

00181
3
AUTORIZA a Dirección General de Bibliotecas
UNAM a difundir en formato electrónico e impr
contenido de mi trabajo
NOMBRE: MARÍA CONSUELO
FARIAS VILLANUEVA
FECHA: 26 MARZO 2003

Anatomía de una mente visionaria
obsesionada por el presente:

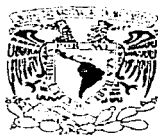
Rem Koolhaas[©]

M. EN DIS. ARQ. MARÍA CONSUELO FARIAS VILLANUEVA

Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura

2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





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.

LA BIBLIOTECA

*Anatomía de una mente visionaria
obsesionada por el presente:*

Rem Koolhaas.

© Consuelo Fariás Villanueva, 2003.

consuelofarias@yahoo.co.uk

Teléfono: 55 30 68 22 México, D. F.

Diseño portadas: Consuelo Fariás-van Rosmalen.

Dibujo portadas: Ignacio Fariás Villanueva, *Los pliegues de la mente*, 1991,
(Cartulina y lápiz 21 X 28 cm.)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Anatomía de una mente visionaria
obsesionada por el presente:

Rem Koolhaas[©]

Tesis que para obtener el grado de:
Doctora en Arquitectura presenta:

M. EN DIS. ARQ. MARÍA CONSUELO FARÍAS VILLANUEVA

2003

UNIVERSIDAD DE
MEXICO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tutor: Dr. Jesús Aguirre Cárdenas

(Coordinador del Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura,
CIEP, UNAM)

Co-tutores: Dra. Elisa García Barragán Martínez

(Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)

Dr. César González Ochoa

(Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM)

Sinodales: Arq. Felipe Leal Fernández

(Director de la Facultad de Arquitectura, UNAM)

Dr. Alejandro Villalobos Pérez

(Campo de conocimientos: Restauración de Monumentos, CIEP UNAM)

Dr. Manuel Aguirre Osete

(Campo de conocimiento: Diseño Arquitectónico, CIEP, UNAM)

Dra. María Elena Hernández Álvarez

(Campo de conocimiento: Diseño Arquitectónico, CIEP, UNAM)

Sinodal honorario: Prof. Rem L. Koolhaas

[Harvard University Graduate School of Design,
Principal of the Office for Metropolitan Architecture (OMA)
and of Architecture Media Organisation (AMO)]

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A LA MEMORIA DE
IGNACIO Y CONSUELO, LA ASCENDENCIA

A **JAN**, COMPAÑERO EN LA TRAYECTORIA

A **MARIJKE Y JOHANNA**, LA DESCENDENCIA,
QUE TANTA FELICIDAD HAN PRODIGADO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DE LOS RECONOCIMIENTOS

Este libro no existiría sin la convicción que depositaron en mi Felipe Leal y Alejandro Villalobos, quienes hicieron posible que un tema de tanta actualidad y de un arquitecto vivo fuera aceptado en aquellos momentos en que esto era prácticamente imposible en la facultad.

Para realizar esta investigación tan vasta y un libro, en consecuencia, tan fuera del rango comúnmente aceptado para trabajos de esta índole, hube de contar con la libertad necesaria para maniobrar en material que de otra manera hubiera sido impensable en una investigación de urbanismo-arquitectura, obteniendo como resultado un total cambio en mi actitud y un trabajo sumamente enriquecedor. Jesús Aguirre Cárdenas, Elisa García Barragán Martínez y César González Ochoa, quienes conformaron el equipo de mis tutores, han sido extremadamente generosos en brindarme su confianza mediante la cual pude tener la libertad a la que me refiero para desarrollar este trabajo, sobre todo en momentos difíciles de mi vida que hubieron de coincidir durante el proceso.

De maneras conocidas y desconocidas para ellos, mis alumnos siempre han estado allí, en mis clases y fuera de ellas, para estimular el progreso de esta investigación, sin que de ninguna manera sean responsables de su contenido.

Sin el dibujo que realizó Ignacio Farías Villanueva, mi hermano, el cual me dio la oportunidad de bautizar como "Los pliegues de la mente", la portada de esta "anatomía" no hubiera sido tan significativa.

Agradezco infinitamente a Diego e Ignacio Solares, así como a Hernán Lara y su equipo, su sensible y valiosa intervención en la publicación de este trabajo.

La presentación final del trabajo fue resultado de las enseñanzas e instrucciones que a lo largo del tiempo Marijke y Johanna pacientemente me han dado sobre el uso de la computación y sus programas.

Este trabajo nunca hubiera podido ser sin el soporte, la ayuda decidida, la comprensión, y sobre todo la paciencia, de Jan, Marijke y Johanna, con quienes compartí el proceso: el producto de muchas de las investigaciones y las interesantes discusiones que suscitaron, las alegrías y las tristezas, las frustraciones, los momentos de increíble agotamiento que viví, sus intervenciones críticas, especialmente de Marijke, con quien los intercambios de ideas entre las investigaciones para su tesis y las de la mía fueron interesantísimos. El continuo soporte moral que ellos tres me brindaron fue para mí invaluable.

Por encima de todo, esta disertación de doctorado tiene una deuda especial de inspiración y de gratitud con Rem Koolhaas, tanto por él mismo como por todos los personajes y situaciones que gracias a él conocí.

Consuelo Farías-van Rosmalen.
Octubre 2002.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

FALLA DE ORIGEN



Foto: OMA /Pritzkerprize.com

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El mapa

1. DEL INTERSTICIO DE ENTRADA

2. DEL TESORO DE FONDO

3. DE LAS VIVENCIAS TEMPRANAS

4. DEL MÉTODO PARANOICO
CRÍTICO Y LA ESQUIZOFRENIA

5. DE LA PERSONALIDAD DE REM KOOLHAAS

6. DE LOS LIBROS Y MAPAS

7. DE LAS MÁQUINAS

8. DE LOS SECRETOS

9. DE LA ANATOMÍA DEL PENSAMIENTO
DE REM KOOLHAAS

10. DE LA KUNSTHAL Y EL MUSEUMPARK

11. DE OTROS ESPACIOS

12. DE LA CRÍTICA

13. DE LA GEOLOGÍA DEL URBANISMO-ARQUITECTURA DE REM KOOLHAAS

14. DEL LENGUAJE VERBAL

15. DEL GLOSARIO

16. DE LA BIBLIOGRAFÍA

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

DEL ÍNDICE.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1. DE LA INTRODUCCIÓN.	
1.1. JULIO 2002. DEL MONTAJE DE LA DISERTACIÓN.	1
• DE LAS APORTACIONES DE LA DISERTACIÓN.	1
• DE CÓMO SELECCIONÉ EL TÍTULO PARA LA DISERTACIÓN.	7
• DE CÓMO ABORDÉ EL MATERIAL DE LA INVESTIGACIÓN.	8
• DE CÓMO LEER ESTE LIBRO-RIZOMA.	9
• DE CÓMO ESTÁ CREADO ESTE LIBRO.	9
• DEL GRADO DE COMPLEJIDAD Y PROFUNDIDAD.	11
• DEL MONTAJE CINEMATográfico AL MONTAJE DE ESTA DISERTACIÓN.	12
• DE LAS REFERENCIAS SECRETAS DE KOOLHAAS.	14
• DE CÓMO CAMBIÓ MI ACTITUD.	16
1. 2. 1969-2002. DE CÓMO SE FUE ARMANDO ESTA MÁQUINA.	19
• Considerando.	19
• Sobre los hombros de un gigante.	19
• Fuentes secundarias o literatura crítica.	20
• ¿PORQUÉ REM KOOLHAAS?	20
• Fuentes primarias.	20
• Cuestión de idiomas.	20
• ¿PORQUÉ REM KOOLHAAS? (SEGUNDA PARTE)	21
• ENTONCES, ¿PORQUÉ REM KOOLHAAS?	22
• INTRODUCCIÓN.	23
• PROCESO.	27
• SELECCIÓN DE MAESTROS.	30
1. 3. PRIMAVERA Y VERANO DE 1998: DE LAS VISITAS.	35
• MÉXICO, PRIMAVERA 1998. DE LA VISITA DE REM KOOLHAAS A MÉXICO.	35
• ROTTERDAM, VERANO DE 1998. DE LA VISITA A REM KOOLHAAS EN LA OMA.	36
2. DEL TELÓN DE FONDO.	
2. 1. 1640-2002. DEL TELÓN DE FONDO.	41
• ¿POSMODERNIDAD?	41
• DE LA MODERNIDAD.	44
• DE ALGUNAS DE LAS CAUSAS Y EFECTOS DE LA MODERNIDAD.	44
• DE LA POSMODERNIDAD.	49
• DE LA DIFERENCIA COMO PRODUCCIÓN DE LA IDENTIDAD.	49
• DE ALGUNOS PUNTOS CLAVE DE LOS PENSADORES DE LA POSMODERNIDAD.	50
• DE LA DECONSTRUCCIÓN. POSTESTRUCTURALISMO.	50
• DE ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA IMPORTANCIA FILOSÓFICA DE LA TEORÍA DE LA COMPLEJIDAD	51
• DE LA TEORÍA DE LA COMPLEJIDAD.	52
2. 2. 2002. DE LAS CLASES.	57
3. DE LAS VIVENCIAS TEMPRANAS.	
3. 1. 1968. DE LAS VIVENCIAS TEMPRANAS.	61
• DE INDONESIA: SENSIBILIDAD Y PERCEPCIÓN.	62
• DE CÓMO "¡JUGANDO A SER UN GENIO SE LLEGA A SERLO!"	64
• DE LAS SIMILITUDES IMPORTANTES.	65
• DE LAS 'DIFERENCIAS EXACERBADAS'.	65
• DE LAS MÁQUINAS.	66
• DE CAJONES, CAJAS Y SECRETOS.	68

• DEL ASOMBRO.	69
• DEL VISIONARIO OBSESIONADO CON EL PRESENTE.	70
• DE REGRESO EN LOS SECRETOS Y LOS ASOMBROS.	72
• DE MÁS ACTITUDES QUE CAUSAN ASOMBRO.	78
• DE LA COMPETENCIA, LA ORQUESTACIÓN Y LA CONTROVERSA... Y MÁS ASOMBRO.	80
• DE LA 'VOLUNTAD DE PODER' O DE LOS CAPRICHOS: ¡YO QUIERO! LO QUIERO PORQUE LO QUIERO.	86

4. DEL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO Y LA ESQUIZOFRENIA.

4. 1. DE LA PERSONALIDAD ENTRE LA PARANOIA Y LA ESQUIZOFRENIA. CONEXIONES... O SINAPSIS.	93
• DEL LENGUAJE.	93
• DE LA PERCEPCIÓN.	94
• DE LA PERCEPCIÓN SENSITIVA.	94
• DE CÓMO ESTÁ CONSTITUIDO EL OBJETO DE LA PERCEPCIÓN.	94
• DE LA PERCEPCIÓN INTELECTUAL.	95
• DE LA IMAGINACIÓN.	97
• DE LOS FACTORES QUE INTERVIENEN EN LA FANTASÍA.	98
• DEL PENSAMIENTO.	98
• DE LA PSICOLOGÍA.	98
• DE ALGUNAS DEFINICIONES.	99
• DE LA PERSONALIDAD.	100
• DE LOS MÉTODOS DE EVALUAR LA PERSONALIDAD.	101
• DE LOS PRELIMINARES.	102
• DE LO PARANOICO EN LA REALIZACIÓN DE ESTA DISERTACIÓN.	103
• DE LO ESQUIZOFRÉNICO EN LA REALIZACIÓN DE ESTA DISERTACIÓN.	104
4. 2. 1940-1972. DE LOS MÉTODOS PARANOICOS CRÍTICOS:	
EUROPEOS: ¡BIEUR! DALÍ Y KOOLHAAS CONQUISTAN NUEVA YORK.	107
• DE ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS.	107
• DE LA CONQUISTA DE LO IRRACIONAL EN DOS VERSIONES: DALÍ Y KOOLHAAS.	109
• DE LA CONCEPCIÓN DEL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO MPC POR DALÍ.	110
• DE LA DOBLE IMAGEN O MÚLTIPLE IMAGEN.	111
• DE LOS SIMULACROS.	113
• DE LAS ASOCIACIONES LIBRES, CONEXIONES, INTERPRETACIONES.	114
• DE LA ADOPCIÓN, ADAPTACIÓN Y APLICACIÓN DEL MPC POR KOOLHAAS.	117
• DE ALGUNOS EJEMPLOS DE LA APLICACIÓN DEL MPC.	121
• DE LOS SECRETOS Y LOS CAJONES EN EL PARANOICO Y EN EL ESQUIZOFRÉNICO.	123
• DEL EQUILIBRIO ENTRE LA PARANOIA Y LA ESQUIZOFRENIA.	124
• DE UNA COMPARACIÓN INTERESANTE, SUGESTIVA Y JOCOSA ENTRE DALÍ Y KOOLHAAS.	126
4. 3. DE LA CULTURA Y EL SIMULACRO: LO SURREAL Y LO HIPERREAL.	131
4. 4. 1987. DE SALVADOR DALÍ Y EL DANS THEATER.	135
• DE <i>DELIRIOUS NEW YORK</i> Y EL NEDERLANDS DANS THEATER (NDT).	144
• DE OTRAS APLICACIONES DEL <i>CADAVRE EXQUIS</i> .	145
• DE LAS ESCULTURAS DE ESPACIO.	145

5. DE LA PERSONALIDAD DE REM KOOLHAAS.

5. 1. 1918. DE LA PERSONALIDAD DE REM KOOLHAAS: DISCONFORME O EXCÉNTRICO.	147
5. 2. 1989. DE ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISIONALES.	151
• DE LAS CONCLUSIONES PROVISIONALES DE LA ADOPCIÓN DEL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO.	169

6. DE LOS LIBROS Y MAPAS.

6. 1. 1972. DE LA AGENDA DE TRABAJO DE UNA PROFESIÓN: <i>DELIRIOUS NEW YORK</i> .	175
• DEL ANÁLISIS DE UNA AGENDA-RIZOMA.	175
• ¿EN QUÉ CIRCUNSTANCIAS SE PRODUCE ESTE LIBRO?	175

TEC'S CON
FALLA DE ORIGEN

• ANTES QUE NADA, ¿QUIÉN ES REM KOOLHAAS?	175
• DEL LIBRO-AGENDA.	180
• DEL PRÓLOGO A LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑOL.	184
• DE LA PREHISTORIA.	188
• DE LA RETÍCULA DE MANHATTAN.	188
• DEL ELEVADOR.	189
• DE LA PRIMERA MANZANA: CONEY ISLAND: LA TECNOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO.	190
• DEL INICIO DE LA CULTURA DE CONGESTIÓN.	191
6. 2. 1980. DE LOS LIBROS RIZOMA.	195
• DE LA COMPOSICIÓN DE UN LIBRO.	198
• DEL LIBRO RIZOMA: <i>SMLXL</i> .	202
7. DE LAS MÁQUINAS.	
7. 1. SIGLOS XX Y XXI. DEL MECANISMO DE LA FILOSOFÍA EN LA ARQUITECTURA.	205
• DEL FILÓSOFO DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: REM KOOLHAAS.	205
• ¿PUEDE HABER UN FILÓSOFO DE LA ARQUITECTURA?	205
• ¿QUÉ ES LA FILOSOFÍA?	207
• ¿QUÉ ES UN CONCEPTO?	208
• EL PLANO DE INMANENCIA.	211
• LOS PERSONAJES CONCEPTUALES.	213
7. 2. 1926. DE LA CAJA DE HERRAMIENTAS O DE ALGUNOS AGENCIAMIENTOS FILOSÓFICOS.	219
• DE LA BÚSQUEDA.	219
• DE LA MESETA 15 " <i>CONCLUSIÓN: REGLAS CONCRETAS Y MÁQUINAS ABSTRACTAS.</i>	220
• DE LA MESETA 5 <i>587 A. J. C. - 70 D. SOBRE ALGUNOS RÉGIMENES DE SIGNOS.</i>	225
• DE LA PRAGMÁTICA.	228
• DE ALGUNAS DEFINICIONES DEL LIBRO <i>FOUCAULT</i> DE DELEUZE.	230
• DE LAS CLASES QUE IMPARTIÓ DELEUZE EN LA UNIVERSIDAD DE VINCENNES, PARÍS.	231
• DE ALGUNAS EXPLICACIONES DE LA ENTREVISTA QUE OFRECE GUATTARI A STIVALE.	231
• DE LA REVOLUCIÓN MOLECULAR.	232
• DE LO MAQUÍNICO.	232
• DEL CUERPO SIN ÓRGANOS.	234
• DE LOS MODOS DE CODIFICACIÓN Y DE SEMIÓTICA A-SIGNIFICANTE.	235
7. 3. 1934. DEL DESPLIEGUE DEL PLIEGUE.	237
• DE LOS ENUNCIADOS.	243
• DEL DESEO Y LAS MÁQUINAS DESEANTES.	244
• DE CÓMO HACERSE UN CUERPO SIN ÓRGANOS.	247
7. 4. 1984. DEL MECANISMO DEL PENSAMIENTO COMPLEJO: REGLAS CONCRETAS Y MÁQUINAS ABSTRACTAS (DIAGRAMA Y FÍLUM).	255
• DEL ORIGEN DEL DIAGRAMA.	255
• DE ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISIONALES.	260
• DEL DIAGRAMA.	261
• DEL FÍLUM.	264
• DEL MECANISMO.	267
• DEL PLAN DE CONSISTENCIA O CUERPO SIN ÓRGANOS.	270
• DE LO MAQUÍNICO.	271
• DEL DESEO.	272
• DE LA SUBJETIVIDAD, LA SUBJETIVACIÓN Y LOS MODOS DE SUBJETIVACIÓN.	273
8. DE LOS SECRETOS.	
8. 1. 1930. DEL DISCURSO LIBRE INDIRECTO COMO DECONSTRUCCIÓN.	277
9. DE LA ANATOMÍA DEL PENSAMIENTO DE REM KOOLHAAS.	

9. 1. 1980. DEL PENSAMIENTO.	293
• DEL PENSAMIENTO-MENTE-CEREBRO.	294
• DEL PENSAMIENTO CONCEBIDO COMO UN ACTO PELIGROSO.	296
• DEL PENSAMIENTO COMO ARCHIVO.	298
• DEL PENSAMIENTO COMO ESTRATEGIA.	298
• DEL PENSAMIENTO COMO "PROCESO DE SUBJETIVACIÓN".	300
• DE LOS RINCONES SECRETOS, AHORA LIGADOS CON EL PENSAMIENTO.	301
• DE LAS TRAMPAS DEL PENSAMIENTO.	304
• DEL PENSAMIENTO Y EL DEVENIR DEL YO.	307
• DE LA MÁQUINA DE PENSAR.	314
9. 2. 1978. DEL PENSAMIENTO Y MOVIMIENTO O DE CÓMO INTRODUCIR MOVIMIENTO EN EL PENSAMIENTO.	319
• DEL ESTILO.	321
• DE LOS INTERCESORES.	322
• DE ¿POR QUÉ SE NECESITAN LOS INTERCESORES?	323
• DE UN ANÁLISIS POSIBLE: LO TRADICIONAL VS. LO NUEVO.	325
• DE UNA <i>TEORÍA</i> PARA CADA PROBLEMA.	329
• DE LA FLEXIBILIDAD.	329
• DE LAS TRES TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO.	332
• DEL PENSAMIENTO Y MOVIMIENTO EN URBANISMO.	337
9. 3. SIGLO V A. C. DEL MONTAJE Y LA ARQUITECTURA.	345
9. 4. 1934. DEL MONTAJE ESPACIAL O IMAGEN-MOVIMIENTO. <i>Clasificación C.</i>	351
• DEL PENSAMIENTO Y MOVIMIENTO.	358
9. 5. 1898-1948. DE INGENIERO-ARQUITECTO A CINEASTA: SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN.	369
• DE CÓMO EISENSTEIN EXPLICA EL MONTAJE.	375
9. 6. 1944. DE CINEASTA A ARQUITECTO: REM KOOLHAAS. O, DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO.	381
• DEL CUADRO Y PLANO, GUIÓN, ENCUADRE Y GUIÓN TÉCNICO... O	
• DE CÓMO SE LLEGA AL PROGRAMA ARQUITECTÓNICO POR MEDIOS CINEMATOGRAFICOS.	381
• DE LAS DEFINICIONES Y EL PROGRAMA. <i>CLASIFICACIÓN AA.</i>	385
• DE LA CINEMATOGRAFÍA PARA PRINCIPIANTES. <i>CLASIFICACIÓN A.</i>	386
• DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO.	394
• DE LA CINEMATOGRAFÍA PARA AVANZADOS. <i>CLASIFICACIÓN B.</i>	397
• DEL CUADRO Y DEL ENCUADRE.	397
• DEL GUIÓN TÉCNICO.	401
9. 7. 1946. DE LAS TRAYECTORIAS, TRAYECTOS Y RECORRIDOS. HACIA LA MÁQUINA ABSTRACTA.	407
• DEL DISCURSO LIBRE INDIRECTO APLICADO AL PROYECTO: EURALLILE, UN SALTO CUÁNTICO.	407
10. DE LA KUNSTHAL Y EL MUSEUMPARK.	
10. 1. 1992. DE LA PRESENTACIÓN DE LA KUNSTHAL II Y EL MUSEUMPARK.	425
• DEL PANEGÍRICO.	425
10. 2. VERANO 1998. DE LA VISITA A LA KUNSTHAL II Y AL MUSEUMPARK.	439
• DE LA PEQUEÑA DIFERENCIA.	439
• DE LAS CALLES DE LA KUNSTHAL II.	440
• DE LAS FACHADAS.	440
• DE LA TERRAZA O PLINTO.	441
• OTRA VEZ FACHADAS.	442
• CALLE PEATONAL EN RAMPA.	442
• DE LAS 5 COLUMNAS.	443
• BALCÓN HACIA LA CALLE INTERIOR DE AUTOMÓVILES.	444
• ¿VERTICAL, HORIZONTAL O INCLINADO? ¿CON RESPECTO A QUÉ?	444
• DESDE EL MUSEUMPARK: ¿LA CUARTA FACHADA O LA PRIMERA?	445
• BAJO EL PLINTO EN LA CALLE DE AUTOMÓVILES.	445

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

• LOS CUADRANTES DE LA 'CAJA'.	445
• 'ENTRADA': UN PERNO ENTRE DOS RAMPAS.	446
• CALEIDOSCOPIO.	446
• EL SALÓN DE LOS ESPEJOS.	448
• SALA 1: 'TRONCOS DE ÁRBOL'.	449
• ESCULTURA.	450
• UN PISO DE REJILLA... Y DOS GALERÍAS.	450
• SILLA TRANSPARENTE Y VOLADORA.	451
• LAS FRONTERAS DE CRISTAL.	451
• OTRA ENTRADA, OTRA ROSTRIDAD.	451
• SALA 2: DOBLECES Y ONDULACIONES.	452
• BALCÓN 2.	453
• LA BANDA DE MOEBIUS.	453
• SALA 3: OTRA VEZ MARCOS INCLINADOS.	454
• EL MOVIMIENTO Y LA BANDA DE MOEBIUS.	454
• TIENDA.	455
• DOMUS ARTIS.	455
• PARA PENSAR: ¿Y EL NÓMADA Y SU CAMELLO CAMINANDO ETERNAMENTE SOBRE LA VIGA?	456
10. 3. 1998. DE LA INVESTIGACIÓN GRÁFICA DE LA KUNSTHAL Y EL MUSEUMPARK.	457
• DE LOS DIAGRAMAS DE ANÁLISIS.	457
10. 4. 1920. DEL MONTAJE Y LAS TRAYECTORIAS: KUNSTHAL II.	471
• DE LA EXPERIENCIA ESPACIAL.	471
• DE LA TRAYECTORIA DE FLUJO LOCOMOTOR.	471
• DE LA APLICACIÓN ESPACIAL DEL MONTAJE CINEMATOGRAFICO.	472
• DE LA RECONSTRUCCIÓN DE LAS SECUENCIAS ESPACIALES DE LA KUNSTHAL II.	472
• DE LA POSIBILIDAD DE OTRAS EXPLORACIONES.	472
11. DE OTROS ESPACIOS.	
11. 1. 1976. DE LA CREACIÓN DE OTROS ESPACIOS: LA HETEROTOPOLOGÍA.	479
• FOUCAULT, EL ESPACIO Y LOS ARQUITECTOS.	479
• LENGUAJE, MIRADA Y ESPACIO.	480
• UTOPIÁS Y HETEROTOPIÁS.	481
• LA GENEALOGÍA DE LAS FACILIDADES PÚBLICAS.	483
• PODER, CONOCIMIENTO, ESPACIO.	485
11. 2. 1986. DE OTROS ESPACIOS: UTOPIÁS Y HETEROTOPIÁS. MICHEL FOUCAULT.	491
11. 3. 1999. DE LOS 'OTROS ESPACIOS' DE REM KOOLHAAS.	497
• DE LOS OBJETIVOS.	497
• DE LA DERIVACIÓN DE LA FAMILIA DE EDIFICIOS DE EXHIBICIÓN.	501
11. 4. 2000. DEL ESPACIO MUTANTE.	505
• DE LA ESTRATEGIA DE LAS TIENDAS EPICENTRO PRADA.	506
• DEL TIEMPO URBANISMO-ARQUITECTURA COMPARTIDO, COMO OTRO FORMA DE MUTACIÓN Y DE HETEROCRONÍA.	513
• DE TIEMPO COMPARTIDO.	513
• DE BIGNESS [LO MUY GRANDE] & VELOCIDAD.	516
11. 5. 1996. DE LAS MUTACIONES. O, DE LAS HETEROTOPIÁS VEINTE AÑOS DESPUÉS: <i>JUNKSPACE</i> .	531
12. DE LA CRÍTICA.	
12. 1. 1925. DE LA CRÍTICA.	541
• DE LA IMAGEN DOGMÁTICA DEL PENSAMIENTO.	542
• DEL SENTIDO Y DEL VALOR.	543
• DE LA POTENCIA DE LA NEGACIÓN INICIAL COMO BASE DE UN PENSAMIENTO POSITIVO.	543
• DE LA DIALÉCTICA DE HEGEL.	544

• DE LA INMANENCIA Y LA TRASCENDENCIA: INMANENTRASCENDENTALISMO.	546
• DE LA 'CRÍTICA' CRITICADA.	549
12. 2. 1995. DEL EMPIRISMO Y LA SUBJETIVIDAD.	565
Del problema del conocimiento y problema moral.	565
• (V.) DEL EMPIRISMO Y LA SUBJETIVIDAD.	572
• DE LA CONCLUSIÓN: LA FINALIDAD.	583
• DEL EMPIRISMO Y EL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO.	590
12. 3. 2050. DE LA CRÍTICA A LA APLICACIÓN DEL RIZOMA.	599
• DEL APRENDIZAJE ARQUEOLÓGICO –CONCEPTO RETROACTIVO- DE REM KOOLHAAS.	600
• DE <i>DELIRIOUS NEW YORK</i> Y LA PRIMERA OMA.	603
• DEL MONTAJE DE LA MÁQUINA ABSTRACTA.	606
• DEL RETORNO A BERLÍN.	609
• DEL RIZOMA.	610
• ENTONCES, ¿QUÉ ES UN RIZOMA?	611
• DE LA APLICACIÓN DEL RIZOMA EN LA NUEVA CIUDAD DE MELUN-SÉNART.	614
• DE LA APLICACIÓN DEL RIZOMA EN EL DELTA DEL RÍO DE LAS PERLAS.	620
12. 4. 1928. DE LA <i>MISE EN SCÈNE</i> DE LAS MÁQUINAS ABSTRACTAS O: 1978. DE LA INVESTIGACIÓN A LA ESTRATEGIA COMO PROYECTO.	625
13. DE LA GEOLOGÍA DEL URBANISMO-ARQUITECTURA DE REM KOOLHAAS.	
13. 1. 10,000 A J. C. DE LA GEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA-URBANISMO, O URBANISMO-ARQUITECTURA DE KOOLHAAS. (¿POR QUIÉN SE TOMA EL ESPACIO?).	637
• DE LA IMPORTANCIA DE DELEUZE Y GUATTARI.	638
• DE LAS MÁQUINAS DESEANTES Y MÁQUINAS DE GUERRA.	642
• ¿DE QUÉ SE TRATA ESTO DE LOS ESTRATOS?	643
• DEL SISTEMA ABIERTO O DEL RIZOMA DE KOOLHAAS-OMA-AMO.	644
• DE LA CONSTRUCCIÓN POR ADELANTADO DE UN 'ESPACIO URBANO-ARQUITECTÓNICO' CON PAISAJE: PARQUE DE LA VILLETTE.	646
13. 2. (CONTINÚA) 10,000 A J. C. DE LA GEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA-URBANISMO, O URBANISMO-ARQUITECTURA DE KOOLHAAS. (¿POR QUIÉN SE TOMA EL ESPACIO?)	657
• DE LAS FACHADAS DE MEMBRANA.	665
• DE LAS ENVOLVENTES CRISTALINAS, LOS SECRETOS Y LAS CORTINAS.	669
• DE LA MÁQUINA DESEANTE, MÁQUINA ABSTRACTA.	675
• DEL PROGRAMA Y EL PROCESO.	676
• DE ALGUNAS CONCLUSIONES PRELIMINARES IMPORTANTES.	677
13. 3. 2001. DE 'LA TRANSFORMACIÓN DEL PANADERO' Y LAS 2 BIBLIOTECAS JUSSIEU.	681
• DEL ANÁLISIS DE UN PROYECTO.	681
• " <i>Unraveling, 2 Bibliothèques Jussieu, París, Francia, Concurso 1993. Primer lugar.</i> "	684
14. DEL LENGUAJE VERBAL.	
14. 1. 2020. DEL LENGUAJE VERBAL DE KOOLHAAS: DOS LECCIONES SOBRE URBANISMO.	693
• DE LA CIUDAD GENÉRICA.	693
• DEL GRAN SALTO ADELANTE: PEARL RIVER DELTA [DELTA DEL RÍO PERLA].	702
15. DEL GLOSARIO: UNIVERSO DEL PENSAMIENTO	
• DE LOS FILÓSOFOS MEDIADORES Y SUS CONCEPTOS.	709
• DE OTROS CONCEPTOS.	747
16. DE LA BIBLIOGRAFÍA.	756

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuando dos mujeres hablan no dicen nada;
cuando una mujer habla revela la vida entera.¹

GIBRÁN JALIL GIBRÁN.

¹ Gibrán Jalil Gibrán, *El loco. Arena y espuma*, traducción de Leonardo S. Kaim, Impresiones Modernas, México, 1973, p. 52

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

JULIO 2002. DEL MONTAJE DE LA DISERTACIÓN.

**DE LAS APORTACIONES DE LA DISERTACIÓN.
DE CÓMO SELECCIONÉ EL TÍTULO PARA LA DISERTACIÓN.
DE CÓMO ABORDÉ EL MATERIAL DE LA INVESTIGACIÓN.
DE CÓMO LEER ESTE LIBRO-RIZOMA.
DE CÓMO ESTÁ CREADO ESTE LIBRO.
DEL GRADO DE COMPLEJIDAD Y PROFUNDIDAD.
DEL MONTAJE CINEMATográfico AL MONTAJE DE ESTA DISERTACIÓN.
DE LAS REFERENCIAS SECRETAS DE KOOLHAAS.
DE CÓMO CAMBIÓ MI ACTITUD.**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¿Qué es amar a alguien? Captarlo siempre en una masa, extraerlo de un grupo, aunque sea restringido, del que forma parte, aunque sólo sea por su familia o por otra cosa; y después buscar sus propias manadas, las multiplicidades que encierra en sí mismo, y que quizá son de una naturaleza totalmente distinta. Juntarlas con las mías, hacer que penetren en las mías, y penetrar las suyas. Bodas celestes, multiplicidades de multiplicidades. Todo amor es un ejercicio de despersonalización...¹

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI.

DE LAS APORTACIONES DE LA DISERTACIÓN.

