Kant y el tiempo*. pp. 50-52

resultado de la función. Esta individualización contiene todo el potencial de la función, pero no es todo lo que la función es; la función no culmina con el resultado. Lo uno y lo múltiple. Lo mismo sucede con el tiempo: es una función diferencial en la cual ubicamos, individualizamos puntos, debido a la cotidianeidad con que lo asumimos; al ser el tiempo una función variable, simplificamos mentalmente su desarrollo en un trazo lineal de fácil entendimiento. Concebir el tiempo como línea que se pliega y despliega de forma simultánea implica reconfigurar nuestra comprensión de él y, en consecuencia, de la relación entre pasado, presente y futuro.

Gran parte del problema se origina en la imposibilidad de la percepción física del tiempo, por lo que es quizá a partir de este punto que debemos reordenar nuestra forma de comprenderlo.¹⁰ Deleuze hace un primer acercamiento a este problema a partir del pensamiento de David Hume. Para Hume, según Deleuze, el error en la percepción del tiempo surge tanto del modo en que experimentamos el tiempo como de la pereza de la razón que se habitúa a que los sucesos siempre sucedan de forma similar y constante tomando al presente como nodo de unión entre un pasado que nos indica una continuidad de efectos a ciertas causas y un futuro en el que asumimos que las cosas seguirán sucediendo de la misma manera.¹¹ El presente se constituye como una especie de síntesis entre la experiencia y el hábito de lo sucedido o de lo que sucederá. Sin embargo, esta síntesis se produce sólo al nivel de la apariencia pues pensamos el presente como lo que sucede y percibimos en el momento tomándolo como punto de referencia hacia lo que es pasado y futuro. El tiempo se comportaría entonces como un flujo constante de instantes que van pasando de un estado a otro a través del presente. Esta conformación no es errónea en sí, considera Deleuze, pues constituye una síntesis originaria que contrae los diversos instantes en un presente en el que se desarrolla lo que identificamos como tiempo. Lo que debemos evitar es concebir pasado, presente y futuro como momentos del tiempo distintos entre sí y entender que el pasado y el futuro son dimensiones del presente mismo en cual todos se contraen. El hábito funciona como la herramienta que produce nuestra percepción del paso del tiempo al transformar las particularidades del presente en generalidades que se agrupan en el pasado, o lo que siempre ha sido así, y en el futuro, o lo que es de esperar que siga sucediendo así. A esta síntesis Deleuze la clasifica como pasiva pues la damos por hecho, no la pensamos ni cuestionamos, vivimos con ella y en ella. “Ocurre en la mente que la contempla, previa a toda memoria y reflexión. El

¹⁰ Quizá sería más conveniente decir que es producto del hábito que hemos generado de visualizar el tiempo a través de los desplazamientos espaciales, como lo señala Deleuze en *Bergsonism*. New York: Zone Books. 1991. pp. 22

¹¹ GILLES DELEUZE. *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa. 2007. pp. 102-105.

tiempo es subjetivo pero sólo en relación a la subjetividad del sujeto pasivo. La síntesis o contracción pasiva es esencialmente asimétrica: va del pasado al futuro en el presente, va de lo particular a lo general de tal forma que determina la dirección de la línea del tiempo”¹².

Deleuze señala que esta situación surge del confundir el Ser con el ser-presente, con el estar ahora y propone una inversión de estos sentidos del tiempo al considerar que el presente *es*, entendido esto como el tiempo de ejecución de la acción de la síntesis y no como aquello que está presente en el momento; lo que en realidad está presente, considera él, es todo el pasado, todo aquello que ha sucedido, concentrándose en la forma en que reaccionamos en el presente.¹³ Se ve aquí la influencia de Marcel Proust pues, partiendo de su obra, Deleuze plantea que si pensamos el tiempo como una simple sucesión de presentes todo se vuelve volátil, no hay nada estable. La memoria – ya sea voluntaria o involuntaria – es aquello que nos permite unificar en un único instante todo aquello que ha sido con todo lo que es; permite la actualización del ser. La memoria

Actúa como si el pasado se constituyese como tal después de haber sido presente. Será preciso, por tanto, esperar un nuevo presente para que el precedente pase, o se convierta en pasado; pero de esta forma la esencia del tiempo se nos escapa. Pues si el presente no fuese pasado al mismo tiempo que presente, si el mismo momento no coexistiese tanto como presente que como pasado, nunca pasaría, nunca un nuevo presente vendría a reemplazar a este. El pasado tal como es en sí coexiste, no sucede al presente que ha sido. Es cierto que no aprehendemos algo como pasado en el mismo momento que lo experimentamos como presente [...]. Pero ello es debido a las exigencias conjuntas de la percepción consciente y de la memoria voluntaria que establecen una sucesión real allí donde, más profundamente, hay una coexistencia virtual.¹⁴

Presente y pasado no se diferencian; no hay sucesión sino coexistencia. “El pasado no sigue al presente sino que, por el contrario, está presupuesto en él como una condición pura sin la cual no podría pasar. En otras palabras, retorna a sí mismo como pasado”¹⁵. Todo lo que es contiene

¹² GILLES DELEUZE. *Difference and repetition*. New York: Columbia University Press. 1994. pp. 70-71

¹³ Deleuze volverá sobre esta idea en *Difference and repetition* [pp. 79-80] al explicar el presente no como algo fijo y estático sino como algo en constante movimiento que va dejando marcas tras de sí: “Esta es la paradoja del presente: constituir el tiempo mientras que se constituye en un tiempo ya constituido”.

¹⁴ GILLES DELEUZE. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama. 1972. pp. 70-71. Cuando se menciona la memoria voluntaria o involuntaria, Deleuze se enfoca en ese elemento exhibido por Proust en *La búsqueda del tiempo perdido* en el cuál no se busca en la memoria un efecto recurrente o de base para la acción actual sino un estado que surge de imprevisto que conjunta la experiencia del pasado y del presente en un mismo instante.

¹⁵ DELEUZE. *Bergsonism*. pp. 59-60. Con esta base soporta Deleuze la idea de que Bergson concibe las duración no como una sucesión sino coexistencia. La importancia de esta idea a nuestro tema es explicado por Deleuze en “Bergson’s conceptions of difference” [*Dessert Islands and other texts*. Los Angeles: Semiotext(e). 2004. pp. 16-17]

todo aquello que ha sido. De este modo, esta primera forma de síntesis aparente es, en realidad, no sólo de tipo externo o una forma de percepción que tenemos del tiempo, sino que encierra un factor intratemporal pues la síntesis del tiempo requiere de otra forma de tiempo durante la cual se pueda ejecutar. Se requiere una segunda síntesis del tiempo para efectuar la primera. Así, mientras el hábito da por hecho que la acción presente es producto de un pasado y tendrá por resultado algo en el futuro, la memoria produce una inversión que trae al presente todo el pasado; al forzar esta nueva contracción del tiempo, esta síntesis, a diferencia de la primera, es activa.¹⁶ “El hábito es la síntesis originaria del tiempo que constituye la esencia de un presente que pasa; la memoria es la síntesis fundamental del tiempo que constituye el ser del pasado (aquél que provoca que el presente pase)”¹⁷. En la primera síntesis, el presente deviene hacia el pasado; en la segunda síntesis, el pasado deviene hacia el presente.

Ahora bien, algo común en toda la obra de Deleuze es la aparición de un tercer elemento que permita el enlace de los otros dos. Dos elementos pueden existir de forma independiente uno del otro si no existe un tercero exterior a ellos que los relacione. Esta característica se repite en el caso de las dos síntesis del tiempo que hemos mencionado. Pero, mientras la primera síntesis tiene al presente como punto central y la segunda tiene al pasado, la tercera tiene en el futuro su punto de acción. Es la síntesis que unifica las dos anteriores, hábito y memoria. En esta tercera síntesis, el presente es un agente que es afectado mientras que el pasado constituye las condiciones de dicha afectación de modo que “el futuro afirma tanto el carácter incondicionado del producto en relación con las condiciones de su producción como la independencia de esta producción con respecto al actor en que se ejecuta”¹⁸, es decir, el pasado establece variantes en las condiciones que se reflejan en un futuro determinado, mientras que el presente es un nodo de ejecución de esas condiciones con respecto a lo que ha sido determinado para ese futuro. Sin extender más esta breve descripción de la concepción del tiempo en Deleuze, ya que no es nuestro tema de estudio, lo interesante es cómo él ve en el tiempo una triple síntesis, cada una ejecutada en los tiempos que solemos percibir – pasado, presente y futuro –, siendo realizadas en

en donde considera que esta coexistencia es una forma de contracción, de síntesis, que enlaza la materia con la repetición. La repetición es el *modo* en que el presente se presenta una vez que el presente se ha ido, mientras que la contracción se relaciona más con la diferencia que hace imposible la repetición pues, al ir modificando las condiciones de actualización, evita que aquello que ha acontecido vuelva a acontecer. En el flujo constante enmarcado por el tiempo, aquello que permanece, que está “relajado”, es la materia.

¹⁶ DELEUZE. *Difference and repetition*. pp. 80-83

¹⁷ No se desarrolla más este tema pues no es el objeto del presente estudio. Todo un desarrollo explicativo acerca de porqué considerar la segunda síntesis como una síntesis activa se encuentra en DELEUZE. *Bergsonism*. pp. 55 y ss.

¹⁸ DELEUZE. *Difference and repetition*. pp. 80-83

una forma pasiva o activa de manera simultánea y adecuada a cada una de ellas. Si cada una de las formas del tiempo es una contracción de condiciones de relaciones entre el hábito, la memoria y la proyección, el tiempo en sí en una contracción general de todos estos estados. Esta contracción corresponde, en cierto sentido, con la concepción que Bergson hace de la duración, y Deleuze la empleará para indicar la diferencia que tiene el tiempo puro con respecto a un tiempo espacializado, punto que el propio Bergson ya había señalado.

Para Deleuze, la propuesta de Bergson surge como respuesta a las teorías relativistas de la época. Durante ese período, Husserl señalaba que, junto a la “deducción trascendental” kantiana, existía una especie de “deducción empírica” en la cual se daba, de igual modo pero con un sentido diferente, la representación del mundo. Esta última no podía desprenderse de la intencionalidad. Percibir, abstraer, trabajar con algo, implica de antemano una intención con relación a lo otro. Inclusive, la forma de percibir y considerar lo espacio-temporal es diferente entre las culturas de una misma época e, históricamente, esta variación es aún mayor.¹⁹ Husserl llamará espacio y tiempo a estos conceptos cuando se refieran al campo de las ciencias, y los llamará espacialidad y temporalidad cuando se refieran al campo de la experiencia. De manera simultánea, pero en el ámbito científico, Henri Poincaré establecía la relatividad del espacio y del tiempo; en este caso, no se trataba de una situación referida a la subjetividad del individuo sino enfocada a las condiciones de percepción que tiene el individuo de los objetos. Poincaré consideraba que una variación proporcional de lo que se consideran las condiciones del espacio y tiempo absolutos, empleadas de forma común en la física, no podría ser percibida por el individuo pues éste se encontraría inmerso dentro de la misma variación. La consideración de un espacio y tiempo absolutos requerirían de un observador totalmente ajeno a toda afectación del espacio y tiempo; al no ser este nuestro caso como individuos inmersos en el mundo, nuestra forma de estudiar el universo dependía de la creación de un sistema, siendo todo sistema un conjunto de relaciones establecidas, o preestablecidas, que nos permite guiarnos en cierto sentido. Por ello, “el sentido del espacio se reduce a una asociación constante entre ciertas sensaciones y ciertos movimientos, o a la representación de estos pensamientos”²⁰. Albert Einstein avanzará esta postura estableciendo que nuestras descripciones espaciales siempre están referidas a cuerpos

¹⁹ Un profundo estudio referente a la variación cultural que se tiene de la percepción espacial se expone en EDWARD T. HALL. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI. 1997. Con respecto a la variación que existe en la percepción del tiempo en diferentes cultural, se puede ampliar el tema en ROBERT LEVINE. *Una geografía del tiempo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 2006.

²⁰ HENRI PONCARÉ. *Dernieres pensées*. Versión digital. 1913. Cap. II L'espace et le temps.

rígidos pues nuestra concepción del espacio tradicional se rige por la geometría euclidiana²¹. Sin embargo, toda “localización temporal tiene sólo sentido cuando se indica el cuerpo de referencia al que remite”²², de acuerdo con el continuo espacio-temporal que ya había establecido Poincaré. Esta “cuadrimensionalidad” refiere a un “universo [que] se compone de sucesos individuales, cada uno de los cuales puede describirse mediante cuatro números, a saber, tres coordenadas espaciales x , y , z y una coordenada temporal, el valor del tiempo t ”²³; Einstein considera que nuestra incapacidad para concebir el universo de esta manera surge de la física tradicional que separaba el espacio del tiempo y veía a este último como el elemento que permitía diferenciar los cambios de un objeto dentro del espacio, o, mejor dicho, de la posición que tiene un objeto en un momento determinado con respecto a otra que le habíamos visto tener. La inclusión de Einstein del “recordar” es importante en este sentido pues incluye el sentido de vivencia de la experiencia; este “recordar” es “un principio de ordenación conceptual para vivencias (imaginadas) cuya viabilidad da pie al concepto de tiempo subjetivo, es decir, ese concepto de tiempo que remite a la ordenación de las vivencias del individuo”²⁴, o dicho en sus propias palabras, existe una

Relación psicológica entre los conceptos de espacio, tiempo y suceso, por una parte, y las vivencias, por otra. Contemplados lógicamente, son creaciones libres de la inteligencia humana, herramientas del pensamiento que deben servir para relacionar vivencias y comprenderlas así mejor. El intento de tomar conciencia de las fuentes empíricas de estos conceptos básicos muestra hasta qué punto estamos realmente ligados a estos conceptos. De este modo nos hacemos conscientes de nuestra libertad, cuyo uso razonable en caso de necesidad es siempre un asunto duro.²⁵

Sin embargo, Deleuze considera que Einstein no ha hecho sino generar una forma diferente de concebir la espacialización del tiempo pues sigue dejando de lado la experiencia del tiempo en su estado puro, es decir, pierde de vista la multiplicidad sintética que es al seguir considerándolo como algo capaz de tener estados múltiples medibles a través de posicionamientos espaciales variables dependiendo de las velocidades relativas que se tiene con los puntos de referencia de la medición. El tiempo es solo uno y es una multiplicidad. Para Deleuze, la propuesta de Bergson

²¹ ALBERT EINSTEIN. *Sobre la teoría de la relatividad*. Versión digital. Primera parte. Sección 2 El sistema de coordenadas.

²² *Ibid.* Primera parte. Sección 9 La relatividad de la simultaneidad.

²³ *Ibid.* Primera parte. Sección 17 el espacio cuadrimensional de Minkowski.

²⁴ *Ibid.* Apéndice. Sección 5 la relatividad y el problema del espacio.

²⁵ *Ibidem.*

critica precisamente esa concepción del espacio como algo existente y la idea del tiempo como una cuarta dimensión del espacio y, sobre todo, rechaza la teoría relativista que considera el tiempo y el espacio como algo homogéneo capaz de ser afectado por la variación de la velocidad de relación entre el referente y el referenciado.²⁶ La diferencia entre duración y espacio no es una cuestión de tipos, como sucede con Kant en lo referente al tipo de intuición pura de que se tratan, pues son elementos totalmente diferentes entre sí. La duración tiende siempre hacia diferencias cualitativas mientras que el espacio lo hace hacia las diferencias cuantitativas; ahí radica su diferencia de base y no en el tipo de experiencia que se tiene de ellas. Ahí radica también su unión pues debemos recordar que toda relación diferencial puede ser ejecutada sólo entre dos variables de diferente tipo, una cualitativa y otra cuantitativa; es en la relación diferencial en donde se articulan duración y espacio y concilian sus diferencias.²⁷ Sería un error, sin embargo, considerar también que, por ser una magnitud cualitativa y no cuantitativa, la duración es una e indivisible. La duración está en una fragmentación constante que no genera “pedazos” de duración sino que es interna a la duración misma, es decir, la duración no se fragmenta en sí, y estos fragmentos tampoco serán constantes en su forma de división. Se producen *modos* de duración y no tipos o fragmentos de duración, y todos estos *modos* existen en la duración misma; no se les puede cuantificar no por ser infinitos sino por ser finitamente ilimitados; es una “multiplicidad no-numérica”. Por esto es que puede considerarse a la duración como algo “virtual” en donde todas las posibles combinaciones son factibles hasta el momento de su “actualización”, y esta última sólo es factible por las posibilidades abiertas en lo “virtual”: lo virtual y lo actual son inseparables. Por otra parte, la “actualización” es lo que produce la diferenciación capaz de generar las variaciones que permiten la reconfiguración de lo “virtual”, lo que permitirá, de nuevo, la “actualización”. Es por ello que Bergson, según Deleuze, no tiene problema en conciliar en la duración la continuidad, la heterogeneidad y la simplicidad.²⁸ Bergson mantendrá la consideración de la duración como algo continuo y heterogéneo de tal forma que es, al mismo tiempo, algo que se experimenta y una condición de la experiencia misma. Y es precisamente la intervención de la experiencia como parte de la duración lo que produce, según Deleuze, el problema de la espacialización del tiempo que Bergson pretende eliminar.