Hacer la anatomía de una mente, sobre todo cuando no es la de uno mismo, es una labor de un altísimo grado de dificultad, sino es que prácticamente imposible; hay que reconocer que nadie ajeno puede llegar a los pliegues y recovecos más recónditos del cerebro de alguien, y menos de la profundidad y dimensiones del de Rem Koolhaas. Si bien poderlo hacer sería una aventura máxima —debo reconocer que se me hace agua la boca—, las condiciones de nuestra 'realidad', la de Koolhaas y la mía, no lo permitirían, tendría que estar en contacto directo con él —como lo hacen muchos reporteros que se le pegan como chicle al zapato por varios días y viajan con él a donde sea que vaya— para ir aclarando muchas cosas, contacto tan directo como el que precisaría un psicoanálisis; ¡pero que digo psicoanálisis! A Koolhaas lo que habría que hacerle es un esquizoanálisis y hasta donde sé, el que se ha dedicado a eso, o cuando menos es quien lo ideó, es Félix Guattari. Habré entonces de conformarme, no con trabajar de manera directa y personal con el personaje, sino con llegar a él a través de los hijos de su característica mente de rasgos esquizo-paranoicos. Combinación perversa y fascinante —que en el fondo todos tenemos en diferente grado pero sin saberlo, contando, además, con que no cualquiera la sabría manejar de manera tan equilibrada: ¿de qué serviría tener un Ferrari y manejarlo como Volkswagen Sedán?— que se puede volver altamente peligrosa cuando se lleva al límite como lo hace Koolhaas. Por otro lado, también en esta combinación perversa, hay que dejar asentado su profundo profesionalismo, impregnado de un agudo sentido del absurdo y de la ironía, y de su seductiva timidez.

Para hacer esta disertación o mejor dicho *crítica* —con el valor y el sentido que refiero en su momento—, con todo lo que ella conlleva, heube de, no sólo leer 'n' veces, subrayar y tomar notas de los escritos, entrevistas y conferencias de Koolhaas, sino también de traducirlos al español; y a través de esta ardua pero satisfactoria labor me convencí ampliamente de que este asunto de la traducción, al contrario de lo que muchos piensan, es una actividad sumamente creativa, que el traductor puede desgraciar una obra, o, como en este caso, todo un autor, o, al contrario, hacerlos muy agradados, todo depende de la capacidad *crítica*, en este caso particular, no sólo de la traductora sino además, de la sustentante de la disertación —yo. Al mismo tiempo, gracias a estas traducciones, mi relación con Koolhaas alcanzó planos imprevistos de profundidad que me llevaron por multiplicidad de caminos a conocimientos, enfoques y razonamientos nuevos, increíbles y las más de las veces inesperados, además de haberme introducido profundamente, hasta donde es posible hacerlo por uno mismo, a los pliegues de su mente.

Por otro lado, he sentido haciendo las traducciones, estoy segura, lo mismo que siente un intérprete que interpreta la música de un compositor, digamos Claudio Arrau interpretando el Emperador de Beethoven, o Yehudi Menuhin interpretando la Campanella de Paganini, o un actor interpretando la obra de un dramaturgo famoso. Sin embargo, estoy consciente de que mi labor como traductora, al contrario que la del intérprete o la del actor cuya labor es visible, debe ser necesariamente invisible, pues sólo así tendrá éxito, nadie debe darse cuenta de mi papel como traductora: el lector sólo se percatará de la traducción si ésta es mala, cuando se interpone en el proceso de comunicación entre el autor original y el público. Es como si solamente nos percatáramos que Arrau o Menuhin existen cuando desafinan, o cuando el actor cambia el texto original del libreto.

Habré entonces, como crítica y traductora, hacer gala de mi mejor condición de imperceptible, ser la escritora fantasma, la *ghostwriter* de Koolhaas, de la misma manera que él lo fue de Nueva York en su libro *Delirious New York*, sobre todo ante la titánica amplitud y complejidad de su pensamiento. No obstante me es difícil ser la escritora fantasma de este trabajo debido a su condición de tesis. La cual, a propósito, habrá de considerarse en su acepción de **Trabajo de investigación necesario para doctorarse**, con el que se pretende aportar una forma nueva de ver el diseño urbano-arquitectónico mucho más imaginativa, creativa, innovadora, mucho más profesional, consciente de la situación actual y a la vez, mucho menos como resultado de un oficio, donde se siguen enseñando las mismas técnicas ancestrales; innovar estas técnicas es parte del trabajo que Koolhaas está realizando. La arquitectura hoy en día no es sólo un oficio, como aún se sigue pensando por muchos, sino una profesión con alto grado de dificultad, donde hay que aprender a pensar como filósofo, crear como artista, proponer como científico, casi como un malabarista para un circo de tres pistas. Es en suma, una profesión peligrosa, como los deportes extremos. Sólo así, tal vez, dándole respiración de boca a boca, buscando libertad para ella, logremos darle un giro positivo, encontrarle una buena línea de fuga en el mapa y salvarla de una muerte segura.

Un punto más respecto a las traducciones que creo que es importante dejar aclarado, es el respeto absoluto a la forma de escribir y redactar de Koolhaas, a veces como libretos, a veces como reportajes, a veces como telegramas, en fin que aunque podía mejorar la redacción de acuerdo a las 'normas' del español, decidí dejar su manera espontánea de escribir intacta. ¿La razón? Muy fácil, parte de la investigación radica en conocer su mente a través de su manera de estructurar su lenguaje verbal, lo que definitivamente no se puede hacer en traducciones hechas por ejemplo por muchas editoriales españolas –son las que en general nos traducen de todo al español, desde filosofía hasta arquitectura, pasando por todo lo demás– quienes en aras de una buena redacción sacrifican giros, formas de decir, *lapsus* y demás, aparentemente pequeñeces, pero que a veces son sistemáticas y entonces resulta importante, por ejemplo en la conferencia que Koolhaas impartió en el Congreso de Arquitectura de Pontresina, Suiza, en 1999, *Bigness & Velocity*, el uso frecuente de las palabras *identidad* e *increíble*; o en otros momentos el uso frecuente de la palabra *conexión* o *inestabilidad* y varias más. Mediante ellas es posible dilucidar muchas veces a que autores ha estado leyendo o estudiando, o visualizar los diversos tipos de conexiones que en un momento dado su mente ha hecho o está haciendo. Asimismo por el uso de determinadas frases puede intuirse, siempre y cuando uno también las haya leído, con qué autores está trabajando. Por otro lado, aprovecho poner grandes trozos de sus escritos traducidos en esta disertación para que estén a disposición de quien los quiera consultar, principalmente mis alumnos, ya que no siempre es fácil conseguir los libros de Koolhaas en México y a veces tampoco en el extranjero.

De la misma manera, hay que dejar anotado que varias de las principales editoriales de arquitectura en español –Trillas, El Croquis, Gili y Taschen entre otras– parecen no estar interesadas 'aún' en publicar a Koolhaas, sobre todo sus escritos, en español, sus argumentos van desde lo más pragmático: 'no hay presupuesto', 'pídele a Koolhaas que nos regale los derechos', 'hay que hacer un estudio de mercadotecnia'; hasta los más absurdos: 'tenemos programados para publicar sólo arquitectos que ya se han muerto, lo cual es una lástima porque la traducción es muy buena'.

Tesis: Proposición que se apoya con razonamientos: *no consiguió defender su tesis.* // **Trabajo de investigación necesario para doctorarse:** *Presentar una tesis en la Universidad de Madrid.* // **Fi.** Primer término de un sistema dialéctico (los otros son la antítesis y la síntesis). // **Teatro o novela de tesis,** obras destinadas a demostrar lo bien fundado de una teoría.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

He de destacar también la vastedad de la investigación bibliográfica en campos diferentes al urbano-arquitectónico, pues hube de avocarme al estudio de campos como el de la filosofía, la cinematografía, el arte, la literatura, la historia, la tecnología, la psicología y hasta la biología, todos en su producción contemporánea. Esta vastedad no sólo abarcó la bibliografía llamémosle real, o sea, los libros de papel y tinta, sino también la cibernética, me refiero al buen uso –selección de material de alta calidad- de la Internet, herramienta muy poderosa cuando se aprende a utilizar. En ella no sólo me dediqué a buscar información en forma de artículos, ensayos o conferencias, sino también realicé, entre muchas, tres cosas increíbles desde mi punto de vista: una, cursé gran parte de los cursos que Gilles Deleuze impartió en la Universidad de Vincennes, Francia –cursos heterocrónicos, diría yo-, y varios cursos a distancia, o lo que se ha dado por llamar tele-enseñanza, de cinematografía en algunas universidades norteamericanas, lo cual hice sin matricularme. Otra, he podido ir llevando el avance de los procesos de construcción de dos obras de Koolhaas: la embajada de Holanda en Berlín, sería muy interesante que en las clases de construcción de la facultad estuvieran al tanto de este tipo de procesos, y el *campus* del Instituto Tecnológico de Illinois. Y la tercera, visité el Museo de Dalí en Figueras, sin comentarios, sensacional. Todo lo anterior produce como resultado una amplia bibliografía, tanto real como cibernética, de referencia, debidamente seleccionada, ordenada y como ya dije, en muchos casos traducida.

De toda esta vasta investigación, no sólo hube de aprender y cambiar mis enfoques sino también conllevó el proceso de selección de material, tanto escrito como gráfico, para ilustrar las posturas del trabajo. Se dice fácil, pero creo que fue uno de los trabajos más difíciles a realizar, entre tanto material, todo de increíble calidad, había que decidir cual servía mejor para los objetivos propuestos. Hubo momentos en este proceso en que me sentí verdaderamente abrumada, tanto por la calidad como por la cantidad. Al mismo tiempo llegué también el momento de tomar las decisiones para el planteamiento de las hipótesis, y digo las hipótesis porque no es sólo una, son muchas. Después de agosto de 1998, que, como dije, visité a Koolhaas en la OMA, no he vuelto a estar en contacto con él, por lo que todo lo planteado en la disertación son hipótesis, perfectamente fundamentadas, eso sí, porque por un lado cumplen cabalmente con lo que es el trabajo de tesis en todo el sentido de la palabra, pero por el otro, no se puede dejar de lado que Koolhaas es el único que podría corroborarlas. No obstante, aún sin su corroboración, considero que las ideas propuestas constituyen una aportación significativa al campo urbano-arquitectónico, lo que mantiene la validez del trabajo.

Hay que acentuar la investigación de campo que realicé en varias ocasiones, en particular en agosto de 1998, porque fue la más detallada y crítica, en esa ocasión tuve la oportunidad de visitar varias obras de Koolhaas, desde luego una vez más, el Danstheater, también el Educatorium, las Dos casas con patio, el edificio Byzantium, la Estación de policía, la construcción del Souterrain de la Haya, y algunas otras en Holanda, y en Francia Eurallille y el Congrexpo. Por otro lado, visité el mismísimo bastión de la OMA en Rotterdam, donde Koolhaas en persona me recibió. Todo esto constituyó una experiencia magnífica y de una riqueza extraordinaria, la cual me ayudó no sólo a percibir la obra de Koolhaas como algo único, sino también a tener un mejor entendimiento de su mente y de sus objetivos.

Otra cosa significativa de esta disertación es el Glosario, el cual podría ampliarse *ad infinitum*, lo que me obligó a poner un límite por lo voluminoso del trabajo, pero no porque los términos a incluir en él se hubieran agotado, al contrario, mientras más buscaba más iban saliendo.

Añado además, mi labor de captura de información, lo que antes se llamaba mecanografía, aunada a la labor de lo que ahora se llama *scanning*. Para lo cual hube de aprender el manejo de determinados equipos y programas de computación.

Para finalizar, quiero resaltar también el trabajo de edición y diseño gráfico de la disertación, el cual se llevó bastante tiempo y esfuerzo (para no hablar del costo), pero que lo desempeñé con agrado teniendo siempre en la mira facilitar el entendimiento, a veces denso, de la disertación y realizar el mejor trabajo posible en beneficio de la arquitectura y el urbanismo, sin dejar de lado a la facultad.

Si se considera que presenté el protocolo de investigación el 27 de noviembre de 1997, para el cual hube de hacer una investigación extensa previa, y si se considera que probablemente esté presentando el examen a principios del año 2003, digamos febrero, por lo que habrá que incluir la preparación del examen de grado y de cualquier indicación del equipo de sinodales, da un total de 5 años tres meses de trabajo. En promedio trabajé 8 horas diarias incluyendo sábados, domingos, días festivos y vacaciones (algunos días 6, otros días 12 horas), se tienen entonces:

365 días X 5 años 3 meses = **1,915 días;** por tanto: 1,915 días X 8 horas = **15,320 horas** de trabajo.

En síntesis, adquirí con Koolhaas una relación de devenir y de ninguna manera parasitaria como podría pensarse. En palabras de Deleuze y Guattari tengo un devenir, un devenir Koolhaas, y gracias a él muchos otros devenires: Deleuze y Guattari, Dalí, Eisenstein, Leonidov, Mies, Foucault, Morin, que sé yo. Cuando, a través de mis investigaciones, leía sobre los devenires en los libros de Deleuze y Guattari, particularmente en *Las mil mesetas*, me costaba trabajo, no sólo entenderlos sino aceptarlos, es decir, aceptar que algo así pudiera ocurrirle a alguien y menos a mí. Sin embargo, ahora sé por experiencia propia lo que es un devenir, y no un devenir cualquiera como el que puede tener una persona con otra persona, o con su caballo, su perro, su gato, su canario, su hulecho, o su rata -como en la película *Willard-*, o más aún, un, tan usado en el cine, devenir lobo, sino un devenir Koolhaas, o lo que es lo mismo, un devenir con la mente teórico-práctica urbano-arquitectónica más poderosa del planeta, sin temor a exagerar; ya hoy, más de cuatro años después de haber comenzado esta disertación, nadie puede dudar, podrá o no simpatizar con sus ideas o su trabajo, pero de ninguna manera ignorarlo. En cambio, hace esos más de cuatro años, antes de que el propio Koolhaas viniera a México en marzo de 1998, puedo decir, también sin lugar a dudas, que era, cuando menos aquí, prácticamente desconocido o, peor aún, ignorado, incluso si habían oído hablar de él. Esto me causó, además, muchos problemas para la aceptación de este tema de investigación para la disertación del doctorado; me hicieron preguntas, extraoficialmente claro, que iban desde el asombrado '¿quién es ese?', hasta insinuaciones de que estaba obnubilada, ofuscada con el 'tipo', o de que si era mi 'amor platónico'. Nada más lejos de la realidad en ese momento, ni modo, seguramente es el precio de ser mujer. Si yo hubiera sido hombre a nadie se le hubiera ocurrido decirme algo semejante. En *este* momento puedo abiertamente decir que sí, siento por Koolhaas un amor de índole inefable, diversa a lo acostumbrado, no es platónico o sexual, ni estoy ofuscada, es como una conexión con su mente, no precisamente de admiración, sino es más bien como si me hubiera 'sumergido en aguas profundas y hubiera visto algo nunca visto...' como dice Melville en su conocida novela *Moby Dick*. Sin embargo, como acabo de apuntar, la descripción más cercana a este sentimiento es la de los devenires de Deleuze y Guattari, como lo explican en la cita con que inicio este segmento. Por eso digo que tengo un devenir Koolhaas, que se extiende a los demás que 'he conocido' durante el proceso, en consecuencia y muy gratamente, mi actitud y muchas de mis habilidades, en todos sentidos, han cambiado muchísimo. Ese es el objetivo primordial de exponerse a determinadas situaciones en la búsqueda de un cambio, una superación personal, en este caso la investigación para el Doctorado. Por tanto, para mi persona el objetivo se ha cumplido plenamente, íntegramente, independientemente del resultado que llegue a obtener a la hora del examen de grado. Además, las clases que imparto en la facultad han dado un giro cuántico, ahora son rizomáticas.

Volviendo a esa combinación perversa de la mente esquizo-paranoica de Koolhaas habrá que decir, eso sí, sin menoscabo de su profesionalismo en aspecto alguno, que para que a alguien se le ocurra casar la cultura con la congestión para crear la **Cultura de Congestión**, ver **Manhattan como la Piedra Roseta del siglo XX**, definir el **Manhattanismo como una manifiesto retroactivo**, y el **surrealismo**, la **paranoia** y la **esquizofrenia** así:

Surrealismo: "He tenido un interés permanente en el surrealismo, pero más por sus poderes analíticos que por su explotación del subconsciente o por su estética... Lo que más me impresionaron fueron sus métodos 'paranoicos', los que considero una de las genuinas invenciones de este siglo, un método racional que no pretende ser objetivo, a través del cual el análisis se vuelve idéntico a la creación".²

Paranoia: De hecho, la paranoia es un *delirio de interpretación*. Cada hecho, evento, fuerza, observación es capturado en un sistema de especulación y 'entendido' por el individuo afligido de tal manera que absolutamente confirma y refuerza su tesis -esto es, el engaño o ilusión inicial que es su punto de partida. *El paranoico siempre le pega a la cabeza del clavo, no importa dónde golpee el martillo.*³

Cisma [Schism, raíz de schizophrenia]: No hay infiltración de simbolismo entre los pisos. De hecho, el arreglo esquizoide de los niveles temáticos implica una estrategia arquitectónica para planear el interior del Rascacielos, que se ha vuelto autónomo a través de la lobotomía: El Cisma Vertical, una explotación sistemática de la desconexión deliberada entre los pisos.⁴

Lobotomía: En una deliberada discrepancia entre contenedor y contenido los hacedores de Nueva York descubren un área de libertad sin precedente. La explotan y formalizan en un equivalente arquitectónico de la lobotomía -separación quirúrgica de la conexión entre los lóbulos frontales y el resto del cerebro para aliviar algunos desórdenes mentales mediante la desconexión del proceso de pensamiento de las emociones. El equivalente arquitectónico separa la arquitectura exterior y la interior.

De esta manera el Monolito le ahorra al mundo exterior las agonías de los cambios continuos, furiosos en el interior. Esconde la vida de todos los días.⁵

tiene que tener un agudo sentido de lo irracional, del absurdo, según el modo 'normal' y aceptado de pensar, que lo lleva a los límites de la genialidad. Además, no sólo, obviamente, lo plantea en teoría, sino que lo ejerce en su práctica profesional y, no contento con eso, lo aplica en su vida personal, a pesar de, o debido a, ser tímido hasta la seducción. A continuación insertaré algunas citas para dar idea de esta combinación perversa de la mente con características esquizo-paranoicas de Koolhaas en una gama más amplia de su vida tanto profesional como privada:

El libro, titulado *SMLXL*, es un paseo a través de su mente [la de Koolhaas]. Los elementos están en un estado de colisión visual y textual, y se le da igual importancia a lo real y a lo virtual. Como en un circo de tres pistas, hay en él mucho más de lo que se puede abarcar. 'Siempre he tenido una cosa psicológica de querer recrear o destruir,' dice Koolhaas. 'El libro era una forma inicial de examinar lo que estamos haciendo y lo que hemos estado haciendo. Fue también una suspensión deliberada de la oficina para hacer un nuevo principio'.

En cuanto a ser tímido hasta la seducción, además de haberme dado cuenta personalmente en varias ocasiones -de hecho todos pudieron hacerlo durante cualquiera de las dos conferencias, una en la Facultad de Arquitectura y la otra en el Palacio de las Bellas Artes, que impartió en México en marzo de 1998-, anoto, por ejemplo lo siguiente, "Koolhaas se resiste a las explicaciones biográficas. 'Él ama las fotos que no se le parecen', dice [Madelon] Vriesendorp [su esposa]. 'Si yo le digo, 'Esa foto no se parece a ti en nada'. Él dirá, 'Sí, esa me gusta'. **Creo que está aterrorizado de que alguien pueda saber cómo es realmente**". (ii!!)

Respecto a las características o rasgos esquizo-paranoicos de su mente anoto varias facetas, comenzando por las esquizofrénicas:

Tengo, como opuesto a un amor hacia la arquitectura, un amor incondicional por la ciudad", dice Koolhaas.

El tema constante de Koolhaas es que: "la inestabilidad es ineludible; hay que contenerla, no ocultarla". Como corresponde a un súper arquitecto, Koolhaas viaja tan seguido como un supermodelo. (Se queda en hoteles tan frecuentemente que se siente muy emocionado por estar involucrado en diseñar uno él mismo: 'Es la tipología que he experimentado más en mi vida'). Sus trabajos están divididos poco más o menos igualmente entre Europa y los Estados Unidos. Su vida en Europa también está dividida poco más o menos igualmente entre un ostentoso apartamento en North London, el cual ocupa principalmente los fines de semana con su esposa, la artista Madelon Vriesendorp, y otro para la semana de trabajo concentrado en su oficina de Rotterdam y frecuentemente compartido con su otra compañía femenina, Petra Blaisse, una diseñadora de interiores y jardines con base en Amsterdam. (Él y Vriesendorp tienen una hija de 23 años, y un hijo de 20.) Las peculiares ilustraciones de Vriesendorp

agracian el primer libro de Koolhaas, *Delirious New York*, mientras Blaisse ha mantenido por mucho tiempo la responsabilidad principal de las cortinas, la arquitectura de paisaje y la instalación de las exhibiciones de los proyectos de Koolhaas. Para el Teatro de la Danza de Holanda, construido en La Haya en 1984, Blaisse hizo los interiores mientras Vriesendorp diseñó el mural exterior”.

“Parte de todo en Londres es que es un lugar lejos de la oficina, así que estoy protegido de la invasión diaria” dice Koolhaas. “No puedo hacer nada”.

Cuando se le pregunta sobre su equilibrio doméstico entre Vriesendorp y Blaisse, Koolhaas se mete en la sintaxis contrabalanceada que distingue su modo de hablar: “Todo es cuestión de facetas y una especie de extensión de territorio, no en términos de reclamación sino en términos de exploración”. Rechazar estar amarrado a un lugar o a una persona es también una forma de desafiar la gravedad. De la misma manera que lo hace en su arquitectura, Koolhaas acoge la tensión en la estructura de su vida. La demás gente se adapta a ella. “Siempre siento que él es una clavija y que todo el mundo está lleno de enchufes (sockets)”, dice Vriesendorp, una mujer de apariencia impactante con cabello plateado, agudos ojos azules –y talento para metáforas romas. “Él ha seleccionado diferentes enchufes en mundos diferentes. Siempre será sensible, porque siempre habrá competencia entre los diferentes enchufes. Todo lo que en su vida parece funcional pone históricos a todos a su alrededor”. Koolhaas ha manufacturado una forma para su vida que radicalmente repiensa lo convencional para acomodar sus requerimientos. Las líneas de estrés son visibles. Y eso totaliza tanto su diseño de vida como su filosofía de diseño.

Esta metáfora, de Madelon Vriesendorp, de las clavijas y los enchufes o contactos, o de los focos y los sockets resulta de particular interés, pues tiene mucho que ver no sólo con el comportamiento de Koolhaas en su vida privada sino también con el de su vida profesional, así funciona en su despacho, como pude observar cuando estuve allá y como se puede ver en la siguiente cita; pero antes quiero adelantarme a anotar que es la forma típica en que funciona un *rizoma* con sus articulaciones o rupturas donde sea necesario, por lo que habrá de considerarse esta parte de la filosofía deleuziana –además de muchas otras incluyendo el esquizoanálisis, las territorialidades, los estratos, los devenires, el montaje, la subjetividad, el mapa, el plan de consistencia o inmanencia, etc.- para comprender tanto a Koolhaas como todo el espectro de su forma de trabajo y, claro, los resultados de éste. Bien, paso a la cita ofrecida:

La oficina de OMA [sic] ocupa el último piso de un indistinguible edificio de ocho pisos que proporciona amplias vistas del paisaje banal de la ciudad de la posguerra. Es un gran salón con algunos recintos de vidrio (incluyendo uno para Koolhaas), todos atareados con actividad multi focal. Equipos diferentes trabajan en proyectos separados, de modo que OMA en principio parece completamente descentralizada. Sin embargo, cuando Koolhaas camina a través de la oficina, puede sentirse a los jóvenes arquitectos (típicamente, hombres con cabezas rasuradas y suéteres negros) cambiar ligeramente ante su presencia, como flores hacia el sol. Koolhaas prefiere otra metáfora para describir su papel en OMA. “Es más una especie de laminado, un adhesivo entre las capas”, dice. Los arquitectos de OMA parecen adorarlo, pero también le temen –sabiendo por experiencia que este laminado puede criticar duramente. Una mañana fui testigo cuando Koolhaas soltó una reprimenda en holandés (más que en inglés, *lingua franca* de la oficina) que hizo al joven que era su objeto ponerse blanco del impacto.

Entre el alboroto, Koolhaas tiene la impresionante capacidad de ignorar las distracciones, incluyendo el proyecto que acaba de estar revisando, y concentrarse en la siguiente cuestión [me consta, lo vi y of personalmente]. “Tiene que ser superradical y brutal, de principio a fin”. (“Brutal” es una de sus palabras favoritas de elogio. En el tema de la investigación de su actual seminario en Harvard, el caótico desarrollo urbano de Lagos, Nigeria, dice, “Lo que pensé que sería deprimente fue increíblemente poderoso, inspirador y brutal”). Le gusta empujar en todas las direcciones y mantener todo tentativo. “Aquí se tiene este factor de terremoto, todo puede cambiar en el último minuto”, dice Makus Schaefer, un joven arquitecto de OMA. “Te esfuerzas, y tal vez una belleza inesperada sucede”. En lugar de trabajar con maquetas de madera, como normalmente se hace, el personal de OMA secciona espuma plástica, rápidamente corta, descarta y recorta”.⁶

Ahora me dispongo a anotar algunas de sus facetas paranoicas:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Procusto

Procusto era un ladrón que hacía que sus víctimas cupieran en su cama ya sea estirándolas o haciéndolas lazo.⁷

'Cuando se busca algo, se está obligado a encontrar algo que ajuste a la teoría', dice Vriesendorp. 'Él tiene la teoría y ajusta todo el material a esa teoría'."

Sobre cuidadoso de la Incertidumbre, Koolhaas está perpetuamente tratando de ejercer control. 'En el momento en que se levanta, llama por teléfono a cada uno para ver si todos están en su lugar, todas las piezas de ajedrez', dice Vriesendorp. 'Él habla por teléfono, '¿Está todo bien?' Entonces te digo, 'Rem, déjame preguntarte algo'. Y entonces dice: 'No puedo hablar ahora. Estoy en una junta,' o 'Estoy en un taxi'.

'No tengo un móvil -teléfono- porque estaría completamente a su merced', dice. Pero como un fumador reformado, él mendigará uno de los de sus acompañantes.

Igual que Salvador Dalí, reconocidísimo paranoico, que viajaba a varios lugares en el año, aunque no con tanta frecuencia como Koolhaas, se acogía a las continuidades de su vida:

Debido a que invierte mucho tiempo viajando, Koolhaas se aferra a cuanto continuidad puede. Se quedará en el mismo hotel cada vez que vuelve a una ciudad. Decididamente encuentra una piscina donde quiera que aterrice. Alguna vez nadó en siete diferentes piscinas -de Lagos a Basilea de Milán a Burdeos- en una semana.⁸

Si no te puedes presentar a tí mismo como una continuidad, estás acabado.⁹

DE CÓMO SELECCIONÉ EL TÍTULO PARA LA DISERTACIÓN.

Cuando escribo sobre un autor, mi ideal sería no escribir nada que pueda entristecerle, o, en caso de que haya muerto, nada que pueda hacerle llorar en su tumba: pensar en el autor sobre el que se escribe. Pensar en él con tanta fuerza que ya no pueda ser un objeto, y que uno ya no pueda identificarse con él. Evitar la doble ignominia del erudito y del familiar. Devolver a un autor un poco de la alegría, de la fuerza, de la vida amorosa y política que él ha sabido dar, inventar.¹⁰

GILLES DELEUZE.

Una de las materias de tema selecto que imparto en la Facultad lleva el desventurado nombre de *Análisis crítico de la arquitectura contemporánea* en lugar de alguno de los que originalmente pensé: con sólo agregarle una 'p' tenía: *Análisis crítico de la arquitectura contemporánea* -¿Cuál es la labor del crítico? ¿Con qué derecho los críticos critican, juzgan, o peor aún, deshacen reputaciones antes de o sin conocer a fondo todas las batallas bien o mal libradas que tuvieron que enfrentarse para que las obras se materializaran? Arquitectos de la talla de Mies han sido mal entendidos por este tipo de críticos¹¹ ¿Cuántas veces no resulta crítico el resultado de su labor de crítico, cuando que es la persona que debe hacer conceptos, analizar imparcialmente, ayudar a clarificar, a comprender, a demarcar una especie de territorio para los arquitectos', en suma, hacer encuadres para desplegar la arquitectura y el urbanismo? O bien, el nombre que también me hubiera gustado que llevara: *Análisis paranoico crítico de la arquitectura contemporánea*, que es el que realmente aclara mejor el contenido del curso -a lo largo de este trabajo espero dejar 'clara' la importancia del método paranoico crítico en la arquitectura y el urbanismo, más aún cuando de hacer una tesis se trata. Sin embargo, cada vez que expresaba este título, invariablemente la gente se reía pensando que perdí un tornillo, y cuando trataba de explicarles que era el método que Salvador Dalí aportó a la corriente sanguínea del surrealismo -más risas y ya no se trataba de un tornillo sino de locura total-, y que de entonces a la fecha el método es más que conocido y traído a la corriente sanguínea de la arquitectura y el urbanismo por Rem Koolhaas¹², entonces ya no sabían qué decirme; por lo que hubo de encontrarse un nombre más 'serio', que encuadrara mejor con la solemnidad del caso, llámese plan de estudios, y este fue el que primero menciono.

De la misma manera este trabajo muy bien pudo llamarse *Venturas y desventuras de la aventura koolhaasiana*; pero era un nombre demasiado *aventurado* para una disertación de doctorado que ya presentaba problemas de aceptación. Entonces, ¿qué nombre podía ponerle -cuando ya se me había dicho que se trataba de hacer 'investigación profunda' y que 'en un doctorado no se trataba de hacer una biografía'-, que expresara fehacientemente que **NO** iba a ser una biografía -esa puede escribirse en un par de hojas y ya-¹³ y que se trataba de hacer, **SI** claro, investigación profunda, muy profunda sobre un solo personaje? Decidí, por tanto, desde un principio buscar un nombre más 'enfático' de lo que tenía en mente desarrollar en la disertación de mi doctorado: **Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas**. Veamos, hacer la **anatomía de una mente** aclara suficientemente que no se trata de hacer una biografía, sino que se trata en términos sencillos, de una crítica, en los términos en que en su momento dejo especificados, de la forma de pensar y de la conformación de la mente de Koolhaas -esto sí que suena pomposo. Al referirme a una **mente visionaria** me refiero a eso: Koolhaas es un visionario; no obstante él nunca lo ha aceptado, al menos públicamente, lo único que acepta es que está **obsesionado con el presente**,¹⁴ por lo que el título debía implicar también esto. ¡No podía hacer una disertación sobre Koolhaas con un título que de entrada iba en contra de lo que él pensaba! ¿No es cierto? Así que usando la forma de oximoron¹⁵ le agregué a la 'mente visionaria' que yo planteaba que era, lo de 'obsesionada con el presente', que es lo que él dice que es. De este modo involucraba, además de un devenir, lo que quería hacer con lo que podía hacer: un análisis de lo posible, con profundidad máxima posible, según el material disponible, pero acotado en tiempo, espacio, movimiento y fluidez para lograr los objetivos. No pretendía hacer pues, un trabajo del tipo *todo acerca de Koolhaas* o una especie de *enciclopedia koolhaasiana*, habría de seleccionar lo más significativo. (Dicho sea de paso, cuando le fue entregado el Premio Pritzker 2000 se hizo evidente lo de 'visionario', lo cual me dio mucho gusto ya que corrobora tanto la visión del título como la profundidad de la investigación que estaba realizando.)¹⁶

Después de haber hecho una investigación exhaustiva, con el peso enorme sobre mis hombros del compromiso que había adquirido en la investigación propuesta cuando escribí:

Y es **con** lo ya expuesto que comienzo a describir la importancia de la investigación, no sin antes reconocer la enorme responsabilidad que implica entender, comparar y explicar la obra de otro que no es uno mismo, pero aceptándola gustosa con tal de tener la oportunidad de *saltar a los hombros de un gigante* y desde allí ver el panorama de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos y su futuro próximo; y, de tomar su presencia y representación masculina para decir mucho de lo que pienso, y esperar que sea aceptado.¹⁷

Peso que se incrementó de manera exponencial cuando, en marzo de 1998 debido al Festival del Centro Histórico, tuve la oportunidad de conocer personalmente a Rem Koolhaas, y posteriormente de visitarlo en la OMA en Rotterdam -aún en ese entonces la aceptación de la propuesta de investigación estaba en capilla, es decir, sin ser aceptada. Por otro lado fue una lástima que en ese momento aún tenía mucho que aprender y no pude hacerle las preguntas que hoy le haría gustosamente con conocimiento de causa.