²⁶ DELEUZE. *Bergsonism*. pp. 93

²⁷ *Ibid.* pp. 31-32

²⁸ *Ibid.* pp. 42-43

La experiencia siempre produce una composición de espacio y duración. La duración pura nos da una sucesión meramente interna, sin exterioridad; el espacio, una exterioridad sin sucesión (en efecto, esta es la memoria del pasado; la recolección de lo que ha sucedido en el espacio ya implicaría que la mente permanece). Las dos se combinan y, en esta combinación, el espacio introduce las formas de sus distinciones extrínsecas o de “cortes” homogéneos y discontinuos, mientras que la duración aporta una sucesión interna que es tanto heterogénea *como* continua. Estamos entonces en la posibilidad de “preservar” los estados instantáneos del espacio y yuxtaponerlos en una especie de “espacios auxiliares”. Pero también introducimos distinciones extrínsecas en nuestra duración; la dividimos en partes externas que se acomodan en una especie de tiempo homogéneo. Un compuesto de esta clase (donde un tiempo homogéneo se une a un espacio auxiliar) debe ser fraccionado. Incluso antes de que Bergson hubiera tomado consciencia de la intuición como método, se tuvo que enfrentar a la tarea de fraccionar este compuesto. ¿Debería dividirse en dos formas puras? De entrada, Bergson no señala explícitamente el problema de un origen ontológico del espacio sino que lo percibe como un compuesto de dos direcciones de las cuáles una (la duración) es pura y la otra (el espacio) es la impureza que lo desnaturaliza. [...]

Lo importante aquí es que la fragmentación del compuesto nos revela dos tipos de multiplicidad. Una está representada por el espacio (o, mejor dicho, si todos los matices son tomados en cuenta, por la combinación impura de un tiempo homogéneo): es una multiplicidad de la exterioridad, de la simultaneidad, de la yuxtaposición, del orden, de la diferencia cuantitativa, *de la diferencia de grado*; es una multiplicidad numérica, *discontinua* y *actual*. El otro tipo de multiplicidad se manifiesta en la duración pura: es una multiplicidad interna de sucesiones, de fusión, de organización, de heterogeneidad, de discriminación cualitativa, o de *diferencia de clases*; es una multiplicidad *virtual* y *continua* que no puede ser reducida a números.²⁹

La duración es opuesta al devenir precisamente porque la duración no deviene hacia algo; contiene en su interior todas las posibles direcciones devenibles y, por ello, hace posible el devenir. En la duración existen los devenires virtuales que permitirán al ser actualizar su devenir.³⁰ El tiempo no es devenir pues regula el devenir o, como lo dice Deleuze, “el tiempo no es un todo, por la sencilla razón de que es la instancia que impide el todo”³¹. Se identifica así una nueva relación diferencial propia del tiempo al dividirlo en lo que Gilles Deleuze llama tiempo pulsado y tiempo no pulsado.³² El primero refiere al tiempo espacializado u homogéneo sobre el cual podemos desarrollar nuestra vida y actividades; el segundo se refiere al tiempo en estado

²⁹ *Ibid.* pp. 37-38

³⁰ *Ibid.* pp. 46

³¹ DELEUZE. *Proust y los signos*. pp. 168

³² GILLES DELEUZE. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus. 2006. pp. 351-354.

puro que produce las afecciones que tenemos con respecto a él. El tiempo pulsado, de forma simultánea o independiente, es un tiempo territorializado – permite localizarse, moverse y apropiarse del mundo –, es pautado – permite identificar ritmos y estados de desarrollo y la duración que estos tienen –, y permite “marcar, medir o escandir la formación de un sujeto” – entendida esta formación, para Deleuze, como la educación del sujeto. “Subjetivación, organismo, pulsación del tiempo son condiciones de vida”³³ y, aunque se ha tratado de establecer una diferencia clara entre el tiempo y el espacio, es sólo en su confusión que se produce la espacialización del tiempo que nos permite desarrollar nuestra vida. De manera opuesta, el tiempo no pulsado es un tiempo liberado de cualquier ordenamiento temporal, de los eventos que en él suceden, de su relación con el movimiento; cuenta con un pasado y un futuro pero no entendidos en un ordenamiento secuencial sino con una presencia variable de acuerdo al instante; es, por consiguiente, un tiempo intensivo en el que se produce la triple síntesis del tiempo. Y, al ser un tiempo desligado de cualquier forma de espacialización, es un tiempo necesariamente estático a pesar de encontrarse en una constante actualización. Deleuze es muy conciso al respecto cuando dice que “el tiempo es la forma más radical del cambio, pero es una forma del cambio que no cambia”³⁴.

A partir de lo anterior podemos aclarar más las precisiones de Deleuze referentes a las cantidades intensivas y las cantidades extensivas.³⁵ Si bien una cantidad extensiva sólo puede ser cuantificada en lo extenso y lo extenso sólo puede ser registrado en el espacio, debemos agregar que un registro espacial implica registrar formas de duración, es decir, implica la medición entre un punto original y otro hacia el cuál se da un desplazamiento. Por esto, una cantidad extensiva no es ajena sino que es resultado de una síntesis en el tiempo, tiempo que fragmentamos de forma homogénea, como si fuesen cantidades extensivas. Por otro lado, una cantidad intensiva, aunque también puede ser medida, no lo hace en la misma forma pues parte de un punto de referencia, es decir, no se miden en forma absoluta y, en consecuencia, no necesariamente presentan un aumento o decremento proporcional en su variación; no se pueden sumar o restar como unidades extensivas. Su percepción no es gradual sino que se produce en instantes; no nos damos cuenta de su variación sino hasta que alcanzan un punto crítico que afecta nuestra percepción. Las

³³ Como ampliación del tema de un tiempo espacializado referido a una segmentarización del mundo que habitamos, ver GILLES DELEUZE & FELIZ GUATTARI. “Micropolítica y segmentaridad” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. pp. 214-237.

³⁴ GILLES DELEUZE. *Difference and repetition*. New York: Columbia University Press. 1994. pp. 93-94

³⁵ GILLES DELEUZE. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus. 2008. pp. 407-409.

cantidades intensivas son una síntesis de multiplicidades que se aprehenden en el instante. Deleuze considera que mientras las cantidades extensivas son magnitudes que se pueden comparar de forma exacta entre ellas, las cantidades intensivas son distancias que podemos diferenciar entre ellas pero sin poder establecer con claridad de cuanto es esta. Son “relaciones de potencia”. La manera en que estas cantidades intervienen en una relación también es diferente. Deleuze llama “*longitud* de un cuerpo a los conjuntos de partículas que forman parte de él bajo tal o tal relación, conjuntos que a su vez forman parte los unos de los otros según la composición de la relación que define el agenciamiento individuado de ese cuerpo”, mientras que define “*latitud* de un cuerpo a los afectos de los que es capaz según tal grado de potencia, o más bien según los límites de ese grado. *La latitud está compuesta de partes intensivas bajo una capacidad, de la misma manera que la longitud está compuesta de partes extensivas bajo una relación*”.³⁶ De forma similar a una cartografía terrestre, un cuerpo se compone por latitudes y longitudes producto de las interacciones que mantiene hacia su interior y hacia su exterior: por un lado están los componentes del cuerpo que entran en relación entre sí a partir de un agenciamiento que les asigna un código variable de funcionamiento dentro del esquema general dependiendo del acontecimiento a que se refiera, siendo importante no sólo el tipo de relación que mantienen sino también el ritmo con el cual se ejecuta; por el otro, están las relaciones que mantiene hacia un exterior al cual reacciona con ciertas afectaciones que pueden ser activas o pasivas. Sin embargo, la forma de la cartografía no determina el tipo de interacciones y afectaciones de las que un cuerpo es capaz sino, de manera inversa, son las relaciones que tiene el cuerpo las que generan su forma. La membrana generada es el plan de consistencia, entendiendo este como la capa sobre la cual convergen las fuerzas en su expresión específica a un espacio-tiempo determinado. Este plan o plano, según se le interprete en las traducciones del francés, no es único sino una multiplicidad pues condensa “afectos y movimientos locales, velocidades diferenciales”³⁷ factibles de combinarse a través de una relación diferencial entre una cantidad extensiva y una intensiva. Si toda esencia es existencia, el plano de consistencia es una esencia que se expresa en toda su magnitud, no solo en potencia, pues actúa tanto como deja actuar, interpreta y es interpretado, afecta y es afectado.³⁸

³⁶ GILLES DELEUZE & FELIZ GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 2002. pp. 260-261.

³⁷ DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. pp. 264.

³⁸ “Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea

Si consideramos el plano de consistencia como la expresión de longitudes y latitudes, es decir, de cantidades intensivas y extensivas, podemos plantear la factibilidad de expresar físicamente las cantidades intensivas que integran las fuerzas a través de medios extensivos. La posibilidad física trae consigo la posibilidad geométrica, es decir, la posibilidad de localizar una singularidad sobre un plano de consistencia. Sin embargo, la arquitectura siempre ha expresado geoméricamente sus propuestas. ¿Qué diferencia habría, entonces, entre un planteamiento arquitectónico basado en el pensamiento de Deleuze frente a toda la historia de la arquitectura? La diferencia radica en la forma ya no de concebir el espacio sino en la forma de habitarlo.

En un primer acercamiento referente a esto podemos tomar la idea de Deleuze con respecto a que “llenar un espacio, estar distribuido en él, es algo muy diferente a distribuir el espacio”³⁹ pues es diferente localizar cosas dentro del espacio – para eso sólo requerimos de coordenadas cartesianas – a permitir que las cosas se “desplieguen” en el espacio, permitirles no sólo estar ahí sino interactuar con otras cosas, desarrollar sus potencialidades, extender su campo de acción y afectación más allá de lo que es su posición geográfica. Es en este sentido que Deleuze, junto con Guattari, distingue dos formas de comprender el espacio: “Esa es la diferencia entre un espacio *liso* (vectorial, proyectivo o topológico) y un espacio *estriado* (métrico): en un caso ‘se ocupa el espacio sin medirlo’, en el otro ‘se mide para ocuparlo’”⁴⁰, en un caso es intensivo, en el otro es extensivo. El espacio estriado es el espacio del estar; el espacio liso es el espacio del ser.

Regresamos a los orígenes de la arquitectura que había señalado Francesco Careri. Las transformaciones hechas en el paisaje por los nómadas indican puntos geográficos de referencia; pero lo importante no es el punto marcado sino el trayecto indicado. Lo importante no está en el punto alcanzado sino en el recorrido realizado a pesar de que el punto se mantenga en el tiempo y el recorrido sea etéreo. Deleuze mismo se refiere al nomadismo⁴¹ como una forma de relación mientras el sedentarismo es una forma de particularización. El sedentario se establece en un área en la cual puede satisfacer sus necesidades hasta agotarla, mientras que el nómada se mueve por el territorio para adaptarse y proveerse de él sin agotarlo; el primero transforma el territorio a sus necesidades; el segundo, se acopla al territorio conforme lo requiere; el primero es estático y

para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente”. DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 2002. pp. 261.

³⁹ DELEUZE. *Difference and repetition*. pp. 41-42

⁴⁰ DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. pp. 368. Ambos mencionan cómo la idea de un espacio estriado se ha tomado prestado de la obra de Pierre Boluez.

⁴¹ *Ibid.* pp. 384-385.

espera que todo llegue; el segundo une sitios, establece trayectorias; el primero se apropia de un espacio extensivo, estriado, que privatiza y manipula; el segundo se distribuye en un espacio liso sobre el cual se desplaza en intensidades. La diferencia entre ambos no es tanto la estaticidad de uno y la movilidad de otro sino que uno asigna límites a la zona que habita mientras que el otro habita sin límites. Y la estaticidad se reformula pues existe una diferencia entre la movilidad y la velocidad. Aunque parecerían estar mutuamente implicados, el movimiento es extensivo pues refiere al desplazamiento de un punto a otro, sin importar a qué velocidad se realice dicho desplazamiento; la velocidad es intensiva pues no remite al movimiento sino a la agilidad de las relaciones, internas y externas, del cuerpo en su totalidad. Si la velocidad es intensiva es porque refiere no solo al cuerpo físico sino a la interacción afecto-afectación que tiene con otros cuerpos. La velocidad refiere a relaciones en el cuerpo y con el cuerpo. Inclusive, Deleuze, basándose en Spinoza, concibe el cuerpo como un constante estado de relaciones de velocidad y lentitud entre elementos no formados pues la forma ya es un estado de individualización que impide variar las relaciones; aunque es el cuerpo el que establece las relaciones posibles y la velocidad con que estas se realizan, es la relación de velocidades y lentitudes la que constituye la forma del cuerpo; la velocidad y la lentitud, así como los elementos que toman parte en estas relaciones, son “no formados e informales”⁴². Un cuerpo organizado, un organismo, se comporta de manera extensiva dando por hecho las relaciones entre sus elementos, limitándolas a ellos, territorializando las relaciones. Un cuerpo no formado e informal, aformal, se comporta por intensidades, permitiendo el flujo y variación de las relaciones sin que estas se localicen de manera específica; se trata de un cuerpo sin órganos. Por consiguiente, debemos partir de un replanteamiento conceptual que considere que el “espacio no es materia ni extensión, sino el esquema de la materia, es decir, la representación del límite donde el movimiento de expansión tendría su final como una envoltura externa para todas las posibles extensiones”⁴³. Al igual que sucede con el tiempo pulsado y el tiempo no pulsado, requerimos de una forma cuantificable del espacio que poder habitar cualitativamente. El espacio estriado, cuantificable, es indispensable para nuestro desarrollo; solamente conociendo con precisión dónde se encuentran las cosas es que podemos interactuar con ellas; sin embargo, el alcance de nuestras relaciones es mayor a la extensión física que tenemos; las relaciones se desarrollan en espacios lisos de límites y contornos variables.

⁴² GILLES DELEUZE. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus. 2008. pp. 40.

⁴³ DELEUZE. *Bergsonism*. pp. 95

Los componentes pulsados y no pulsados reflejan una relación virtual-actual para el espacio y para el tiempo tanto de forma directa como en forma cruzada: espacio estriado – tiempo pulsado, espacio liso – tiempo pulsado, espacio estriado – tiempo pulsado, espacio liso – tiempo no pulsado. Todas pertenecen a la relación espacio-tiempo pero cada una es diferente. Unidad y multiplicidad. Estas relaciones entran en una dinámica constante y permanente. Por una parte, existe un tiempo que indica las velocidades de actualización y diferenciación que definen las cualidades espaciales de las relaciones; por otra parte, el espacio señala las relaciones diferenciales existentes entre las estructuras de un sistema que permiten definir el tiempo de diferenciación y actualización de los componentes en el sistema o, como lo dice Deleuze, “el tiempo de una determinación progresiva” que puede ser entendido como el complejo de “ritmos diferenciales debido al rol que juegan en la actualización de las ideas”⁴⁴. Ahora bien, aunque tiempo y espacio son copartícipes de la actualización de la idea, cada uno tiene su propio campo de acción a pesar de las posibles combinaciones que se presenten entre ellos: el tiempo actualiza las relaciones diferenciales, el espacio actualiza las singularidades. El tiempo actualiza cualitativamente, el espacio cuantitativamente: velocidad y movimiento coordinados a través de un ritmo de diferenciación y actualización.⁴⁵

La ventaja que ofrece la interconectividad de los modos espacio-temporales es la posibilidad de poder cuantificar lo cualitativo por medio de la asignación de valores y parámetros a ellos. Deleuze dice: “La relación es efectivamente independiente de todo valor particular de la variable, pero no es independiente de un valor determinable”⁴⁶ y, efectivamente, toda expresión diferencial es antes que nada una relación que producirá un resultado de acuerdo al valor asignado a una de sus componentes; los resultados de esa relación diferencial no son infinitos sino finitamente ilimitados y es por eso que, en el cálculo diferencial, se establecen valores límites de tendencia de la relación. Si tanto el espacio estriado como el tiempo pulsado son factibles de ser cuantificados, entonces el espacio liso y el tiempo no pulsado pueden ser codificados de manera que generen la indexación de sus componentes permitiendo la conformación de superficies y formas capaces de expresar cuantitativamente las fuerzas cualitativas que actúan sobre dichas formas; al mismo tiempo, la indexación de las fuerzas puede ser reorganizada en diversos sistemas, cada uno procesando la información de modo diferente,

⁴⁴ DELEUZE. *Difference and repetition*. pp. 231

⁴⁵ DELEUZE. *Desert islands and other texts*. pp. 111.