DE CÓMO ABORDÉ EL MATERIAL DE LA INVESTIGACIÓN.

¡Un material sólo vale aquello que hagamos con él!¹⁸

LUDWIG MIES VAN DER ROHE, 1938.

La cuestión era entonces ¿cómo abordar el material de la investigación? Decidí abordarlo de la misma manera en que todos 'abordamos' la vida, sencillamente por en medio, no por el principio ni por el final -¿dónde están el principio y el final?-, porque como 'la hierba que siempre está entre los adoquines', nosotros siempre estamos en medio de algo, en medio de un camino; es en medio de un camino donde se dan los encuentros, es en medio de un camino donde encontré a Koolhaas. Pero cuando se trabaja se está por fuerza en la más absoluta soledad, aunque esta sea 'una soledad en extremo poblada', no de

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

sueños ni proyectos, sino de 'encuentros'. Y es a partir de esa soledad que podemos hacer cualquier tipo de encuentro: encontramos personas, ya sean conocidas o no, y también encontramos movimientos, ideas, acontecimientos, entidades. Es como en los 'devenires donde cada término encuentra al otro', no se vuelve otro, se encuentran; 'encuentro de lo que es común para los dos', puesto que de inicio nada tiene que ver el uno con el otro, sino 'que es lo que está entre los dos y tiene su propia dirección, una evolución a-paralela', como la hierba entre los adoquines. Por eso decidí abordarlo por en medio. Se trata también de buscar relatos que se complementen, se opongan, se aclaren, que introduzcan algo nuevo al conectarse: la síntesis de lo heterogéneo. A partir de su poder de sugerencia el lector hará todo el trabajo.

DE CÓMO LEER ESTE LIBRO-RIZOMA.

Algunos caracteres generales del rizoma:

1° y 2° Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo.

3° Principio de multiplicidad. Una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza.

4° Principio de ruptura asignificante. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.

5° y 6° Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda. La lógica del árbol es una lógica del calco y la reproducción. Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones.

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI.¹⁹

El que mira o lee no comprende lo que está escrito en manchas o caracteres; no comprende según el genio del poeta, sino según su propio genio. Yo vi un libro que a alguien le pareció de puro sensualismo, inclinar a otro lector a interpretaciones metafísicas, y a un tercero a pensamientos tristes nada más. Dejemos a las personas cuya atención solicitamos, el placer de una colaboración ingenua.²⁰

RÉMY DE GOURMONT.

Por eso, como un rizoma, este libro no tiene propiamente principio ni final, tiene sólo en medio, por tanto puede ser leído como cada lector decida descubrirlo, hacer su encuentro, de acuerdo a su propio camino, de lo que sea común para los dos: lo que escribí y el lector, según el medio en que éste último se encuentre, puesto que para entonces yo ya estaré en otro en medio teniendo otros encuentros.

Este libro es, por tanto, usando palabras de Foucault, como una *caja de herramientas*, para que cada cual se sirva de la que le sea necesaria.

El índice, como todo lo demás, es un rizoma, es un mapa, lleno de caminos donde espero que se den todo tipo de encuentros con los posibles lectores.

DE CÓMO ESTÁ CREADO ESTE LIBRO.

Una meseta no está al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra 'meseta' (plateau) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante, o hacia un fin exterior. Una especie de meseta continua de intensidad sustituye al orgasmo.²¹

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI.

El libro está creado como un rizoma, para evocar el funcionamiento de la mente, del cerebro, también lo podría llamar sinapsis, que es la forma en que se encuentran o se conectan las células nerviosas o neuronas unas con otras para transmitir algún estímulo nervioso; cada sinapsis llevará un número con el único objeto de diferenciarlas. Aunque también podía llamar a cada segmento con un piso-número, pensando en que si subimos en un elevador por el cerebro-rascacielos de Koolhaas, haciendo una especie de 'tomografías', podríamos parar en el piso-número que nos interese, según el momento en que lo abordemos. O mejor a cada segmento o piso-número habré de llamarlo estrato. Porque una mente es una estratificación. Un estrato es una captura de conocimientos, experiencias, sensaciones. Una superficie de estratificación es un plano de consistencia más o menos compacto entre dos capas (entre dos adoquines). ¡Nos encontramos otra vez en el medio! Cada estrato articula dos veces, tiene una doble articulación. La primera articulación selecciona o extrae de los flujos pequeñas unidades (sustancias) para ordenar y unir en sucesiones (formas). La segunda articulación se encarga de crear estructuras estables, compactas y funcionales (formas) y constituye los compuestos en que esas estructuras se actualizan al mismo tiempo (sustancias). La primera articulación es la sedimentación. La segunda articulación es el "plegamiento" que crea una estructura funcional estable y asegura el paso de los sedimentos. Por tanto el elevador en la mente de Koolhaas hará parada en cada estrato.

Como Deleuze y Guattari, dispuse conscientemente tanto la investigación como el libro resultante, éste, y consecuentemente la 'tesis' que conlleva, como un rizoma, una serie de mesetas —ya no podría hacerlo a la manera tradicional- y ya no de capítulos convencionales. El término de 'meseta' lo tomé prestado de Deleuze y Guattari, quienes a su vez lo tomaron prestado de Gregory Bateson.

Es un grupo de anillos entrelazados. Cada anillo, o cada meseta, debería tener un clima propio, un tono o un timbre propios. Es un libro de conceptos. Cada anillo o cada meseta debe trazar un mapa de circunstancias, y por ello cada una tiene una fecha ficticia y una ilustración, una imagen. Es un libro ilustrado. De hecho lo que nos interesa son aquellos modos de individuación distintos de las cosas, las personas y los sujetos: la individuación, por ejemplo, de una hora del día, de una región, de un clima, de un río, o de un viento, de un acontecimiento.²²

Me adelanto a apuntar que debido a la conformación rizomática de este trabajo-libro, resulta de un grado de complejidad mucho mayor su realización que el de un libro de estructura arbórea, o sea, un capitulado que se estructura de antemano, con capítulos que tienen sus puntos culminantes y sus puntos de terminación, que además, estos capítulos son progresivos, se van basando en el anterior, por lo que hay que empezar a leerlo del principio al fin. Para poder mantener esa 'región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante, o hacia un fin exterior', es necesario manejar una barbaridad de información con sus respectivas citas bibliográficas, a veces es necesario también, repetir algunas cosas, tanto para enfatizar como para dar la oportunidad de que sea leído como cada lector decida conectarse. Esto último dicho de otro modo quedaría así:

Regla de esta disertación: "cuanto más largo sea un párrafo más conveniente es leerlo aprisa. Y las repeticiones deberían funcionar como aceleraciones. Algunos ejemplos van a repetirse constantemente [...] podrían proponerse muchos otros. No obstante, la repetición del mismo ejemplo debería de producir una precipitación, aunque sea al precio de un cansancio del lector. ¿Una cantinela [ritornelo, estribillo]? Toda la música, toda la escritura pasa necesariamente por ahí".²³ ¿Se han fijado cuántos acordes se repiten, por ejemplo, en la Quinta Sinfonía? No hay ni que decir de quién porque todos lo sabemos, y ¿no será que todos lo sabemos por eso de las repeticiones?

Espero con esto que en más de un sentido se note la forma 'fragmentaria' del trabajo, la multiplicidad y la multivocidad de sus referencias —que muchas veces hube de restringir para no ampliarlo demasiado-, la conexión de conceptos procedentes de los más diversos géneros y de dominios teóricos aparentemente heteróclitos —palabra hermosa que aprendí leyendo a Foucault y Deleuze y me moría por usar-, con el objeto de crear —ahora que asistimos en pleno a la 'teoría de sistemas llamados abiertos, fundados en

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

interacciones que rechazan únicamente la causalidad lineal y que transforman la noción del tiempo-, un sistema abierto, un 'mapa' que traza mil caminos que, conectando con otros mil, conducen al conocimiento del urbanismo y la arquitectura contemporáneos, con la pretensión de hacerlo a través de la poderosa mente de Rem Koolhaas.

Un sistema abierto es un conjunto de conceptos. Un sistema abierto es aquel en el que los conceptos remiten a circunstancias y no ya a esencias.²⁴

Para decirlo en palabras poéticas -palabras tal vez de ama de casa que dentro de mi multiplicidad también lo soy-, con hilos que fui extrayendo de muchas partes trate de restituir al término 'tesis' (de arquitectura-urbanismo) su verdadero significado de tejido. Entonces, la invención -'tesis'- no radica ya en el tema sino en la trama (¿mapa, *diagrama*?) en que se enlazan las insignificancias dispersas, esas pequeñas impurezas (¿conceptos?) para formar un diseño nuevo que no hubiera existido sin esta intervención ni sin este estilo.

DEL GRADO DE COMPLEJIDAD Y PROFUNDIDAD.

Por más que uno se esfuerce en decir lo que ve, lo que se ve no coincide nunca con lo que se dice.²⁵

GILLES DELEUZE.

El trabajo que aquí realizo es de alto grado de complejidad. No podía ser de otro modo considerando la densidad de los estratos de la mente de Koolhaas combinada con la condicionante de que se trata de 'investigación profunda'. Para poder irme filtrando por dichos estratos tuve que aprender: a discernir qué es lo que variaba y qué es lo que no variaba en cada estrato, a no confundir movimientos relativos con movimientos absolutos en su pensamiento, del contenido y la expresión, de la articulación manual de *contenido* y de la articulación facial de *expresión*, de otras formas de expresión, sobre todo la verbal y la no verbal, de 'rizomática, de estratoanálisis, de esquizoanálisis y psicoanálisis, de nomadología, de micropolítica, de ciencia de las multiplicidades, de pragmática', de filosofía contemporánea, de, de, de...

El modo en que planteé el desarrollo de este trabajo-libro fue el de un proyecto de '*discurso libre indirecto*'. Busqué, como lo hicieron Deleuze y Koolhaas, trabajar con otros pensadores, artistas, colegas, de modo tal que su propia voz y la mía en este caso se volvieran indistintas, indefinibles. Pretendí *instituir una zona de indiscernimiento* con los autores con quienes he trabajado. ¿No es así como funciona un rizoma? ¡Claro! Por los intersticios. Así lo esboqué en el protocolo de la investigación -el mapa-, aún sin saber que iba a haber tantos invitados en esta zona de indiscernimiento:

Y es **con** lo ya expuesto que comienzo a describir la importancia de la investigación, no sin antes reconocer la enorme responsabilidad que implica entender, comparar y explicar la obra de otro que no es uno mismo, pero aceptándola gustosa con tal de tener la oportunidad de *saltar a los hombros de un gigante* y desde allí ver el panorama de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos y su futuro próximo; y, de tomar su presencia y representación masculina para decir mucho de lo que pienso, y esperar que sea aceptado.

Considerando entonces que el autor contemporáneo es siempre más difícil, acepto el reto y me dispongo a fundamentarlo, asumiendo que sobre un personaje actual las opiniones son todavía vagas y discordantes, por lo que la capacidad crítica se ve falseada, a veces, por la falta de perspectiva y todo resulta enormemente difícil.²⁶

La forma de enunciación, de discurso, resultante de esta mezcla de voces es indirecta, impersonal - aunque sustente el nombre propio, en este caso el mío como el de la autora, sobre todo debido al hecho de ser la postulante de esta disertación para obtener el grado de Doctora, lo cual me impidió ser la

escritora anónima o *ghostwriter* de la 'anatomía de la mente' de Koolhaas, como él lo fue de Nueva York en su libro *Delirious New York*. Puede decirse que es también mi técnica de trabajo.

Me encantaría citar aquí otras cosas interesantes en relación a la forma del montaje de la disertación respecto a la creación de la zona de indiscernimiento pero visto como una especie de injerto textual, como lo explica Derrida:

Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay cosa como tampoco hay texto original. De este modo todas las extracciones textuales (...) no dan lugar —como se hubiera podido suponer— a 'citas', a 'collages', ni siquiera a 'ilustraciones'. Aquéllas no se aplican a la superficie o en los Intersticios de un texto que ya existiría sin ellas. Y ellas mismas no se leen sino en la operación de su reinscripción, en el injerto. Violencia insistente y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación, gracias a la cual ambos textos se transforman, se deforman uno al otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente del uno al otro y, así, se regeneran en la repetición, en el borde de un *punto por encima*. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su extracción y también lo transforma afectando al nuevo terreno. Es definido (pensado) por dicha operación a la vez que él define (piensa) la regla y el efecto de la operación.²⁷

El novelista norteamericano Paul Auster ha explorado la misma paradoja en su trabajo autobiográfico *The Invention of Solitude* [*La invención de la soledad*], tanto la de las citas bibliográficas, como la de *instaurar una zona de indiscernimiento* y claro lo dice mejor de lo que yo podría hacerlo, por lo que voy a usar sus palabras:

Me sentí como si estuviera buscando en el fondo de mí mismo, y lo que encontré ahí fue más que a mí mismo —encontré al mundo. Es por eso que ese libro está llenado con tantas referencias y citas, para rendir homenaje a todos los otros dentro de mí. Por un lado, es un trabajo sobre estar solo; por el otro, es sobre la comunidad. Ese libro tiene docenas de autores, y yo quería que todos hablaran a través de mí.²⁸

DEL MONTAJE CINEMATOGRAFICO AL MONTAJE DE ESTA DISERTACION.

La fama significa ser conocido por mucha gente a la que uno no conoce y que tiene pretensiones respecto a uno, que quiere saberlo todo sobre uno y se comporta como si uno le perteneciera.²⁹

MILAN KUNDERA.

Otro de los aspectos muy importantes tanto en la vida de Koolhaas como en su trabajo es el cine y todo lo que este conlleva, no puede negar en ningún momento sus conocimientos tanto de cineasta como de escritor de libretos, su facilidad para la *mise en scène* [puesta en escena]; por lo que hube de tener un hermoso devenir Eisenstein para aprender estas técnicas y su aplicación en la arquitectura. Y cual fue mi sorpresa al encontrarme con un cerebro creador increíble, genial, alguien que comenzó estudiando ingeniería-arquitectura para volverse finalmente cineasta, exactamente, en este sentido, el opuesto de Koolhaas.

Para redundar un poco más en lo ya dicho quiero añadir que "en cuanto a la abundancia de citas que distribuyo a lo largo del material de esta investigación, hay dos razones: la primera es que el material que tengo que estudiar procede de **campos variados y especializados**, con lo que es mejor tratarlo según los términos elaborados por los especialistas. La segunda deberá achacarse al carácter 'montajista' de mi estilo de 'hacer' el trabajo: "**distorsión mínima**" de las unidades que constituyen la imagen montada. Pero también es importante presentar el material con la máxima objetividad y, en la medida de lo posible, sin sesgo tendencioso a favor de los principios preconcebidos que expongo. *¿Qué hay más objetivo [o menos subjetivo] que yuxtaponer las observaciones de autores diferentes sin*

*ningún tipo de conexión con la[s] línea[s] general[es] de mi argumentación o con el tema básico”, el cerebro de Rem Koolhaas, “que ocupa el centro de nuestra atención? Al igual que en los planos cinematográficos”, en los que se intenta “básicamente emplear los ángulos de cámara y la iluminación para subrayar y destacar aquellos elementos del plano que funcionen en el sentido” que el director desea, así también en este trabajo, “intentaré reducir al mínimo mis incursiones en la naturaleza de los fenómenos que no entren dentro de mi inmediata competencia, prefiriendo, en cambio, siempre que sea posible, dejar que los expertos hablen por sí mismos. En esos casos, me limitaré a un montaje de composición. En un sentido general, este método debería añadir convicción a la imagen. Y ello porque lo que me atrae por encima de todo no es la originalidad, sino la universalidad de las propuestas que voy a estudiar. Por lo demás, me atengo a la opinión manifestada por cierto viejo francés: ‘Sólo aquellos que no esperan que los citen no citan a nadie’ (Gabriel Nandé)”.*³⁰

De todas las interpretaciones y explicaciones posibles traté de escoger siempre la más enriquecedora para todos, la más abierta, la más rizomática, la más saludable para el urbanismo-arquitectura, desde luego que no fue siempre la más atractiva, ni la menos dolorosa. Por otro lado, apropiándome de palabras de Deleuze, no me interesa ser la mala conciencia de nadie, el hecho de hacer una investigación que culmina, en parte, en este libro-tesis-rizoma acerca de Koolhaas (y del resto de la ‘pandilla’), no me confiere ningún poder sobre él (o los demás). ‘A mí me disgusta tanto la posibilidad de tener mala conciencia como la de ser la mala conciencia de otros’.

Hube de abocarme al estudio de diferentes filósofos contemporáneos y al repaso de algunos otros no tan contemporáneos, lo cual me proporcionó, parafraseando ahora a Foucault, de una vasta *caja de herramientas* de las que me serví, no sólo para anatomizar la mente de Koolhaas, sino para cambiar casi todos mis puntos de vista, principalmente del urbanismo-arquitectura, ya que esta labor de anatomizado para que fuera justa debía también incluir mi mente. Tuve que ciertamente desaprender un montón de cosas, lo que hubo necesariamente de llevarme a una situación de dolor, angustia y rabia por el tiempo perdido en aprender, tanto de la profesión y de los otros estudios como de las cosas que aprendemos de la cultura y de la sociedad, con los cuadros rígidos, digamos tradicionales para no entrar en róllos, con que se nos enseña, principalmente, esta Profesión bellísima, que no puramente un oficio, de arquitectura-urbanismo. Creo firmemente que es tiempo de cambiar los enfoques de su didáctica y de su desarrollo y aplicación profesional. Finalmente, después de un tiempo de esta situación de dolor, angustia y rabia que sentía -que hubo de agravarse, aunque de manera radicalmente diferente, con la enfermedad y muerte de mi madre, la cual revivió y se aunó al dolor de la muerte de mi padre caecida siete años antes-, comencé a superarla dándome la oportunidad de liberar mi mente de prejuicios aprendidos y heredados que nos hacen ver las cosas a veces muy distorsionadas. No, no ha sido fácil; enfrentarse con la libertad de ver las cosas de manera diferente, sobre todo de PENSAR DIFERENTE y el peligro que conlleva, nunca lo es, pero categóricamente vale la pena. El dolor por la ausencia de mis padres tal vez no pueda superarlo tan fácilmente, pero a ellos les agradezco la libertad, que dentro de sus propias limitaciones, me inculcaron -ellos fueron considerados ‘muy liberales’ (y más de una vez ‘no muy bien vistos’) por sus coetáneos respecto a la educación de mi hermano y mía. Tampoco quiere decir que antes de este trabajo no supiera PENSAR, pero acaso lo hacía de una forma más tradicional, más cómoda tal vez, no lastimaba tanto, ahora duele siempre, pero es un dolor bienvenido, porque siempre desgarrar telones para dejarme ver otros nuevos. Entonces “comprendí que los que habían sobrevivido eran los que habían realizado una verdadera ruptura. Ruptura significa mucho, pero no tiene nada que ver con una ruptura de cadena, pues si así fuera uno estaría destinado a encontrar otra o a volver a la antigua. La célebre Evasión es una excursión a una trampa, incluso si la trampa incluye los Mares del Sur, que sólo están hechos para los que quieren navegar por ellos o pintarlos. Una verdadera ruptura es algo sobre lo que no se puede volver, algo que es irremissible porque hace que el pasado deje de existir”.

³¹

Fueron Deleuze, Guattari, Baudrillard, Derrida y Foucault -hay otros que investigué pero que por cuestión de tiempo y espacio ya no puedo incluir en este trabajo-, los que principalmente me ayudaron a ‘deconstruir’ mi mente, a encontrar todas esas ‘pequeñas impurezas, todos esos lineamientos de tonterías, de vanidad, de complacencia’, que no cesan de alimentar todos los aspectos ‘incuestionables’ de una

enseñanza *tradicional*; que nos impiden ver, que nos impiden caminar ligero, porque pesan mucho en nuestra mente, y que difícilmente nos atrevemos a desechar con la excusa de que 'así debe ser' porque lo dijo Tal o Cual, o porque 'así se ha hecho siempre'. Fue con su ayuda, y por supuesto, con la de Koolhaas, con la que pude plantear todo este trabajo, tal vez aún, difícil de entender para muchos, pero que pretendo que quede también como una forma innovadora de plantear una disertación doctoral en nuestra facultad, sin pretensiones de hipótesis, ni de solemnidad, ni de originalidad, ya que no se trata de plantear el origen, ni tampoco se trata de rellenar un formato de protocolo de investigación de tipo arbóreo, sino de hacer rizoma: de meterse por los intersticios, de ver, de PENSAR.

Por todo esto el trabajo puede decirse que no está terminado, nunca lo estará pues cada lector –que ojalá sean muchos- seguramente encontrará nuevos caminos para continuarlo o mejorarlo y así espero que suceda, ya que ahí radica una de las novedades de su planteamiento: no es un trabajo 'terminado', pues de ser así, estaría muerto, ya no podría crecer, enriquecerse, procrearse, en suma, devenir con los lectores.

Para materializar este trabajo mi mente fue elaborando un mapa, sobre un plano de inmanencia, como me enseñaron a hacerlo Deleuze y Guattari, donde fueron creándose conceptos, trazándose 'líneas de articulación o de segmentaridad' y también 'líneas de fuga', un mapa 'abierto, capaz de conectarse en todas sus direcciones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones'; que 'puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes'. Un mapa que al igual que un rizoma tiene 'múltiples entradas'. Un mapa con tal flexibilidad que 'puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación'. Por eso, una vez trazado un mapa o diagrama de estas características, instalado en mi mente como una poderosa herramienta, como una 'máquina abstracta' capaz de conectarse con cualquier cosa, la eché a andar. Es una máquina de estas características la que Koolhaas tiene instalada en su mente y como se podrá ver el manejo y producción de una herramienta tal, sólo depende del grado de libertad e imaginación que cada cual alcance. Para echarla a andar había que darle un valor y un sentido, para lo cual lo más propio fue seguir los tres pasos que plantea Foucault, vistos por Deleuze: ¿Qué sé?, ¿Qué puedo? y ¿Quién soy? El saber, el poder y el sí mismo (sujetividad). En ese orden.

DE LAS REFERENCIAS SECRETAS DE KOOLHAAS.

ANALOGÍA

Regla uno: Los conceptos están conectados por analogía. No hay manera de decidir al mismo tiempo si una analogía es buena o es mala, porque hasta cierto grado todo está conectado con todo lo demás. Por ejemplo, la papa se cruza con la manzana, porque ambas son vegetales y de forma redonda. De la manzana a la serpiente, por asociación Bíblica. De serpiente a dona, por apariencia formal. De dona a salvavidas, y de salvavidas a traje de baño, de traje de baño a mar, de mar a barco, de barco a mierda, de mierda a papel de baño, de papel de baño a colonia, de colonia a alcohol, de alcohol a drogas, de drogas a jeringa, de jeringa a hoyo, de hoyo a tierra, de tierra a papa.³²

UMBERTO ECO.

Pero, definitivamente hubo y sigue habiendo algo a lo que me fue imposible resistir: las '*referencias secretas*' de Koolhaas:

"Todo el mundo habla de fragmentación, pero *Delirious New York* fue escrito en episodios [¿Mesetas?]. La gran atracción de los episodios para mí es que entre ellos hay un espacio en el cual no se tienen que hacer cosas o ligas. Pero que a pesar de eso tienen un poder autónomo si los episodios están bien puestos juntos [¿Montaje?]. No está explícitamente establecido, pero solamente la liga es suficiente para permitir hacer cosas. [¿Espacio vacío?]

"Uno de los puntos de partida importantes entonces fue hacer *SMLXL* de la misma manera. Mediante no hacer ningún material de conexión el lector es llamado a hacer las conexiones por sí mismo [¿Libro-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

rizoma?]. Hay algunas cosas que siguen recurriendo, tales como el glosario, las interrupciones, y también una **CANTIDAD DE REFERENCIAS SECRETAS** [¡Irresistible!], analogías o comparaciones y fuentes similares. "La cosa extraña es que cuando uno está haciendo un libro ciertamente no invierte todo el tiempo leyéndolo".³³

De estas referencias secretas encontré y sigo encontrando muchas. Por ejemplo, algunas decisivas para mí fueron: sobre Salvador Dalí, "[...] estaba sumamente impresionado por sus métodos 'paranoicos', los que *considero una de las invenciones más genuinas de este siglo, un método racional que no pretende ser objetivo, A TRAVÉS DEL CUAL EL ANÁLISIS SE VUELVE IDÉNTICO A LA CREACIÓN*".³⁴ Así, como las enfatice, tres referencias en una sola oración. Además Dalí y -no sólo- su método paranoico crítico están suficientemente desarrollados en *Delirious New York*. Por otro lado aparecen cuatro citas en el glosario de *SMLXL*, que al final de cuentas constituye el espacio verbal creado por Koolhaas, que son: *Desire, PCM, Sank y Systematize*.

En *SMLXL* Koolhaas hace varias 'referencias secretas' sobre Deleuze y Guattari, unas muy secretas, tanto que hay que leerlas entre líneas, diagramas, croquis y maquetas de papel plegado, otras, por medio de citas en lo que llama el 'glosario', además de en otros lugares y trabajos, las cuales aparecen bajo las palabras siguientes: *Capitalism, Connected, Industry, Impossibilities, Flux 3, Speed 3, Map 2, Literature, Mediators, Rhizome, Revolutions 2, Strangled y Turn-around*.

Hay además un montón de otras 'definiciones' en el glosario que define el universo de Koolhaas referentes a los filósofos contemporáneos, tal vez sea interesante incluirlas en algún fragmento que se llame **DE LAS REFERENCIAS FILOSÓFICAS SECRETAS O DEL GLOSARIO**. No obstante, comprendo a Koolhaas muy bien cuando dice:

El [Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Alemania] ZKM fue el primer proyecto en el cual tuve que tratar con el asunto de los media y la realidad virtual. Por primera vez me infecté con toda esa expectación, tan fuerte en la cultura en ese momento, que ha sido inspirada por Derrida, por ejemplo, diciéndote que ya nunca más puedes ser **integral**, por Baudrillard diciéndote que ya nunca más puedes ser **verdadero**, por Paul Virilio diciéndote que ya nunca más puedes estar **allí**. Realmente estas tres condiciones están en absoluta oposición con la arquitectura porque la arquitectura tiene que ser **integral**, tiene que ser **verdadera**, y tiene que estar **allí**. En ese sentido, aunque estuve tentado a jugar con la idea de la 'mediatización', creo que hay en el discurso arquitectónico actual una gran expectación, en algunos caso incluso una **esperanza**, de que los media harán que la arquitectura completamente se evapore y desaparezca. Dada esta situación, pensé que en este caso era verdaderamente crucial interpretar la arquitectura como algo que ocasionalmente estabiliza o articula y ancla necesidades específicas, o alberga interpretaciones específicas de lo uno sobre la colectividad más que anticipar su repentina o futura resolución. Con el ZKM hice de esto un cometido.³⁵ [Las negritas son de Koolhaas]

Sin embargo, algún día podré manejar los conocimientos filosóficos con la misma facilidad con que él lo hace, sobre todo cuando se refiere a la arquitectura-urbanismo. Pero primero hay que conocerlos a fondo, ya que hay que tener muy claro que

La meta de la filosofía o la primera parte del método no consiste en hacernos conocer algo, sino en hacernos conocer nuestra potencia de comprender. No en hacernos comprender la Naturaleza, sino en hacernos concebir y adquirir una naturaleza humana superior" [...] 'El método no es otra cosa que el conocimiento reflexivo o la idea de la idea'. (Spinoza, Tratado de la Reforma, 38)³⁶

También, es necesario advertir que todas las 'definiciones' de palabras comunes que aparecen en negritas y letra muy pequeña que pongo a lo largo del trabajo, son las que aparecen en diccionarios comunes y corrientes, a los que cualquier persona tiene acceso inmediato, porque se trata de que a partir de ese conocimiento promedio que cualquiera puede tener, se construya de manera rizomática el conocimiento y el pensamiento, para llegar a lo complejo. No se trata de partir de lo complejo para llegar a ¿qué? ¿A más complejo que lo complejo?

DE CÓMO CAMBIÓ MI ACTITUD.

"... Rozo la perfección, lo cual quiere decir que ésta se encuentra inmensamente alejada, como todo aquello que se roza. Pero roza y antes no rozaba".³⁷

SALVADOR DALÍ.

Durante el proceso de la investigación se encuentra uno *en el medio* entre no saber como fluir y fluir con libertad. En ese intersticio entre no fluir y fluir tuve que desaprender muchas cosas que ahora considero erróneas, para aprender nuevas formas de ver la arquitectura y el urbanismo, la Tierra, la Humanidad, la Filosofía, y en suma la Vida. Desaprender es un proceso difícil y doloroso, pero es bien recompensado por su contraparte, el proceso de aprender nuevas cosas. Finalmente se logra el cambio de conducta largamente buscado -no por todos conseguido-, y que implica un gran esfuerzo mantener, *de permanecer siempre actual, siempre muy a gusto en, fluyendo libremente por y obsesionado con el presente.*

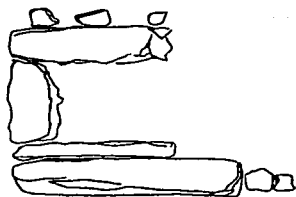
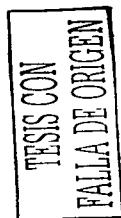
Consecuentemente, la forma de impartir mis cursos cambió, como se dice 'de cabo a rabo', se volvieron como un laboratorio de investigación: 'se organizan cursos acerca de aquello que uno investiga, no acerca de lo que uno sabe'. A primera vista pareciera lo mismo, pero si se fija uno bien, es radicalmente diferente, las clases viven, crecen y enriquecen a todos, incluyéndome a mí.

Me apresuro a decir que las clases han ocupado toda una parte de mi vida, tal vez la mayor, me he empleado en ellas con pasión. No obstante el porvenir no es muy claro, ya que hacer investigación es cada vez es más difícil en la universidad y publicaciones ni se diga, ya sea por el enorme peso burocrático a que uno se ve sometido en aras de 'informes' de actividades y programas de estímulos (en los que uno tiene que participar si quiere completar un sueldo más o menos razonable y que raras veces 'estimulan'), o por la índole de la temática que no es 'netamente mexicana', como si en México no fuera necesario PENSAR a la par que en el resto del mundo.

No me queda más que expresar una profunda gratitud a mis nuevos maestros, empezando por Rem y el resto de la pandilla, ya sea que estén visibles o invisibles, perceptibles o imperceptibles en esta etapa del trabajo de investigación que cristaliza en un libro-rizoma.

Consuelo Farías-van Rosmalen

**Noviembre 2000
Julio 2002
Septiembre 2002**



Calli. Diseño de Consuelo Farías Villanueva. 1969.



Nº 2520

México, D.F., 9 de Abril de 1997

Recibí de Consuelo Farías
la obra titulada Nueva York delirante
cuyo autor(es) es (son) Rem Koolhaas

a fin de estudiar las posibilidades de incluirla en nuestro fondo editorial.
La obra antes mencionada se compone de 210 cuartillas, organizadas de acuerdo con:

- Partes o unidades _____ a _____
 Capítulos: _____ a _____
 Material ilustrativo: _____
 Detamen: _____

Recibí: Letricia García F. Consuelo

El autor declara haber entregado copia fotostática de su obra. La Editorial no devolverá las obras que se sometan a estudio.

Av. Rio Churubusco 385, Col. Pedro María Anaya, Deleg. Benito Juárez, 03140 México, D.F. Tel. 68842 13, Dirección bibliográfica ETRILLASA

¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª ed. 1997. Pág. 41. (1ª ed. en francés, 1980).

² Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *S M L XL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1190. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

³ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994 '2a edición', p. 238 (1a edición 1978). Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. Ó

Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *S M L XL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 990. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁴ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *S M L XL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1116. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

Ó Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994 '2a edición', Pp. 172-173. (1a edición 1978). Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁵ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *S M L XL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 922. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. o Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, 2a edición, Pp. 173-174. (1a edición 1978). Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁶ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

⁷ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *S M L XL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1058. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁸ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

⁹ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas.* 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, Ó: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejyvervoor/architects/koolhaas/index.html>

¹⁰ Nota de Gilles Deleuze en: Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos.* Traducción José Vázquez Pérez. PRE-TEXTOS, Valencia, 1997, p. 133, (1ª edición en francés, 1977).