⁴⁶ DELEUZE. *En medio de Spinoza*. pp. 392.

reduciendo o aumentando los factores de ruido dentro del sistema de acuerdo a sus requerimientos, para que produzcan composiciones diversas que unifiquen el valor estético con la capacidad expresiva de las fuerzas sin reducir el número de índices involucrados en el sistema. El sistema de indexación se constituye en un sistema mayor de relaciones, en una hiperindexación, con lo que se traslada el problema de representación a la cuestión de cómo organizar procesos representativos que requerirán formas de expresión de mayor complejidad a las ofrecidas en una geometría cartesiana; son formas más maleables y “voluptuosas”, entendiendo estas últimas como “una respuesta afectiva a la forma, independientemente de la información que ha generado”⁴⁷. La arquitectura deja de ser un arte plástico para devenir un proceso. Aunque la idea o el tema del proyecto es importante, los procesos de codificación y reorganización de la información, la ingeniería de procesos, resulta más interesante y productiva. Lo que pretende este tipo de arquitectura es “escribir un proyecto, introducir un desarrollo secuencial más que una composición formal, una imagen. Proliferar, esperar a que el proyecto emerja. [...] Esta adición secuencial, integral, produce efectos más ambiguos, con mayor resonancia a distintos niveles que una posición ideológica, una metáfora, una alegoría o una reproducción, demasiado directas”⁴⁸. Son formas con un valor estético y un modo de representación diferentes a las acostumbradas pero, sobre todo, son composiciones donde el espacio ya no es un estado de vacío que debe ser llenado con cosas para devenir un espacio saturado no sólo de información sino de posibilidades, o, mejor dicho, de virtualidades en proceso de actualización.

Si hemos dicho antes que lo voluptuoso es una “respuesta afectiva a la forma” es porque lo afectivo es producto del afecto, y el afecto produce una afectación; esta afectación no sólo quedará manifestada en la forma sino que será re-transmitida al usuario. Si en el espacio vacío el usuario debe colocar cosas que le sirvan de referencia espacio-temporal para habitarlo y tomar posesión de él, en el espacio saturado todo está dispuesto de tal manera que no limita las posibilidades del usuario sino que las amplía a las capacidades y necesidades del propio usuario. Si el espacio vacío adquiere su robustez al ser poblado por cosas que le permiten adaptarlo a las necesidades del usuario, en el espacio saturado la robustez se adquiere de la flexibilidad de las formas que permite al usuario tomar posesión de este espacio sin tener que colocar nada más en él. En el espacio vacío, el habitante debe llenar el espacio para provocar la afectación; en el

⁴⁷ JEFFREY KIPNIS. “¿Ansiedad performativa?”, en REVISTA 2G. *Foreign Office Architects*. No. 16. Barcelona: Gustavo Gili. 2000/IV. pp. 6-7.

⁴⁸ FOREIGN OFFICE ARCHITECTS. *The Yokohama Project*. Barcelona: Actar. 2002. pp. 10.

espacio saturado, la afectación ya está dada y el habitante sólo debe actualizar las virtualidades que pueblan este espacio. En este sentido, se puede interpretar que “lo virtual no es lo mejor, ni el futuro ni el pasado, sino lo que puede abrir posibilidades y tener consecuencias”⁴⁹, tener afectaciones, en aquellos que lo habitan.

El espacio saturado ha encontrado en los *loops*, también conocidos como bucles o pliegues, formas que traducen “la característica elástica e indisciplinada – a la vez que desconcertante – de los sistemas dinámicos” en estructuras de movimiento, enroscamiento, “pliegue, despliegue y repliegue” con posibilidad de combinación de gran amplitud que funcionan como “atractores de actividad”, similares a los atractores de extraños dentro de un sistema, que multiplican los puntos de encuentro, recorrido y uso en “agenciamientos espaciales abiertos y cerrados a la vez” o, por decirlo de otra forma, en estructuras que permiten agenciamientos finitamente ilimitados.⁵⁰ Estos pliegues, despliegues y repliegues actúan “como posibles trayectorias dinámicas” a-escalares, es decir, trabajan como intersección entre elementos de distinta escala – ciudad-predio, predio-edificio, edificio-mueble, y todo tipo de conexiones entre los elementos diferenciados por dicha membrana, es decir, entre lo que se consideraría su interior y su exterior⁵¹ – sin que ellos mismos tengan una escala de trabajo particular; es por ello que funcionan como enlace entre las singularidades y las generalidades, entre lo uno y lo múltiple; trabajan como multiplicidades que generan “configuraciones complejas a partir de códigos iniciales elementales” surgidos de los procesos de indexación y que favorecen “un desarrollo variable y una mutación virtual de la forma en evoluciones combinadas y combinatorias definitivamente abiertas pero virtualmente incompletas”.⁵² Estos pliegues ignoran la diferenciación entre planos horizontales y verticales; no se distingue dónde comienzan y terminan muros, pisos y techos, interiores y exteriores, un área de la otra. Trabajan con ambas caras pero, a diferencia del muro cuyos efectos son idénticos por ambos lados, o de la losa que funciona como piso en un lado y techo en el otro de forma indiferenciada a su posición o altura, el pliegue contiene una curvatura que distingue sus caras, cóncava en una parte, convexa en otra, produciendo una diferenciación espacial que se refleja en una percepción y motricidad singularizada para cada una de ellas por parte del usuario. La fuerza de la forma reside en una inflexión capaz de alojar todos los devenires y, por consiguiente, es

⁴⁹ REVISTA 2G. *Foreign Office Architects*. pp. 50.

⁵⁰ MANUEL GAUSA. “Bucle”, en MANUEL GAUSA, VICENTE GUALLART, et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar. 2001. pp. 88.

⁵¹ BERNARD CACHE. *Earth moves. The furnishing of territories*. Cambridge: MIT Press. 1995. pp. 72

⁵² MANUEL GAUSA. “Pliegue”, en GAUSA, GUALLART, et al. *op. cit.* pp. 472.

dinámica a las interacciones transformado la experiencia espacial conforme es recorrida; en el movimiento espacial se experimenta la velocidad de la forma haciendo que el tiempo deje de ser intuitivo como sólo un recorrido. “No podemos seguir diciendo que el tiempo fluye, sino que también el tiempo varía. Ningún tipo de asentamiento es posible en este tipo de paisajes: las curvaturas variables nos convierten en nómadas”⁵³. No es que no podamos asentarnos y establecernos en esta concepción espacial, como sucede en el sedentarismo, sino que se nos presenta “la dificultad de distinguir y situarnos con fijeza y claridad en el espacio”⁵⁴ debido al fluir entre áreas, entre interior y exterior, entre arriba y abajo, por el mismo hecho de que las propias áreas, interior y exterior, arriba y abajo, fluyen entre sí; en nuestro movimiento nos desplazamos entre ellas, pero, inclusive quedándonos inmóviles, ellas siguen fluyendo alrededor y a través de nosotros. Nos topamos con formas de expresión rizomáticas, kafkianas, que, figurativamente, Deleuze y Guattari relacionan con el comportamiento de una madriguera:

Toda la descripción de la madriguera está hecha para engañar al enemigo. Así pues, entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que el otro, ninguna entrada tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera. Buscaremos, eso sí, con qué otros puntos se conecta aquél por el cual entramos, que encrucijadas y galerías hay que pasar para conectar dos puntos, cuál es el mapa del rizoma y cómo se modificaría inmediatamente si entráramos por otro punto. El principio de las entradas múltiples por sí solo impide la introducción del enemigo, el significativo, y las tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación.⁵⁵

Sin embargo, debemos de tener cuidado de no caer en un simple formalismo del pliegue que se comporta como madriguera sino que se debe entender la idea de la madriguera que funciona como un pliegue. Anne Boyman se cuestiona, precisamente, si el concepto de pliegue permite producir nuevas formas de arquitectura o si sólo es un componente formal más dentro de una composición demasiado literal del término, a lo que ella misma se contesta que es “necesario distinguir entre una forma arquitectónica (plegada) que es producida por la representación de un concepto (el pliegue) y la forma de una práctica arquitectónica del pliegue”⁵⁶. El edificio para la estación portuaria de Yokohama (2002), de FOA (Foreign Office Architects / Alejandro Zaera-

⁵³ CACHE. *Earth moves. The furnishing of territories*. pp. 40-41.

⁵⁴ JOSÉ MORALES. “Pliegue”, en GAUSA, GUALLART, et al. *op. cit.* pp. 472.

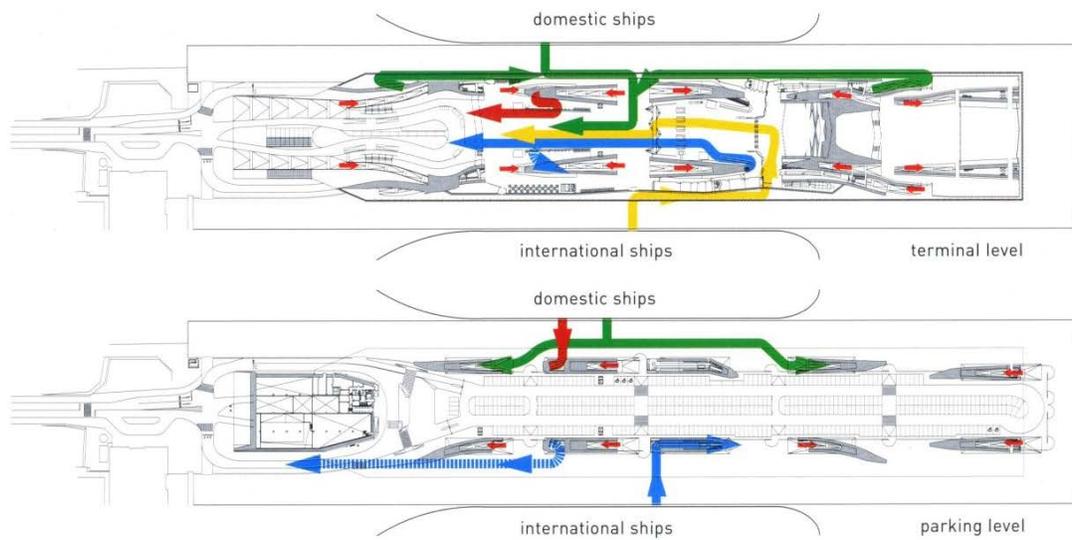
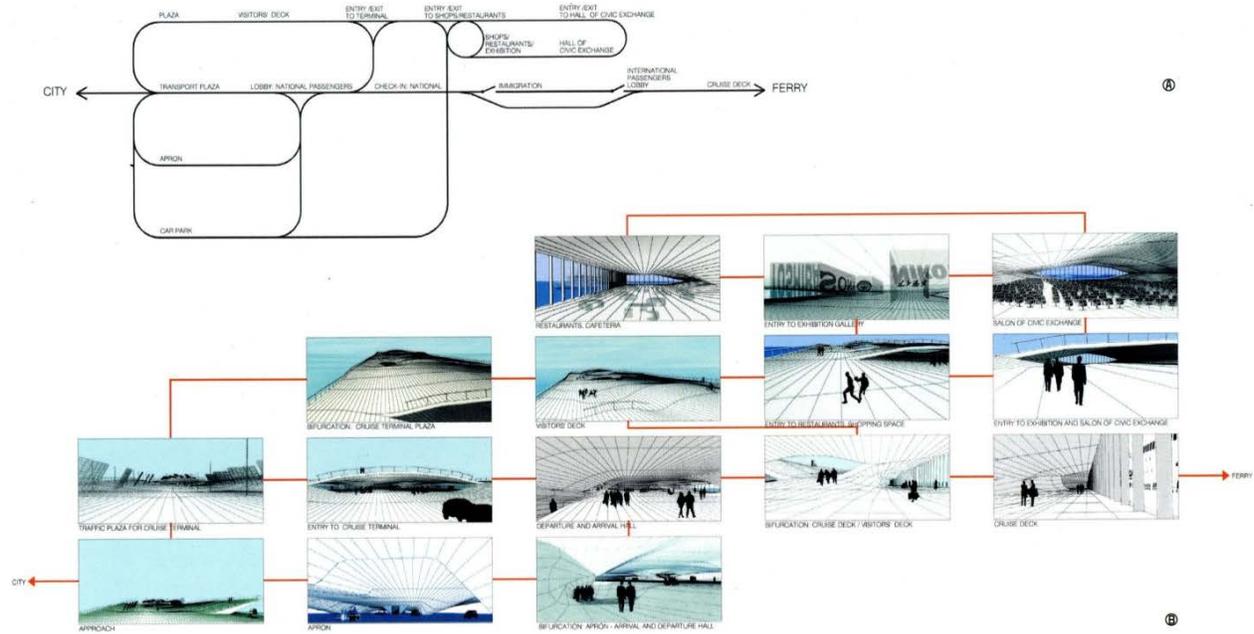
⁵⁵ GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI. *Kafka. Por un aliteratura menor*. México: Era. 1990. pp. 11.

⁵⁶ Anne Boyman, “Translator’s Preface”, en BERNARD CACHE. *Earth moves*. pp. xv.

Polo y Farshid Moussavi), funciona de manera similar a la madriguera y su obra, en general, se concibe como una práctica del pliegue. Ante la movilidad actual que tenemos por la difusión y ampliación de los medios de transporte existentes, el edificio de Yokohama no se concibe como el punto final o de inicio de una travesía sino como un enlace de trayectos, como una continuación del recorrido no sólo para aquellos que parten sino para aquellos que se quedan, generando *loops* ya no sólo formales sino también como funciones de retorno que permitan el uso de la estación como una continuación de la trama urbana que prolonga sus lazos, sus relaciones, con el resto del mundo a través de los barcos que zarpan desde esta estación. Tras un estudio de los patrones de circulación del puerto, a nivel local y global, y de un proceso de codificación que permitiera maniobrar entre ellos y con ellos en patrones equivalentes, “la conexión entre los patrones de circulación se concibió como una bifurcación de tal modo que, en lugar de organizar el programa como una serie de espacios adyacentes con límites más o menos determinados, las articulamos en una continuidad de ramificaciones que atraviesa todas las zonas de circulación”⁵⁷.



⁵⁷ FOREIGN OFFICE ARCHITECTS. *The Yokohama Project*. Barcelona: Actar. 2002. pp. 10. Imágenes obtenidas del mismo texto.



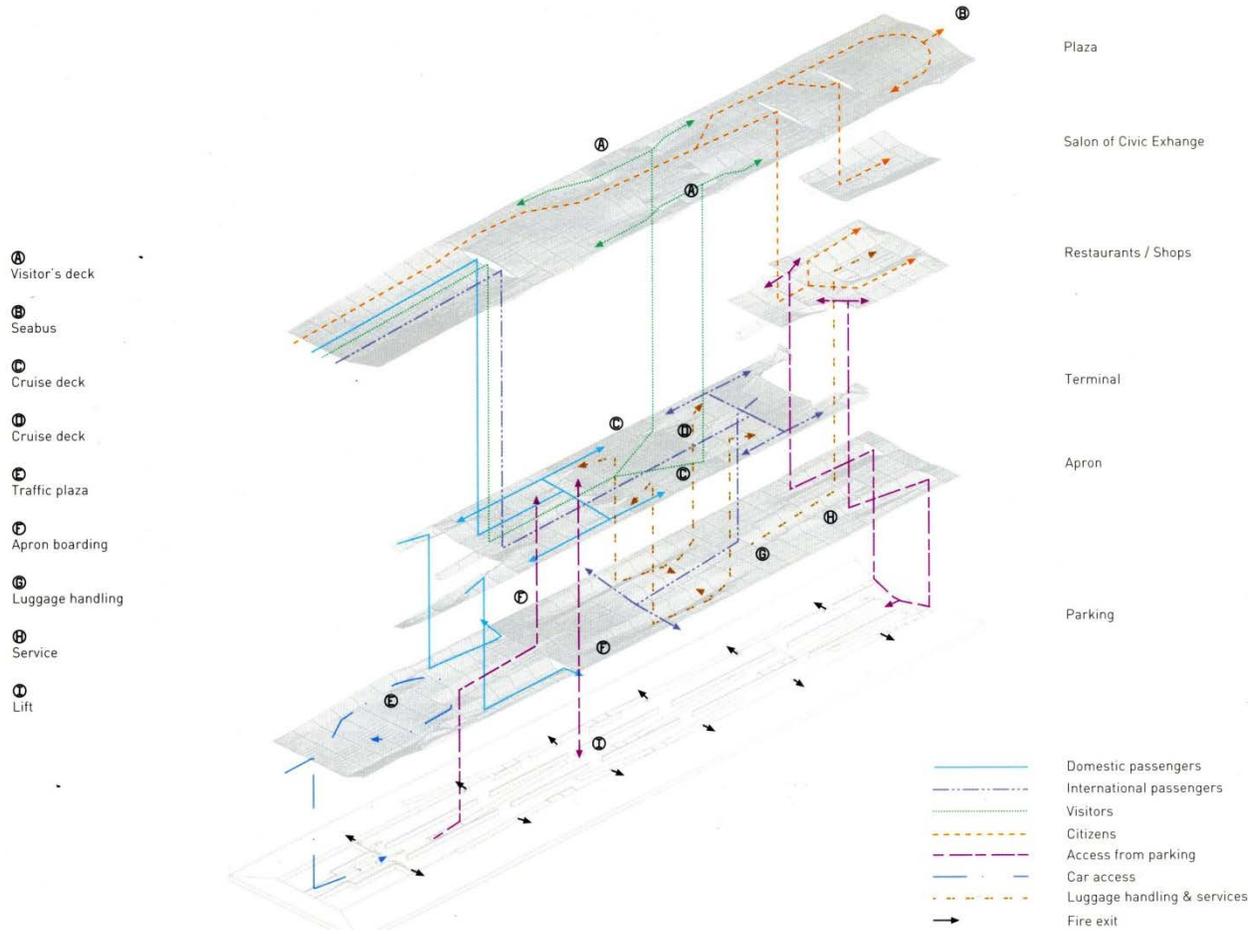
Circulation

- > conveyor belts / Izumi Kobayashi, FOA
- > elevator / Izumi Kobayashi, FOA
- > fencing / KSK Tamura, FOA
- > signage / Izumi Kobayashi
- > mobile furniture / Kensuke Kishikawa and Kenichi Matsuzawa, FOA
- > maritime interface