¹¹ Respecto al daño hecho a Mies ver: Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Introducción. El Croquis Editorial, Madrid, 1995. pp. 20-30 especialmente y pp. 24 y 29.

¹² Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Manzana: *Europeas: ibieurl Dali y Le Corbusier Conquistan Nueva York*. 010 Publisher. Rotterdam, 1994. Pp. 235-282. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹³ Farías-van Rosmalen, Consuelo, "¿Quién es Rem Koolhaas?" Revista Repentina. Primera parte número 165 (agosto 1998). Segunda parte número 166 (septiembre 1998). Facultad de Arquitectura, UNAM.

¹⁴ Ver: Entrevista a Rem Koolhaas por Tom Fecht para la *Art Magazine Kunstforum International*. Tuvo lugar en la fase de inauguración de *Hybrid Workspace* en [la Exposición] Documenta X, Kassel, Alemania. Junio de 1997.

Ver también: *Koolhaas takes Pritzker, speaks of "domain of the virtual."* 30 Junio 2000. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. www.architecturalrecord.com/NEWS/ARTICLES/KOOLHAAS.ASP

¹⁵ **Oximorón:** Figura de discurso que consiste de esa forma de antítesis en la cual, por énfasis o en un epigrama, los términos contradictorios son puestos juntos de manera violenta. Viene de *oxys*: perspicaz y, *moros*: tonto.

¹⁶ www.pritzkerprize.com. Itálicas y traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. Ver también: el fragmento **De cómo se fue armando esta máquina**, nota 12.

¹⁷ Farías Villanueva, Consuelo, "Exposición Fundamentada del Proyecto de Investigación para TESIS DE DOCTORADO". 25 de noviembre 1997. Presentada ante la Jefatura de la DEPA, UNAM.

¹⁸ Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Traducción Jordi Sigüán. Biblioteca de arquitectura, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p. 13.

¹⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Editorial Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición. Pp. 17-29. 1ª edición en francés, 1976. ó

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª ed. 1997. (1ª edición en francés, 1980), Pp. 13-18.

²⁰ De Gourmont, Rémy, *Del II libro de las máscaras: Marcel Schwob, como se cita en Schwob, Marcel. Vidas imaginarias y La Cruzada de los niños*. Editorial Porrúa, "Sepan cuantos..." Núm. 503, 3ª edición, México, 1999, p. 4.

²¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Editorial Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición. Pp. 49-50. 1ª edición en francés, 1976. ó

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª ed. 1997. P. 26. (1ª edición en francés, 1980),

²² Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Ed. Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 44, (1ª ed. en francés, 1995).

²³ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*. Traducción José Vázquez Pérez. PRE-TEXTOS, Valencia, 1997, p. 64, (1ª edición en francés, 1977).

²⁴ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 53, (1ª ed. en francés, 1995).

²⁵ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 173, (1ª edición en francés, 1995), ó

Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, p. 93, (1ª edición en francés, 1986).

²⁶ Segmento que presenté ante la Jefatura de la entonces DEPA en la "Exposición Fundamentada del Proyecto de Investigación para TESIS DE DOCTORADO": 25 de noviembre 1997.

²⁷ Derrida, Jacques, *La disseminación*, Paris, Seuil, 1972, p. 395. (versión en español: *La diseminación*, Traducción J. Martín, Madrid, Fundamentos, 1975). Como lo citan: de Peretti, Cristina y Paco Vidarte, *Derrida*, Biblioteca Filosófica, Ediciones del Orto, Madrid, 1998, Pp. 60-61.

²⁸ Auster, Paul, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*, Harmondsworth: Penguin, 1993, p. 309. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

²⁹ Kundera, Milan, *La Inmortalidad*, traducida por Fernando de Valenzuela, Fábula Tusquets Editores, México, 1999, p. 174.

³⁰ Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *S. M. Eisenstein, Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 34. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

³¹ Fitzgerald, Scott, *La Felúre*, como lo citan: Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*. Traducción José Vázquez Pérez. PRE-TEXTOS, Valencia, 1997, p. 47, (1ª edición en francés, 1977).

³² Eco, Umberto, *Foucault's Pendulum*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, XXII.

³³ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. Ó: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>

³⁴ Zaera, Alejandro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", El Croquis Número 53, El Croquis Editorial, Madrid, 1992. (3ª edición ampliada) p. 25. Traducción mejorada Consuelo Farías-van Rosmalen.

³⁵ Koolhaas, Rem, Entrevista con Koji Taki para un programa de NHK, 1992. Como está citado en Kenchiku Bunka Vol. 50 N° 579, enero 1995, *Koolhaas OMA: A-Z*, p. 111.

³⁶ Deleuze, Gilles, *Spinoza y el problema de la expresión*, traducido del francés por Horst Vogel, Muchnik Editores, Atajos 10, 2ª ed. 1999, Pp. 123-124. (Ed. original en francés 1968).

³⁷ Dalí, Salvador, *Diario de un genio*. Tusquets Editores, Colección Andanzas. Barcelona, 7ª ed. 1998. P. 110. (Título original: *Journal d'un genie*. 1964.)

TESIS CUN
FALLA DE ORIGEN

1969-2002. DE CÓMO SE FUE ARMANDO ESTA MÁQUINA.

Octubre 2000-Abril 2002.

CONSIDERANDO
SOBRE LOS HOMBROS DE UN GIGANTE
FUENTES SECUNDARIAS O LITERATURA CRÍTICA
¿PORQUÉ REM KOOLHAAS?
FUENTES PRIMARIAS
CUESTIÓN DE IDIOMAS
¿PORQUÉ REM KOOLHAAS? (SEGUNDA PARTE)
ENTONCES, ¿PORQUÉ REM KOOLHAAS?
INTRODUCCIÓN.
PROCESO.
SELECCIÓN DE MAESTROS.

Llegará un día, me parece, en que ya nadie construirá casas para la posteridad. ¿Por qué habría de hacerse? También podrían encargarse estos vestidos permanentes, de cuero o gutapercha, para que los tataranietos puedan llevar estos mismos vestidos y el mundo tenga exactamente el mismo aspecto. Si a cada generación se le permitiera o se esperase de ella que construyera sus propias casas, este sólo cambio, por insignificante que parezca, entrafaría casi todas las reformas por las cuales combate hoy la sociedad. Dudo incluso de que nuestros edificios públicos hubieran de construirse en un material tan duradero como la piedra o el ladrillo. Sería mejor que más o menos cada veinte años se cayeran en ruinas como amonestación hecha a los hombres para que revisasen y corrigiesen aquellas instituciones que ellos convirtieron en símbolos.¹

NATHANIEL HAWTHORNE (EUA 1804-1864)
La casa de los siete altillos.

CONSIDERANDO

Cuando se cuenta con una perspectiva histórica que al paso de los años, y el cúmulo de opiniones que conlleva, consagra a un arquitecto y su obra, o a veces sólo a la obra, o sólo la teoría, resulta relativamente fácil seleccionar un tema, acotarlo, e investigar sobre él para producir una hipótesis a la luz de un punto de vista diferente, dependiendo de nuevos descubrimientos o enfoques aplicables al tema, etc., etc.; pero el tema en sí tiene la ventaja de estar ya aceptado por la historia y por ende la sociedad (!!!). En cambio cuando se selecciona un tema sobre el cual el proceso de la historia no ha sido suficientemente largo para declararlo consagrado, la selección del tema mismo se vuelve parte de la hipótesis y ambos -el tema y la hipótesis- conllevan un alto riesgo y una buena dosis de audacia y prepotencia: ¡peligro! Sin embargo considero que es la manera, tal vez la única, de avanzar en el futuro, ya que tanto la audacia como la prepotencia deben por razón natural de la investigación y análisis estar bien fundamentadas en los hechos contemporáneos -¿la historia de mañana?- y en la línea de continuidad histórica, es decir, en el cuestionamiento profundo de la herencia de nuestros mayores, poniéndola en tela de juicio para decidir lo que se toma y lo que se desecha y con ello enfrentar con libertad nuestra obligación como generación contemporánea, actual, aportando nuestra creatividad y nuestras soluciones a los diversos problemas de la Humanidad, las cuales -creatividad y soluciones- tienen el derecho de ser tan válidas como las que en su momento aportaron las generaciones de otras épocas.

SOBRE LOS HOMBROS DE UN GIGANTE

Es en lo ya expuesto en donde se origina la investigación del que propongo como tema de tesis para obtener el grado de doctorado; pues coincido plenamente en los enfoques que el arquitecto Koolhaas maneja a este respecto y a otros, y en su modo, que podría llamarse irreverente -falta de solemnidad pero con verdadera autenticidad- de analizar los hechos y las teorías *consagradas*, y con la precisión -y el razonamiento- de un cirujano extirparlas cuando hacen daño a la salud y al avance de la Humanidad, y no aceptarlas sólo por el hecho de que las dijo Tal o Cual famoso, llámese Vitruvio o Le Corbusier, o porque

acumularon muchos años y ya nos acostumbramos a ellas.

Y es **con** lo ya expuesto que comenzo a describir la importancia de la investigación, no sin antes reconocer la enorme responsabilidad que implica entender, comparar y explicar la obra de otro que no es uno mismo, pero aceptándola gustosa con tal de tener la oportunidad de *saltar a los hombros de un gigante* y desde allí ver el panorama de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos y su futuro próximo; y, de tomar su presencia y representación masculina para decir mucho de lo que pienso, y esperar que sea aceptado.

Considerando entonces que el autor contemporáneo es siempre más difícil, acepto el reto y me dispongo a fundamentarlo, asumiendo que sobre un personaje actual las opiniones son todavía vagas y discordantes, por lo que la capacidad crítica se ve falseada, a veces, por la falta de perspectiva y todo resulta enormemente difícil.

FUENTES SECUNDARIAS O LITERATURA CRÍTICA

Por esto se hace necesario encontrar un punto de apoyo, especialmente para problemas de ese grado de dificultad; por lo que habré de hacer uso de críticos y/o autores precedentes o contemporáneos -Jaques Lucan, Alejandro Zaera, Jeffrey Kipnis, Jean Louis Cohen, Hubert Damisch, Ivan Leonidov, Ludwig Mies van der Rohe, Gianbattista Piranesi, entre otros-, así como de artículos, entrevistas y catálogos de exposición, lo cual me servirá como un primer salto para desde allí dar finalmente el *salto cuántico* a los hombros del gigante.

¿PORQUÉ REM KOOLHAAS?

Esta tesis teórica se propone afrontar el desarrollo profesional de un **arquitecto-urbanista - investigador-teórico-visionario** muy polémico por sus puntos de vista, que ha podido ser y seguirá siendo objeto de muchas reflexiones: su concepto de libertad primeramente, su forma de extender los límites de la envolvente, la naturaleza de la voluntad humana y la noción del papel social en su obra, la precocidad de sus teorías y conceptos -que van desde la peligrosa implicación del nombre de su despacho: Office for Metropolitan Architecture (OMA), la cultura de la congestión, la ciudad genérica, la tabula rasa, el concepto de 'bigness' o el problema de lo grande, los centros históricos, imaginando la nada, congestión sin materia, organización de apariencias, el salto cuántico de una ciudad; hasta el manhattanismo y el análisis de algo aparentemente tan simple como el *elevador* pero con la capacidad de echar por tierra las más elaboradas teorías de otros colegas-, su sagacidad para poner en crisis los conceptos y dogmas establecidos, y dar apertura a su enorme creatividad en todos los campos.

FUENTES PRIMARIAS

Las ideas originales emergerán de la confrontación con las ideas del arquitecto seleccionado y como resultado todos podrán verificar lo que se diga, porque los conceptos que se pondrán en juego -referidos a Koolhaas- serán públicamente verificables ya sea en sus obras arquitectónicas, sus participaciones en concursos, sus publicaciones, sus entrevistas, y en sus ya legendarias conferencias impartidas -incluso antes de haber construido una sola obra- en diversos foros y facultades de diversos países; trabajos todos que se considerarán como las *fuentes primarias*.

CUESTIÓN DE IDIOMAS

Habiendo definido de este modo cuales serán las fuentes secundarias o literatura crítica y cuales las fuentes primarias, pretendo dejar en claro primero, que el objeto de la tesis es el pensamiento urbano arquitectónico de Rem Koolhaas, y segundo que la lectura de las fuentes primarias se hará en el idioma en que originalmente fueron escritas por el propio arquitecto Koolhaas: inglés y holandés, y artículos en francés, alemán e italiano; y la de las fuentes secundarias también: inglés, español, holandés, francés, italiano y alemán excepto en japonés en donde los mismos japoneses publican con traducción paralela al inglés. Es importante esta aclaración ya que por un lado garantiza la fidelidad de las fuentes y el acceso directo al pensamiento del arquitecto sin comprometer la comprensión de éste o su conformación intelectual, pues de hecho no existen a la fecha traducciones al español de las fuentes primarias más que las que he realizado yo misma -constatado por el Ing. Donald van Dansik (a cargo de la OMA en

Rotterdam cuando el arquitecto Koolhaas se encuentra fuera)- y que sólo esperan la autorización del propio Koolhaas para ser publicadas. Y, por otro lado, habrán de considerarse también como aportación del trabajo de tesis las partes de estas traducciones que en ella participen.

¿PORQUÉ REM KOOLHAAS? (SEGUNDA PARTE)

Hace poco más de nueve años (1988) paseando por La Haya con mi familia, teníamos, entre otros, tres objetivos importantes en mente para ese día: uno, ir a conocer el Nederlands Dans Theater (NDT), supuestamente un edificio muy interesante de un joven arquitecto de vanguardia llamado Koolhaas, que recién se había inaugurado hacía apenas un año; dos, ir a ver la ampliación -nueva- del Parlamento Holandés, (Tweede Kamer), una obra actual enclavada en la plena fortificación medieval que alberga al Parlamento original conocida como Binnenhof; y tres, ir a la función del Omniversum, cine de pantalla esférica, con no se cuantos proyectores, que involucra a los espectadores -sentados en cómodos sillones reclinables- en la acción (en ese momento existían sólo dos o tres en el mundo).

Bien, la experiencia de visitar el NDT fue para mí en lo personal recogijante, increíble: (lamentablemente rodeado de edificios altos prismáticos sin otra aportación más que su volumen) una extraña envolvente azul plomo y negra con paredes de lámina acanalada, parte de ella con un techo también negro formando olas que rematan de golpe contra la pared alta del mismo volumen que ahí toma forma de L y cuya parte baja, azul plomo, tiene un techo a manera de catenaria. Por el lado opuesto de la parte alta de la L y dando a la plaza, lo negro se convierte en un mural de colores que nace del techo de un prisma horizontal con hileras de ventanas, lo que da la apariencia de que los bailarines gigantes que representa están saliendo por arriba del techo de ese edificio y parte de ellos aún está dentro. Sigue un dorado como truncado de cabeza -la parte ancha arriba y la angosta abajo- prácticamente engrapado entre la gran envolvente negra y el prisma horizontal encristalado, y para terminar, una vidriera alta -correspondiendo con otra igual por el lado totalmente negro de la envolvente- por donde resplandece el interior con un color rojo vibrante y la parte baja de una ola del techo de lámina acanalada en su color metal. Ya en el interior del vestíbulo una explosión de luces, colores y formas, pero lo más llamativo es -casi contra la ola del techo- un óvalo blanco con barandales negros que se balancea o ¿no? en un tubo rojo igual! ¿Qué es eso que flota allá arriba? El skybar nos informaron. Por el otro lado del óvalo que se balancea, unos anclajes que impiden que el famoso skybar gire más de la cuenta sobre el tubo (que me hicieron recordar los más refinados ejercicios con que el arquitecto Eugenio Peschard nos torturaba en los exámenes). ¡Qué sensacional caminar sobre esa cosa bamboleante! Finalmente el interior de la sala todo negro con unas pantallas amarillas en las paredes laterales para reflejar la luz, el techo de lámina acanalada...las mismas olas de afuera ahora vistas por abajo...y ¿cómo se soportan? Hay que ver dos veces para notar la armadura verdaderamente ligerísima, sentí que el techo se movía, volaba agarrado de una nube. Fue realmente una experiencia sublime, no pensaba sólo gozaba. ¿Qué no es para esto para lo que se hace la arquitectura? ¡Y este arquitecto lo logra plenamente!

Poco recuerdo de las demás visitas del día, excepto del Omniversum en donde tuve que hacer un esfuerzo para aterrizar del NDT, tal fue la impresión que me causó.

Luego vine a saber que respecto a la Extensión del Parlamento Holandés la propuesta del arquitecto Koolhaas -seguramente la comentaré durante el desarrollo del trabajo- no fue la que se había construido a pesar de que obtuvo el primer lugar *ex aequo* y a pesar del furor que había causado, sobre todo porque simbolizaba el nuevo ímpetu que la generación joven andaba buscando; el fallo se inclinó por una versión mucho más *conservadora* pero mucho menos interesante y significativa -del tipo de edificios que hay trece por docena- tal vez porque el arquitecto Koolhaas era entonces un joven desconocido en el campo de las obras realizadas.

En los días siguientes a la experiencia vivida en el NDT, me dispuse a investigar algo sobre Koolhaas. Encontrando que además de haber sido reportero del *Haagse Post* y escritor de guiones, no había prácticamente nada -excepto su libro de *Delirious New York* que estaba agotado y algunas cosas sobre el NDT- más que referencias sobre un sinnúmero de conferencias y entrevistas que había venido impartiendo en varios países del continente y la enorme influencia que causaba en las discusiones de arquitectura y urbanismo donde los jóvenes adoptaban entusiastamente sus ideas y estilo de presentación -y podría agregar que también entre los jóvenes de espíritu, por ejemplo el conocido arquitecto británico James Stirling (1926-1994), quien no se perdía una sola de ellas por nada y además las gozaba a

carcajadas. Pero Rem Koolhaas mismo no había realizado para ese entonces un solo edificio, por largo tiempo estuvo en esta frustrante situación; así que por otro lado los no tan jóvenes de espíritu lanzaban ya sus acres ataques por la tan desmedida influencia que ejercía en la profesión apodándolo para empezar *el arquitecto en papel* -a pesar de haber participado en varios concursos no había tenido la suerte de ganarlos o de que se construyeran- y frases tales como 'es fácil hablar así cuando no se han hecho obras', confirmando por enésima vez que *nadie es profeta en su tierra*.

Sin embargo, averigüé que como consecuencia de la Harkness Fellowship con que es premiado, después de acabar sus estudios en la Architectural Association (1972), parte a Nueva York a enfrentarse con una metrópoli imponente -pensemos que en ese momento es apenas un joven recién egresado de la licenciatura- donde por un lapso de cuatro años - y otras dos becas- se dedica con entusiasmo a la investigación y análisis de la cultura metropolitana dando como resultado su famosísimo libro *Delirious New York* -publicado en 1978-, libro en el que la cultura urbana era, por una vez, no despreciada sino descrita como un fenómeno fascinante y contradictorio, completamente hecho por el hombre, y el cual era un reto continuar construyéndolo. En parte gracias a las ilustraciones de su esposa Madelon Vriesendorp, en las cuales a los rascacielos les dio gestos humanos, el libro atrajo la imaginación de mucha gente. La edición del libro se agotó como pan caliente, era imposible conseguir uno ni siquiera repagándolo en una subasta de Sotheby.

Aunado a lo anterior, esto exacerbó más mi curiosidad sobre un arquitecto tan fuera de lo común. Fue hasta el año de 1994 cuando se lanzó otra edición del renombrado libro y pude conseguir uno. Comentar el libro será tema de un capítulo del trabajo; de momento me gustaría citar aquí algún comentario que al respecto hace él mismo en su otro libro, el 'adoquín de plata', recientemente publicado: *SMLXL* (Dic.1995):

NEW YORK 1

Hace diez años, escribí un libro sobre Nueva York el cual era una investigación en otra especie de modernidad -no la modernidad europea de los veinte y los treinta que consistió en un sueño que no fue realizado. Lo que me fascinó sobre Nueva York fue que en los veinte y treinta, edificios como el Rockefeller Center fueron tan revolucionarios como la arquitectura de Europa, pero construidos, realizados, y tal vez más importante -populares. Así que la gran virtud de Nueva York, a mis ojos, es que presenta una modernidad que no está enajenada de la población sino que de hecho es populista. (Traducción: Consuelo Farías-van Rosmalen)

Por otro lado, en el año de 1975, Koolhaas junto con Elia y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp inauguraron una oficina en Londres la que llamaron **Office for Metropolitan Architecture -OMA-** nombre que llamó mi atención y que obviamente, sin conocer nada más sobre el grupo en ese momento no alcanzaba a comprender la esencia de su significado. Dos años después abren otra OMA en Rotterdam.

En resumen, un arquitecto que en ese año de 1988, al que refiero mi experiencia del NDT, lleva 16 años de serlo, 4 de los cuales los pasa investigando, 2 produciendo un libro cuya edición se agotó de inmediato y en los últimos 10, además de participar en concursos, dando entrevistas e impartiendo conferencias -donde los límites entre ficción y realidad desaparecen- que causan enorme influencia en las discusiones de arquitectura, prácticamente habiendo construido sólo un edificio, el NDT, no pudo menos que llamar mi atención poderosamente. ¡Se estaba volviendo legendario como arquitecto y sin haber construido, todo eran propuestas! Increíble pero cierto.

En la actualidad -1997- nueve años después de entonces, el número y la calidad de sus obras son impresionantes, lo mismo que sus investigaciones en ciudades asiáticas, europeas y norteamericanas; con todo lo cual 'Rem Koolhaas continúa creando proposiciones que luchan infatigablemente con los prejuicios establecidos de la teoría... A la larga, para Koolhaas el arquitecto está obligado a confrontar el caos de la metrópoli con el conocimiento de que su acción 'reformadora' no es nada más que una resistencia precaria. La dificultad de cualquier posición reside en esta incertidumbre radical, que solamente se alimenta de optimismo, aquel de siempre querer empezar otra vez 'el verdadero fuego de la modernidad', ofreciendo una fundamentación para los programas del futuro', nos dice Jaques Lucan en su libro *Rem Koolhaas OMA*. (Traducido al español por Consuelo Farías-van Rosmalen)

ENTONCES, ¿PORQUÉ REM KOOLHAAS?: ¡Por supuesto que por el skybar... y el elevador!²

INTRODUCCIÓN.

Hacer la anatomía de una mente, visionaria o no, es una empresa verdaderamente imposible inclusive para el mejor de los psicólogos. Así que mi propuesta de investigación para obtener el Doctorado en Arquitectura, cuyo título es precisamente ese: *Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente: Rem Koolhaas*, resultaría por ende imposible de realizar si no limito las facetas que considero fundamentales del modo innovador de abordar el urbanismo y la arquitectura con que Rem Koolhaas está revolucionando el campo de la profesión. Con todo, semejante nombre me da la libertad de seleccionar lo que a mi juicio considero fundamental, ya que desde el verano de 1998 no he podido volver a verlo, principalmente por sus múltiples ocupaciones, para discutir con él algunos de estos puntos. Aunque todo el trabajo está perfectamente documentado, merece la pena y no está de más aclarar que los enfoques, conexiones, puntos de vista, conclusiones y demás que desarrollo a lo largo de la disertación son enteramente mi responsabilidad.

Las horas de vuelo por todo el mundo –pasa en promedio 300 noches al año en hoteles– que lleva Koolhaas principalmente investigando, analizando, comparando, concluyendo, proponiendo y claro, proyectando y construyendo, no diré que desde que él le *cayera* a la ‘manzana’, la *Big Apple* (Nueva York) –al contrario de la manzana que le *cayera* a Isaac Newton–, sino desde antes, cuando como estudiante de la Architectural Association School of Londres AAS hace sus primeros trabajos de campo y decide ir a estudiar en las vacaciones para realizar la práctica escolar, no las villas del Mediterráneo o los pueblos pesqueros de Grecia como lo hicieran sus compañeros o la gente de entonces, sino el Muro de Berlín en Alemania. Tras minuciosas investigaciones, que con toda seguridad incluyeron entre otras la aplicación del método paranoico crítico de Salvador Dalí, cambia el giro con que este *Muro de la ignominia* era visto y decide ver el “*Muro de Berlín como Arquitectura*, documentarlo, interpretarlo y medir cual era el verdadero poder de la arquitectura”.³ Con base en esta práctica de campo, presenta su trabajo final de la AAS consistente en la propuesta de un *muro urbano-arquitectónico* que divide una ciudad, propuesta con la que también participa y gana el concurso Casabella” de 1972. Creo además, que mucho tuvo que ver este trabajo para que obtuviera la prestigiada Farkness Fellowship, gracias a la cual Koolhaas, como ya dije, le *cayó* a la Big Apple. La propuesta se llama *Exodus o prisioneros voluntarios de la arquitectura*.⁵ De una gran profundidad reflexiva, inesperada en un joven estudiante de arquitectura con unas ganas inmensas de volar, Koolhaas deja asentada así la que sería la primera piedra de su *muro*: una forma totalmente flexible e innovadora, pero sobre todo visionaria, de entender y abordar la arquitectura y el urbanismo. Camino éste que lo lleva a sacudir la esencia misma del urbanismo y la arquitectura como hasta ese momento se veía.

Aunque Koolhaas ya avanzó unos cuantos años luz desde aquella propuesta, fue en este año 2000 que comienza a reconocerse *oficialmente* el valor innovador de *La Propuesta* urbano arquitectónica koolhaasiana mediante el Premio Pritzker de Arquitectura 2000 que le fue otorgado el 29 de mayo en Jerusalén. Pero el reconocimiento *oficial* no es tal sólo por el hecho de otorgarle el Premio Pritzker de Arquitectura, ya que él es el vigésimo tercer personaje del gremio a quien se le otorga; sino que a partir de Koolhaas cambian las bases del otorgamiento de este premio.

Resulta irónico que este premio, que se ha venido otorgando a aquellos arquitectos que demuestran una especie de ‘genio artístico’ principalmente enfocado en lo formal,⁶ le sea ahora entregado a Rem Koolhaas y su OMA cuando que él sistemáticamente ha señalado la diferencia entre la práctica del “arte de la arquitectura” y otras especies de arquitectura, mismas que ha venido explorando de hecho desde aquella propuesta del *Muro como arquitectura*, y todas las propuestas posteriores emanadas hasta la fecha de Koolhaas y su OMA: “Una arquitectura menos interesada en la forma y en la ideología que en el perfilado de fuerzas, de lógica y de tecnologías de la condición metropolitana; una arquitectura de cantidad, no de calidad, donde la densidad y la escala proveen oportunidades que sobrepasan el debilitado arte de la arquitectura; y en una arquitectura que explota las oportunidades presentadas bajo condiciones de estrechez”.⁷ O como el propio Koolhaas lo declara en su *peligroso* –yo diría visionario– ensayo *Bigness* [Lo grande]: “Los problemas de composición, escala, proporción, detalle ahora son discutibles. El ‘arte’ de la arquitectura es inútil en *Bigness*”.⁸

¿Me pregunto si estos conceptos no son dignos de ser considerados por quienes vivimos en esta inmensa Metrópoli de México —que ya no Ciudad de México—, de las más grandes del planeta, que decir de la 'belleza' de los generalmente feos 'automonumentos', y para qué hablar ya de las condiciones de estrechez?

Pero la cuestión no termina aquí, habría que analizar al menos dos de sus más últimas y novedosas concepciones: Una, la Ciudad-aeropuerto de Schipol en Holanda, y la otra, la creación de AMO; las cuales tenía ya trazadas en las líneas de su mapa 'agenda' *Delirious New York* y finalmente se concretan.

"En colaboración con el gobierno holandés y trabajando con un equipo mixto de mercadotecnia, banca, transportes," y claro, arquitectos y urbanistas entre otros, "OMA desarrolló un plan para resolver uno de los problemas críticos de la expansión global. Los grandes aeropuertos de los países occidentales se están quedando sin espacio, el aeropuerto Schipol de Amsterdam está severamente constreñido [...]. Parte del problema es que a los electores europeos no les gusta el ruido y se han mostrado deseosos de dejar sin empleo a los políticos que permitan a los 747 volar bajo sobre sus subdivisiones.

La solución de OMA para Schipol fue no seguir tratando de alojar más aeropuerto dentro de Holanda. En cambio, Koolhaas propone expandir la nación misma —mediante la construcción de una nueva ciudad, una especie de oficina ramificada de Holanda, en una isla artificial en el Océano Atlántico [Específicamente en el Mar del Norte]. Como su centro: un aeropuerto gigante, un nuevo foco europeo. Osaka y Hong Kong ya han encontrado espacio para aeropuertos nuevos en islas cercanas, pero el plan de OMA va más lejos, incorporando un vasto complejo de entretenimiento y centros de negocios que fundarán el desarrollo, junto con vivienda para la creciente población internacional que Koolhaas llama 'la elite cinética', prestando el nombre acuñado por el filósofo alemán Peter Sloterdijk. Esta es la gente cuyas vidas personales están enteramente subordinadas a las demandas de negocios, que viaja cientos de miles de millas cada año, que no necesita un hogar sino más bien un pie de casa, un nido conveniente y confortable en el cual recuperarse mientras espera por su próximo vuelo. Es una elite cuyo estatus es proporcional a lo que sacrifican en satisfacciones humanas comunes. Confinados en espacios pequeños, alimentados de contenedores plásticos estandarizados, condenados a seguir rutas prescritas, son una especie enteramente de interiores. Mediante la construcción de una ciudad adecuada a su conveniencia, OMA resuelve el dilema aparentemente insoluble: Los aeropuertos deben estar cercanos a los centros de población, pero los ruidosos aviones deben quedarse muy lejos de los patios traseros de su población donde hacen carnes asadas. El Schipol de OMA está diseñado para atraer un nuevo tipo de ser humano, para quienes las carnes asadas del patio trasero son tan arcaicas como cazar la carne en la selva, y para quienes el ruido sordo de los aviones a través de gruesas paredes es ubicuo y por tanto un elemento desapercibido del ambiente. (Los pasajeros podrán viajar diariamente fuera de la isla sobre un puente).

La cosa va más allá pues, la propuesta incluye que "La isla aeropuerto será fundada y mantenida por empresas comerciales. Será un paraíso de compras. (Desde la investigación para el proyecto, OMA sabe que mientras un espacio urbano típico para menudeo gana alrededor de 600 dólares de renta anual por pie cuadrado, el menudeo en aeropuerto gana 1,200 dólares; esto ayuda a explicar porqué se le solicita a uno llegar dos horas antes para un vuelo internacional). Amurallada por el océano, conectada por un puente, y gobernada por una carta constitucional o permiso legal, la isla aeropuerto es tanto futurista como feudal". Koolhaas comenta al respecto, "la arquitectura es importante, pero ya no más como una disciplina autónoma, sino como una forma de pensar muy conectada y alineada con otras maneras de pensar";⁹ esto es algo que él viene anunciando desde ya hace varios años.

El mismo viaja prácticamente todo el tiempo, pasa, como ya apunté, 300 noches al año en hoteles, por lo que es uno de los usuarios típicos para esta ciudad aeropuerto, junto con empresarios, periodistas, otros arquitectos y muchos otros que se ven en la necesidad de vivir de esta manera. Entre sus visiones distópicas escribe, "los aeropuertos, están en camino de reemplazar a las ciudades... con la atracción añadida de ser sistemas herméticos de los que no hay escape —excepto a otro aeropuerto." ¿Es en este sentido este proyecto una vez más como aquel de Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura con que asienta Koolhaas la primera piedra de su muro? ¿Cómo prisionero voluntario se diseña él mismo

su propio paraíso? O ¿Su propia cámara de tortura, o para usar sus palabras, su propio Lecho de Procasto?