- international passengers █
- domestic passengers █
- international baggage █
- domestic baggage █

circulation of passengers and baggage

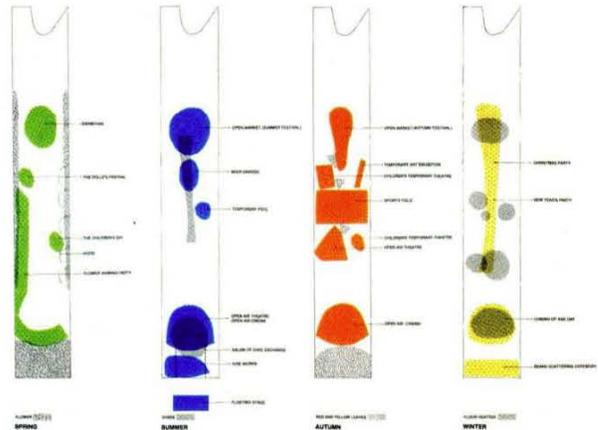
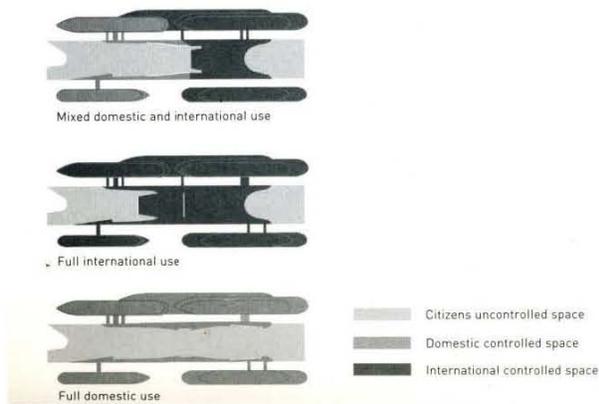
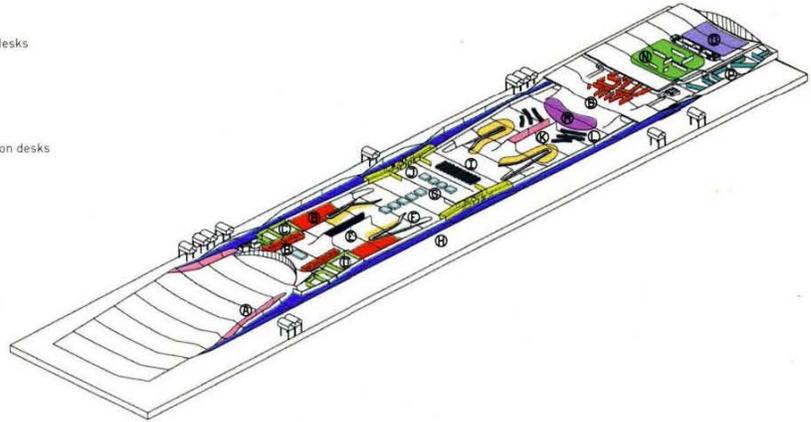
IV. Replanteando el tiempo y espacio

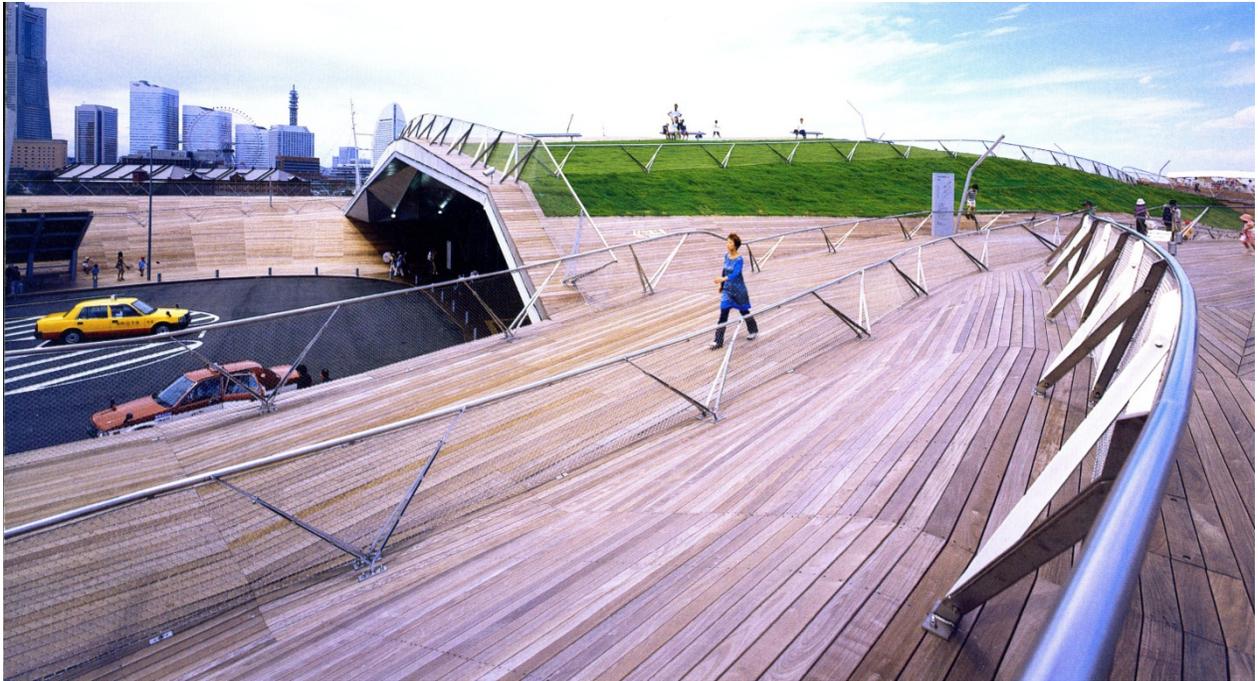


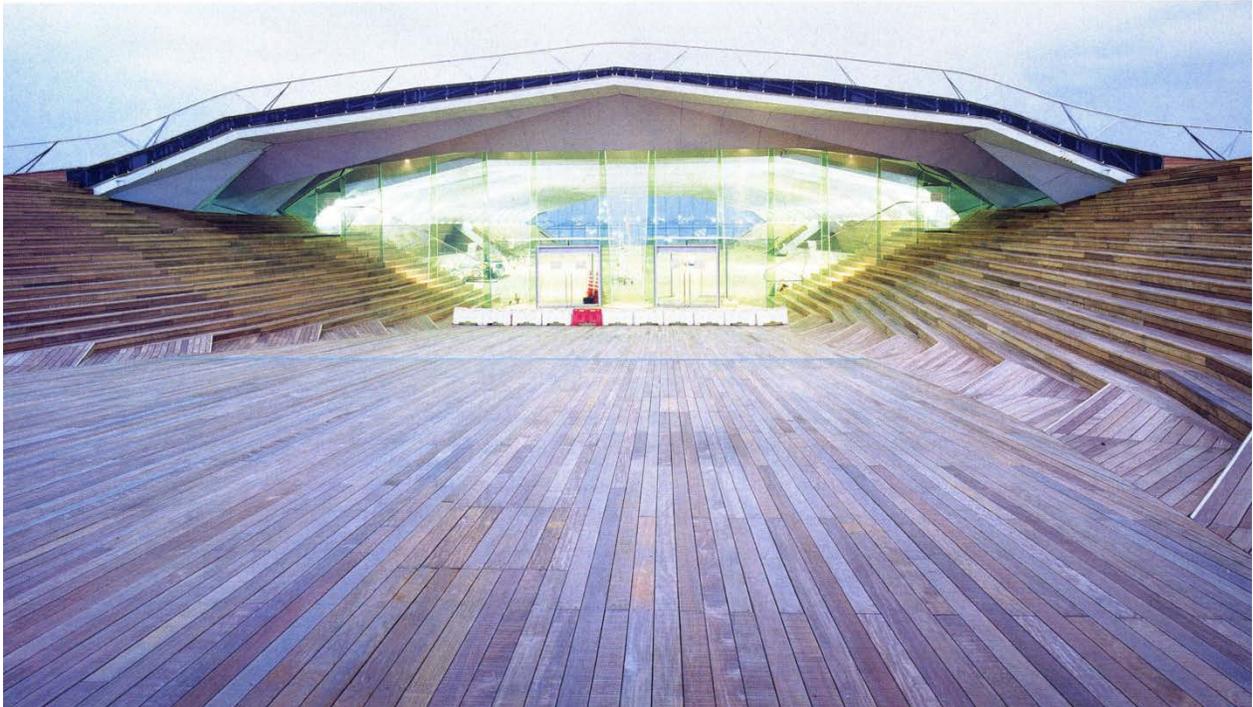
Pensamiento y forma

- Ⓐ Apron boarding: domestic
- Ⓑ Shops
- Ⓒ Visitor's hall
- Ⓓ Cafeteria
- Ⓔ Entry to parking
- Ⓕ Luggage retrieval
- Ⓖ Yokohama Port PR centre
- Ⓗ Cruise deck

- Ⓛ Collapsible and moveable customs desks
- Ⓜ Ticket control: domestic
- Ⓨ Apron boarding: international
- Ⓦ Collapsible and moveable immigration desks
- Ⓩ Departure and arrival lobby
- ⓐ Foyer
- ⓑ Salon of Civic Exchange
- ⓓ Restaurants







Estas fuerzas codificadas pueden ser manipuladas cuantitativamente para territorializarlas en expresiones intensivas. Es una arquitectura como expresión de flujos. Flujos que son cuantificables pero que no dejan de ser expresiones intensivas de las fuerzas. Flujos que son “creencia y deseo (los dos aspectos de todo agenciamiento)”, y es por ello que pueden ser manifestados en singularidades pues trabajan como “verdaderas Cantidades sociales, mientras que las sensaciones son cualitativas, y las representaciones, simples resultantes”.⁵⁸ De aquí que

⁵⁸ DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, pp. 223 y ss.

Deleuze y Guattari destacan la importancia de la estadística como proceso de codificación de las fuerzas, pero invirtiendo la forma de interpretación. A diferencia de la estadística tradicional que enfoca su interés en la variación estándar, es decir, en donde se toman los indicadores similares como patrón de comportamiento y se desechan los elementos fuera de ese rango como elementos excepcionales, lo que se propone es aumentar los elementos de ruido, los elementos que escapan del patrón, para trabajar con los máximos, con los puntos de mayor intensidad. Trasladar esto a la arquitectura implica también una variación del concepto de ritmo y modulación pues, de manera tradicional, el ritmo es entendido como la recurrencia de un elemento, ya sea por medio de la lectura visual de la composición o de un recorrido espacial en la composición, mientras que la modulación es comprendida como un sistema de proporcionalidad que permite fijar un patrón estándar de repetición que permita producir composiciones tomando como base la repetición de dicho módulo; en un replanteamiento de estos términos se debe considerar que el ritmo es recurrencia de la operación generadora de la forma, es el proceso de actualización de la fuerza que permite la producción de singularidades que interactúan en el plano de consistencia, mientras que la modulación es el establecimiento de los límites de la relación diferencial que permite la recurrencia continua de la operación empleando los valores producidos al interior de la misma operación. Se interpretan en una especie de onda sonora donde la frecuencia permite todas las variaciones posibles que, para su percepción, deben mantenerse dentro de ciertos límites; en el proceso arquitectónico también son permisibles todas las variaciones producidas, aun cuando algunos de los resultados sean desechados de forma posterior por los límites – constructivos, funcionales, económicos, etcétera – impuestos al proyecto. En este sentido, es necesario aclarar, como lo hace Deleuze, que existe “una diferencia conceptual entre el ‘límite’ y el ‘umbral’: el límite designa el penúltimo, que señala un nuevo comienzo necesario, y el umbral designa el último, que señala un cambio inevitable”⁵⁹. Esta situación marca también una nueva diferencia entre lo intensivo y lo extensivo pues esto último puede ser tan grande que no logremos comprender su final; sin embargo, en el caso de lo intensivo, al estar relacionado con la sensación, alcanza un punto en el cual la sensibilidad es rebasada provocando la destrucción de aquello que es afectado: “Una cantidad intensiva es inseparable de un umbral, es decir que es ya en sí misma una diferencia. La cantidad intensiva está hecha de diferencias”⁶⁰. Por eso hablamos

⁵⁹ *Ibid.* pp. 445.

⁶⁰ DELEUZE. *En medio de Spinoza*. pp. 226-229.

de términos permisibles dentro de los límites para referirnos a la necesidad de permitir la exploración formal del proyecto y la ejecución de todas las posibilidades generativas antes de seleccionar el resultado que responda de forma estética y funcional al problema planteado por la interacción de fuerzas sin llegar al extremo de producir el colapso del sistema mismo. El proceso no debe detenerse o precipitarse por la falta de paciencia o por cuestiones formales pues toda obra requiere de un proceso de maduración, tanto conceptual como material, que configure y establezca los medios de expresión que le son convenientes pues, como hemos visto, una vez hecha la primera marca, el desarrollo de la forma empieza a ser condicionado en su actualización por las acciones ejecutadas, por lo ya definido. Pero, si bien es necesario incrementar el nivel de ruido en el sistema para poder alcanzar los valores límite de los procesos, un excedente de ruido puede ocasionar confusión en la información que alimenta el sistema:

Un material demasiado rico es un material que aún está demasiado “territorializado”, en las fuentes de ruido, en la naturaleza de los objetos... En lugar de definir el conjunto difuso *por* las operaciones de consistencia o de consolidación que se hacen en él, se hace difuso un conjunto. Pues eso es lo esencial: *un conjunto difuso, una síntesis de heteróclitos sólo se define por un gado de consistencia que hace precisamente posible la distinción de los elementos heteróclitos que lo constituyen (discernibilidad)*. Es necesario que el material esté suficientemente desterritorializado para estar molecularizado y abrirse a lo cósmico, en lugar de recaer en una masa estadística. Pues bien, esa condición sólo se cumple por una cierta simplicidad en el material no uniforme: máximo de sobriedad calculada con relación a los heteróclitos o a los parámetros. [...] Sobriedad, sobriedad: esa es la condición común de la desterritorialización de las materias, la molecularización del material, la cosmización de las fuerzas.⁶¹

El procesos generativo debe ser claro y no descontrolado; debe abarcar la información conveniente al sistema, no toda la información posible o existente; debe permitir la producción de todos los valores posibles, pero sólo se deben seleccionar aquellos resultados que favorezcan la consolidación del sistema sin tender a su destrucción o, en nuestro caso, a la de aquellos que la habitan. Y aunque, aparentemente, esta determinación de singularidades parecería congelar la obra, esto no es así pues lo indicado en la obra no es pre-establecido sino resultado de un proceso

⁶¹ DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. pp. 347-348. En la nota 48 referida en este mismo texto, se aclara que “La definición real [de lo difuso] sólo puede aparecer al nivel de los procesos que intervienen en el conjunto difuso: un conjunto es difuso cuando sus elementos le pertenecen gracias a operaciones específicas de consistencia o consolidación, que tienen, pues, una lógica especial”.

que permite la expresión de los elementos involucrados en el sistema. En su estudio acerca de Francis Bacon, Deleuze hace una importante observación con respecto al azar.⁶² Partiendo de un cuadro en blanco, Deleuze considera que no se trata de un cuadro vacío sino de un cuadro sobresaturado de información, de expectativas, de posibilidades; la labor del pintor es comenzar a limpiar el cuadro de todas ellas para permitir que sean las propias fuerzas las que se expresen en el cuadro y no la interpretación que él hace de ellas. Mientras no se disponga nada en el cuadro, todo en él presenta las mismas probabilidades de surgir, aun cuando exista como primera determinante la relación que tienen con respecto a los bordes del cuadro. Y, sin embargo, las probabilidades no son ya las mismas pues existe una preconcepción por parte del pintor de lo que quiere que suceda en el cuadro. En el cuadro en blanco, existe una desigualdad de igualdades. No será sino hasta que la primera marca aparezca que se rompe la estabilidad del cuadro, surgiendo ahora el problema de evitar pintar algo preconcebido por el artista. Debe pintar de forma rápida y libre para que el azar siga apareciendo; pero el azar deja de ser algo fortuito para devenir “un tipo de elección o de acción sin probabilidad” o, como lo llama él, un “azar manipulado” que evita que el cuadro se transforme en un conjunto de probabilidades – una comparativa de cantidades – para mantenerse en el estado expresivo de la fuerza – manifestación de intensidades. De forma similar, la terminal marítima de Yokohama trabaja como un gran lienzo sobre el cual se manifiestan diferentes fuerzas y flujos que, en un momento determinado, deben ser expresados en singularidades que adquieren una permanencia espacio-temporal pero que no trabajan como planes organizativos o como composiciones de patrones estéticos sino que mantienen los flujos de relaciones que ocasionan la generación tanto de formas arquitectónicas como de apropiaciones impredecibles por parte de los usuarios. Funciona como un diagrama, entendido este como “el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos” que permite introducir “posibilidades de hecho” que trabajan no como determinaciones funcionales o expresivas sino que sugieren a quien las habita que tipo de afectación, a nivel funcional o emocional, pueden producirse: “el diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo”⁶³ pues el diagrama funciona como

⁶² GILLES DELEUZE. *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena. 2002. pp. 95-96. Es necesario puntualizar la diferencia que existe en el francés entre *hasard*, que es lo que sucede de manera fortuita, sin previsión ni planeación, sino de forma espontánea y no causada, y *chance*, que es otra forma de visualizar el azar pero entendido como algo que está dirigido y encaminado a aparecer; no llega a ser lo probable ni lo estadístico que determina un porcentaje de estar acertado sino que sigue siendo algo inesperado aunque hacia ella confluyen fuerzas que precipitan su aparición.