La aseveración de que un territorio de este tamaño, es decir, una ciudad entera, pueda ser creada y controlada por la empresa privada al servicio de comercio más provechoso, realmente puede provocar un gran descontento. Pero para quienes tienen ojos es cada vez más evidente que esto está sucediendo: ¿Nos hemos preguntado acaso quienes poseen y administran para su beneficio los grandes territorios hoteleros de las zonas turísticas –incluyendo las playas ‘federales’- de nuestro país, digamos de la ‘Riviera del Pacífico’ o Quintana Roo por ejemplo? ¿Alguna vez han tratado de estar o nadar, o simplemente pasar en ‘sus’ zonas de playa –supuestamente ‘territorio federal’-, sin estar albergado en alguno de esos hoteles? ¿Han intentado visitar la zona arqueológica de Cobá en Yucatán, ¡México! sin pagar tributo al Club Mediteraneé? Y ni para que hablar de otro tipo de ‘propiedades’ no sólo en México, en todo el mundo. ¿Qué podría decirse de las grandes zonas residenciales, que con el pretexto del alto nivel de delincuencia, son enrejadas, incluyendo dentro de la zonas en cuestión los parques, plazas, calles y avenidas –supuestamente ‘para el uso de todos los ciudadanos’-, los cuales se vuelven para el uso privado y exclusivo de los vecinos del ‘feudo’? Por tanto lo que Rem Koolhaas propone no es para nada descabellado, ya que es mejor que las poblaciones lo sepan y participen; además, está buscando caminos innovadores que beneficien al urbanismo y a la arquitectura, de muchas maneras.

Por otro lado, Koolhaas ha dedicado su OMA desde un principio a realizar proyectos que funcionen como soluciones innovadoras de problemas analizados cuidadosamente, proyectos cuya estética no es formal sino ‘organizacional’. Lo cual ha logrado mediante un manejo preciso, cínico diría yo, provocador y sumamente audaz de los programas, buscando umbrales de libertad insospechados para la arquitectura y el urbanismo, mediante la erradicación de cualquier remanente de autoridad o dominación innecesarias, así como los fastidiosos convencionalismos. En pocas palabras, llegando lo más rápida y directamente posible a la médula y deshaciéndose sin miramientos de todo lo demás. Es así como invariablemente realiza sus proyectos, sin sacrificar nada absolutamente con tal de ganar algún concurso: lo importante es tener la oportunidad de hacer propuestas, innovadoras, flexibles, sumamente audaces.

Es ahora cuando, basándose principalmente en la experiencia de dos de sus más últimos proyectos norteamericanos –Universal Studios y la Biblioteca pública de Seattle-, Koolhaas percibe que el momento es el adecuado para especular sobre si los conceptos arquitectónicos tienen valor comercial ‘incluso si nunca es colado el concreto, o tal vez porque nunca es colado el concreto’. Y decide dividir su oficina en dos: OMA seguirá diseñando edificios y planes para ciudades, en tanto que AMO (inverso de OMA: Architecture Media Organization) se enfoca en lo que Koolhaas llama arquitectura virtual. Una idea largamente acariciada por él, que no consiste en diseñar edificios por computadora ni nada por el estilo. Para Koolhaas la arquitectura virtual quiere decir diseñar o rediseñar los ambientes humanos sin recurrir a herramientas de la industria de la construcción: “Mi ambición es modernizar y reinventar la profesión haciendo uso de nuestra experiencia en lo no construido”. Como se ve, la reciente creación de AMO, nueva oficina virtual con la que Rem Koolhaas se distancia aún más del arte de la arquitectura, es una consultoría arquitectónica de nueva-economía, que se enfoca en el potencial de lo no construido.

Así que las propuestas de AMO se mueven en un amplio rango que va desde el diseño y /o rediseño de la organización de los ambientes hasta la recomendación, si es necesario, de demoler edificios –“operaciones de borradora” como las llama Koolhaas-, pasando por recomendaciones de *no construir*, si se considera que no hay necesidad. Propuestas todas ellas que los arquitectos no están ‘entrenados’ a recomendar: construir es su primer impulso, o dicho de otro modo, propuestas que los arquitectos juzgarían una locura, acostumbrados como están a que sus ideas no valen ni el papel en que las dibujan o escriben. Claro, la implicación es que hay que tener ideas muy bien fundamentadas en **La Investigación** de cada caso. Por otro lado, esto implicaría un beneficio para el medio ambiente ya que los arquitectos están ‘entrenados’ para poner y nunca piensan en quitar, como dice Koolhaas en su ensayo *Junkspace*. El volumen de lo construido es ya sumamente preocupante, sin que por esto se resuelvan los problemas de las metrópolis, para no contar con lo rígido y permanente de las

construcciones que se siguen haciendo, sin pensar en la flexibilidad y en otros valores necesarios para abordar la vida del futuro próximo.

Si no me equivoco Koolhaas está a punto de alcanzar -o ya lo alcanzó-, el sueño dorado, megalomaniaco y delirante de los arquitectos de todas las épocas: *que se les pague por sus ideas creativas ¡Eureka!* No mediante aranceles o tarifas basadas en porcentajes de costos totales del desarrollo de la construcción de la obra que no del proyecto, lo cual hace depender su ingreso de tanteos de variables que están fuera de su control. ¿Cómo lo está logrando?

Es ahora que una compañía puede proyectar su identidad a través de redes complejas [networks] de otros símbolos, muchas veces intangibles, cuando ya los edificios icono o símbolo son menos importantes. Por tanto, para las compañías resulta más importante invertir en organización que en estructura, es decir, en lo 'organizacional' que en lo formal, lo cual es una diferencia radicalmente opuesta a la arquitectura de los años setenta por ejemplo.

A pesar, pues, de que el *arte de la arquitectura* ya no resulta ser lo importante para Koolhaas, o dicho de otra manera, lo más importante ya no son los cánones que propugnan por la belleza como objetivo último de la arquitectura, como hasta ahora había sido, habría que decir, parangonando a Galileo, respecto a las obras de Koolhaas, "... y sin embargo son bellas." Por ejemplo, la Villa dall'Ava y últimamente la casa de Burdeos han sido consideradas por diversas publicaciones, especializadas y laicas, las más bellas del planeta. Pero hay que hacer notar que, a pesar de todo, él tampoco se ha olvidado de la belleza, aunque no sea lo más importante. En el ensayo *Rendición*⁹ sobre la villa nueva de Melun-Senart comienza diciendo sobre una bellísima foto del paisaje del sitio: "Era desgarrador, si no obsceno... tener que imaginar aquí, una ciudad." Luego dice: "Algunas franjas están trazadas para preservar el paisaje original o las partículas históricas, para ensamblar un máximo de **belleza**. [...] En lugar de una ciudad organizada a través de su forma construida, Melun-Senart será amorfa, definida por este sistema de vacuidades que garantiza **belleza**, serenidad, accesibilidad, identidad indiferente a -o incluso a *pesar de*- su arquitectura futura." Considerando la brevedad del ensayo, la preocupación *por propiciar la belleza* resulta desproporcionadamente grande. Sin embargo, tampoco debemos olvidar que Koolhaas busca *lo genérico, las multiplicidades* y no acepta ningún tipo de *clasificación*, y "el arte está en oposición con las ideas generales, no describe sino lo individual, no desea sino lo único, no clasifica: desclasifica";¹¹ por tanto, creo que Koolhaas tiene razón, se puede propiciar la **belleza**, pero no como objetivo, no como fin último, no como obsesión.

Vale la pena aclarar aquí, antes de analizar el dictamen del Jurado del Premio Pritzker de Arquitectura y de sus miembros por separado, que la propuesta de investigación cuyo título es "*Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente: Rem Koolhaas*"; la formulé verbalmente al Jefe de la DEPA desde la primavera de 1995. Pasado el tiempo y sin contar aún con su visto bueno, decidí presentarla oficialmente -por escrito- el 25 de noviembre de 1997¹², fue aprobada nueve meses más tarde bajo un nuevo Jefe de la DEPA. ¿Porqué viene al caso esta aclaración? Bien, pues porque desde que conocí el Teatro de la Danza de Holanda en el verano de 1988, como lo expreso en la mencionada propuesta de investigación, me percaté que Koolhaas era un visionario, y cuando leí *Delirious New York*, al año siguiente, no sólo lo corroboré sino que pude darme cuenta que era además, un arquitecto *filósofo*, o sea un *creador de ideas* (perceptos) y de *conceptos*, y así lo expresé entonces, cuando se pensaba que no era de importancia hacer un trabajo para obtener el Doctorado en Arquitectura sobre un arquitecto viviente, ya que "el tiempo no ha dicho la última palabra" y resulta difícil creer que lo que se hace en nuestro propio tiempo tiene valor, se da por hecho que sólo lo consagrado lo tiene. Me pregunto si a la gente de la época de Fidias, Brunelleschi o Le Corbusier, para citar sólo algunas, le habrá resultado igualmente difícil creer en lo que hicieron sus arquitectos, los de sus tiempos.

Ahora me apresuro a añadir la traducción del Dictamen del Jurado con que le fue otorgado a Koolhaas el Premio Pritzker de Arquitectura, dice:

TEATRO CON FALLA DE ORIGEN

Rem Koolhaas es esa rara combinación de *visionario* y realizador — *filósofo* y pragmatista — *teórico* y profeta — un arquitecto *cuyas ideas* acerca de los edificios y la planeación urbana lo hicieron uno de los más discutidos arquitectos contemporáneos en el mundo incluso aún antes de que cualquiera de sus proyectos de diseño se realizara. Todo fue logrado con sus escritos y sus discusiones con los estudiantes, muchas veces suscitando controversia por desviarse fuera de los límites de lo convencional. Él es bien conocido por sus libros, sus planes regionales y globales, exploraciones académicas con grupos de estudiantes, como lo es por su arquitectura audaz, estridente y provocadora del pensamiento.

Su surgimiento a finales de los años setenta con su libro *Delirious New York* fue el principio de dos décadas notables que han visto sus trabajos construidos, sus proyectos, sus planes, sus exposiciones y sus estudios resonar a través del paisaje profesional y académico, volviéndose un pararrayos tanto para la crítica como para la práctica.

Uno de sus primeros planes para la ampliación del Parlamento Holandés levantó tal interés que le siguieron otros trabajos. El Teatro de la Danza de Holanda en La Haya fue uno de los primeros proyectos terminados en cosechar la aclamación de la crítica de muchas regiones. Desde entonces, los trabajos de Koolhaas han recorrido la escala desde una casa compasiva de una *inventiva notable* en Burdeos hasta el plan maestro y el gigantesco centro de convenciones para Lille, ambos en Francia. La casa de Burdeos fue diseñada para alojar condiciones extraordinarias de uso por un cliente confinado a una silla de ruedas sin sacrificar la calidad de vida. Si sólo hubiera hecho el proyecto de Burdeos, su nicho en la historia o en la arquitectura hubiera estado asegurado. Agréguese a eso: un vivaz centro de vida académica, un Educatorium (palabra hecha para una fábrica de aprendizaje) en Utrecht, así como vivienda en Japón, centros culturales y otras residencias en Francia y en Holanda, y propuestas para cosas tales como una Isla Aeropuerto en el Mar del Norte, y se tiene un talento de extraordinarias dimensiones descubierto.

El ha demostrado muchas veces su habilidad y talento creativo para confrontar aparentemente problemas insolubles o constreñidos con soluciones brillantes y originales. En cada diseño hay un libre flujo, una organización democrática de espacios y funciones con una conciencia generosa tributaria de la circulación que al final dicta una nueva forma arquitectónica sin precedente. Su cuerpo de trabajo es tanto de *ideas* como de edificios.

Su arquitectura es una *arquitectura de esencia; ideas* a las que se les da forma construida. Es un arquitecto obviamente *cómodo con el futuro* y en comunicación cercana con su rápido paso y configuraciones cambiantes. Uno siente en sus proyectos la *intensidad del pensamiento* que forma la armadura resultante en una casa, un centro de convenciones, el plano de un campus, o en un libro. Él se ha establecido firmemente en el panteón de arquitectos significativos del siglo pasado y del amanecer de este. Por sólo poco más de veinte años de lograr sus objetivos — *definiendo nuevos tipos de relaciones*, tanto teóricas como prácticas, entre la arquitectura y la situación cultural, y por sus contribuciones al ambiente construido, tanto como por sus *ideas*, él es galardonado con el Premio Pritzker de Arquitectura.¹³

Sublime. Si comparáramos este dictamen con los de los Premios Pritzker de Arquitectura otorgados hasta 1999, veríamos el cambio notable. Por lo que ahora tendremos arquitectura de antes de Koolhaas y de después de Koolhaas. *Oficialmente* ya puede ser considerado un parte aguas en la arquitectura y el urbanismo.

PROCESO.

Respecto a los ensayos publicados en *Delirious New York* y especialmente en *SMLXL*, considerados de alta peligrosidad, dice Koolhaas "Es regocijante cuando uno se entera que este es realmente su efecto, que hay una especie de 'detonación' alrededor de los textos. *Bigness* [Lo Grande, referido al tamaño] y *Ciudad Genérica* son considerados textos extremadamente peligrosos".^{14 15} Analizando alguna de las formas aplicadas por Rem Koolhaas en muchos de estos ensayos *peligrosos* que publica en sus libros y *SMLXL*, y que explica en entrevistas, como por ejemplo:

... estaba muy ocupado escribiendo toda clase de cosas, principalmente acerca de diferencias. En [el ensayo] *Singapur* por mencionar alguno, y en determinado momento volteé la situación y escribí de similitudes.

Se puede escoger ambas formas de abordar, se puede escribir acerca de similitudes y acerca de diferencias. [Todo] Es a la vez fantásticamente similar y asombrosamente diferente.

Pienso que las similitudes son causadas en mayoría por la escala y la velocidad de construir.

Eso parece ser el elemento de liga. Esas son dos cosas que creo que no han penetrado completamente en la conciencia arquitectónica. Esto es, que en el presente todo sucede como tres veces más rápido que antes y esto lleva a complicaciones enormes. De inmediato a los detalles.

Es como si todo se volviera lo mismo pero de hecho es más una explosión de diferencias.¹⁶

Decidí abordar, siguiendo esta forma, algunas partes de mi disertación de doctorado, para comprobar si las hipótesis funcionan, por un lado, entre Rem Koolhaas y Salvador Dalí particularmente en tres puntos: primero, en sus actitudes respecto a la forma de ver la vida de una manera diferente al común de la gente; segundo, a la aplicación del *método paranoico-crítico* daliniano, ya sea para realizar investigaciones y proyectos como para conseguir sus metas y objetivos; y tercero, para analizar su lenguaje verbal y no verbal.

Por otro lado, ya que esta forma -similitudes y diferencias- para abordar cualquier situación puede equipararse con los caracteres generales del rizoma -principalmente con el principio de conexión y heterogeneidad-,¹⁷ como los plantean Gilles Deleuze y Félix Guattari; también la aplicaré para ver como funciona entre Koolhaas y la filosofía de estos últimos, cuya asimilación se encuentra no sólo en su obra sino también en su manera de ver la vida.

Considerando entonces que aquello que en Rem Koolhaas merece atención no son los trazos que permiten a los críticos demostrar su -el de los críticos- conocimiento escolarizado -ver **1925. De la crítica al rizoma-**, sino que aquello que verdaderamente merece atención en él y OMA es, entre otras:

1. La abundancia en el descubrimiento y producción de, en términos de Deleuze y Guattari, conceptos, perceptos (afectos) y preceptos (análisis) que, en cada momento conducen la práctica de OMA, o, como lo dice el propio Koolhaas en su ensayo *Últimas Manzanas*: "una arquitectura mutada ya no comprometida obsesivamente con la hechura de forma sino con la creación de *condiciones*, la fabricación de *contenido* -escritura de libretos con medios tectónicos".¹⁸
2. Lo que lleva a la creación de lo nuevo en arquitectura -la invención-, apoyándome en Gilles Deleuze o Bernard Cache, o tal vez Eisenstein, mediante la creación de encuadres de entre los cuales emerjan formas impredecibles de vida urbana.
3. La práctica del encuadre cinematográfico y su disposición cinemática,¹⁹ que junto con *Bigness*, uno de sus conceptos más importantes, siempre ronda en sus proyectos perfilando e influenciando sus medios de producción sin nunca descender al nivel de *forma* arquitectónica.
4. Que en el encuadre encuentra el potencial de crear libertad mediante la limitación. Como dice Deleuze sobre el cine, el encuadramiento es necesariamente limitación; pero además hay dos tipos de encuadre: uno cuyos límites están determinados por el encuadre mismo, y el otro, el que está abierto a un exterior, a un afuera, al cual llama totalidad abierta.
5. Esta ausencia de arquitectura que le da a los esquemas urbanos de Koolhaas "un cuerpo, una vida, un universo", como diría Deleuze, que pueden ser poblados por arquitecturas de todas las variedades. La aplicación del *rizoma*.
6. La continuación de la aplicación analítica hiper-racionalista, o mejor dicho sobre realista, del surrealismo, especialmente del método paranoico crítico de Dalí, con la cual encuadra para luego desencuadrar una *irracionalidad* controlada en sus proyectos y conforma la base de su "arquitectura metropolitana".
7. La aplicación del rizoma en muchas otras maneras.

Como se puede ver someramente es esta práctica de crear encuadres conceptuales y literales, de similitudes y diferencias, de flexibilidad absoluta, de movimiento, y si tuviera que decirlo todo con una palabra diría de libertad, la que hace a Koolhaas uno de los más -si no es que el más- influyentes pensadores de urbanismo y arquitectura y a OMA una de las firmas más importantes de los siglos XX y XXI, y debo añadir, que es también lo que hace su trabajo inimitable y para muchos peligroso.

Aplicando algunos métodos de:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FALLA DE ORIGEN

Enfrentamiento de opuestos: paranoia-esquizofrenia, método paranoico crítico-rizoma, racional-irracional, Mies-Rietveld, identidad-lo-genérico, simplicidad-complejidad, real-virtual, pasado-presente, presente-futuro, análisis de similitudes y diferencias —que también son opuestos—, búsqueda de encuadres, aplicación del método paranoico crítico.

Así como también la aplicación de la *rizomática* filosofía deleuziana.

Pretendo conectarme con este audaz mecanismo de inestabilidad definitiva o de equilibrio indeterminado, usando lenguaje koolhaasiano —*máquina de inestabilidad definitiva o máquina de equilibrio indeterminado*, usando formas del lenguaje deleuziano. Asimilarlo y hacerlo propio a la manera palimpséstica, tratando de hacer una combinación de urbanismo y arquitectura palimpséstica,²⁰ o, una vez más usando lenguaje deleuziano, hacer *devenires* Koolhaas y *devenires* OMA, para lo cual deberé pasar por *devenires* Dalí, Deleuze, Guattari y otros. Para adquirir una disposición arquitectónica y urbana más adecuada al intervenir en situaciones que requieran un abordaje singular de diseño, y no un diseño singular; es decir, una disposición que muestre siempre en nuestros diseños un abordaje innovador, flexible, el cual en cualquier caso, estará sujeto a cambios con el tiempo, y no una solución única.

Con lo anterior quiero decir que la intervención no se limite a seguir el camino de resolver los problemas como tradicionalmente lo ha venido haciendo la arquitectura y el urbanismo, creando nuevas soluciones a problemas conocidos; un camino ahora en desventaja cuando se trata de abordar los cambios dramáticos que arrojan las fuerzas de globalización por ejemplo. Si no que la intervención se haga, como Koolhaas hace y propone, mediante un abordaje flexible e innovador que trabaje con una lógica diferente donde, mediante la investigación y el análisis riguroso, se descubran oportunidades que puedan ser explotadas y transformadas en innovaciones. Innovaciones que luchan con lo existente pero desconocido con objeto de encontrar oportunidades para soluciones de diseño que no hubieran podido ser predichas de antemano; experiencias únicas, como la historia de la gente sin historia, haeciedades, para descubrir oportunidades arquitectónicas.

Pretendo, por medio de esta apropiación o asimilación de la forma de aplicar el método koolhaasiano, dejar abiertos los caminos para la creación de mentalidades innovadoras y hacer de lado la mentalidad resuelve-problemas que no va más allá de eso. "Nuestra intención puede sintetizarse en convertir toda esa basura del sistema actual en nuestra ventaja; una especie de Rey Midas democrático: tratar de encontrar el concepto a través del cual lo inservible pase a ser útil, donde incluso lo sublime sea posible".²¹

Imposible dejar fuera dos de sus más interesantes conceptos, sobre todo para metrópolis como las nuestras: ***plancton*** y ***junkspace***.

Plancton

Holanda es tradicionalmente conocida como un país que contiene varias ciudades, algunas más importantes —como Rotterdam, La Haya, y Amsterdam— y otras menos conocidas como Utrecht y Arnheim. Es un fenómeno intrigante el que de los 6 millones de personas que viven en esta región,²² sólo 2 millones habitan los núcleos históricos. En este caso, hay 4 millones de holandeses perdidos, que viven en el *plancton* sin personalidad de entre las ciudades principales.²³

Junkspace [espacio-residual o espacio-chatarra]

Si la chatarra espacial es el residuo humano que ensucia el universo, *junkspace* es el residuo que la humanidad deja en el planeta. El *junkspace* es lo que queda después que la modernización ha corrido su curso, o más precisamente, lo que se coagula mientras la modernización está en progreso, su precipitación radioactiva. La modernización tiene un programa racional: el compartir las bendiciones de la ciencia, universalmente. El *junkspace* es su apoteosis, o su disolución. ... Aunque sus partes individuales son el producto de invenciones brillantes, hipertécnicas, lúcidamente planeadas por la inteligencia humana, imaginación, e infinita computación, su cantidad significa el final del Siglo de las Luces, su resurrección como farsa, un purgatorio de bajo-grado.

El *junkspace* es la suma total de nuestra arquitectura actual: hemos construido más que en toda la historia anterior junta, aunque difícilmente lo registramos en las mismas escalas. El *junkspace* es el producto del encuentro entre las escaleras eléctricas y el aire acondicionado, concebido en una incubadora de sheetrock (tres términos no registrados en los libros de historia). ... Sustituye acumulación por jerarquía, adición por composición. Cada vez más y más. Más y más. El *junkspace* está pasado y mal alimentado al mismo tiempo, una colosal cobija de seguridad que cubre la tierra. ... El *junkspace* es como estar condenado a un Jacuzzi perpetuo con millones de tus mejores amigos.²⁴

Por otro lado, "consistente con su deposición del arte en la arquitectura, Koolhaas siempre ha expresado en lo que hoy él llama '*junkspace*' el detritus construido de la vida contemporánea que hace el 99 por ciento de la condición metropolitana entre el cual la mayoría de nosotros reside. El término, como su uso de 'genérico' no pretende ser peyorativo ni elogioso, sino oportuno..."²⁵

SELECCIÓN DE MAESTROS.

No podría terminar esta ya larga introducción sin tocar dos o tres cosas más, que sin pretender redondear 'mi devenir Koolhaas', pueden arrojarnos un poco más de luz sobre este interesantísimo protagonista. Hasta aquí únicamente he dejado asentadas influencias de personajes de otros campos, que indudablemente conforman en buena medida la forma de ser de Koolhaas, aunque obviamente, sin ser ni los únicos ni lo único.

Lo primero, las influencias tempranas de arquitectos, las cuales seguramente conformaron su primer universo arquitectónico, pero me apresuro a añadir que están totalmente superadas desde hace ya mucho tiempo.

Obviamente, la influencia más importante de un arquitecto la recibe nada menos que de su abuelo materno el arquitecto Dirk Roosenburg, gracias a él Koolhaas decide cambiar sus rumbos de reportero y escritor de libretos y estudiar arquitectura. No menos importante es la influencia del arquitecto Gerrit Oorthuys, a quien conoce desde antes de tomar esta importante decisión:

Mientras tanto Koolhaas tenía un nuevo amor, o mejor dicho, recién lo había descubierto. Su abuelo [materno] era el arquitecto Dirk Roosenburg y siempre había querido seguir sus pasos. Su interés revivió cuando el arquitecto Gerrit Oorthuys lo invitó a Delft a un 'tema del día' sobre 'cine y arquitectura'.²⁶

Este se volvió el momento crucial de decisión, gracias al cual Koolhaas es el Premio Pritzker 2000 y me encuentro produciendo este trabajo.

Es con Oorthuys con quien posteriormente hace una investigación exhaustiva, como no se había hecho, de Ivan Leonidov, la cual desafortunadamente no culminó en la publicación del libro que se había anunciado hasta hace no mucho en *Amazon* en la internet. Aunque no conozco las causas, intuyo que debió haber un problema de editoriales o de derechos; finalmente, parte de la investigación de Oorthuys y Koolhaas se publicó en *Oppositions 2* (enero 1974). Posteriormente se publicó un libro llamado *Ivan Leonidov*, realizado por Andrei Gozak y Andrei Leonidov, hijo del arquitecto.

Fue entonces Ivan Leonidov otra influencia fuerte, "como en algún sentido todo lo que me ha absorbido, y eso es ciertamente verdad de Leonidov, tiene su papel.

"Nos hemos, en cierto sentido alejado de los Constructivistas porque estaban siendo horriblemente mal usados.[...]

"Aún pienso que todo el trabajo de Leonidov es asombroso, tanto el inicial como el último.

"No creo que tengamos preferencia por el aspecto monolítico de Leonidov y Ledoux.

"*Bigness* [Lo grande] puede ser leído de dos maneras, como la predilección por algo grande y como un modo de subdividir un volumen total. Lo que no es lo mismo que una simple acumulación de detalles, sino más bien el desmantelamiento de las áreas dentro del volumen.

"Y realmente yo nunca tuve esa sensación con Leonidov, puesto que su trabajo no tiene oposiciones internas. Creo que es más cuestión de establecer cierta dirección y tenerla al menos identificada.

"Añadido al hecho que en el presente no hay nada absolutamente que merezca una expresión monumental, por lo que por definición se requiere una forma de secularización. Una secularización, si se quiere, de toda la idea de monumentalidad".²⁷

Empecé realmente a interesarme en la arquitectura alrededor de 1964-65, aunque comencé mis estudios en el 68, y los autores que se leían cuyos libros compré antes de ser estudiante de arquitectura son precisamente Kahn, Mies, los Smithson, [...] ²⁸

Otro personaje importante lo vamos a encontrar en la AAS donde Koolhaas estudió, y es precisamente Alvin Boyarsky. "Si algo era capaz de hacer a Rem Koolhaas más obstinado de lo que ya era, ese algo era la AA. 'Concerniente a la atmósfera es casi como una escuela de negocios japonesa,' dice el arquitecto de Amsterdam Ben van Berkel, quien estudió allí en los años ochenta [como alumno de Koolhaas y posteriormente fue colaborador en la OMA]. 'Alvin Boyarsky quien se hizo director en 1970, dirigió la escuela como una especie de Mussolini y así guió a todos. Algunos maestros si no les gustaba el trabajo, simplemente lo arrancaban de la pared; uno tenía que mantenerse muy derecho bajo la dura crítica. Todo iba en dirección de alcanzar la excelencia. Algunos tomaron un enorme impulso; otros se rindieron o fracasaron. Creo que Rem Koolhaas perteneció a la primera categoría.'"

Pero tampoco podría dejar fuera alguna que otra influencia molesta, como por ejemplo: "Los primeros años en la AA era un estudiante callado y mediocre, a lo sumo era notado por su escepticismo en relación a la especie de *flower-power* del movimiento Archigram, con el que la escuela en ese tiempo estaba encantada. "Otro aburrido fascista," observó odiosamente el líder de Archigram, Peter Cook, refiriéndose a Koolhaas en su primera semana en la escuela y llamó su atención hacia la existencia de un entrenamiento más convencional. Sin embargo, la llegada de Boyarsky, provocó en él un trabajo más radical."²⁹

Posteriormente, en el Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) en Nueva York, se encuentra la influencia del arquitecto alemán de tendencia racionalista, Oswald Mathias Ungers, quien se encontraba allí impartiendo clases.

Es en este tiempo en Nueva York cuando se pueden encontrar, tal vez, las más importantes influencias, tanto de arquitectura como de otras. Todas estas son fáciles de detectar en *Delirious New York*, libro que Koolhaas produjo en ese período; de entre los arquitectos norteamericanos de la primera mitad del siglo XX, habría que nombrar a Raymond Hood; vale la pena anotar aquí que en algo debió influir el muralista mexicano Diego Rivera, cada uno ameritó una 'rebanada de manzana' del libro. Y de Europa, a Salvador Dalí -quien lo impresionó por su manera de ser y de hacer- y a Le Corbusier a quienes les dedica una manzana entera. Hubo, entonces, de investigar y estudiar a profundidad a todos estos y a los demás personajes para poder escribir lo que sería, como ya dije, su agenda de trabajo: *Delirious New York*.

Falta ahora una de las más obvias para todos los que escriben y /o hablan sobre Koolhaas, la de Ludwig Mies van der Rohe. Aparentemente la influencia de Mies es relativamente visible en la obra de Koolhaas, cosa que nunca ocultó, pero creo que en este caso hay más que una relativa visibilidad, Mies realmente lo impresionó, sobre todo por su manera de pensar, aunque claro, después de una fuerte discusión entre los dos, la influencia quedó atrás. Como también lo dice el crítico holandés Paul Vermeulen:

Sin embargo, el papel de Mies parece ser el de un viejo amigo con el cual se discrepa violentamente. Muchas remembranzas del viejo maestro están acompañadas de un comentario crítico. [En la Kunsthal], además del travertino, son usadas placas de policarbonato o concreto cepillado toscamente. Un material es noble, parecería estar diciendo Koolhaas, no porque es caro sino por sus cualidades intrínsecas. La diferencia principal de opinión es sobre la construcción. Para Koolhaas esto es moralmente irreductible, inexpugnable. Su tratamiento de estructura es pragmático, oportunista, subversivo. Coloca columnas perpendicularmente en un piso con pendiente: la lógica espacial no necesariamente sigue a la gravedad. Atornilla lámparas en columnas de concreto. Cinco soportes, los cinco diferentes, brotan azarosamente de la plataforma de acero, rejilla. Las vigas maestras de acero en el techo no son (como en el *Crown Hall* de Mies, la verdad suprema de arquitectura) más que los sobrantes de un trabajo de estabilización, descuidadamente dejados en el techo.

La verdad debe ser dicha. En mi opinión, esta Kunsthal provee la experiencia más estimulante producida en años por la arquitectura holandesa. Dos aspectos principalmente merecen admiración sin reservas: el uso del material y el del plano.³⁰

Del rascacielos de cristal (1921) "Rem Koolhaas ha dibujado un homenaje a este proyecto de Mies en el concurso de IBA *Kochstrasse / Friedrichstrasse, südliche Friedrichstad*, Berlín. En el plano de situación, el rascacielos es un elemento más de la topografía urbana."³¹ Hace una comparación muy interesante entre dos modos de ver la arquitectura, de ver la vida: la de Mies y la de Gerrit Rietveld. Hace también, toda una investigación de lo que sucedió con el Pabellón de Barcelona después de la Feria Mundial y la publica en forma paralela con su participación en la Trienal de Milán 1986, basada en el Pabellón de Barcelona, con el nombre 'Menos es más',³² en *SMLXL*, libro donde Koolhaas también escribe un ensayo llamado *La casa que hizo a Mies*,³³ relacionándolo con su madre y con su abuelo Dirk Roosenberg, en el cual 'descubre el secreto de Mies'. No contento con todo esto, hace una parodia del famoso Pabellón de Barcelona en el proyecto que planteó para *What a Wonderful World!* en Groningen, Holanda, dándole así un giro a los deconstructivistas que participaron, con su Pabellón de video 'Parada de autobús'.³⁴ Para no hablar de otros rasgos característicos de Mies: las vidrieras, los muros-'contenedores', el gran plinto de la Kunsthal, pero sobre todo de las cortinas, sí, las fabulosas cortinas; parte, tal vez, del secreto de Mies que descubre en el mencionado ensayo *La casa que hizo a Mies*:

Tal vez este fiasco disparó al Mies que, desde ese momento en adelante, meticulosamente desmantelaría los rastros y las solemnidades que aún se adhieren a él desde el siglo XIX e inventaría el arte de construir el desvanecimiento, la disolución, la flotación, con el que hizo historia.

¿Pudo la casa de Iona llevar al muro cortina? Todo el trabajo posterior de Mies utilizó seda, terciopelo y cuero como contra-arquitecturas flexibles. El más importante asunto amoroso de este hijo de un albañil sería con Lilly Reich, especialista en texturas suaves.

MI madre corrió sobre la tierra donde, 16 años atrás, flotó en el aire la casa que Mies no hizo; ¿fue esta la casa que hizo a Mies?³⁵

Sólo que ahora con la reinterpretación de Koolhaas. Me atrevo a añadir que son pocos los que conocen a Mies tan profundamente en su forma de pensar como lo conocen Rem Koolhaas y Fritz Neumeyer.³⁶

No se pueden dejar fuera las ideas de tantos otros pensadores contemporáneos como por ejemplo Michel Foucault, Jean Baudrillard, o Peter Sloterdijk.

Pero sobre todo la influencia importantísima que debió haber sido Anton Koolhaas, su padre, quien fuera un muy famoso escritor holandés y además maestro en escritura de guiones en la academia de filmación, donde Rem formaba parte del '*1,2,3,4,5, groep*' con quien hiciera algunas películas: "Koolhaas era conocido como un joven alegre y un tanto sardónico, para quien el periodismo era más un coqueteo que la realización de su vida y mantuvo una distancia apropiada con la redacción. Estaba mucho más intensamente involucrado en el '*1,2,3,4,5, groep*', que estaba formado entre otros por Renee Daalder y Jan de Bont, en la academia de filmación. Esto, por otra parte, con la mortificación de Anton Koolhaas, quien enseñaba ahí lecciones de escritura de guiones, que no se sentía muy atraído por Renee Daalder ni por sus ideas.

"El '*1,2,3,4,5, groep*' se burlaba de todo lo que era la moda de los años sesenta y particularmente todas las formas de idealismo. Por el contrario, ellos se tomaban muy en serio, de la misma manera que en ese tiempo se consideraban las ideas desesperanzadas y antipáticas a las tendencias corrientes como el *kitsch* y los clichés. Aparentemente el pequeño grupo dio una buena impresión cuando hizo una película explícitamente para público, *De Blanke Slavin* [La esclava blanca], por la que obtuvo, considerando los estándares holandeses, un subsidio extremadamente alto."³⁷ Película particularmente realizada por Koolhaas.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Para terminar quiero reiterar aquí la responsabilidad que pesa sobre mis hombros y que muchas veces me sucede algo parecido a lo que escribe Milan Kundera en *La Inmortalidad*, sobre una conversación –ficticia, claro- en la que Goethe platicaba con Hemingway. Entonces se apodera de mí un horror...

Quando mi mirada se cruzó con la de ellos, empezaron a aplaudir. Y yo comprendí que mi Fausto no les interesaba en lo más mínimo y que el teatro que querían ver no era el de las marionetas que yo guiaba por la escena, sino yo mismo. ¡No era *Fausto*, sino Goethe! Y entonces se apoderó de mí un horror similar a ése del que habló usted hace un momento. Sentí que querían que dijese algo, pero no podía...³⁸



123 Groep. Fuente: Internet Images.



Kopstukken van het laagland / 97. [Figura prominente de Los Países Bajos / 97 (Sección del periódico)]. Foto Frans Schellekens.

¹ (Citado también en *Arquitectura contemporánea* de Udo Kulterman).

² Los segmentos: *Considerando, Sobre los hombres de un gigante, Fuentes secundarias o literatura crítica, ¿Porqué Rem Koolhaas?, Fuentes primarias, Cuestión de idiomas, ¿Porqué Rem Koolhaas? (Segunda parte) y Entonces ¿Porqué Rem Koolhaas?,* son algunos de los que presente ante la Jefatura de la DEPA en la "Exposición Fundamentada del Proyecto de Investigación para TESIS DE DOCTORADO". 25 de noviembre 1997.

³ Obrist, Hans Ulrich. *Entrevista con Rem Koolhaas*. www.archined.nl/endex.html. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁴ *Casabella* 378. Julio 1973. pp. 42-45.

⁵ Koolhaas, Rem. *SMLXL. Foreplay*. The Monacelli Press. Nueva York, 1995, pp. 2 – 21. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁶ Textualmente dice: "El Premio Pritzker de Arquitectura fue establecido por The Hyatt Foundation en 1979 para honrar anualmente a un arquitecto vivo cuyo *trabajo construido* demuestre una combinación de cualidades tales como talento, visión y compromiso, que haya producido contribuciones significantes y consistentes para la humanidad y el ambiente construido a través del *arte de la arquitectura*. Itálicas y traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. www.pritzkerprize.com

⁷ Speaks, Michael. *Architectural Record*. "Rem Koolhaas and OMA lead the Dutch onto new turf". Número del 07, 2000. p. 94. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁸ Koolhaas, Rem, *SMLXL. Bigness*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pp. 500. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁹ Wolf, Gary, *Exploring the Unmaterial World*. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹⁰ Koolhaas, Rem, *SMLXL, Surrender*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 973. Negritas y traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹¹ Schwob, Marcel, *Vidas imaginarias y La Cruzada de los niños*. Editorial Porrúa, "Sepan cuantos..." Núm. 503, 3ª edición. México, 1999. Prefacio p 9.

¹² Fecha que consta en el documento de presentación debidamente sellado y oficializado.

¹³ www.pritzkerprize.com. Itálicas y Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹⁴ *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. Arie Graafland y Jasper de Haan. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Las conversaciones tuvieron lugar en mayo 6 y 28 de 1996 en Rotterdam. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen..

¹⁵ Ver: Kwinter, Sanford, editor, *Rem Koolhaas Conversation with Students*. Architecture at Rice. Princeton Architectural Press, New York. 1996. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹⁶ *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. Arie Graafland y Jasper de Haan. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Las conversaciones tuvieron lugar en mayo 6 y 28 de 1996 en Rotterdam. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen..

¹⁷ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma. Introducción*. Pre-Textos. España. 1977. (Primera edición en francés 1976) Específicamente con los "Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo"; pero sin excluir ninguno de los otros cuatro principios.

¹⁸ Koolhaas, Rem, *SMLXL, Last Apples*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 665. Traducido por Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹⁹ Cinemática: *Fis*: Parte de la mecánica que estudia el movimiento en sus elementos de espacio y tiempo.

²⁰ Hasta el siglo tercero después de Cristo el libro común era de papiro. El alto precio de los pergaminos llevaba a reciclarlos. Se borran las palabras anteriores y sobre ellas se inscribía un nuevo texto, por ejemplo, la literatura palimpsestica actual: un texto se inscribe encima de otro y al asumirlo lo borra; por tanto cada texto se vuelve único e irrepetible. Transportado a la actualidad podría aplicarse al 'formateo' de discos.

²¹ Zaera, Alejandro, editor invitado, entrevista con Rem Koolhaas, "*Encontrando libertades*", OMA / Rem Koolhaas 1987 1993. El Croquis 53. El Croquis Editorial. España 1994. Pp. 19-20.

²² Seguramente se refiere a la región de Holanda conocida como el Ring City o Green Heart: Una cadena o collar de asentamientos con un área central abierta se le ha llamado 'ciudad anillo'. La idea viene de Holanda donde un grupo de ciudades principales que incluyen a Amsterdam, Haarlem, Utrecht, Delft, La Haya, Leiden, Dordrecht, y Rotterdam forman un gran círculo alrededor de una extensión central de campiña abierta. *SMLXL, Singapore Songlines*. The Monacelli Press. Nueva York, 1995 p. 1027.

²³ Koolhaas, Rem, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 1026 Itálicas y Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

²⁴ Koolhaas, Rem. Citado por: Wolf, Gary. *Exploring the Unmaterial World*. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html.

²⁵ Speaks, Michael. *Architectural Record*. "Rem Koolhaas and OMA lead the Dutch onto new turf". Número del 07, 2000. p. 94. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

²⁶ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post, HP de Tijd, 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

²⁷ *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. Arie Graafland y Jasper de Haan. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Las conversaciones tuvieron lugar en mayo 6 y 28 de 1996 en Rotterdam. Traducido al español por Consuelo Farías-van Rosmalen.

²⁸ Zaera, Alejandro, editor invitado, entrevista con Rem Koolhaas, "*Encontrando libertades*", OMA / Rem Koolhaas 1987 1993. El Croquis 53. El Croquis Editorial. España 1994. Pp. 14.

²⁹ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post, HP de Tijd, 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducido por Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

³⁰ Vermeulen, Paul, Architectuur in Nederland, Jaarboek 1992 1993. "*Revestimiento en tonalidades de luz*", NAI Uitgevers. Rotterdam, 1992, pp. 90-91. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

³¹ Neumeyer, Fritz. Mies van der Rohe. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. El Croquis Editorial. Madrid. 1995. p. 36. una ilustración de este plano puede verse en *Oma / Rem Koolhaas 1987 1993*. Editor invitado Alejandro Zaera. El Croquis Editorial Número 53, 3ª edición ampliada, p. 17. Madrid, 1992.

³² Koolhaas, Rem, *SMLXL, Less is More*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P.46. Negritas y Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

³³ Koolhaas, Rem, *SMLXL, The House That Made Mies*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 62. Negritas y traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

³⁴ Koolhaas, Rem, *SMLXL, Only 90°, Please*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 194. Negritas y traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

³⁵ Koolhaas, Rem, *SMLXL, The House That Made Mies*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 62. Negritas y traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

³⁶ Neumeyer, Fritz. Mies van der Rohe. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. El Croquis Editorial. Madrid. 1995.

³⁷ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

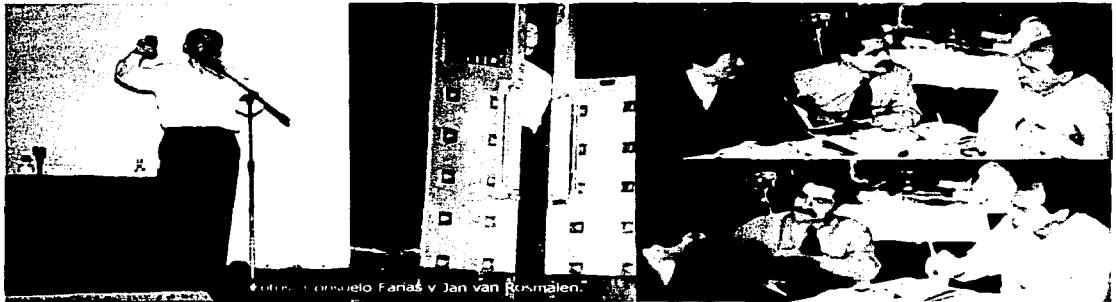
³⁸ Kundera, Milan, *La Inmortalidad*, traducida por Fernando de Valenzuela, Fábula Tusquets Editores, México, 1999, Pp. 104-105. También citado en: Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Glosario*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 924. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

PRIMAVERA Y VERANO DE 1998: DE LAS VISITAS.

MÉXICO, PRIMAVERA 1998. DE LA VISITA DE REM KOOLHAAS A MÉXICO.
ROTTERDAM, VERANO DE 1998. DE LA VISITA A REM KOOLHAAS EN LA OMA.

MÉXICO, PRIMAVERA 1998. DE LA VISITA DE REM KOOLHAAS A MÉXICO.

Conocimos -Jan y yo- personalmente al arquitecto Rem Koolhaas en marzo pasado (1998) cuando vino a México a impartir dos conferencias, una en la Facultad de Arquitectura de la UNAM y otra en el Palacio de Bellas Artes. Al terminar la conferencia en la facultad de arquitectura fuimos -invitados por el Director Felipe Leal- a comer con él; tuve entonces la oportunidad de cambiar conocimientos y opiniones con y sobre él de su trabajo.

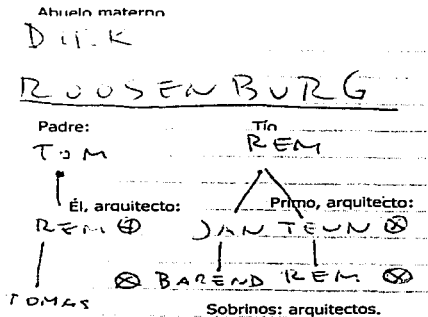


© Foto: Consuelo Fariás y Jan van Rosmalen.

En ese momento le platicué sobre el protocolo de investigación que había propuesto para obtener el doctorado, el cual estaba aún en proceso de aprobación. Le pregunté sobre las muestras que un año antes Jan le había dejado en OMA de mi parte de la traducción al español de *Delirious New York* (su primer libro) que había hecho, manifestó que no se las dieron, de inmediato le entregué otras que llevaba para el caso.

Conversamos sobre su abuelo materno, el arquitecto contemporáneo de Mies van der Rohe, también de los que suponía que eran sus hijos: Rem y Barend Koolhaas, estudiantes destacados de la Facultad de Arquitectura de Eindhoven; los cuales son hijos de sus primos Jan y Teun (otro arquitecto holandés de reconocido prestigio). Me dijo que su hijo se llama Tomas y apenas iba a cumplir dieciocho años (supongo que es quien hizo la tira cómica del Edificio Byzantium que aparece en su libro *SMLXL*). Muy amablemente me hizo el croquis de los arquitectos en su familia, el cual incluyo como ilustración.

También le pregunté por qué, sobre todo cuando trabajó en Japón, compraba montones de tiras cómicas, me contestó que era sumamente interesante la forma en que, sobre todo los japoneses, sintetizaban la arquitectura y el



urbanismo y otras actividades indicativas en las tiras cómicas.

Y así, platicó sobre su estancia en Indonesia en su infancia, donde, además de enfrentarse por primera vez a las masas de gente, aprendió a comer de todo, sobre todo picante, lo que quedó claro cuando a casi todos en la mesa le pidió que le dejaran probar de sus patillos -un poco siguiendo la costumbre Indonesia, también adquirida en Holanda, de la *rijsttafel*.¹

Hablamos de su estancia en Japón y en Singapur y de sus investigaciones por allá. Manifestó que de Asia prefería China donde recientemente había estado haciendo una investigación con sus alumnos de doctorado de Harvard -que con el nombre de *New Urbanism: Pearl River Delta* fue expuesta en la exposición mundial Documenta X en Kassel, Alemania-, sobre la cual nos había hablado en la conferencia.

Después de la comida fuimos con ellos a visitar el convento de las Capuchinas, obra de Luis Barragán. Posteriormente lo llevaron a conocer otras obras de Barragán, entre ellas la casa Gálvez, ya que desde antes de venir Koolhaas había manifestado un interés especial por conocer estas obras de Barragán -era de esperarse ya que, al igual que los arquitectos norteamericanos analizados en su libro *Delirious New York* que hacen realidad el Movimiento Moderno en Nueva York -fuera de Europa-, Barragán es el arquitecto que cristaliza este Movimiento en México, además de ser conocido a nivel internacional por haber ganado el Premio Pritzker.

Por la noche volvimos a estar con Rem Koolhaas en un cocktail que le ofreció el Colegio y la Sociedad de Arquitectos de México en la museo-casa de Luis Barragán. Por segunda vez tuvimos la oportunidad de conversar con él un buen rato gracias sobre todo a la 'burbuja' que se creó alrededor de nosotros -Rem, Jan y yo-, consecuencia del idioma en el que 'nos' comunicamos: holandés (yo no lo hablo pero entiendo suficiente con un poco de ayuda). En ese momento me preguntó cómo podía ayudarme, le dije que cualquier cosa sería bienvenida, acto seguido escribió los datos de con quién ponerme en contacto en OMA si me hacía falta información sobre sus publicaciones, obras, exposiciones, conferencias, etc. A la pregunta de si podíamos comunicarnos con él en un futuro cercano, por ejemplo en el verano próximo, cuando tal vez fuéramos a Holanda, procedió igualmente a anotar los datos de otra persona con esa letra más bien de doctor que de arquitecto, con que acostumbra hacer todas sus indicaciones, ya sean ideas, correcciones de proyectos, mensajes o de cualquier otro tipo. Entendí entonces que esa persona sería quien me ayudaría en su nombre y le pregunté si esto era así, a lo que respondió que no, que mucho mejor que eso, esa persona sabía siempre donde localizarlo.

ROTTERDAM, VERANO DE 1998. DE LA VISITA A REM KOOLHAAS EN LA OMA.

En el verano fui con mi familia a Europa, básicamente a Holanda. Y claro, me comuniqué con la persona que Rem Koolhaas me había indicado. Dijo que Koolhaas no estaba en ese momento en la oficina ni había ido por dos semanas, pues había estado muy enfermo, pero que sí estaba en Rotterdam y que al día siguiente sí iría a la oficina y entonces me hablaría para hacer una cita. Recibí la llamada convenida y acordamos vernos al día siguiente a las 14:00 horas.

Procedí a preparar las cosas que había llevado conmigo: el disquete con la traducción completa del libro *Delirious New York*, de la cual llevaba 20 ó 25 hojas impresas, copia de la carta previa que le había mandado con una investigación anexa de editoriales que pudieran estar interesadas en publicar la traducción, el protocolo de investigación de mi tesis de doctorado -aún en espera de aprobación, como ya dije-, una serie de 36 fotografías que le tomé en los diferentes eventos durante su estancia en México, unos ejemplares de la Revista OBRAS de junio 1998 donde sale un artículo -"Magia y realidad de Rem Koolhaas"- que escribí sobre la conferencia que impartió en el Palacio de Bellas Artes, y una serie de puntos que deseaba discutir con él.

¡Por fin el día siguiente!: 28 de julio de 1998. Fue para mi una emoción indescriptible estar en la OMA con Rem Koolhaas, emoción que por poco me apabulla -creo que me comporte con mucha timidez-, pues ni

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN

en mis más alocados sueños desde que leí la primera vez *Delirious New York* en julio de 1995 y luego cuando decidí que Rem Koolhaas y OMA -de entre otros muchos arquitectos- serían el tema de mi tesis de doctorado, me imaginé que tendría la oportunidad de conocerlo y platicar con él personalmente -como pasó cuando vino a México- y mucho menos de estar con él justo en la matriz donde se han concebido tantos y tantos proyectos engendrados por él, proyectos que me han hablado y enseñado tanto de Arquitectura y Urbanismo: la OMA -sobre todo si considero que Jan ya había estado allá dos veces y no tuvo la suerte de encontrarlo en Rotterdam. Esta vez tuvimos la suerte de encontrarlo supongo que en parte debido a su enfermedad ¡Qué horror! Aunque ya nos había dicho que estaría allá por el verano.

Jan fue conmigo. Rem Koolhaas salió personalmente a recibirnos, estaba pálido -venía de estar en junta de trabajo-, le preguntamos por su salud, dijo que ya estaba mejor y acto seguido nos condujo a su oficina -con una mesa-escritorio enorme, un ventanal con una vista espléndida de Rotterdam a sus espaldas, unos anaqueles metálicos de piso a techo, junto a ellos una puerta hacía la oficina de su secretario, y el cancel de acceso y su puerta, de vidrio transparente -, donde nos fue servido, por su secretario particular, té con *spekulaas* (galletas típicas holandesas de especias y almendras) - evento muy holandés- mientras íbamos



OMA Rotterdam B.V.	125
OMA Rotterdam B.V. - Rotterdam	139
OMA Rotterdam B.V. - Rotterdam	143
Arbitel, Inc. - San Francisco - Bureau De Wesper	145
OMA - Office for Metropolitan Architecture	149
OMA - Office for Metropolitan Architecture	157A
OMA - Office for Metropolitan Architecture	157B
OMA - Office for Metropolitan Architecture	157B
OMA - Office for Metropolitan Architecture	157B



platicando sobre las cosas que había llevado, los puntos que había preparado y otras que iban saliendo: comentarios de su estancia en México, de los arquitectos mexicanos, etc.

Sobre la traducción al español del libro *Delirious New York* estuvo de acuerdo en autorizar su publicación, quedamos en que: él hablaría con las editoriales Taschen y Gili, donde además pediría una prueba de la calidad de la traducción -yo no la había hecho en forma profesional- y en dado caso se decidiría su publicación, me tendría al corriente de lo que sucediera; y yo vería la posibilidad de su publicación en México, también mediante una prueba de calidad, ya sea en una editorial o en una asociación de ellas, por ejemplo, mediante convenio de la UNAM y el FCE o UNAM y Trillas. [Desafortunadamente, como ya expliqué, me puse en contacto con Trillas, El Croquis, Gustavo Gili y Taschen y aún no ha sucedido nada, o no tienen dinero para el proyecto Koolhaas en español o consideran que todo el mundo de habla hispana lo lee en inglés].

OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE

HEER BOKELWEG 149 NL 3032 AD ROTTERDAM TEL. +31-10-2438200 FAX +31-10-2438202 E-Mail OMA @euronet.nl

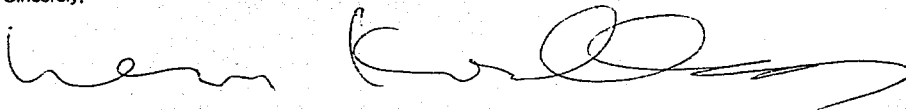
Rem Koolhaas
Office for Metropolitan Architecture
Heer Bokelweg 149
3032 AD Rotterdam
The Netherlands

Rotterdam, July 28, 1998

To whom it may concern:

I hereby recommend the research enterprise undertaken by Mrs. Consuelo Fariás van Rosmalen. She has identified a vast and interesting number of themes, that will surely lead to an ambitious project. Whenever possible, I will support her enterprise by providing relevant information.

Sincerely,



Rem Koolhaas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PROF. R.L. KOOLHAAS
IR. W.J. STEUTEL

O.M.A. STEDEBOUW B.V.
K.V.K. 107.940
BANK 23.62.17.132
VAN LANSCHOT BANKIERS
GIRO VAN DE BANK 34.19.00

Se quedó con los demás documentos que llevé. Comentamos el artículo de la revista OBRAS y le dije que finalmente se iba a publicar en dos partes en la revista Repentina de la Facultad de Arquitectura UNAM el que, a manera de presentación a su venida a México, debió aparecer en febrero y marzo de ese año -se publicó en los números de agosto y septiembre del mismo.

Nos preguntó sobre los "ecos" de su venida a México, platicamos aquí sobre la arquitectura y los arquitectos mexicanos, y lo interesante que le pareció la Ciudad de México en sí más que la arquitectura.

Preguntó sobre el curso de mi investigación para la tesis de doctorado, le expliqué que aún no había sido aprobado el tema -la junta en que debería aprobarse o no, se llevaría al cabo el 5 de agosto- pero que de todos modos seguía investigando y aprendiendo cosas sobre el tema, por lo que una vez más le di las gracias. Comentamos que en la facultad nunca se han hecho tesis sobre arquitectos vivos como lo hacen en muchas universidades europeas, aquí aún tiene que participar el tiempo como juez principal. Esto nos condujo a discutir varios de los puntos de la tesis y de cómo pensaba desarrollarlos, me hizo varias indicaciones al respecto. Aproveché preguntarle sobre sus escritos que me hacían falta, me apuntó en que librerías o editoriales se podían conseguir; y con respecto a los guiones de cine que escribí antes de estudiar arquitectura, por los cuales manifesté interés por considerarlos importantes dentro de su forma de ver y hacer arquitectura, se rió y contestó que así era, pero que ya no los tenía pues ya había cerrado ese capítulo de su vida, pero que podía encontrarlos en la biblioteca del Museo del cine de Holanda -con sede en Amsterdam- o con el productor de cine Rene Daalder.

Al final de esta parte me preguntó qué podía hacer por mí respecto a la aprobación del tema; después de discutir varias posibilidades convenimos en que una 'carta de recomendación' sobre los enfoques del trabajo podría ser de gran relevancia (fue imposible enviarla por fax a la facultad por razones técnicas y afortunadamente no fue necesaria, pues cuando regresamos a México el 16 de agosto me informaron que ya había sido aprobado el tema). De inmediato tomó un papel y una pluma de tinta roja y la redactó en tres o cuatro renglones con esa su letra tan difícil de leer, llamó a su secretario particular y le pidió que se la mecanografiaran en papel con membrete.

Se excusó por unos minutos para hacer una ronda por la oficina, ronda que no duró ni seis minutos, cuando ya estaba de vuelta recibió la llamada de larga distancia de alguien importante a quien le dijo, entre otras cosas, que había estado muy enfermo, le había dado encefalitis y aún no estaba bien recuperado; mientras hablaba le trajeron su agenda iera enorme! Cuando colgó le mostré las fotografías que le había tomado cuando vino a México, le causó placer verlas a juzgar por las caras que iba poniendo, y cuando terminó de verlas me preguntó si podía quedarse con ellas, por supuesto, para eso las traje.

El secretario trajo la carta mecanografiada junto con una pluma de tinta azul ahora, Rem la firmó, y me la entregó: no sólo apoyaba mi propuesta sino también se comprometía en 'asesorarme con material relevante'.

Seguimos conversando un rato más, le pregunté dónde vivía en realidad y mencionó que tenía una casa en Londres y un departamento en Rotterdam, pero técnicamente no dijo que allí 'vivía'; me pregunto si realmente 'vive' en algún lado cuando de hecho se pasa la mayor parte de su tiempo viajando por todo el mundo: de obra en obra, de conferencia en conferencia, de exposición en exposición, de investigación en investigación...

Hablamos también de varios de los proyectos más últimos entre ellos la Kunsthal -que como él mismo dice nació bajo sus narices, ya que tuvo la oportunidad de estar prácticamente todos los días a las siete de la mañana en la obra-; el Educatorium de la Universidad de Utrecht, del cual discutimos varios aspectos, dicho sea de paso es un proyecto espléndido que espero tener la oportunidad de analizar a fondo. Le dije que en los próximos días visitaríamos sus proyectos de Euralille en Francia. Finalmente hablamos del proyecto de la embajada de Holanda en Berlín, proyecto que recién había ganado, y que aún no conocía a profundidad pero por lo poco que pude ver es un proyecto hermoso y elegante, y así se lo manifesté, a lo que comentó que sí que realmente era muy bonito -supuse que además era importante para él construir

en Berlín, después de la problemática que se suscitó por la falta de amplitud de criterio demostrada por un jurado, y el despliegado de Koolhaas al respecto: "*Berlín: la masacre de ideas - Una carta abierta al jurado de la Postdamer Platz.*"

Hablamos de su enfermedad y finalmente nos pidió que le habláramos a la semana siguiente para hacer otra cita y tener más tiempo de platicar. Nos acompañó a la salida para despedirnos. Todo la visita fue de una amabilidad extraordinaria.

A la semana siguiente hablé como habíamos quedado, me informó su secretario particular que habían tenido que cambiar los planes y que Rem ya no estaba en Rotterdam, pues el médico lo había mandado 'de vacaciones' otras dos semanas, pues aún su salud no se había restablecido por completo y que tal vez estaría de vuelta el 17 de agosto. ¡Lástima! Nosotros, como ya dije, retornaríamos a México el día 16. Con respecto a la traducción me indicó que tan pronto hubiera alguna noticia, Rem o él se comunicarían conmigo y lo mismo debería hacer yo. [Posteriormente me enteré que estuvo gravemente enfermo por más de seis meses de encefalitis debida a las vacunas que tuvo que ponerse para ir con sus alumnos de doctorado a realizar la investigación *Projects on the City 3* en Lagos Nigeria. Según él mismo dice, su vida cambio desde entonces].

¹ *rijsttafel*, literalmente del holandés: 'Mesa de arroz'. Una *rijsttafel* es la comida tradicional de Indonesia donde se sirve una gran fuente de arroz frito con pedacitos de verdura, cuadritos de carne, trocitos de huevo y otras cosas, como base y acompañado de por lo menos siete platillos de diferentes carnes: de huevo, pollo, pescado, res, puerco, mariscos; muy variados en sabores y colores y con muchas especias diferentes, siendo cada uno de diferente sabor; acompañados además por verduras guisadas y ensalada. Los comensales se sirven un poco de cada cosa, todo en el mismo plato y lo espolvorean con coco rallado, cacahuates garapiñados, cebolla tostada, papitas juliana fritas y en vez de pan o tortilla se come con chicharrón de harina de pescado.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1640-2002. DEL TELÓN DE FONDO.

¿POSMODERNIDAD?

DE LA MODERNIDAD.

DE ALGUNAS DE LAS CAUSAS Y EFECTOS DE LA MODERNIDAD.

DE LA POSMODERNIDAD.

DE LA DIFERENCIA COMO PRODUCCIÓN DE LA IDENTIDAD.

DE ALGUNOS PUNTOS CLAVE DE LOS PENSADORES DE LA POSMODERNIDAD.

DE LA DECONSTRUCCIÓN. POSTESTRUCTURALISMO.

DE ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA IMPORTANCIA FILOSÓFICA DE LA TEORÍA DE LA COMPLEJIDAD.

DE LA TEORÍA DE LA COMPLEJIDAD.

¿Qué significa ser absolutamente moderno cuando uno ya no es joven y su hija es completamente distinta de como fue uno en su juventud? Paul encontró fácilmente la respuesta: ser absolutamente moderno significa en tal caso identificarse absolutamente con la hija.¹

MILAN KUNDERA.

Es absolutamente imprescindible, no sólo conocer, sino entender la situación contemporánea en todas sus facetas para poder entender una máquina de pensar tan fina y visionaria como la de Rem Koolhaas; pues es un arquitecto que, para empezar, tiene esta situación completamente clara y de ahí que la maneje con la facilidad con que un artesano de Olinalá maneja el barro, o con la facilidad con que Beethoven manejó los sonidos y sus repeticiones aún siendo sordo. Por eso, y aunque no es tarea fácil, hay que adentrarse en esta enorme complejidad, diversidad, multiplicidad, fragmentación, superficialidad y todo lo que representa esta 'realidad' desmantelada, como ya la vienen llamando muchos.

¿POSMODERNIDAD?

Me pregunto, igual que muchos seres pensantes en la Tierra si la época actual debe o -deberá- llevar este nombre cuando que aún es, se puede decir, un *síndrome*. Además, con ese afán paranoico de muchos de clasificar, etiquetar, encajonar, o 'poner ley y orden' en las cosas, los sucesos y los pensamientos tan pronto salen o están por salir del horno, los nombres utilizados no siempre reflejan con claridad el conjunto de lo bautizado. Esto, la mayoría de las veces, complica mucho su entendimiento; tal es el caso precisamente de este término de posmodernidad. Como se puede ver en las siguientes definiciones, obtenidas del Pequeño Larousse, -uno de los diccionarios donde sí aparecen ambos términos, en otros ni siquiera aparecen-, ellas mismas generan enormes confusiones, sobre todo para los que se inician en este campo y ni qué decir para los no iniciados.

Post: prep. Pos// Posterior a, después de: *Post meridiem*, postmeridiano, posterior al medio día, pm

Posmodernidad: Término usado para designar el carácter adquirido por la cultura occidental a partir de sus transformaciones y críticas, que han afectado notablemente la ciencia, la literatura y el arte del siglo XX.

Posmodernismo: Arq. Movimiento contemporáneo que se replantea las teorías de la arquitectura moderna y la influencia, durante medio siglo, del estilo internacional.

Posmoderno, a: Relativo a la posmodernidad o al posmodernismo; partidario de la posmodernidad o del posmodernismo.

Posmodernista: [No existe el término] ¿¿¿???

Síndrome: Conjunto de síntomas característicos de una enfermedad o una afección.// Fig. Síntoma, indicio, señal.// **Conjunto de fenómenos que caracterizan una situación determinada.**

Como claramente se puede ver, *posmodernidad* es una cosa y *posmodernismo* es otra completamente diferente; sin embargo, *posmoderno* se refiere a cualquiera de las dos indistintamente. ¿Cómo es esto así? ¿No se pueden dejar claramente establecidos los términos posmoderno con relación a la posmodernidad y posmodernista con relación al modernismo? De aquí en adelante habré de referirlos en este sentido para que no se revuelvan las situaciones a que me refiera: posmodernidad /posmoderno,

cuando se refiere al pensamiento de la Humanidad, y posmodernismo / posmodernista cuando se refiere a un movimiento artístico o estilístico.

Por otro lado, antes de comenzar con la posmodernidad habré de remitirme a la modernidad, por razones obvias. De otro modo ¿Cómo referir el post o 'después de'?

Modernidad: Calidad de moderno.

Moderno, a: (Lat. *modernium*). Actual o de una época relativamente reciente.// Representación del gusto que domina en dicha época.// Relativo a la época actual, persona que vive o ha vivido en esta época.// Relativo a la edad moderna, persona que ha vivido en esta edad.

Modernismo: Calidad de moderno.// Afición, gusto por lo moderno.// Fam. Comportamiento nuevo respecto a lo tradicionalmente admitido.// B. Artes. Estilo artístico desarrollado a fines del siglo XIX y principios del siglo XX.// Lit. Movimiento literario hispanoamericano y español, cuyo desarrollo histórico cabe encuadrarlo entre fines del siglo XIX y principios del XX.// Rel. Conjunto de doctrinas y tendencias encaminadas a renovar la exégesis, la doctrina social y el gobierno de la iglesia, para ponerlos de acuerdo con los datos de la crítica histórica moderna y con las necesidades de la época.