⁶³ *Ibid.* pp. 103-104.

esquema de lo virtual, representando la multiplicidad de posibilidades existentes a distintos niveles y ámbitos, permitiendo su actualización por parte del usuario en una re-territorialización de la superficie diagrama de tal manera que se produce un ritmo, una relación entre movimiento y velocidad, que organiza tanto el espacio como el tiempo dentro de la forma sin fijarlos ni limitarlos pues mantienen su dinamismo. Adquiere entonces mayor sentido la producción de una arquitectura aformal: no es amorfa pues sigue patrones de comportamiento en su desarrollo; ni es formal pues no remite a geometrías cartesianas de fácil identificación; cuando el diagrama produce la repartición de las fuerzas invisibles que se expresan mediante la forma, esta última sufre una deformación al momento de crear “relaciones originales sustitutivas de la forma”⁶⁴, es decir, lo que se deforma es el patrón geométrico de la forma originaria por un conjunto de relaciones entre los elementos compositivos que se manifiesta como una multiplicidad de enlaces entre los elementos de tal manera que, en caso de la variación en uno de ellos, lo que se afecta no es un punto sino la totalidad de la obra, de manera similar a lo descrito para una curvatura. La geometría extensiva se deforma en una geometría intensiva.

Cuando Deleuze se refiere en al arte a un cuerpo sin órganos se refiere precisamente a una obra capaz de trabajar por intensidad, no por extensión, sus medios de expresión: las notas musicales, los trazos en el lienzo, el espacio en la arquitectura. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari definen con precisión qué es un cuerpo sin órganos: es algo que “está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades”, razón por la cual no puede ser analizado puntualmente sino en conjunto ya que no permite la localización específica de la experiencia sino un afecto general de aquél que deviene en la obra; no está en el espacio sino que ocupa el espacio; no muestra funciones específicas sino que funciona como un todo tanto hacia el interior como hacia el exterior de la obra; manifiesta las fuerzas que la conforman y las transmite, es decir, es afectada por las fuerzas y produce una afección; es un “*continuum* de todos los atributos o géneros de intensidad bajo una misma sustancia, y *continuum* de las intensidades de un cierto género bajo un mismo tipo de atributo. *Continuum* de todas las sustancias en intensidad, pero también de todas las intensidades de sustancia. *Continuum* ininterrumpido del CsO [Cuerpo sin órganos]”⁶⁵. Y, sin embargo, no es algo indefinido, indeterminado, pues es precisamente lo contrario; es el plano de consistencia sobre el cuál coinciden todas las fuerzas que se manifiestan

⁶⁴ *Ibid.* pp. 160.

⁶⁵ DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, pp. 158-159.

en el espacio-tiempo de su ejecución; aunque no presenta puntos culminantes ni límites sino regiones continuas de intensidad (*mesetas*, según el término tomado de Bateson)⁶⁶, está totalmente materializada y, como tal, adquiere todas las propiedades de la materia, es decir, puede ser interpretada en términos de espacio estriado y de tiempo pulsado; pero esta determinación no le impide ser un plano de paso de las fuerzas pues estas últimas no se detienen ni principian en él.

El cambiar nuestra concepción del tiempo implica cambiar también la forma de percepción que tenemos del tiempo mismo, es decir, reconfigurar la idea que tenemos del movimiento diferenciando lo que se refiere a la velocidad y al desplazamiento. Si la intención del arte es hacer visibles las fuerzas invisibles permitiendo que las fuerzas se expresen sin estar pre-concebidas o pre-diseñadas en la forma sino permitiendo el “azar determinado”, si se deja a la forma expresar libremente a las fuerzas, podremos tener acceso a las fuerzas a través de las formas; formas de todo tipo, de conformación, de deformación, de asociación, reunidas en su conjunto por el tiempo, un tiempo vivo que se materializa.⁶⁷ Es el tiempo hecho sensible que puede ser expresado y que capta, que captura, al tiempo mismo. La forma no sólo es producto de la afectación de las fuerzas que sobre ella actúan; también es un medio de transmisión que produce una afección hacia al interior y hacia el exterior de la forma misma. Gilles Deleuze afirma que “la deformación es siempre la del cuerpo, y es estática, se hace sin moverse del sitio; subordina el movimiento a la fuerza, pero también lo abstracto a la figura”⁶⁸, siendo esto posible si comprendemos que la velocidad es intensiva y el desplazamiento es extensivo; el desplazamiento es vectorial y requiere de un cambio de posición en el espacio en un tiempo específico para ser percibido; la velocidad, por otra parte, es un tiempo de cambio que no implica un desplazamiento espacial para producirse pues refiere a las relaciones que conforman el cuerpo, refiere a la cantidad, al tipo, a la agilidad con que se realizan esas relaciones; el desplazamiento refiere al espacio, la velocidad refiere al *modo*. El movimiento puede implicar un desplazamiento, pero la fuerza no radica en este último sino en su velocidad, en su valor intensivo más que extensivo, en la sensación que produce el movimiento más que en el desplazamiento: “*El movimiento no explica la sensación, al contrario, se explica por la elasticidad de la sensación, por su vis elástica. [...] En pocas palabras, el movimiento no explica los niveles de sensación, son los niveles de sensación quienes*

⁶⁶ *Ibid.* pp. 163.

⁶⁷ DELEUZE. *Lógica de la sensación*. pp. 69.

⁶⁸ *Ibid.* pp. 65.

explican lo que subsiste de movimiento”⁶⁹. No es el desplazamiento el que produce la sensación de movimiento; por ello, el movimiento puede ser estático. Es la velocidad, la intensidad de la sensación la que explica el movimiento. En este sentido, una arquitectura concebida como un recorrido, como un desplazamiento entre espacios, mantiene su estatismo; una arquitectura libre y abierta tanto a nivel formal como espacio-temporal, es decir, como expresión libre de la fuerza que, aunque empleé un tiempo pulsado y un espacio estriado en su fabricación, se fundamente en un espacio liso y en un tiempo no pulsado como generadores de intensidad de la sensación y de la percepción a diferentes niveles – visual, auditivo, motriz, entre otros – es una arquitectura dinámica en constante actualización tanto en su forma como en su uso.

Ahora bien, si nos referimos a un cuerpo que pueda ser habitado en su multiplicidad, debemos considerar que cada cultura tiene una forma particular de entender y vivir el tiempo y el espacio. Lo que en unas culturas es común, en otras puede ser considerado ofensivo o raro. Cada cultura agrupa el espacio-tiempo en bloques acordes a sus necesidades; este bloque puede ser llamado “ritmo”⁷⁰ y determina la forma de habitar el espacio y el tiempo. Pero este bloque de espacio-tiempo requiere de la repetición de un componente, de un elemento valente a ambos conceptos, que funcione como pauta de modulación para la ritmicidad; esa componente puede ser la operación recurrente que entrelaza los diferentes elementos del sistema; pero cada elemento es independiente de los otros y contiene su propia ritmicidad; la componente que coordina a los elementos del sistema trabaja como un medio: es inter-medio entre los diferentes ritmos de los elementos del sistema; y, al tratarse de ritmos, el medio no es estático sino vibratorio; ajusta su modulación, su vibración, la velocidad de la operación, para absorber los límites de variación de la ritmicidad. Lo importante aquí es que “cada medio está codificado, y un código se define por la repetición periódica; pero cada código es un perpetuo estado de transcodificación o de transducción. La transcodificación o la transducción es la manera en que un medio se sirve de otro, o, al contrario, se establece en otro, se disipa y se constituye en el otro”.⁷¹ Hay comunicación entre los medios a través del ritmo y, a diferentes niveles del sistema, el medio entrelaza e intensifica los ritmos de los elementos internos y los comunica a otros medios externos al sistema que, nuevamente, producen un ritmo en el intercambio entre ellos que generará un medio hacia el interior y hacia el exterior, repitiendo de manera recurrente la

⁶⁹ *Ibid.* pp. 47-48.

⁷⁰ DELEUZE. *Kant y el tiempo*. pp. 96-98.

⁷¹ DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. pp. 319-320.

operación. El ritmo coordina los bloques de espacio-tiempo, el medio los codifica y transcodifica para permitir el intercambio entre diferentes medios, entre diferentes ritmos. El ritmo trabaja con bloques de espacio-tiempo heterogéneos, entre bloques de espacio-tiempo ritmados a su propia intensidad; el ritmo es la modulación de lo ritmado.

Estos ritmos, estos bloques de espacio-tiempo, constituyen un *modo* de habitar, y el habitar se produce siempre en forma de patrones. Cuando se habita se produce una apropiación del lugar; esta apropiación genera un bloque espacio-tiempo que se vuelve repetitivo con el paso del tiempo; esta repetición no produce exclusividad pero si establece un patrón de comportamiento que se vuelve habitual en dicho lugar. Se pasa del habitar a lo habitual y al hábito. Y todo hábito es espera, es la costumbre de un sujeto.⁷² Así como el hábito, como primera síntesis del tiempo, implica la suposición de un tiempo pasado precedente y de un tiempo futuro por venir, también implica la suposición de que, a partir de condiciones similares previas al instante actual, se pueden esperar resultados futuros similares o idénticos a los casos previos. Esta situación es aplicable a la cotidianidad de la vida: asumimos el hecho de que mañana será otro día con condiciones similares a las ya vividas. La cotidianidad produce rutinas de acción. Estas rutinas, estos hábitos, pueden ser codificados para producir una reterritorialización de los mismos. Finalmente, una rutina no es más que el asumir que algo se repetirá de forma constante por un tiempo indefinido. Y este hábito, como suposición de repetición, es un principio de probabilidad causal y de continuidad: asumimos que algo sucede después de que otro algo lo haya producido o haya ocurrido. Sin embargo, nada garantiza que esto será siempre cierto. Lo único que si es constante es esta necesidad de regularizar lo que sucede: “Lo que sí es un principio es el hábito de contraer hábitos”⁷³, dice Deleuze con base en Hume, y, por ello, es el hábito lo que permite el nacimiento de la razón reguladora y no, como se suele considerar, es la razón la que nos permite establecer los hábitos. Una vez que estos hábitos han sido establecidos y dados por sentados por su conveniencia práctica, se transforman en una especie de regla dentro de la sociedad o cultura en la que es establecida. La cultura puede ser considerada, inclusive, una forma de adiestramiento del individuo que se encuentra dentro de ella;⁷⁴ se le “domestica” al individuo para adaptarlo a las necesidades de la comunidad y el hábito se acepta como un hecho razonado cuando, en realidad, se trata de un comportamiento aceptado por ser usual y normativo en la sociedad a la que se

⁷² DELEUZE. *Empirismo y subjetividad*. pp. 100

⁷³ *Ibid.* pp. 66.

⁷⁴ DELEUZE. *Nietzsche y la filosofía*. pp. 187-188.

pertenece sin razonar siquiera respecto a su necesidad o a su justificación. Los hábitos conllevan comportamientos. Sin embargo, el hábito no puede ser considerado como una forma de repetición sino de reiteración. El hábito es diferente a la repetición⁷⁵ pues el hábito asume que el actuar será constante, continuo e invariable, mientras que la repetición es producto de la diferencia, y está última abre los campos de acción, no los limita a algo pre-establecido, a un comportamiento único.

En una arquitectura surgida de la codificación – recodificación de las fuerzas y su consiguiente territorialización – reterritorialización, los hábitos de comportamiento de las personas o civilizaciones sirven como pauta para establecer códigos de comportamiento que puedan ser configurados dentro de la propia forma arquitectónica. Y la obra arquitectónica puede integrar no sólo las fuerzas exteriores a ella – contexto urbano, económico, político, etcétera – sino también las fuerzas que fluyen en su interior, los ritmos que configuran los bloques espacio-tiempo por medio de los cuales los usuarios habitarán la obra.

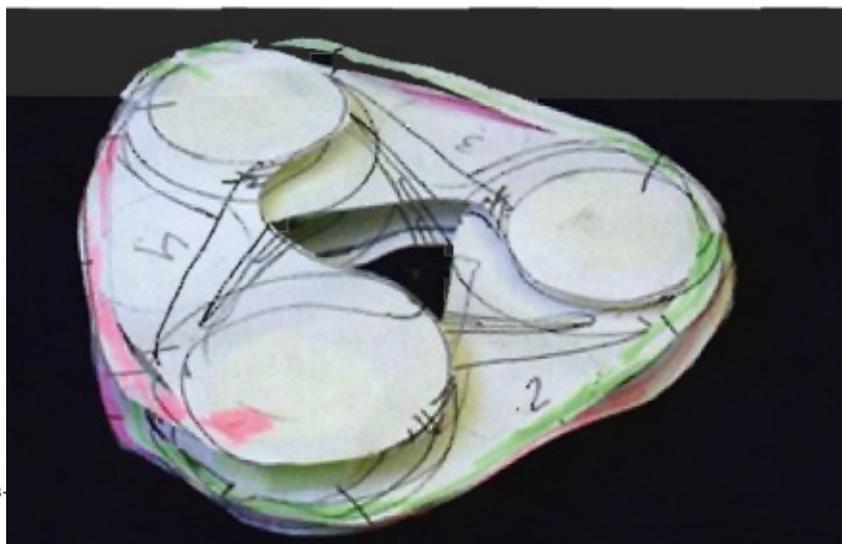
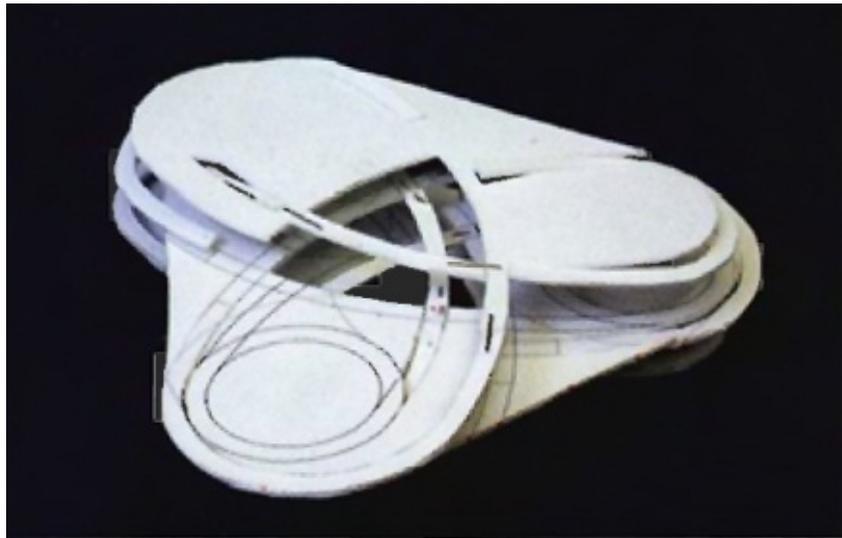
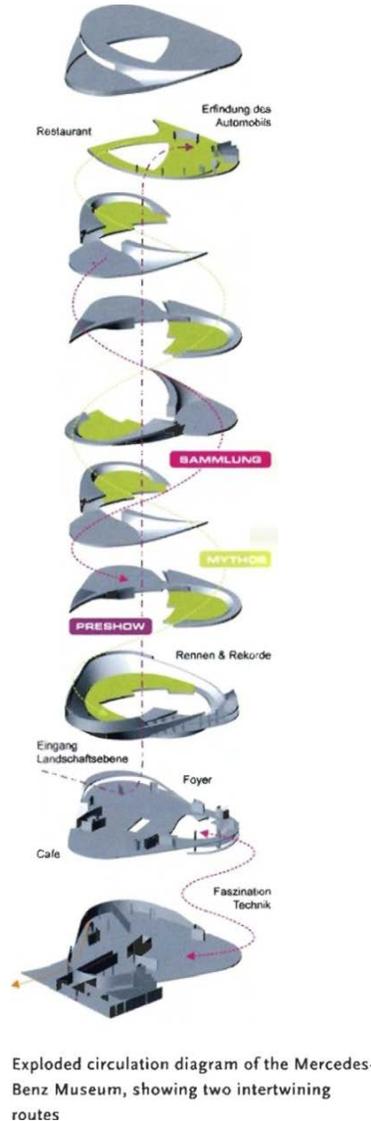
En esta dirección, UNStudio (Ben van Berkel y Caroline Bos) ha optado por una arquitectura aparentemente monstruosa o irreconocible que expresa la complejidad de la vida cotidiana de principios de este siglo; una vida que se ha tornado controversial, incomprensible y compleja, pero que, más que generarnos extrañeza, ha formado hábito.⁷⁶ Nos hemos acostumbrado a esta forma de vida, pero esto no implica que la concepción espacio-temporal de la arquitectura deban ser algo habitual. UNStudio busca producir formas igualmente complejas e incomprensibles a partir de la codificación de los hábitos de uso de los espacios con fines no solo formales sino con la intención de abrir posibilidades de habitar al incrementar el ruido que produce la diferencia y su actualización. Es una forma de arquitectura que abandona lo estático por no ser coherente con la vida moderna, pero tampoco es un complejo fluir de datos o índices codificados en el que es imposible encontrar un punto de consolidación, de conformar un plano de consistencia que les permita expresarse formalmente; Van Berkel y Bos buscan el medio que enlaza la ritmicidad fluida y sólida, lo habitual con lo espontáneo, el ritmo de patrones, comportamientos y habitares, concibiendo una “arquitectura [que] puede ir más allá de la representación de todo lo que puede afectar las acciones y realidades del edificio”⁷⁷.

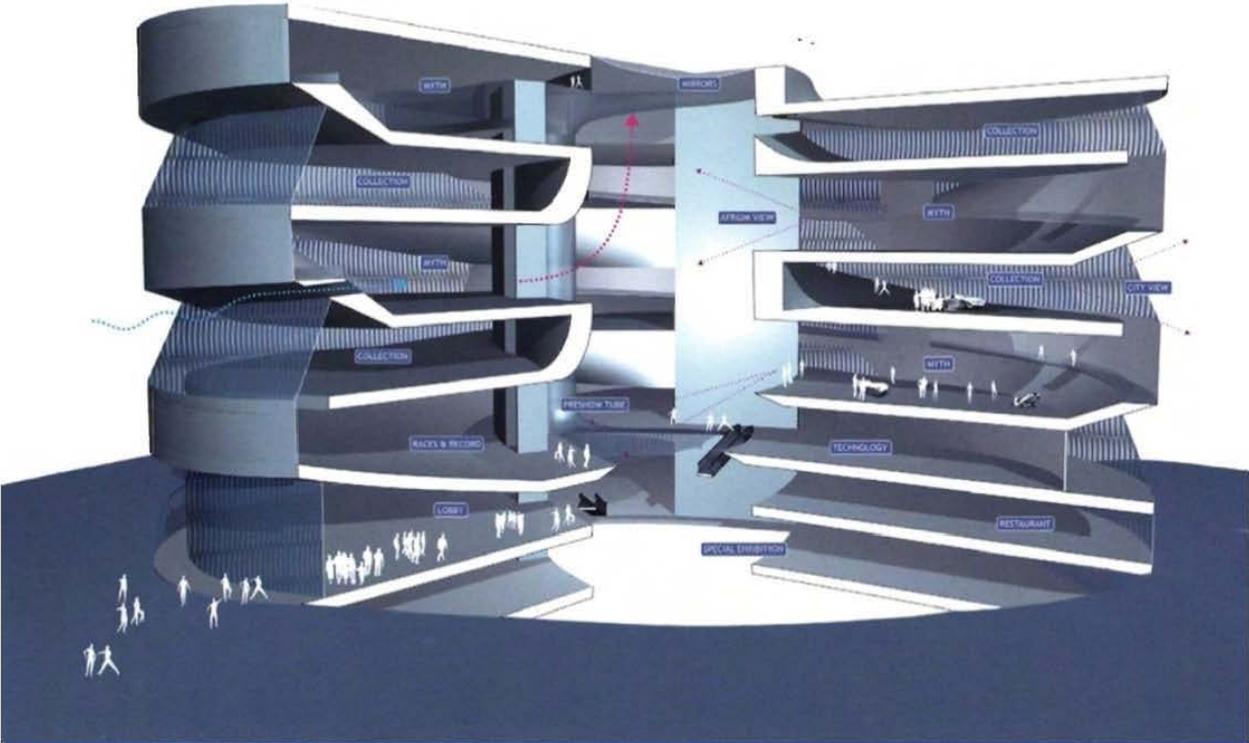
⁷⁵ DELEUZE. *Difference and repetition*. pp. 75

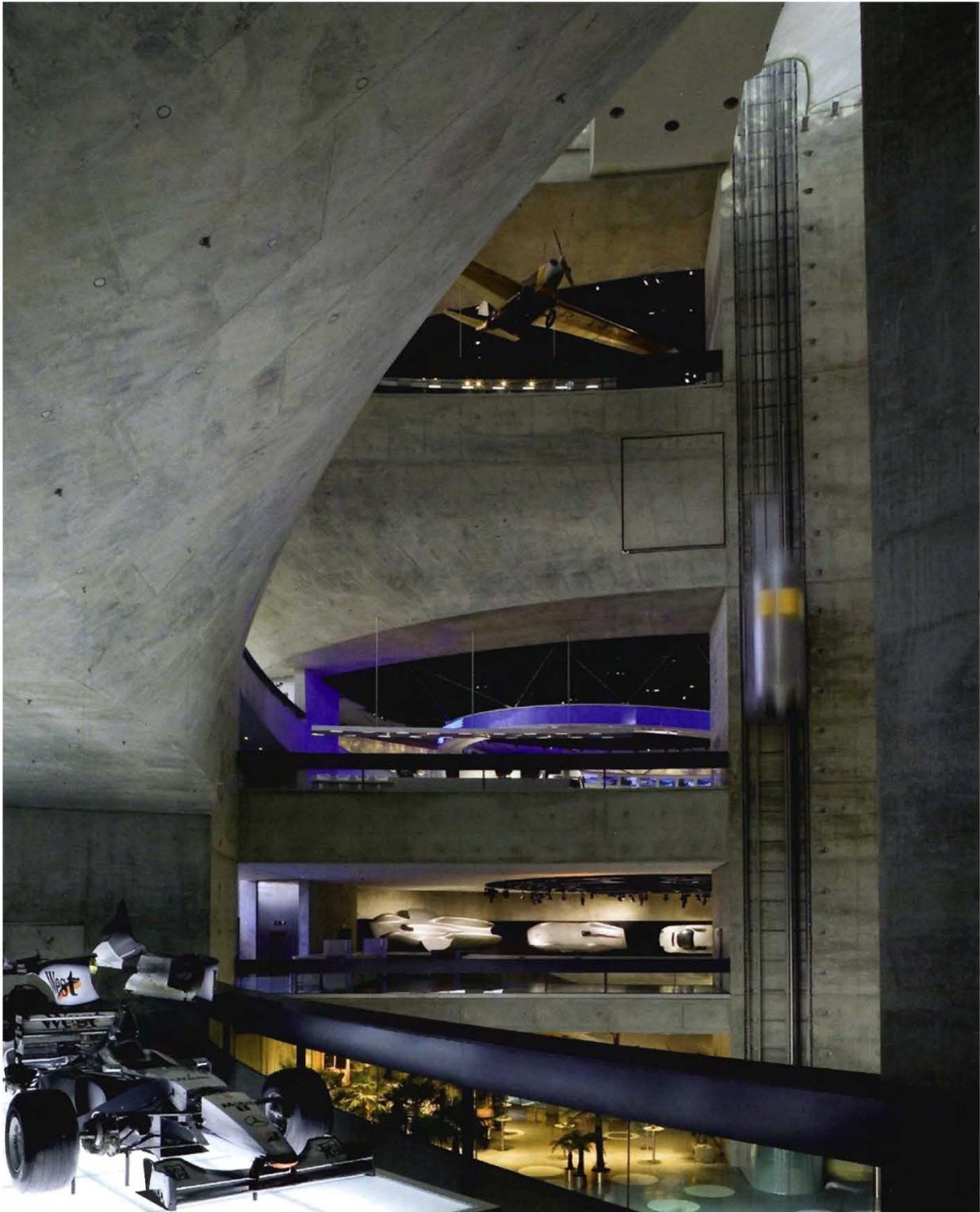
⁷⁶ AARON BETSKY. *UNStudio. The floating space*. Bremen: Taschen. 2007. pp. 7

⁷⁷ *Ibid.* pp. 15

En el museo Mercedes Benz, en Stuttgart (2006), UN Studio parte de un doble patrón de recorridos, uno dedicado a los autos ligeros y pesados fabricados por esta empresa, y otra relativa a la historia, leyenda y hechos importantes de esta marca. Ambos patrones de circulación se entrelazan en circuitos en forma de hélice que mantienen la independencia uno de otro pero que cuentan con puntos en común en los cuales los visitantes pueden cambiar la trayectoria e intercalar la visita entre salas de acuerdo a sus gustos y necesidades. Formalmente, este doble patrón es explícito en su exterior y se marca por franjas metálicas separadas por ventanales que permiten la iluminación y ventilación natural. Este edificio abandona la estética sutil y amable de proyectos como la terminal de Yokohama y resalta los niveles de ruido a nivel formal en la composición, aun cuando ambos edificios se generan y comportan como organizadores de flujos espacio-temporales de interconexión no definidas en espera de ser actualizadas por el visitante.

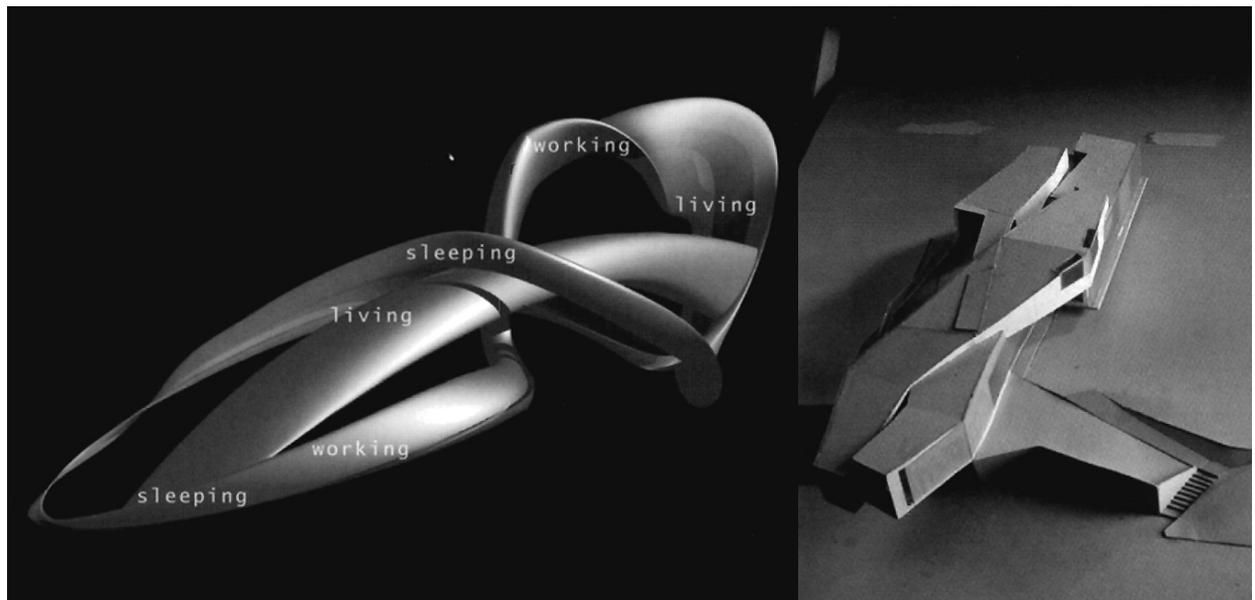
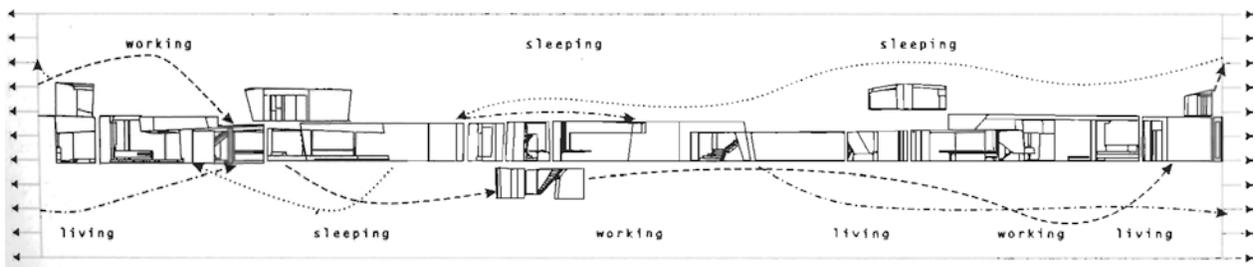






En el caso de la casa Mobius, en Het Gooi (1998), las características del proyecto – una vivienda unifamiliar – permiten una codificación de patrones de comportamiento precisos a un

grupo de individuos particulares para transformarlos en un esquema formal de funcionamiento que refleja la singularidad de los habitantes. Concebido a partir de una cinta Mobius, se trabaja una de las caras de esta cinta referida a las actividades privadas de la familia mientras que la cara opuesta opera con las actividades laborales, dejando en el punto de unión de ambos códigos las áreas sociales y de convivencia. Una vez más, se exalta el ruido formal de la composición en lugar de intentar suavizarlo. La posibilidad que ofrece trabajar con un grupo particular de individuos, en este caso una familia, es que los códigos genéticos de la forma son más precisos que cuando se genera un proyecto para una mayor variedad de individuos, como sucede con un museo o una estación portuaria, donde se trabaja más a nivel de singularidades culturales, lo que permite que la generación de un cuerpo a partir de los códigos extraídos de los hábitos representen con mayor fuerza la territorialización de dichos códigos.







En estos proyectos, el sujeto no debe esperar a habitar el lugar para tomar posesión de él; la configuración del espacio basada en sus hábitos como usuario ya es una forma de pertenencia; el proyecto está diseñado para las características específicas de un individuo, de una comunidad, de una cultura, y no se puede aplicar la misma solución, aunque si el mismo proceso, para condiciones diferentes de proyecto. No se trata más de un espacio vacío, estriado, que se debe habitar para llenarlo, donde se está en el espacio, sino que se trata de un espacio lleno, saturado, intensivo, unificado con el habitante, donde el espacio es en el habitante. El usuario se territorializa en el espacio, y la territorialización establece marcas, índices que afectan los ritmos que en ella convergen: “el territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio”⁷⁸. El territorio nace cuando lo intensivo deviene extensivo, cuando lo funcional deviene en expresividad del ritmo indicando la virtualidad de los bloques de espacio-tiempo en espera de ser actualizados mediante las acciones que quienes los habitan.

Sin embargo, el proceso de territorialización tampoco debe ser visto como un proceso posterior a la codificación misma pues la consolidación de estos valores ya es creadora en sí pues lo que permite la consolidación de la información es la consistencia, tanto de la misma como la del cuerpo o superficie generada, permitiendo, a su vez, que tanto el sistema como el cuerpo funcionen entre ellos y entre sí como componente únicos y múltiples. “La consistencia es precisamente la consolidación, el acto que produce el consolidado, tanto de sucesión como de coexistencia, con los tres factores: intercalos, intervalos y superposiciones-articulaciones”⁷⁹, dice Deleuze, donde los intercalos se refieren a ese elemento valente que puede saltar entre sistemas, entre lo intensivo y lo extensivo, permitiendo el intercambio de información entre ellos; donde los intervalos remiten a la territorialización como elemento de unificación de los ritmos codificados, como cuerpo que ritma lo ritmado, en términos deleuzianos, propiciando el aumento o disminución en la velocidad de las relaciones y el consecuente proceso de afecto-afectación entre los cuerpos; y donde la superposición-articulación conducen al traslapes de códigos y sistemas que encuentran puntos de contacto que producen singularidades que sirven como puntos de referencia, como índices y marcas, al proceso de territorialización y al intercambio de información. Y, sin embargo, en el proceso genético del cuerpo en su búsqueda por captar las fuerzas cósmicas, el cuerpo manifiesta algo más que sólo las fuerzas. Así como la expresión capta

⁷⁸ DELEUZE & GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. pp. 321-322.

⁷⁹ *Ibid.* pp. 334.

las fuerzas pero no contiene todo el poder de la fuerza, la fuerza encuentra los medios de expresión conveniente a un espacio-tiempo específico pero la expresión siempre dice algo más que sólo la fuerza. A final de cuentas,

Expresar no es depender, hay una autonomía de la expresión. Por un lado, las cualidades expresivas entran las unas con las otras en relaciones internas que constituyen *motivos territoriales*: unas veces éstos sobresalen por encima de los impulsos internos, otros los superponen, otras basan un impulso en otro, otras pasan y hacen pasar de un impulso a otro, otras se insertan entre los dos, pero ellos mismos no están “pulsados”. Unas veces esos motivos no pulsados aparecen bajo una forma fija, o lo aparenta, pero otras también los mismos, u otros, tienen una velocidad y una articulación variables; y tanto su variabilidad como su fijeza los hacen independientes de las pulsiones que combinan o neutralizan.⁸⁰

⁸⁰ *Ibid.* pp. 323.