Modernista: Relativo al modernismo; partidario del modernismo. [¿Entonces porqué no existe el término posmodernista?]

En lo que respecta a estos términos sí que existe una verdadera confusión, sobre todo en el de modernismo ya que se refiere a una calidad, a un gusto, y a un comportamiento, de igual manera que a diversos movimientos artísticos. En cuanto al término moderno es más clara la definición que da Jürgen Habermas. Para comenzar, "la palabra 'moderno' en su forma latina 'modernus' se utilizó por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano. El término 'moderno', con un contenido diverso expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo. [...] la señal distintiva de las obras que cuentan como modernas es 'lo nuevo'", por lo que el término moderno implica la *imposibilidad* de ser superado o renovado, conque por definición lo moderno es lo más actual, y siempre lo más novedoso, "que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente. Pero mientras que lo que está simplemente 'de moda' quedará pronto rezagado, lo moderno conserva un vínculo secreto con lo clásico". Y añade algo que resulta de suma importancia para las generaciones contemporáneas, actuales, a las que se les fomenta la idea de que 'lo pasado es mejor', que 'el tiempo es el mejor juez', que 'el pasado es nuestro patrimonio y nuestra identidad', y no sé que tantas monsergas más, sin fomentar nunca un contrapeso, que las haga sentir que lo que hacen es cuando menos tan importante como lo que hicieron las generaciones de la antigüedad, de cualquier pasado, pues cada generación tiene que hacer su parte, a riesgo de que quede un abismo generacional de no hacerlo. Añade: "Naturalmente, todo cuanto puede sobrevivir en el tiempo siempre ha sido considerado clásico, pero lo enfáticamente moderno ya no toma prestada la fuerza de ser un clásico de la autoridad de una época pasada, sino que una obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna".²

En tal caso ¿cómo analizar toda esa retahíla de términos que florecieron en la última treintena del siglo XX y que se han vuelto una 'pesadilla semántica', sobre todo respecto a términos como tardo-moderno, neo-moderno, súper-moderno, y no sé cuantos más?

Koolhaas da un sentido y un valor muy claro al respecto:

NEO-MODERNO

La obscuridad del neo-moderno es que disfrazada de homenaje, realmente desacredita y disminuye la modernidad.

La modernidad es radical, rompe con lo continuo.

Así que por definición, ella misma no puede ser el comienzo de una continuidad.³

¡Al traste con la neo-modernidad y con quien pretendió soberana estupidez!

Una vez 'aclarada' la cuestión de los términos, hay que entrar a asuntos más complejos sobre la temática.

En lo que respecta al modernismo o movimiento moderno con todos los estilos que abarcó, está como uno de los antecedentes de su, digamos, capitulación la rebelión de los 'jóvenes molestos'. Aldo Van Eyck trabajaba hacia una crítica fundamental de lo que vio como un acercamiento sobre-racional del CIAM y en 1953, en el noveno congreso de este, celebrado en Duvrovnik, formó parte del grupo de los 'jóvenes molestos', entre cuyos miembros se encontraban, además de Van Eyck, los arquitectos ingleses Peter y Allison Smithson, el griego George Candilis y el roterdamense Jacob Berend Bakema. Estos jóvenes

argumentaron a favor de un acercamiento radicalmente diferente a la arquitectura y al urbanismo o planeación de ciudades, uno con mucho más atención por las experiencias humanas, la espiritualidad y la imaginación. Esto significó una división entre el CIAM, lo que dejó a esta organización gravemente herida por los jóvenes miembros del *Team X*. En el mismo año Van Eyck y algunos espíritus afines se apoderaron de edición de la Revista *Forum*, la cual desde entonces y hasta 1964 se convirtió en un sorprendente vocero de 'su historia de una idea diferente'. *Forum* estableció el tono del tiempo a tal grado y extensión, que aún muchos años después se siguió hablando de la generación *Forum*, refiriéndose a los arquitectos que rodearon a Van Eyck, quien quería poner a la imaginación en el poder dentro de la arquitectura. Ahora la cuestión de fondo es determinar si estamos en verdad más allá de la era del pensamiento moderno, en una época, podría decirse, postindustrial, o dicho de otra manera, postmoderna.

Aunque lo más aconsejable aquí sería recomendar algunos autores para que cada cual estudie el que más le simpatice, o con el que mejor congenie, por ejemplo, —en los que me basé, además de mis apuntes de varios cursos en los que participé—, el ya anotado Jürgen Habermas, o Gianni Vattimo, Jean-Francoise Lyotard, Jean Baudrillard, o John Protevi —de los más conocidos que tratan este tema—, Kenneth Framptom, Charles Jencks y Paolo Portoghesi —arquitectos que han escrito sobre el tema. No obstante, creo que me quedaría corta, ya que este asunto es suficientemente intenso y denso, además de interesante, como para hacer una tesis de grado al respecto. Sin embargo, trataré de hacer lo que se pretende bajo el encabezado **Del telón de fondo**, lo cual me permite a la vez, no tener que incluir tantas referencias y me da la libertad de explicar las ideas como las he entendido. Ya que los objetivos importantes son, primero, ubicar en el pensamiento complejo a Koolhaas, y con él a los pensadores que lo acompañan, para intentar entender sus puntos de vista, y en el caso del primero además, el mecanismo de su mente. Segundo, tratar de comprender la época actual con su enorme complejidad, para que, al igual que ellos, sea posible quitarnos, sobre todo de la mente, mucho del peso hereditario que tantas veces termina por agobiarnos. Creo que un intersticio para abordar la complejidad es la simplicidad, o tal vez mejor, la ligereza mental.

EL PENSAMIENTO GRIEGO: EL PRIMER TELÓN.

		Teoría del universo. Los cuatro elementos. Tales de Mileto, Anaxímenes, Anaxágoras
	Período Cosmológico.	Teoría del número. Pitágoras de Samos. Teoría del nous. Heráclito de Efeso, Parménides.
Siglo IV a. C. hasta Siglo III d. C.	Período antropológico. Sócrates.	Platón. Aristóteles de Macedonia. Teoría del átomo. Demócrito de Abdera.
	Período helenístico	Escuela epicúrea. Escuela estoica. Escuela escéptica. Aparición del cristianismo. La filosofía y la fe.

DE LA MODERNIDAD.

No te empeñes en ser moderno. Por desgracia, hagas lo que hagas, es la única cosa que no podrás evitar ser.⁴

SALVADOR DALÍ.

Como ya dice Habermas, el rango temporal es enorme y en muchos casos depende de la disciplina. Pero en cuanto al pensamiento que imperó en la modernidad, con seguridad se puede decir que concierne a la Europa posterior al 1600 como principio, ya que en la filosofía se dice que la filosofía moderna comienza con René Descartes y su apogeo se sitúa por el año 1640 (En otro de los telones de fondo habré de referirme a la filosofía en particular). Sin embargo, en las artes, el modernismo es un fenómeno de los años 1920-50, con exponentes tales como: James Joyce, Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, Arnold Schönberg, Le Corbusier, Mies van der Rohe, entre otros.

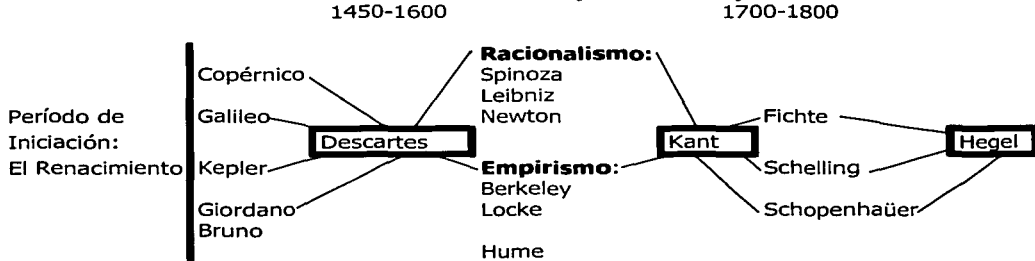
DE ALGUNAS DE LAS CAUSAS Y EFECTOS DE LA MODERNIDAD.

La era moderna es iniciada, a decir de algunos, por la máquina de vapor de James Watt, otros dicen que se debió al oro y el azúcar del Nuevo Mundo, producidos con mano de obra de esclavos africanos, pero lo que sí es un hecho es que se dio una aceleración de la actividad económica a través del 'sistema-mundo' de Europa alrededor del año de 1750, fecha arbitraria claro. Cualquiera que sean las causas, los años siguientes a esta fecha arbitraria hubieron de ver cambios culturales y gubernamentales que acompañaron a los económicos. El cambio básico fue un 'desciframiento' del comportamiento, y la sustitución de un rango 'axiomático', amplio y flexible de dirección dentro de parámetros previstos ('libertad') mediante una cantidad básica y abstracta de valor expresada como dinero, más que un código detallado de acciones específicas.⁵ Este proceso involucró una internación de restricciones, una interpretación predecible de comportamiento desde el interior, no como resultado de una 'conciencia' innata sino como resultado de prácticas sociales específicas de crianza de los niños, educación, prácticas eclesíásticas (confesión, diario), del lugar de trabajo, entre otras.

Algunos de los rasgos distintivos de la modernidad son:

- a. **Humanismo.** El ser humano es la fuente de significado y valor. La naturaleza es valorada en tanto sea útil para los humanos. El desarrollo del potencial humano es la meta más alta de la política.
- b. **Individualismo.** El individuo es tanto ética como intelectualmente prioritario a la sociedad. Los humanos tienen derechos que los gobiernos deben reconocer limitando las acciones de gobierno. El progreso intelectual y por consiguiente el progreso técnico-económico, es realizado mediante saltos de genios.
- c. **Racionalismo.** Hay una facultad humana y natural de razonar, en dos aspectos, teórico y práctico, que se mueve de principios universales a aplicaciones particulares. La razón y el conocimiento son antitéticos para el poder, que es centralizado y represivo.
- d. **Moralismo secular.** La razón humana por sí misma puede permitir acciones morales y sociedad moral, si se libera de la superstición y el prejuicio del dogmatismo religioso.
- e. **Progreso histórico y progreso.** La historia humana es progresiva —como quedó anotado en la cita de Habermas—: los 'modernos' son más humanos y morales que en épocas previas, debido al uso público de la razón en la racionalidad gubernamental.

LAS DOCTRINAS FILOSÓFICAS DE LA MODERNIDAD (1450-1800).



Aunque con el esquema anterior pudiera pensarse que voy a entrar a desarrollar un rollo histórico del pensamiento de la Humanidad, no es así. Pretendo mediante esquemas sencillos dar la idea a manera de un conjunto de telones delgados, o visto desde otro punto de vista, a la manera en que Koolhaas usa las cortinas en sus proyectos, demostrando que 'la posición provocativa de Gottfried Semper de que los textiles son la raíz compartida de la arquitectura y la ropa'. Lo cual está a la vista, por ejemplo, en la cortina oblicua dobladillada de la sala de conferencias de la Kunsthalle, cuando está cerrada resulta ser evocadora de los muros de seda de Mies y Lilly Reich, cuando se enrolla el dobladillo en espiral le da 'la elegancia de un traje de fiesta'. La importancia de las cortinas y de los telones en la arquitectura de Koolhaas es tal, que cuenta con una diseñadora especializada para hacerse cargo de ellos, Petra Blaisse. Sólo a manera de ejemplo voy a nombrar algunos proyectos donde este 'detalle' es notorio: el telón de terciopelo gris con 'monedas' de oro del Teatro de la Danza, los telones de árboles del Parque de la Villette, las cortinas exteriores de tela de malla metálica de la Video Bus Stop y la casa holandesa, las de la Villa con patio, los telones de los auditorios del Congrexpo, las de la Casa de Burdeos, incluyendo el forro de tela de las columnas, el telón del Second Stage Theater, las de la Villa dall'Ava. Habría que enfatizar también la ausencia ya sea de cortinas o telones, conjugada con el uso de vidrios de diversos grados de translucidez que también aplica en combinación. No puedo seguir adelante sin hablar del uso de telones que hace Koolhaas en su escritos, como por ejemplo, para dejar perfectamente ubicada a la ciudad de Lille para abordar la presentación de Eurallille, en el glosario de *SMLXL* se encuentran las palabras Lille (1), Lille (2), Lille (3) y Lille(4):⁶

Es de este modo en el que pretendo utilizar estos cuadros.

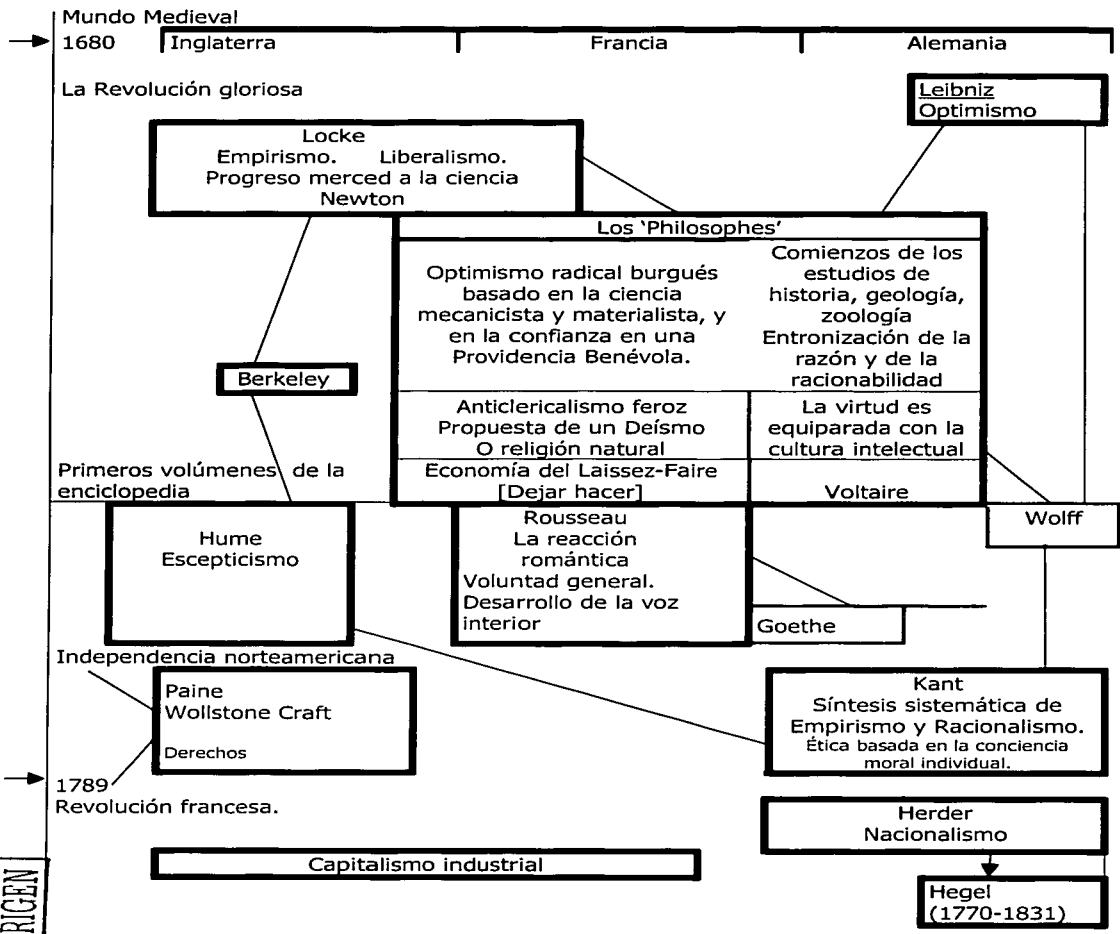
Por otro lado, muy conveniente sería hablar de:

- Kant y Hegel.
- La fenomenología alemana: Hüsserl y Heidegger.
- La fenomenología francesa: Sartre, Merleau-Ponty, Beauvoir.
- La post-fenomenología: Levinas, Derrida —de quien sí hablaré— e Irigaray.

Pero sería bien largo y de alta densidad, ya que no siempre puede ser tratado como simples telones o cuadros, pero creo que no será necesario, además, tampoco se trata de hacer más voluminoso el trabajo.

Intentando el cuadro anterior de otra manera, queda como sigue:

LA EDAD DE LA RAZÓN.⁷



FALLA DE ORIGEN

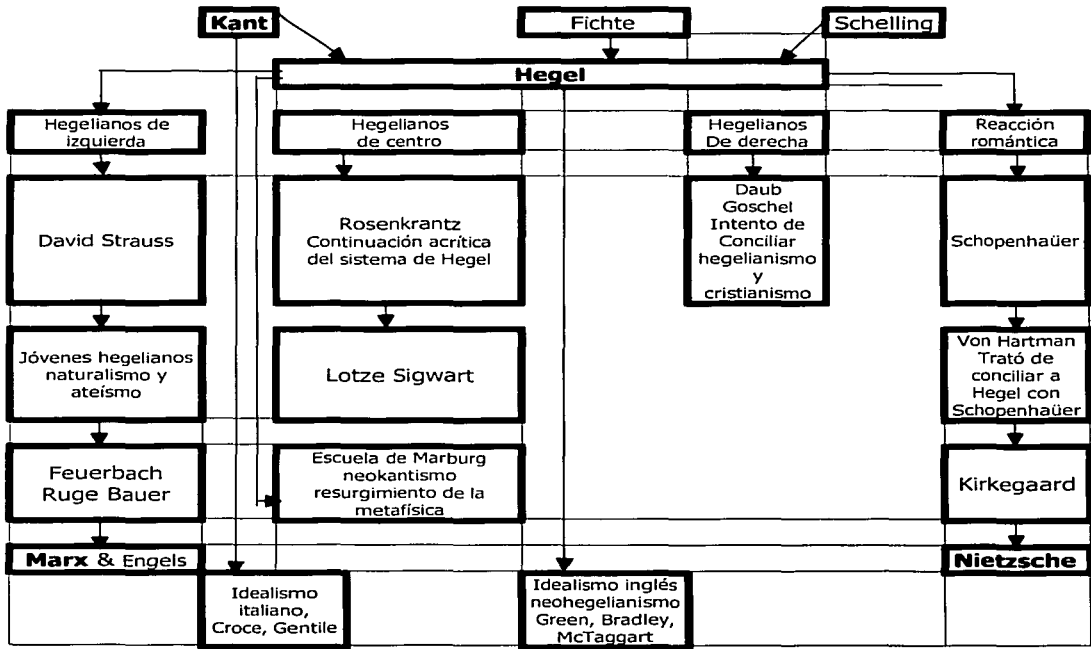
EXPRESIÓN MÁS COMPLETA DEL RACIONALISMO: KANT.

Los sentimientos
(sensaciones, experiencia)
Proceden de la estructura
orgánica.

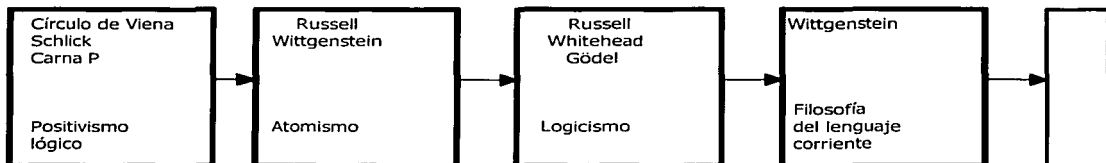
Sensibilidad: Intuición de los sentidos.
Entendimiento: Categorías o conceptos de entendimiento.
Razón pura: Ideas puras de la razón.

Hegel: La Dialéctica. Puede verse en el fragmento **De la crítica.**

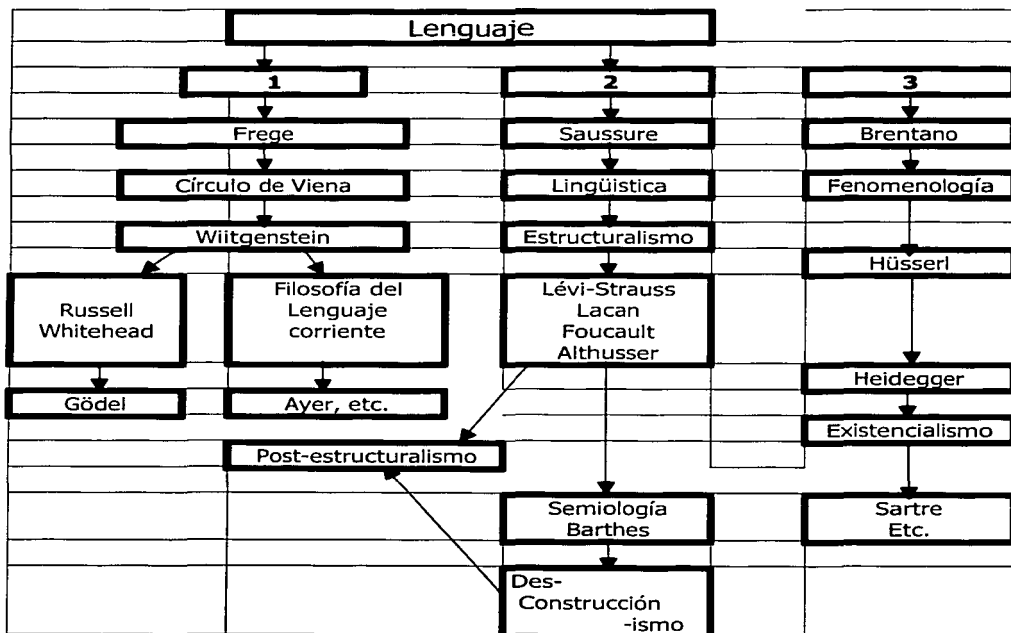
EN EL SIGLO XIX:⁸



ANÁLISIS LÓGICO. FREGE: FILOSOFÍA ANALÍTICA: ALGUNAS RAMAS.⁹



FILOSOFÍA MODERNA. (POSMODERNIDAD).¹⁰



Fenomenología y existencialismo: se ocupan de la subjetividad y su descripción.
 Fenomenología: "una filosofía descriptiva de la experiencia" (intersubjetividad trascendental)

DE LA POSMODERNIDAD.

El término posmodernidad.

Hay que empezar por notar que ambas ramas de la filosofía contemporánea francesa, la filosofía post-fenomenológica de diferencia radical y el materialismo histórico-libidinal son denominadas "posmoderno". Sin embargo, extrañamente entre los más conocidos filósofos contemporáneos franceses, sólo Lyotard usa el nombre 'posmodernidad', tratando de definir una "condición posmoderna" —como las fuerzas tecno-económicas que forzaron al occidente más allá de las condiciones que dieron vida al "moderno": las formas pensadas de Humanismo, Individualismo metodológico, Racionalismo, Moralismo secular y Progresismo.

Frecuentemente, como se puede uno dar cuenta, la palabra 'posmodernidad' es un peyorativo en las polémicas de lengua inglesa contra el pensamiento francés o de inspiración francesa. En otras ocasiones es usado positivamente en respuesta a lo mismo. Como un peyorativo, la 'posmodernidad' se refiere a una 'escuela de pensamiento'. La implicación es que algunos intelectuales, perversamente aburridos con la razón y no deseosos de usarla para unirse a la lucha por la libertad de otros no tan privilegiados como ellos, frívolamente abrazaron el rápido cambio y la repetición sin fin de lo último, pero aún moderno, el capitalismo, y lo nombraron la era postmoderna. De ese modo, ellos sólo reflejan la industria de la moda —o más generalmente lo que se puede llamar la industria de la cultura- supuestamente asumiendo un placer irónico en analizar, mediante la búsqueda interminablemente de ser el nuevo y apasionado teórico, aquel cuyas susurrantes palabras todos quieren tener en sus labios.

La cuestión de la posmodernidad es entonces la especificidad de nuestra era. Aunque hay quien dice que es la era de después de la Segunda Guerra Mundial, parece más aceptable pensar en la Primera Guerra Mundial, por un lado; pero por otro, si se considera que como Vattimo, en su ensayo del *Fin de la modernidad*,¹¹ señala a Nietzsche (1844-1900) y Heidegger (1889-1976) como los precursores de la ruptura con la modernidad en el ámbito filosófico o del pensamiento -a través principalmente del nihilismo el primero, y 'del ser como un evento que deviene en el tiempo' el segundo-, tal vez pudiera moverse este inicio a digamos 1900. O dicho de otro modo: "La posmodernidad es una consecuencia del duro cuestionamiento a la modernidad que se hizo intelectualmente desde finales del siglo XIX y principios del XX, y que queda históricamente marcado por el incalificable suceso de la Primera Guerra Mundial, momento en que se rompió el inestable equilibrio entre las potencias imperiales europeas. Inicia formalmente con la Gran Guerra, y antes, con la crisis y desvalorización de los valores, ya vistas por Nietzsche desde finales del siglo XIX".¹²

Esta cuestión quedaría expresada de la siguiente manera ¿Se ha separado el capitalismo lo suficiente, de modo que los esquemas conceptuales de su período de inicio (1600-1900) resultan hoy en día anticuados y con necesidad de ser reemplazados, o es el mundo contemporáneo sólo más de lo mismo: un poco más rápido y más ampliamente diseminado, pero un mundo que necesita solamente que se hagan modificaciones de los conceptos básicos que se han heredado? Aquí las cuestiones de la novedad, la moda, la tradición —categorías frecuentemente utilizadas en discusiones estéticas— son aplicadas a esquemas conceptuales. Se verá entonces que uno de los retos más radicales del pensamiento posmoderno es hacia el pensamiento opositorista, un reto que busca inquietar la fórmula: ● cambio radical, ● más de lo mismo.

DE LA DIFERENCIA COMO PRODUCCIÓN DE LA IDENTIDAD.

Si existiera algún lema que una las dos ramas de la filosofía contemporánea francesa, como una sola 'posmodernidad' —pensamiento ya no sólo francés sino adoptado ya por el mundo occidental y buena parte del oriental—, sería el de "la diferencia produce identidad". Debido a que las identidades son con lo que se nos presenta en género, raza, clase, nación, etc., la posmodernidad se vuelve un diagnóstico sospechoso o crítico. En su versión de post-estructuralismo trabaja desde lo que parece ser una identidad hasta las condiciones materiales históricas de su producción; en el ala post-fenomenológica hasta las tensiones lógicas en "textos" (redes de-centradas de prácticas discursivas o no discursivas) que tratan de legitimar las identidades como racionales o naturales. Entonces, por ejemplo, bajo el término central de

humanismo ('el ser humano'), los post-estructuralistas investigan las formas en que el género, la raza, la clase, etc. son producidos en prácticas materiales, es decir, género: ropas, pelo, deportes; raza en categorías de certificados o actas de nacimiento, segregación de viviendas, acento; clase: tiempo libre, seguridad monetaria, herencia; y legitimado en discurso por estrategias que intentan mantener el lado privilegiado puro y que ponen la jerarquía racional o natural.

DE ALGUNOS PUNTOS CLAVE DE LOS PENSADORES DE LA POSMODERNIDAD:

Baudrillard. Simulaciones: tres períodos de simulacros (el signo deviene más y más libre de su referencia).

- Imitación: aún referida a la naturaleza.
- Producción: (Benjamin: "El trabajo del arte en la era de la reproducción mecánica"): aún una relación persistente con el original: dos millones de Picassos en los muros de las buhardillas de colegios.
- Simulación de lo hiperreal: reduplicación meticulosa de lo real. Cuando el original es sólo un molde para producir un número indefinido de objetos, entonces estos ya no son copias: DNA y lo digital. Real como hiperreal: aquello que ya está siempre reproducido: sólo cuenta si ha estado en la TV. Prescripción de Baudrillard: Hay que exacerbar las tendencias simbólicas de intercambio (regalos, por ejemplo) del consumismo moderno. Hay que enfurecer lo más posible a la gente mediante una aparente celebración de la "simulación de euforia". La finalidad o fin es no tener un final, sino solamente reproducir, lleva a cargos de conformismo, ventas de saldo, etc.¹³

Lytard. Condición postmoderna. Kant después de Marx: el cambio técnico (era de la información de computadora y el principio de desmoronamiento del capitalismo triunfante) prohíbe cualquier reconciliación última del discurso epistémico, moral y estético que Kant había esperado en las formulaciones paradójicas de la *Crítica de la razón pura*, donde la experiencia de la belleza natural o sublimidad, o la organización natural, era el proveer una pista como la reconciliación del mecanismo natural y de la libertad moral. La prescripción de Lytard: reconocer "diferendos" –inhabilidad para hacer que la gente escuche otro discurso: por ejemplo, explicar la explotación en términos de contrato y alentar discursos que provocan más discursos. Medios de comunicación: como disolución del gran relato: dialéctica ilustrada, al contrario de la tesis de Adorno: *Big Brother* vigila.¹⁴

Vattimo. Nación social postmoderna:

- Papel determinante de los medios de comunicación: múltiples concepciones del mundo. Mientras más se informatizan los medios de comunicación, menos concebible es Una *realidad*: como profetizó Nietzsche, el mundo real se convierte en fábula. ¿Cómo y dónde podremos alcanzar tal realidad? Realidad como cruzamiento y 'contaminación' de múltiples imágenes, interpretaciones, reconstrucciones, distribución mediante los medios de comunicación sin coordinación central.
- Los medios no caracterizan a la sociedad como más 'transparente', consciente de sí, 'ilustrada', sino como más compleja, incluso caótica.
- En este relativo 'caos' residen nuestras esperanzas de emancipación.
- Las minorías toman la voz.

Conclusión provisional: en la sociedad de comunicación en lugar de un ideal de emancipación modelado sobre la autoconciencia, conciencia perfecta de quien sabe cómo están las cosas, se abre camino uno que tiene en su propia base, la oscilación, la pluralidad y la erosión del mismo 'principio de realidad'.¹⁵

DE LA DECONSTRUCCIÓN. POSTESTRUCTURALISMO.

Derrida. Método de tres dobles:

- Diagnosticar la oposición como jerarquía mostrando una desviación histórica poderosa.
- Invertir la jerarquía mostrando que los predicados de términos denigrados son esenciales para los términos privilegiados.
- Reescribir términos en el 'texto general' que explica la diferencia en el campo de la fuerza y la significación.

Muestra la 'fuerza' como límite de la fenomenología, pero no puede proponer caminos para investigar el mundo de las fuerzas (en otras palabras, no puede articularse con la ciencia contemporánea). Una de sus más famosas deconstrucciones es la del espacio y el tiempo: *différance* (diferente, diferir de: distinción espacial y diferir con, estar en desacuerdo: distinción temporal) es el devenir-espacio del tiempo (el tiempo no puede ser pura interioridad, como San Agustín, Kant y Husserl querían, cada uno en forma diferente), y el devenir-tiempo del espacio (las distinciones espaciales son producidas por síntesis temporales). Un sinónimo para *différance* es entonces 'espaciar' como diferir de / diferir con, el cual 'produce' identidades al nivel de los objetos, incluso espacio y tiempo como formas de intuición.¹⁶

DE ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA IMPORTANCIA FILOSÓFICA DE LA TEORÍA DE LA COMPLEJIDAD.

A partir de este momento, aunque siguiendo la idea del telón de fondo, voy a detallarlo un poco más, como el de terciopelo gris con 'monedas' de oro del Teatro de la Danza, ya que esas 'monedas' de oro van a tomar suma importancia también en la mente de Koolhaas, comenzando por lo siguiente:

SISTEMAS. Tres formas de sistemas: cerrado (determinado), abierto azaroso y abierto de auto-organización.

1. Los sistemas cerrados tienen materia y energía constantes. Fueron modelos para la física clásica moderna. Se enfatiza el aspecto 'modelo'. La física de Newton propone un modelo que permite aproximaciones suficientemente buenas para la tecnología (militar). Es decir, el centro de gravedad es sólo parte de un modelo, una entidad-pensamiento, que permite su cálculo: no existe en la misma forma que los átomos y las moléculas (me brinco el rollo de la mecánica cuántica acerca de la existencia de electrones). Los sistemas cerrados proveen la imagen clásica de la naturaleza como un sistema determinante, como figura en la historia del "demonio" de La Place.¹⁷ La reversibilidad de la flecha del tiempo: predicción y retrodicción. O mejor, destrucción del tiempo y del logro a la vista de Dios. Problema para articular la libertad humana con la naturaleza determinística. Varios dualismos: Cartesiano, kantiano.
2. Los sistemas abiertos tienen flujo de materia y energía a través de ellos.
 - a. Los sistemas abiertos al azar, como el **flujo laminar** de fluidos o difusión de gases. No hay modelos de predicables, sino probabilidades estadísticas. La imagen clásica del "caos".
 - b. Los sistemas abiertos de auto-organización: estudiados por el 'caos /teoría de la complejidad'. Predicables de corto-plazo, no predicables de largo-plazo. Nueva imagen del 'caos'.