CONCLUSIONES

El trayecto que se ha recorrido en el presente estudio termina siendo, como otros tantos problemas, sólo un problema de la expresión. Una vez que algo ha sido dicho, que ha sido escrito, que ha sido construido, queda sujeto a la interpretación; y esta última nunca es unívoca pues varía a partir de las condiciones personales, culturales, y todo tipo de situaciones espacio-temporales específicas, en las cuales se realiza. Por otra parte, si la función del arte es captar las fuerzas, es también su función el hacerlas visibles, el expresarlas, el permitir a quienes las ven, las escuchan, las habita, no sólo percibir las sino sentir las, no quedarse en el percepto sino también en el afecto, ser afectado por ellas.

La arquitectura, como todas las artes, toma influencias, ideas, formas de pensar para continuar la evolución de sus *modos*: ya sea de la filosofía, de la ciencia o del propio arte, cada corriente del pensamiento, cada forma del pensar, encuentra en el arte una forma de expresión, aunque no la única forma de su expresión. En este sentido, el postestructuralismo francés ha tenido un gran impacto en la arquitectura de las últimas décadas, como sucede con Jacques Derrida y el deconstructivismo en la obra de Zaha Hadid, Morphosis o Peter Eisenmann, con Jean Baudrillard y el simulacro en la obra de Bernard Tschumi o Jean Nouvel, con Marc Augé y los no lugares en la obra de Rem Koolhaas, o con Gilles Deleuze y los estudio mencionados en el presente estudio, entre otros. Los arquitectos, incluso, han ido saltando, combinando en su obra las ideas múltiples pensadores. Y aunque la obra de cada filósofo mantiene una consistencia o interés, las maneras de interpretar y expresar estas posturas en las artes, incluida la arquitectura, son variadas, múltiples, aun cuando se parta de la misma idea.

Si a nivel de la expresión es posible decir la misma idea de diferentes maneras sin perder el sentido original, el arte se concede libertades que adecuan, distorsionan, o deforman el sentido original de las ideas, aumentando las posibilidades de expresión. Si en el presente estudio se fueron mostrando posturas arquitectónicas que aparentemente iban profundizando cada vez más en la comprensión del pensamiento de Gilles Deleuze, esto fue sólo una especie de clasificación y agrupamiento que permitía una mejor exposición de las ideas. Generar una valoración de la interpretación del pensamiento deleuziano a través de la arquitectura sería un grave error pues impondría una normatividad subjetiva y arbitraria. Además, en el arte no existe una normatividad que exija que, al basarse en una corriente del pensamiento para generar arte, se deban comprender

y emplear todos los elementos de dicho pensamiento. El arte puede basarse en el pensamiento filosófico, pero no radica en esto su fundamento. El modo de captar las fuerzas del cosmos está influenciado por una forma de pensar, pero el arte siempre se mueve en un ámbito de libertad que le permite transformar las ideas de forma libre e irrestricta. Sólo si Deleuze hubiese hecho arquitectura podríamos saber cuál sería la verdadera interpretación de su pensamiento en formas construidas; pero si esto hubiese ocurrido, seguramente habríamos perdido a uno de los grandes filósofos del siglo XX. Deleuze comenta como, en cierto modo, el artista es un pervertido pues puede emplear medios, formas, discursos que, fuera del arte, podrían ser censurados por la sociedad o la cultura; la arquitectura, como forma de arte, tiene la posibilidad de aplicar o pervertir una forma de pensamiento en su intento por materializarlo. Lo que sí buscamos señalar es el cambio producido por el pensamiento de Gilles Deleuze ante la diversa forma de entender los múltiples conceptos de su pensamiento y su común aplicación en la arquitectura.

Ha cambiado la forma de entender la arquitectura como una organización de elementos por una arquitectura concebida como proceso sistémico. La repetición deja de ser una réplica estandarizada de un elemento continuo para transformarse en una operación recurrente del sistema al cuál se refiere; la modulación se aleja de un sistema de proporción que regula la forma de acoplar diversos elementos de diferente escala para ser un componente regulador de las variaciones que impide al sistema producir valores que sobrepasen sus límites de asimilación a fin de evitar su colapso; se olvida la simetría como valor estético que indica una relación de igualdad o equidad entre partes a partir de un eje de composición para girar hacia lo metaestable como forma de interrelación entre sistema que mantiene la estabilidad de la relación al mismo tiempo que permite las perturbaciones y variaciones hacia su interior; el ritmo se aleja de la organización de elementos a partir de un patrón de repetición para asumirse como una regulación de velocidades y lentitudes en las relaciones y en los afectos y afectaciones que en ellas se dan; y la organización misma deja de ser concebida como un acomodo de elementos en torno a un patrón de composición para ser interpretada como una interrelación de flujos y fuerzas que coinciden en un espacio-tiempo determinado para producir un cuerpo o superficie que permite la manifestación de todas ellas sin que esto implique una expresión explícita de las mismas. En todos estos casos, el concepto de composición se traslada de la propiedad al atributo del objeto, es decir, a la capacidad de afectación y no a la condición de manifestación, produciéndose una variación en la estética tradicional que permite generar nuevas formas y formatos de

experimentación no solo en el artista sino también en aquel que habita, permitiendo al arte alejarse de la representación para dirigirse hacia la presentación de las fuerzas “de un gran cosmos energético, informal e inmaterial. Lo esencial no reside ya en las formas, en las materias, o en los temas, sino en las fuerzas, en las densidades, en las intensidades”¹.

Por otra parte, así como el pensamiento filosófico ha tenido un gran impacto en el arte, los avances científicos, especialmente a nivel tecnológico, han ampliado la capacidad productiva y generativa del artista. Dentro de la arquitectura, las posibilidades abiertas por los diversos sistemas computacionales ha permitido no solo ampliar los alcances expresivos de la obra sino también permitir la traducción de términos e ideas deleuzianas a formatos tectónicos factibles de ser construidos. Ya no se trata simplemente de permitir el dibujo bidimensional o tridimensional de los objetos proyectados ni de ejecutar procesos de simplificación y complejización de las volumetrías y de sus estructuras físicas sino que aumentan la capacidad de interacción y de relaciones productivas y generativas del proyecto. Mediante procesos de codificación es posible hacer indexaciones que transformen las fuerzas que intervienen en el proyecto en datos manipulables dentro del sistema que pueden ser reterritorializados para obtener singularidades de expresión unificadas, mediante una curvatura, para responder no sólo a las condiciones que dictaminaron su manifestación sino también a las relaciones que las ligan de tal manera que, variando una de ellas, todo el sistema se re-estructura – sin perder nunca su estabilidad o, mejor dicho, sin dejar de ser metaestable – para dar origen a una conformación diferente a la original. No se trata ya de producir generalidades que puedan ser adaptadas a diferentes situaciones según el uso que se les quiera dar sino de producir individuaciones que respondan a un problema específico en un espacio-tiempo determinado sin que esto implique necesariamente su obsolescencia con la variación de las condiciones originarias.

Tanto la consideración de acceder a procesos de decodificación-recodificación traducidos en elementos reterritorializados por medio de sistemas computacionales como la posibilidad de generar superficies y cuerpos producto de la interrelación de fuerzas nos conduce hacia la diferencia entendida ya no solo a nivel cuantitativo sino cualitativo. Si la diferencia cuantitativa nunca es real es porque toda cuantificación implica precisamente el establecimiento de un parámetro predeterminado de cuantificación sobre el cual basarse; la diferencia cuantitativa, al estar referida a un número, varía con el simple cambio de parámetro sin necesidad de afectar

¹ JÜRIG VON SPILLER. *The thinking eye. The notebooks of Paul Klee*. Londres: Lund Humpries. 1961.

realmente el elemento al cual se refiere. La diferencia cualitativa es genética pues afecta el sistema de relaciones que conforman el cuerpo, que establecen la esencia del cuerpo y lo organizan no sólo espacialmente sino a nivel de funciones e interacciones hacia el interior y hacia el exterior del propio cuerpo. Por otra parte, si bien hemos mencionado la dificultad que tiene la obra de arte de presentar fuerzas en constante intercambio de intensidades y relaciones, también hemos establecido como la diferencia cualitativa se liga de forma constante con el tiempo pues su *modo* va variando continuamente; nunca es estático el sistema de relaciones en el cuál se encuentra pues se “re-forma” continuamente de tal manera que cualquier variación cualitativa en los elementos o en las relaciones dentro del sistema ocasionará una re-estructuración de los elementos que afectará la conformación del sistema mismo. El sistema se reformará para poder seguir ejecutando sus funciones sin que se produzca su colapso a la vez que transforma el tiempo estático de la obra en un tiempo dinámico que trabaja como una función matemática diferencial cuyo resultado solo puede ser expresado sino por medio de variables. El hecho de que por facilidad mental establezcamos valores específicos a dichas variables no agota las posibilidades del sistema, ni de los resultados que produce, a dichos valores sino que solamente producen indicaciones o singularidades en el desarrollo de la función; individualiza el resultado de la función. Esta individualización contiene todo el potencial de la función, pero no es todo lo que la función es; la función no culmina con el resultado; la obra arquitectónica mueve su interés de la expresión misma hacia los medios que permitan dar consistencia a la información manifestada, trasladando la importancia de la obra hacia el proceso más que mantenerlo en el resultado.

Al trasladar la diferencia del ámbito cuantitativo al cualitativo se produce también otro cambio importante en la manera de concebir la creación formal del objeto. En la diferencia cuantitativa la relación entre los términos es constante aun cuando los valores con que se alimenta la operación o que se producen de ella puedan variar, es decir, el resultado siempre será el esperado variando solamente en sus proporciones directas – el resultado variará de forma proporcional a la forma en que lo haga el valor original que se introduce en la operación –, manteniendo la idea de repetición en una operación recurrente que no acepta perturbaciones en el sistema fuera de aquellas que encajan con los parámetros pre-condicionados por la misma operación; se trata de una operación cerrada en sí misma y a sus propios valores. En la diferencia cualitativa el cambio es genético, es decir, afecta la relación originaria entre los términos y, en consecuencia, aumentan las variables implicadas en la operación así como los valores de inicio y

los resultados que se generan; un mismo valor de inicio producirá diferentes resultados al variar la manera en que se relacionan las variables; esto permite intercambiar los términos entre operaciones para conformar un sistema metaestable organizado mediante una estructura que conecta las diversas operaciones en un *modo* de existir, es decir, en una existencia en la que los resultados de las diferentes operaciones del sistema corresponden a condiciones específicas espacio-temporales para generar una manifestación individualizada, una singularidad de resultados. En la diferencia cuantitativa, la operación deja de ejecutarse cuando ya no existen valores con los cuáles pueda ser alimentada; en la diferencia cualitativa, de forma contraria, la relación no se destruye, sólo se transforma; deja de ser ejecutada cuando ya no existen elementos que conformen o encajen con los parámetros establecidos en la relación, cuando la diferenciación producida por la repetición no encuentra términos que permitan continuar la actualización del proceso, términos que son relativos pues nunca se presentan en forma independiente sino en correspondencia, uno intensivo y otro extensivo, de tal manera que la relación siempre lo es de otra relación de mayor o menor grado.

Ahora bien, si hemos hablado de la influencia de la filosofía en la arquitectura, algo similar puede decirse de manera recíproca. Cada forma de pensar nace como producto de una época específica, y la arquitectura, concebida como una condicionante del habitar, establece ciertos parámetros que dirigen la perspectiva de cada filósofo a las condiciones de su época: las condiciones de vida de los obreros en Londres afectaron la concepción social que dirigió la obra de Marx y Engels, la concepción de la arquitectura como opresora y expresión manifiesta de los valores tradicionales encaminó los primeros trabajos de George Bataille,² o la posibilidad de Heidegger para pensar el ser en la calma y tranquilidad de la Selva Negra, son solo algunos ejemplos de esto. Pero, más que preocuparnos, en este caso, por las condiciones en las cuáles habitó Gilles Deleuze, es más interesante pensar los puntos de fuga, las desviaciones que puede ocasionar un mundo construido a través de las visiones deleuzianas de la arquitectura y de la reinterpretación propuesta en la forma de habitar el tiempo y el espacio: pensar qué pasaría en un mundo de cuerpos aformales, en una vivencia cotidiana de lo intensivo más que de lo extensivo. En esto último reside, precisamente, la importancia en la forma de concebir estos cuerpos aformales pues, como hemos expuesto, son formas con un valor estético y un modo de

² Uno de los primeros escritos de George Bataille se refiere, precisamente, a la Catedral de Chartres y la implicación que tiene su destrucción en la percepción de los franceses durante la Segunda Guerra Mundial.

representación diferentes a las acostumbradas pero, sobre todo, son composiciones donde el espacio ya no es un estado de vacío que debe ser llenado con cosas para devenir un espacio saturado no sólo de información sino de virtualidades en proceso de actualización. Esta nueva estética se aleja por completo de los parámetros canónicos de belleza pues no le interesan; en esta nueva “estética”, la fuerza de la forma reside en una inflexión capaz de alojar todos los devenires y, por consiguiente, es dinámica a las interacciones transformando la experiencia espacial conforme es recorrida; en el movimiento espacial se experimenta la velocidad de la forma haciendo que el tiempo deje de ser intuitivo como sólo un recorrido para ser comprendido como un constante fluir entre zonas indiferenciadas que fluyen entre sí de tal manera que, aunque en nuestro movimiento nos desplazamos entre ellas, inclusive quedándonos inmóviles sigan fluyendo alrededor y a través de nosotros. Esta situación nos ha permitido afirmar el sentido mismo de una arquitectura aformal como una arquitectura que no es amorfa pues sigue patrones de comportamiento en su desarrollo; ni es formal pues no remite a geometrías cartesianas de fácil identificación; cuando el diagrama produce la repartición de las fuerzas invisibles que se expresarán mediante la forma, esta última sufre una deformación al momento de crear “relaciones originales sustitutivas de la forma”³, es decir, lo que se deforma es el patrón geométrico de la forma originaria por un conjunto de relaciones entre los elementos compositivos que se manifiesta como una multiplicidad de enlaces entre los elementos de tal manera que, en caso de la variación en uno de ellos, lo que se afecta no es un punto sino la totalidad de la obra. La geometría extensiva se deforma en una geometría intensiva que nos conduce hacia una interpretación del Cuerpo sin Órganos expresado en varios escritos de Gilles Deleuze. Este Cuerpo sin Órganos es un cuerpo poblado por intensidades más que por una organización espacial o funcional, siendo esto lo que impide la localización puntual de la afección y provocando su expansión por todo el cuerpo. Si hemos explicado cómo el devenir es la eliminación de las fronteras entre aquello que deviene y aquello en lo que se deviene sin que cada uno de ellos deje de ser independiente, el Cuerpo sin Órganos es la representación de este devenir que ocupa todo el cuerpo en una sola afección, en una sola afectación, borrando los límites internos al organismo en el cual se ejecuta dicho devenir. El organismo pierde su organización espacial, funcional, cuantitativa, para devenir cualitativa, intensidad continua pura en todo el organismo y extendida hacia aquello con lo que el organismo se relaciona, convirtiéndose en un

³ GILLES DELEUZE. *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena. 2002. pp. 160.

plano de consistencia sobre el cuál coinciden todas las fuerzas manifestadas en un espacio-tiempo específico que no presenta puntos culminantes ni límites sino regiones continuas de intensidad; se materializa y, como tal, adquiere las propiedades de la materia, es decir, puede ser interpretado en términos de espacio estriado y de tiempo pulsado, pero esta determinación no le impide ser un plano de paso de las fuerzas pues estas últimas no se detienen ni principian en él.

En esto radica la importancia de la vivencia de la obra y la razón por la cual se aleja de la estética tradicional de la belleza y enfocada en una percepción que requiere necesariamente la separación entre el sujeto y el objeto para buscar la interacción: no pretende la representación sino la experimentación. La intención del arte debe ser repetir el acontecimiento, permitir al espectador la posibilidad de experimentar el acontecimiento que se ha plasmado en la obra. No se busca expresar algo que sea entendido de manera unívoca sino permitir que cada individuo produzca su propia vivencia e interpretación de aquello que se ha manifestado; se trata de explorar lo establecido por Spinoza y constantemente repetido por Deleuze en referencia a “¿qué es lo que puede un cuerpo?” para concluir que el poder no reside tanto en los efectos que produce sino por la capacidad que se tiene de recibir afectaciones. Solo cuando se es afectado, cuando el sistema es perturbado, es posible reaccionar de forma afirmativa y activa; cuando Deleuze explica la voluntad de poder no se refiere a una voluntad que se quiere imponer y ejercer su fuerza a costa de todo sino que se refiere a la voluntad de dejarse afectar con la intención de saber cómo puede reaccionar, cuáles son los alcances de su poder, es decir, qué es lo que puede. La acción es el único medio real y positivo que se tiene de ser afectado por otras fuerzas respondiendo a estas últimas mediante acciones que afirman la propia esencia. Partiendo de esto, se puede entender la importancia que da Deleuze al devenir y al verbo en infinitivo. Cuando el verbo es conjugado es singularizado a un tiempo y a un espacio específico, es actualizado a unas condiciones específicas. El verbo en infinitivo aloja, más que el potencial, la virtualidad de la acción que le permite ser aplicado, actualizado, a todo espacio y tiempo sin perder su esencia pero, sobre todo, no es el sujeto el que ejecuta la acción sino la acción que se ejecuta en el sujeto. El sujeto deviene la acción no porque el sujeto se transforme o asimile en el objeto sino porque, en el devenir, en el infinitivo, se borran las diferencias entre el sujeto y el objeto, se elimina la diferencia cuantitativa para dar paso a un juego de intensidades, a una relación diferencial que permite el devenir. En este sentido, la arquitectura no sólo permite la sensación de la obra a nivel perceptual y la intensifica al forzar la experiencia motriz que produce en su habitante.

Otro punto de análisis es lo mencionado con respecto a la posibilidad que tiene el artista de plasmar en su obra los síntomas del mundo. La propuesta por una arquitectura aformal se dirige en esta dirección y pretende responder a un nuevo planteamiento ya no solo estético sino de habitar y concebir el mundo. Se trata, sin embargo, de una propuesta arquitectónica que parecería estar tratando de alcanzar un mundo que ya vive en la intensidad, un mundo que trata de dejar atrás la percepción por la experimentación sensible y la afección motriz. Home-theaters con sonido envolvente, pantallas en tres dimensiones; Kinetics, Wii y PSP que cambian el sillón por un sistema interactivo; pantallas táctiles para manipular imágenes de forma directa y no a través del teclado; tecnología interactiva con el usuario que invierten la idea de la herramienta como extensión del ser humano para transformarnos, agenciarnos, en un componente maquínico de la tecnología del entretenimiento. Por otra parte, las propuestas arquitectónicas analizadas en el presente estudio pretenden un aumento de intensidad referido a la velocidad de relaciones que afectamos y por las cuales somos afectados; sin embargo, esto ya sucede en otros medios: facebook, twitter, blogs, e-mail, internet, nos permiten estar “conectados” a toda hora. ¿Cuáles serían, entonces, las repercusiones de una arquitectura que difuminase los límites visuales, funcionales, espaciales? ¿Se acrecentaría la ya creciente cultura de la indefinición para no asumir la responsabilidad que ello implica? ¿O reconfiguraríamos nuestro sentido de libertad comprendiendo que los alcances de nuestras relaciones, de nuestras conexiones con el mundo, son más amplios que la comprensión que de ellos tenemos? Es difícil determinar qué sucederá a futuro. Pero si podemos darnos cuenta de cómo esta situación que se vuelve cada vez más cotidiana, que se está volviendo un hábito, que se produce debido a una la interconectividad entre individuos que no requiere la presencia física, se ha multiplicado exponencialmente en los últimos años; esto, junto con el aumento en la velocidad de desplazamiento y comunicación, está produciendo una generación de habitantes nómadas. Si bien hace algunas décadas los desplazamientos humanos se producían para establecerse en otros lugares con mejores condiciones de vida o mayores oportunidades de empleo, actualmente existe un creciente sector de la población mundial que se desplaza, trabaja o se comunica con personas ubicados en distantes puntos geográficos, gente que ubicada en un lugar nunca termina por asimilarse a este pues sus relaciones, sus conexiones, se localizan fuera de este punto geográfico; y, sin embargo, un mayor sector de la población se ve marginado ante la imposibilidad de acceder a estos medios. Mientras que unos asumen que todos están “conectados”, otros permanecen al margen de los

acontecimientos por falta de recursos y medios. Frente esta velocidad en el incremento de relaciones e intensidades, la arquitectura parece quedar obsoleta en sus capacidades pues el tiempo que requiere la construcción de una obra hace que los intentos de expresión artística se alejen mucho tiempo de la filosofía que pretenden encarnar⁴ y quedan rezagados ante la velocidad de los cambios que se producen en el mundo. Si ya otras formas de arte tienen dificultad en alcanzar con sus expresiones lo que está sucediendo en el mundo, la arquitectura no tiene la posibilidad de reaccionar con tal rapidez a lo que sucede en él y, aunque se puede argumentar que el impacto que tiene la arquitectura en el modo de habitar el mundo es mayor, también se puede decir que cuando los ejemplos arquitectónicos se presentan, el mundo ya está relativamente acostumbrado a lo ofrecido en ellos. Sin embargo, esto no debe implicar que la arquitectura deba darse por vencida en su intento por manifestar una forma de pensar para evolucionar, como arte, de manera conjunta con otras formas del pensar.

La arquitectura, como todo el arte, es una expresión de la forma de pensar de una época, de las condiciones de un momento histórico. Y, junto con el arte, debe continuar su exploración de las percepciones, de las sensaciones, de las afecciones, del pensamiento, para seguir evolucionando, proponiendo, criticando, aquello que sucede en el mundo, las maneras en que concebimos, razonamos, e imaginamos las cosas. Si bien la filosofía de Gilles Deleuze responde a las condiciones de Francia y del mundo durante la segunda parte del siglo XX; si el arte ha experimentado nuevas formas e intereses de expresión; si la ciencia ha acelerado la velocidad con que se desarrollan nuestras relaciones; todas estas perspectivas conducen, en uno de sus *modos*, hacia un mundo conectado más allá de los límites extensivos del propio cuerpo. Es un mundo paradójico en el cual nuestras conexiones mantienen nuestra mente constantemente alejada del espacio físico que ocupamos; un mundo en el cual la tecnología nos permite estar más comunicados y, sin embargo, la brecha tecnológica nos divide; un mundo en el cual la información se ha vuelto tan accesible que inunda con datos triviales el flujo informático; un mundo de modas cambiantes y de un exceso de información que provoca un total desconocimiento o indefinición ya no sólo con respecto a los que pensamos sino con respecto a lo que somos; un mundo en el que nuestra presencia es ilimitada a la vez que inútil y fácilmente reemplazable dentro de la gran máquina que mueve al mundo.

⁴ Por ejemplo, en el caso de Gilles Deleuze, nos referimos a períodos de entre 20 y 30 años posteriores a sus escritos.

Es imposible saber hacia dónde se dirigirá con certeza el futuro; sólo podemos señalar puntos de fuga, indicar las direcciones que podría seguir el pensamiento al tratar de evolucionar, contradecir, o simplemente tomar un rumbo diferente a lo señalado en el presente estudio. El arte, como forma del pensar, realiza este mismo proceso. El que la arquitectura haga una representación literal o interpretativa de un modo del pensamiento, en este caso la filosofía de Gilles Deleuze, no es lo que está en cuestión aquí, sino la posibilidad que tiene, como forma de arte, de expresar ideas empleando los medios que están a su alcance, recurriendo a la filosofía como un filtro para la captación de las fuerzas que se manifiestan y que se presentan en el mundo. El valor de la expresión arquitectónica no reside en la precisión o en la claridad de lo que expresa, sino en la capacidad que tiene para producir afectos y perceptos que permitan el devenir de aquellos que ya no solo contemplan sino que habitan, que viven la obra. De manera recíproca, la filosofía busca en la ciencia y en el arte los medios para seguir regenerándose, reformulándose, pues si se alimenta únicamente de la filosofía misma se estancará en sí. Gilles Deleuze es consciente de la necesidad que tiene la filosofía de encontrar otras fuentes que la alimenten cuando afirma, con respecto a la relación entre el arte y la filosofía, que

Todo es cuestión de línea, entre la pintura, la música y la escritura no hay una gran diferencia. Estas actividades se distinguen por sus sustancias, sus códigos y sus respectivas territorialidades, pero no por la línea abstracta que trazan, que pasa entre ellas y las arrastra hacia un común destino. Cuando uno logra trazar una línea puede decir: “esto es filosofía”. Y no porque la filosofía sea la reina de las disciplinas, la raíz última que contendría la verdad de todas las demás, ni tampoco porque sea una sabiduría popular sino, al contrario, porque la filosofía nace o es producida desde el exterior por el pintor, el músico, el escritor, cada vez que la línea melódica arrastra el sonido, o la pura línea trazada, el color, o la línea escrita, la voz articulada. No hay ninguna necesidad de filosofía: forzosamente se produce allí donde cada actividad logra crear su línea de desterritorialización. Hay que escapar de la filosofía, hacer cualquier cosa para producirla desde fuera. Los filósofos siempre han sido otra cosa, siempre han surgido de otra cosa.⁵

⁵ GILLES DELEUZE & CLAIRE PARNET. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos. 2004. pp. 84. En este mismo sentido: “No hay sujeto, lo que hay son agenciamientos colectivos de enunciación; no hay especificidades, lo que hay son poblaciones, música-escritura-ciencias-audiovisual, con puntos de contacto, sus ecos, sus interferencias de trabajo. Lo que un músico hace por un lado, servirá en otra parte a un escritor, un científico agitará dominios muy diferentes, un pintor se sobresaltará bajo el efecto de una percusión: y no son encuentros entre dominios, puesto que cada dominio se constituye a partir de tales encuentros. Los únicos núcleos de creación son los intermezzo”. pp. 34-35.

El pensamiento crea. Pero esta creación no surge de la nada; parte del pensamiento que se ha generado previamente a él y, sin embargo, no se trata de una continuación de esa forma de pensar. El pensamiento se genera y reformula al cuestionarse a sí mismo. No corrige lo que se ha hecho sino que replantea todo el sistema. Se afina, se contradice, o sostiene al mismo tiempo que surge una nueva forma de pensamiento.⁶ Tanto la filosofía como el arte y la ciencia generan y manifiestan el pensamiento de una época: interpretan el mundo, captan las fuerzas que lo mueven, y evolucionan junto con él. Recogen la esencia del mundo en el que se desarrollan, pero cada una tiene sus medios y sus fines; cada una abre un mundo y pretender unificar estas visiones en una misma concepción es pretender que existe un único y verdadero mundo.⁷ De hecho, es gracias a que cada una de estas formas del pensar tiene su propia visión del mundo, a que cada una crea mundo, que existen diferencias entre ellas que afectan y estimulan variaciones en las otras. El intercambio entre ellas es constante y necesario.

El presente estudio, más que concluir a manera definitiva, busca dar pie a un estudio posterior que permita entender cómo un *modo* del pensamiento filosófico puede ser manifestado, actualizado, en el mundo construido; un mundo construido que impactará la forma de habitar el espacio y, por consiguiente, la forma en que los individuos nos relacionamos entre nosotros y con el mundo construido al mismo tiempo que asimilamos la manera de comprender e interpretar la relación espacio-tiempo que se nos propone. Al habitar, al interactuar con el mundo, nos formaremos una idea, una perspectiva de aquello que somos, que, al madurar, se podrá traducir en un *modo* de pensamiento filosófico, reiniciándose el ciclo. Más que concluir, lo que se pretende es ser origen. Más que converger, la intención es generar nuevas rutas de divergencia. Pues esto, a final de cuentas, es lo que busca la filosofía de Gilles Deleuze.

⁶ Para profundizar respecto a estas consideraciones del pensar, referirse a la “Introducción” de DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FELIX. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

⁷ “Filosofía, arte y ciencia son distintas tendencias o poderes, por lo que no tienen sentido tratar de encontrar una visión unificada de sus mundos pues existen tantos mundos como hay maneras de pensarlos o concebirllos.”. COLEBROOK, CLAIRE. *Gilles Deleuze*. New Cork: Routledge. 2002. pp. 7.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR. *Kant's Critique of Pure Reason*. Stanford: Stanford University Press. 2001.

ARNHEIM, RUDOLF. *El Pensamiento Visual*. Barcelona: Paidós. 1986.

BATAILLE, GEORGES. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria. 1987.

BETSKY, AARON. *UNStudio*. Bremen: Taschen. 2007

BERGSON, HENRI. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Versión electrónica. 1888.

BERLIN, ISAIAH. *Contra la corriente*. México: Fondo de Cultura Económica. 2006.

BLUMENBERG, HANS. *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Valencia: Pre-textos. 2007

BORGES, JORGE LUIS. *Ficciones*. Madrid: Alianza. 2005.

CACHE, BERNARD. *Earth moves. The furnishing of territories*. Cambridge: MIT Press. 1995.

CARERI, FRANCESCO. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. 2002.

CISNEROS SOSA, ARMANDO. *El sentido del espacio*. Miguel Ángel Porrúa: México. 2006.

COLEBROOK, CLAIRE. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge. 2002

DELEUZE, GILLES.

- *Bergsonism*. New York: Zone Books. 1991.

- *Desert islands and other texts*. Los Angeles: Semiotext(e). 2004.

- *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus. 2006.

- *Difference and repetition*. New York: Columbia University Press. 1994.

- *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa. 2007.

- *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus. 2008

- *Expressionism in philosophy: Spinoza*. Brooklyn: Zone Books. 2005.

- *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus. 2008.

- *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra. 2007.

- *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena. 2002.

- *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. 1994.

- *Nietzsche*. Madrid: Arena. 2000.

- *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama. 2008.

- *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama. 1972

- *Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama. 1995.

- *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: De Minuit. 2006.

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FELIX.

- *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós. 2009.

- *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era. 1990.
- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 2002.

DELEUZE, GILLES & PARNET, CLAIRE. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos. 2004.

DERRIDA, JAQUES. *Tiempo y presencia (ousía y grammé)*. Versión digital.

EINSTEIN, ALBERT. *Sobre la teoría de la relatividad*. Versión digital.

FOREIGN OFFICE ARCHITECTS.

- *The Yokohama Project*. Barcelona: Actar. 2002
- *Phylogenesis. FOA's ark*. Barcelona: Actar. 2004.

FOUCAULT, MICHEL. *Theatrum philosophicum*. Barcelona: Anagrama.1995.

GAUSA, MANUEL & GUALLART, VICENTE, et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*.
Barcelona: Actar. 2001.

GOMBRICH, E. H. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós. 1996.

GROPIUS, WALTER. *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge: MIT Press. 1968.

HALL, EDWARD T. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI. 1997

HEARN, FIL. *Ideas que han configurado edificios*. Barcelona: Gustavo Gili. 2006.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Barcelona: Cayfosa-Quebecor. 2002.

HOLLIER, DENIS. *Against Architecture. The writings of Georges Bataille*. Cambridge: MIT Press. 1992.

HUME, DAVID. *Treatise of human nature*. Oxford: Clarendon Press. 1896. Versión digital.

JAMMER, MAX. *Conceptos de Espacio*. México: Grijalbo. 1970.

KANT, IMMANUEL

- *Crítica del juicio*. Porrúa: México. 2003.
- *Crítica de la Razón Pura*. Porrúa: México. 2003.
- *Transición de los Principios Metafísicos de la Ciencia Natural a la Física (Opus Postumum)*.
Madrid: Anthropos / Universidad Autónoma de Madrid.1991.

LEVINE, ROBERT. *Una geografía del tiempo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 2006

LUHMANN, NIKLAS. *Introducción a la teoría de sistemas*. México: Universidad Iberoamericana. 2007.

LYNN, GREG. *Animate form*. New York: Princeton Architectural Press. 1999.

LYOTARD , JEAN-FRANÇOISE. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
1998.

MARÉCHAL, JOSEPH. *La Crítica de Kant*. Buenos Aires: Penca.1946.

MOUSSAVI, FARSHID. *The function of form*. Barcelona: Actar – Harvard GSD. 2009.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Obras Inmortales*. Barcelona: Edicomunicación. 2000.

- *Más allá del bien y del mal*.
- *Humano demasiado humano I*

- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN. *Meaning in western architecture*. New York: Preaguer Publishers. 1978.
- HENRI PONCARÉ. *Dernieres pensées*. Versión digital. 1913.
- SAKAMOTO, TOMOKO & FERRÉ, ALBERT, et al. *From control to design*. New York: Actar. 2008.
- SPUYBROEK, LARS. *NOX. Machining architecture*. Londres: Thames & Hudson. 2004.
- STEWART, IAN. *Conceptos de la matemática moderna*. Alianza: Madrid. 1988
- TOFFLER, ALVIN. *La tercera ola*. Barcelona: Orbis. 1985.
- VALENCIA, GUADALUPE, comp. *Tiempo y espacio: miradas múltiples*. México: UNAM / Plaza y Valdés. 2005.
- VAN BERKEL, BEN & BOS, CAROLINE. *UNstudio-UNfold*. Rotterdam: NAI Publishers. 2002.
- VON SPILLER, JÜRIG. *The thinking eye. The notebooks of Paul Klee*. Londres: Lund Humpries. 1961.

REVISTAS

- Arquine*. México. No. 45, Otoño 2008.
- Architectural Record*. Mayo 2010. New York, Estados Unidos.
- Estética*. Centro de Investigaciones Estética. Universidad de los Andes. Venezuela. Vol. 1, No. 6, Noviembre 2002.
- BOOKAZINE VERB. *Matters*. Actar: Barcelona. 2001.
- REVISTA 2G.
- *Ushida Findlay*. No. 6. Barcelona: Gustavo Gili. 1998/II.
 - *Foreign Office Architects*. No. 16. Barcelona: Gustavo Gili. 2000/IV.

CONFERENCIAS

- KATYA MANDOKI. *Semiótica del espacio y del tiempo urbano*. Conferencia impartida durante el Laboratorio de Cultura Urbana en Ciudad de México, 12 de mayo del 2005