Se ha abordado la cuestión de una reducción de la física de Newton de la ontología a la epistemología. Todo lo que siempre se encontrará, todo lo que existe, son sistemas abiertos, pero tratando algunos de ellos como cerrados, modelar su comportamiento por modelo cerrado y ecuaciones lineales, puede ser útil, desde el punto de vista tecnológico.

Ontología: Parte de la metafísica que trata del ser en general.

Metafísica: Ciencia de los principios primeros y de las primeras causas: *metafísica aristotélica*. // Filosofía, teoría general y abstracta: *metafísica del lenguaje*.

Epistemología: Estudio filosófico de la ciencia que abarca la metodología, el problema de la verdad científica y el de las relaciones entre la ciencia y la filosofía.

FASE ESPACIO: Idea desarrollada por Henri Poincaré (1854-1912) a finales del siglo XIX. Mejorada con tecnología computacional (soporte material de matemáticas) permitió nuevos usos. Son cinco los pasos para construir un retrato de fase espacio de un sistema.

1. Identificar los aspectos importantes del comportamiento de un sistema, los que son llamados sus "grados de libertad".
2. Imaginar o modelar un espacio con tantas dimensiones como los grados de libertad del sistema a ser estudiado.

3. Cada estado del sistema puede entonces ser representado como un solo punto, con tantos valores como dimensiones haya. En otras palabras, sólo toma una medida, un valor, un número, para identificar el estado del sistema con un grado de libertad: la temperatura de un ser humano, por ejemplo. La fase espacio aquí (abstracción ejemplificada concretamente en un termómetro) es sólo una línea, en tanto que las fases espacios más complejas tienen más dimensiones (temperatura, pulso y presión sanguínea, por ejemplo, necesitarán tres valores para localizar el punto).
4. Los estados cambiantes del sistema trazan entonces una línea, una trayectoria, a través de la fase espacio. En el termómetro del ejemplo, la línea sigue sólo una dimensión, pero en fases espacios más complejas la trayectoria puede (cuando son estudiados sistemas azarosos) acercarse o alejarse rápidamente alrededor y a través del espacio, "explorando" todas las permutaciones.
5. Se puede entonces tratar de resolver ecuaciones e inmovilizar el comportamiento del sistema (determinismo cerrado). Algunas veces no se puede resolver las ecuaciones, pero se puede identificar la evolución de algunos patrones (abierto de auto-organización. Esos patrones tienen varias características, algunas de las cuales son llamadas: atractor, repellor, bifurcador.

Atractor: Estado o comportamiento hacia el cual un sistema dinámico tiende a desarrollarse, representado como punto u órbita en los sistemas fase espacio.

DE LA TEORÍA DE LA COMPLEJIDAD.

A finales de los años sesenta, Gilles Deleuze comenzó a formular algunos de los significados de lo que ahora es a veces referido como 'caos /teoría de la complejidad', el estudio de sistemas 'abiertos' de materia / energía que se mueven en patrones de lo simple a lo complejo y en patrones de lo complejo a lo simple. Aunque no es un término usado por los científicos contemporáneos en su trabajo diario, puede ser un término útil para una colección de estudios de fenómenos cuya complejidad sea tal que el determinismo de Laplace ya no lo sostiene más allá de una escala de tiempo y espacio limitada. En tal caso la fórmula de caos /complejidad puede ser 'pronosticabilidad' a corto plazo, no 'pronosticabilidad' a largo plazo".

(Lo dejo en 'pronosticable', un término epistemológico, porque la gente se pone nerviosa con lo 'indeterminado', un término ontológico. Entonces se está hablando solamente de epistemología, o a lo más de ontología heurística.

Heurística: Arte de inventar y descubrir hechos valiéndose de hipótesis o principios que, aún no siendo verdaderos, estimulan la investigación.// Búsqueda o investigación de documentos o fuentes histórica.

Hay dos trabajos, ambos en inglés, que identifican el interés de Deleuze (y de Deleuze y Guattari) en este campo, son: *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia* [Una guía del usuario para Capitalismo y esquizofrenia] de Brian Massumi y *Non-organic Life* [Vida inorgánica] de Manuel de Landa en *Incorporations: Zone 6*.

Rápidamente, como explica De Landa, la distinción actual /virtual que Deleuze toma de Bergson es puesta en uso para distinguir entre las características (actuales) de un sistema físico (sus tendencias a largo plazo) y los umbrales (virtuales) en los cuales adopta o cambia esas características. Entonces un sistema actual puede, por decir, oscilar en una frecuencia dentro de un cierto rango de parámetros, y en otra dentro de otro rango. El comportamiento real del sistema, su oscilación a la frecuencia 1 ó 2, sería una característica, mientras que la frecuencia de oscilación 1 y 2 serían 'atractores' virtuales, y la transición entre 1 y 2 sería un 'bifurcador' virtual. Los 'atractores' reciben su nombre por capturar el comportamiento de los sistemas entre un rango de valores de parámetros —su "valle de atracción"—, mientras que los 'bifurcadores' son nombrados porque son ellos los eventos mediante los cuales un sistema se mueve de un atractor a otro. De Landa aísla tres tipos de atractores: punto, rizo, y caótico. Responden a tres estados: estado estable, oscilación, y turbulencia. Esta forma de trabajo es particularmente interesante cuando se tiene que tomar decisiones dentro de una vasta información como lo hace Koolhaas cuando maneja sobre todo los enormes programas urbanos como Euralille, Almere, Schipolis, Pearl River Delta, entre otros.

La terminología de Deleuze en *La lógica del sentido* es la de característica, singularidad y evento ('emisión de singularidades'), que se alinean de manera aproximada con la de la característica, el atractor y el bifurcador. Los términos adoptados en la colaboración con Guattari son ligeramente diferentes, con 'agujero negro' nombrando al 'atractor' y 'línea de fuga' nombrando al 'bifurcador'.

La distinción virtual /actual permite a Deleuze y a Deleuze y Guattari explicar la 'impredecibilidad' en sistemas físicos mientras aún mantienen un materialismo consistente; lo virtual es 'real pero abstracto'. (Deleuze y Guattari son suficientemente audaces para hacer ontología. Ellos no quieren sólo materialismo heurístico, que cualquiera sabe es la manera como trabajan los científicos; ellos quieren hacer reclamos ontológicos). Los atractores son formas de auto-organización de materia: sistemas físicos de flujos materia /energía **PUEDEN VOLVERSE** organizados, incluso si comúnmente son azarosos o laminares. (De ahí el interés común en Lucrecio y Demócrito: el *clinamen*, o 'desvío' es la desviación menor de lo **laminar**. Entonces la física atómica de los antiguos griegos era una dinámica de fluidos, y no una sólida.¹⁸

Incluso los fluidos turbulentos, por ejemplo, que eran símbolos clásicos de materia "caótica", son expresiones o actualizaciones de atractores virtuales, aunque 'fractales' o 'extraños'. No hay verdadero caos en la turbulencia, más bien interacciones de materia perversamente complejas. Sin embargo, los flujos laminares (paradójicamente, fluidos calmados) o gases se acercan al sentido original del caos. Todo esto me hace recordar a cada momento la imagen que usa Koolhaas para describir **su papel** en OMA cuando dice que este, "es más bien una especie de laminación, un vínculo entre las capas". ("*It's more a kind of lamination, a BONDING between layers*"),¹⁹ sobre todo como 'fluido calmado', ya que esa es la impresión que irradia a la gente, además, podría decir que él es como el ojo del huracán, siempre está en medio de la turbulencia.

En los fenómenos de sistemas auto-organizables, se encuentra creatividad, novedad, etc., pero esto es en la materia misma: los bifurcadores, los Eventos, las líneas de fuga, son cambios disparados impredeciblemente cuando los sistemas sensibles recogen ligeras sugerencias que los mueven a otro valle de atracción, o los mantienen moviéndose alrededor dentro de una zona de 'impredecibilidad': 'suspendidos en la orilla del caos'.

Crítica del hilomorfismo de Deleuze y Guattari, siguiendo a Gilbert Simondon. La materia que se auto-organiza no necesita la imposición de una forma trascendente para organizar su caos putativo.

Putativo: Tenido por padre, hermano, etc. no siéndolo.

La elección forzada o disyunción exclusiva: el caos o la forma de estado, por ejemplo, es la raíz del fascismo. *Après nous, le déluge* [Después de nosotros, el diluvio]. Quitando el determinismo a largo plazo para localizar innovación, novedad, creatividad en la materia (aunque en sus umbrales virtuales), el caos / complejidad rompe el materialismo = ecuación de determinismo y su concomitante elección forzada de determinismo monístico materialista o libertad dualista espiritualista. El sentido común dicta (literalmente): ya que el materialismo monístico es determinismo, y ya que se deben preservar los fenómenos de libertad, entonces debemos pagar el precio de un dualismo espiritual.

Es importante especificar la 'especulación' de Deleuze y de Deleuze y Guattari. El caos / complejidad está bien establecido en la química física (Prigogine) y es una avenida interesante en la biología evolutiva (Kauffman). Por lo que Deleuze fue un 'sensitivo' que recogió corrientes en el aire y pensó de forma transversal, con Guattari, cómo un acercamiento caos / complejidad a las políticas-económico-psicológicas podían verse. En otras palabras, indicaciones y esquemas del caos / complejidad usados para dar animación a Marx, Freud, Nietzsche. Un materialismo imaginativo.

Ahora también es importante reconocer que Deleuze opera encima y bajo el nivel de lo individual: molecular y global, más que exclusivamente molar. Lo universal (forma de personalidad: responsable, engendrado, endeudado) no explica (la formulación de trabajos como el Anti Edipo, por decir alguno), pero debe ser explicado. La cuestión es: ¿Cómo estamos organizados, esto es, cómo están los parámetros social / familiar ajustados de manera que caigamos dentro del hoyo negro de nosotros "mismos" y cómo están los parámetros social / político ajustados de manera que las sociedades caigan en el hoyo negro de la paranoia fascista?

El esquizofrénico, y su 'cuerpo sin órganos' (CsO) es la clave de Deleuze y Guattari para la organización del cuerpo como un proceso. Desgraciadamente, hay que recordar, que Deleuze y Guattari no "defienden" la esquizofrenia clínica como un modelo para la acción política. En cambio, ven al aturdimiento del psicoanálisis en el caso de la psicosis, y su foco en la neurosis. El CsO (el arreglo de potenciales para la organización corporal, el reino virtual del cuerpo) es experimentado por los esquizoides como el colapso del funcionamiento del cuerpo (catatonía en los casos clínicos). El CsO nos enseña que el cuerpo está organ-izado en horas extraordinarias o tiempo extra (por lo que el CsO es el testimonio para la *Bildungsroman* [cultura romana] de que todos pasamos por ser construidos en el sentido constructivista literal). El cuerpo es organ-izado mediante la asignación de libre flotación de afectos favoreciendo a las máquinas (boca-seno, por ejemplo), pero no privilegiadas, excepto edípicamente) en lugar de a las personas: Enseñándole lo que su deseo era: "¡Así que soy yo! ¡Así que eso es lo que quería!" Por tanto, todos tenemos un "cuerpo político": diferentes máquinas sociales organizan al cuerpo en forma diferente. Este se mueve de lo molecular a lo molar; es la molarización del cuerpo para producir a la persona.²⁰

De manera similar, las sociedades tienen umbrales en los cuales adoptan o cambian características de comportamiento. El cuerpo político del feudalismo estaba organ-izado en forma diferente que el cuerpo político del capitalismo. El fascismo es una inflexión particular, un hoyo negro o atractor, dentro del capitalismo. ¿Cuál es el umbral fascista? Deleuze y Guattari sugieren un proceso de resonancia de microfascismo hasta su cristalización dentro de un gran hoyo negro del estado totalitario. Técnicamente, ellos distinguen el fascismo como un cuerpo político canceroso, como un proceso molecular, del estado totalitario (molar) que algunas veces le acontece.

El proceso de organ-ización, aunque auto organización de un sistema de materia /energía en un umbral, lleva una 'ilusión trascendental': crea la apariencia de un agente de organización trascendente viniendo desde lo alto a organizar una materia caótica. Este es particularmente efectivo en el fascismo: así es como Hitler quería que se viera, lo que él mismo probablemente pensó que era el caso y cuántos lo han abordado: ¿Cómo engañó a las masas?

Tecnologías de desfamiliarización.

A mediados de los setenta, pequeños núcleos de resistencia, como los arquitectos en varias partes del mundo –Inglaterra, Estados Unidos, Japón (en su mayoría culturas postindustriales avanzadas), comenzaron a tomar ventaja de esta condición de fragmentación y superficialidad y volverla sobre sí mismas. Si la ideología prevalectante era la de la familiaridad –familiaridad con imágenes conocidas, derivada del modernismo de los años veinte o del clasicismo del siglo XVIII- tal vez el papel de uno era defamiliarizar. Si el nuevo mundo de medios y mediatización hizo eco y reforzó la desmantelada realidad, tal vez, sólo tal vez, uno debía tomar ventaja de tal desmantelamiento, celebrar la fragmentación mediante la celebración de las diferencias de la cultura, mediante acelerar e intensificar la pérdida de la certeza, del centro, de la historia. En la cultura en general, el mundo de la comunicación en los últimos veinte años indudablemente ha ayudado a la expresión de la multiplicidad de nuevos 'ángulos' de la historia canónica, el Mega Relato, ventilando los puntos de vista de las mujeres, los inmigrantes, los homosexuales, las minorías y varias identidades no 'occidentales', que nunca se sintieron cómodamente entre la supuesta 'comunidad' occidental. En la arquitectura en particular, la noción de la desfamiliarización era una herramienta clara. Si el diseño de las ventanas sólo reflejaba la superficialidad de la piel de la decoración, muy bien se podía comenzar a buscar una manera de hacerla sin ventanas. Si el diseño de las columnas reflejaba lo convencional de un marco soportante, tal vez era posible deshacerse de las columnas de una vez por todas. Aunque los arquitectos preocupados puedan no profesar una inclinación hacia la exploración de nuevas tecnologías, tal trabajo normalmente toma ventaja de los desarrollos tecnológicos contemporáneos. Sorprendentemente, las tecnologías específicas – elevador, escaleras eléctricas, sheetrock, aire acondicionado o la construcción de estructuras ligeras o modas de cálculo por computadora– aún tienen que ser 'teorizadas' por la arquitectura, que es lo que Koolhaas está haciendo desde que comenzó a ejercer la profesión! –ver Junkspace. Tomo esta desviación a través de la tecnología porque la tecnología está intrincadamente ligada a nuestra condición contemporánea: decir que la sociedad ahora es 'sobre' medios y mediatización nos hace conscientes de

que la dirección tomada por la tecnología no es tanto la dominación de la naturaleza por la tecnología como el desarrollo de la información y la construcción del mundo como un juego de 'imágenes'. Los arquitectos habrán de entender una vez más y tomar ventaja del uso de tales tecnologías. En palabras del escritor francés, filósofo y arquitecto Paul Virilio, "ya no estamos tratando con la tecnología de la construcción, sino con la construcción de la tecnología".

Por último, para puntualizar dos movimientos importantes para este trabajo, tenemos:

ESTRUCTURALISMO, movimiento europeo en el área de las humanidades que emergió en Francia a mediados de los años cincuenta y en el que el lenguaje desempeña una función clave.

El estructuralismo tiene sus raíces en la lingüística de Ferdinand de Saussure, cuya principal propuesta es que "el lenguaje no es ni una forma ni una sustancia". Su nacimiento real tuvo lugar en 1955, cuando el filósofo Claude Lévi-Strauss (influido por Saussure pero también por los antropólogos y lingüistas estadounidenses y los formalistas rusos) publicó en el *Journal of American Folklore* un artículo titulado *El estudio estructural del mito: Un mito*, donde afirmaba que el mito "como el resto del lenguaje, está formado por unidades constituyentes" que deben ser identificadas, aisladas y relacionadas con una amplia red de significados. Así pues, los fenómenos culturales pueden considerarse como producto de un sistema de significación que se define sólo en relación con otros elementos dentro del sistema, como si fuera el propio sistema quien dictase los significados. Todo código de significación es arbitrario, pero resulta imposible aprehender la realidad sin un código. El estructuralismo se propone identificar y definir las reglas y limitaciones en el seno de las cuales, y en virtud de las cuales, el significado es generado y comunicado. Este método, que se define como *immanente* porque no mira en el exterior para explicar los fenómenos culturales, elimina la búsqueda de autenticidad allí donde, por ejemplo, se encuentran diferentes versiones de un mito: el análisis estructural toma en consideración todas las variantes halladas en el estudio de un fenómeno determinado. Otra función del método es la de interpretar el funcionamiento de la mente, tanto en las culturas *primitivas* como en las culturas *científicas*, como un todo estructuralmente idéntico: la teoría kantiana de los procesos de pensamiento queda así demostrada *a posteriori* por la investigación antropológica. El estructuralismo se ha aplicado a la sociología, la crítica literaria y la filosofía, revelándose extraordinariamente útil en el estudio de la narrativa.

Entre los principales teóricos del movimiento estructuralista destacan Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan y, más recientemente, Jacques Derrida. El estructuralismo ha sido criticado por su devaluación de la autonomía individual y su aparente desprecio de la historia. Véase también Postestructuralismo.

Su difusión en España e Hispanoamérica se inició a partir de la década de 1960 y alcanzó su máximo auge al coincidir con las reformas educativas de la década siguiente. Destacan, entre otros, los procesos de reformas lingüísticas llevados a cabo en Argentina, España y México, con autores como Ana María Barrenechea, Emilio Alarcos, Francisco Rodríguez Agrados, Idolina Noguel y Antonio Domínguez.²¹

POSTESTRUCTURALISMO, rama contemporánea de la teoría de la crítica, especialmente desarrollada en Francia, que afecta a áreas tan diversas como el psicoanálisis, la historia, la filosofía y la teoría literaria. Su relación con el estructuralismo ha sido objeto de un intenso debate y podría definirse como derivado del estructuralismo o como su antítesis. Algunos críticos incluyen a estos teóricos en dos campos diferenciados, el estructuralista y el postestructuralista. El historiador francés Michel Foucault, por ejemplo, afirmó que no era estructuralista a pesar de haber escrito lo que muchos consideran modelo del análisis estructuralista, y otro tanto puede decirse del psicoanalista Jacques Lacan. A ambos se les califica también como postestructuralistas. Esta confusión aparente procede de concepciones divergentes sobre la naturaleza del estructuralismo. Si se le considera limitado a los planteamientos del antropólogo Claude Lévi-Strauss y a las primeras obras del crítico literario Roland Barthes, en cuyos textos se analizaban los mitos, las instituciones sociales y culturales en relación con los opuestos que engloban y que conforman su estructura, sin que ni sus autores ni sus participantes sean conscientes, entonces el postestructuralismo es algo muy diferente. El postestructuralismo trata de superar la tendencia, aparentemente endémica en el pensamiento humano, de contemplar la realidad como la unión de dos opuestos, pero ambas corrientes comparten otras coincidencias: ambas rechazan la primacía del sujeto humano, como pone de manifiesto el humanismo filosófico, y aceptan las consecuencias del "*desdoblamiento*" del sujeto efectuado por Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, entre otros. Al sujeto se le considera como un producto, un punto focal de fuerzas, más que un agente creativo. La obra literaria es un tejido de otros textos cuyo significado viene determinado por sus lectores más que por la intención del autor. Las implicaciones de semejante punto de vista en el psicoanálisis y la historiografía son inmensas. Para Lacan, el dominio ineludible del lenguaje de los otros es el núcleo de la alienación psicológica. La historia postestructuralista analiza las estructuras institucionales, sociales y políticas en términos de la relación entre significado y poder, y su teoría pone en cuestión la verdadera naturaleza de las relaciones entre la realidad, el lenguaje, la historia y el sujeto.²²

¹ Kundera, Milan, *La Inmortalidad*, traducción Fernando de Valenzuela, Fábula Tusquets Ed., Méx., 1999, p. 170.

² Habermas, Jürgen, et al. *La posmodernidad*, Traducción Jordi Fíbla, Ensayo: *La modernidad un proyecto incompleto*, Editorial Kairós-Colofón, México, 1988, Pp. 19-21.

³ Rem Koolhaas. Koolhaas/OMA de la A a la Z. Kenchiku Bunka, Vol. 50 No. 579. Ene. 1995. P. 21. (Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen)

⁴ Dalí, Salvador, *Diario de un genio*. Tuequets Editores, Colección Andanzas, Barcelona, 1998, 7ª edición, p. 52. (Edición original en francés, *Journal d'un génie*, 1964) Las itálicas negritas son mías.

⁵ Cf. Karl Marx. "Todo lo que es sólido se derrite en el aire".

⁶ Lille ¹

Alguna vez Lille fue la capital de los condes de Flandes, pero con el Tratado de Utrecht en 1713, se convirtió en una posesión francesa. Algunos de sus edificios medievales aún permanecen, y la parte más elegante del antiguo pueblo es el distrito de St-André, hacia el norte, pero esencialmente Lille es una laboriosa ciudad moderna, con manzanas de oficinas y amplios boulevares.

Lille ²

Anteriormente Lisle, algunas veces L'Isle, fundada en 1030; destruida por Philip Augustus en 1214; reconstruida por Joanna; retomada 1297; dada al rey de Francia 1312; pasó a Austria y España pero rápidamente recapturada por Luis XIV 1667; capturada otra vez en 1708; restituida a Francia 1713; ocupada por alemanes octubre 1914 - octubre 1918; ocupada otra vez por alemanes junio 1940 - septiembre 1944; a la fecha acupada y gobernada por los franceses.

Lille ³

Entre otras cosas, la metrópoli de Lille tiene 6 campos de golf. También es posible ir a velear, a practicar *surfing* (tabla para oleaje), montar a caballo, deslizarse tanto como jugar tenis y planear caminatas y paseos en bicicleta en las afueras de Lille.

Lille ⁴

En el caso de Euralille -el nombre que expresa el deseo de Lille de situarse a sí misma firmemente en el centro de un continente cada vez más homogéneo- su emplazamiento abarca las ciudades vecinas de Londres, Bruselas y París. Euralille podría ser un monstruo.

Las definiciones anteriores de Lille están citadas por: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 876-904.

⁷ Fuente: Osborne, Richard y Ralph Edney, *Filosofía II*, De la edad de la razón al posmodernismo, Traducción Leandro Wolfson, Editorial Era Naciente, Argentina, 1996, Pp. 200-201.

⁸ Fuente: Osborne, Richard y Ralph Edney, *Filosofía II*, De la edad de la razón al posmodernismo, Traducción Leandro Wolfson, Editorial Era Naciente, Argentina, 1996, p. 231.

⁹ Fuente: Osborne, Richard y Ralph Edney, *Filosofía II*, De la edad de la razón al posmodernismo, Traducción Leandro Wolfson, Editorial Era Naciente, Argentina, 1996, p. 283.

¹⁰ Fuente: Osborne, Richard y Ralph Edney, *Filosofía II*, De la edad de la razón al posmodernismo, Traducción Leandro Wolfson, Editor Era Naciente, Argentina, 1996, p. 289. Modificado por Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹¹ Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad*, Traducción Alberto L. Bixio, Editorial Gedisa, Barcelona, 1998, (1ª ed. en francés 1985), pp. 23-32.

¹² Van Rosmalen Farías, Marijke, *La historia ha muerto...*, Ponencia para el XXIV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia, Guanajuato, noviembre 2001.

¹³ Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*. Ensayo: *La precesión de los simulacros*. Traducción Antonio Vicens y Pedro Rovira, 5ª edición, Kairós, Barcelona, 1998, (1ª edición en francés 1978). Pp. 7-80.

¹⁴ Lyotard, Jean-Françoise, *La condición posmoderna. Ensayo sobre el saber*. Traducción Mariano Antolín Rato, Ediciones Cátedra, Colección Teoremas, 4ª edición, Madrid, 1989, (1ª ed. en francés 1989)

¹⁵ Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad*, Traducción Alberto L. Bixio, Editorial Gedisa, Barcelona, 1998, (1ª ed. en francés 1985).

¹⁶ Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Traducción Carmen González Marín, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, 3ª edición.

¹⁷ Para Laplace, o más precisamente, para el "demonio" del experimento de su pensamiento, el conocimiento preciso de condiciones iniciales y las leyes universales producirán conocimiento preciso de las condiciones del pasado y del futuro. El problema con algunos sistemas es su "sensibilidad" a desviaciones insignificantes en la cuenta de sus condiciones iniciales. Entonces incluso el error más insignificante produce discrepancias abrumadoras muy rápidamente.

¹⁸ Cfr. Ver Michel Serres, *El nacimiento de la Física en el discurso de Lucrecio*, caudales y turbulencias, Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1977.

¹⁹ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www.10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

²⁰ Cfr. Deleuze, G. y F. Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 1 El Anti-Edipo, Traducción Francisco Monge, Editorial Paidós Studio Básica, Barcelona, 1985, (1ª edición en francés 1972). Libro 2 Mil Mesetas, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larracleta. Valencia, 3ª edición 1997. (1ª edición en francés, 1980).

²¹ "Estructuralismo," *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000*. © 1993-1999 Microsoft Corporation.

²² "Postestructuralismo," *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000*. © 1993-1999 Microsoft Corporation.

2002. DE LAS CLASES.

¿Cuál es la situación actual? Las escuelas son de tipo arborescente. Una escuela ya es algo terrible: siempre hay un papa, manifiestos, representantes, declaraciones vanguardistas, tribunales, excomuniones, trapicheos políticos, etc. Pero lo peor de las escuelas no sólo es la esterilización de los discípulos (bien lo han merecido [los que no hagan nada para evitarlo]). Si no más bien la destrucción, el aplastamiento de todo lo que se estaba haciendo al mismo tiempo.¹

GILLES DELEUZE Y CLAIRE PARNET.

Decidí exponerme plena y abiertamente a la disciplina de la investigación para conseguir el grado de doctorado, me refiero a no sólo realizar una investigación para cumplir con el trabajo; quiero dejar en claro, pues, que no lo hice única y exclusivamente por ese afán, es más, creo que ese afán no fue en absoluto la motivación más fuerte, si así hubiera sido, hubiera adaptado 'el tema' a los requerimientos que en algún momento se me pedían; sin embargo, no lo hice porque yo quería, como digo, exponerme a la corriente fuerte de aire nuevo que comenzaba a penetrar en la arquitectura y el urbanismo en ese momento, y lo sigue haciendo, y no protegerme con ese grueso abrigo que le brindan a uno el paternalismo en cualquiera de sus aspectos, las tradiciones, lo aprendido 'porque así debe ser', la axiomática, cánones, etc., etc. Sentía entonces, y ahora más que nunca, que ese pesado abrigo se vuelve asfixiante, uno cree que ayuda, y sí, ayuda a no pensar más allá de su protección, ayuda a seguir pensando con ese pensar cotidiano que no le lleva a uno a nada más que repetir hasta el cansancio lo aprendido en la escuela y si acaso, ir actualizándolo más o menos cada cierto tiempo con el menor esfuerzo posible, ayuda a no usar el pensamiento de la manera que espero haber explicado con claridad a lo largo del trabajo; pero que no ayuda a experimentar, a inventar, a innovar, a usar el pensamiento como deporte extremo, de alto rendimiento. En la práctica se pueden aprender muchas cosas, sí, siempre y cuando uno se lo proponga mediante esfuerzos de otro tipo, es decir, de echar a andar ese pensamiento extremo con el que se encuentra la libertad —como lo hace Koolhaas—; de otro modo la práctica es tan agotadora que, si uno no se lo propone, impide totalmente ese tipo de pensamiento. Además, en un país tan grande y poblado como éste, aunque resulte extraño, es difícil ejercer una profesión que aún, en la época actual, no está bien comprendida por la población: la mayoría de la gente no sabe qué esperar de la arquitectura, se conforma con tener un lugar dónde vivir, cuando es posible y se adapta a él como si del lecho de Procusto se tratara. Por lo demás, los que tienen medios económicos prefieren gastarlos en 'decoración para impresionar' que en arquitectura. Mientras esto sea así, se seguirá contribuyendo a la ampliación de la costra de construcción que eventualmente cubrirá la Tierra: más *brick and mortar* como dijera Koolhaas, en lugar de *click and mortar*. Por lo demás, en las escuelas aún se siguen enseñando las viejas doctrinas arquitectónicas: cuando sucede de la mejor manera, el alumno es presentado con alguna situación en algún lugar y se le pregunta qué haría para arreglarla, cuando no, sale a relucir la sempiterna lista de espacios (que no programa), para 'proyectar' el mal llamado 'tema' en lugar de ejercicio, y en lugar de fomentarla como la mejor opción de inicio, no se le da ninguna importancia a la posible investigación que pudieran llevar a cabo los alumnos. Esto evoca operaciones ridículas de 'corrección' que no tienen la menor oportunidad de ser implementadas y menos experimentadas. Insisto una vez más, la arquitectura es mucho más que un oficio, es toda una profesión donde hay que pensar, que aplicar el pensamiento que ya referí para resolver los problemas. Hay que buscar un acercamiento más radical. Además, por un lado, ¿quiénes se creen los maestros para erigirse en 'correctores'? (Cfr. *Vigilar y Castigar* de Foucault) ¿Seguirá siendo una forma de imponer su poder, que no sus conocimientos? Y por el otro, ¿hasta cuándo los alumnos seguirán tomando el camino fácil de aceptarlo, de seguir aceptando lo que 'papá' dice que debe ser? ¿Hasta cuándo tendrán el valor de aceptar la responsabilidad que conlleva el enfrentarse a la libertad que implica pensar? ¿De enfrentarse a dar las soluciones a los problemas de Su tiempo, la época que les tocó vivir, sin tener que depender de alguien mayor —léase de mayor edad, de mayor experiencia, de mayor desarrollo, etc.— para que las resuelva, o de seguir las resolviendo como 'siempre' se han resuelto? Para que esto suceda así siempre se ha enseñado que lo que hicieron los mayores era mejor, que lo que hacen los de hoy carece de valor porque aún no ha pasado el tiempo para que lo juzgue, ya que 'el tiempo es el mejor juez'; lo cual entre

líneas significa también que hacen la arquitectura para las futuras generaciones. Pero ¿con qué base? Aún nadie sabe cuales serán las necesidades de la gente dentro de, digamos, veinticinco años. La arquitectura es resolver los problemas de espacio de toda índole y de la mejor manera posible de cada época, no sólo se trata de cumplir, o peor aún de mal cumplir, se trata de hacer lo mejor que se pueda, es lo mejor que podemos darle al mundo de nuestro tiempo, y dejémosle la oportunidad a las generaciones futuras que resuelvan sus problemas a su manera, ya que con absoluta seguridad serán diferentes a los nuestros. En otras palabras, no se trata de construir más, sino de hacerlo mejor, o tal vez de mejor no hacerlo. "Lo no construido es la fantasía que subyace en todo. ¿Cómo diseñar el no-diseño? Es difícil hacerlo creíble, pero AMO consentir en construir solamente cuando esté demostrado que es absolutamente necesario", dice Koolhaas. El camino no es fácil, implica esfuerzo y renuncia, y pensamiento extremo, pero está dado. La arquitectura es toda una forma de vida, de ver la vida, de entenderla, de abordarla, de resolverla, no se puede ser arquitecto sólo ocho horas al día.

Desde 1995 dejé de impartir voluntariamente clases de taller de proyectos, no quiero seguir siendo cómplice de algo de lo que no estoy para nada convencido; no le está dejando nada a la Arquitectura, y si no es así, ¿para qué soy arquitecta? ¿Para que soy maestra de taller de proyectos? En la facultad se soslaya sistemáticamente la investigación, no se le da ningún valor, a no ser que se refiera a épocas pasadas, por ejemplo el Siglo XVI, o la Revolución, pero de lo de nuestro tiempo, del tiempo actual, prácticamente nada. Los ejercicios de taller, así como el planteamiento de cualquier problema urbano-arquitectónico han de plantearse basados en la investigación riquísima que esta enorme ciudad y este interesantísimo mundo pueden generar. Esta es la época que nos tocó vivir, no otra, ni del pasado ni del futuro; por tanto, lo mejor que se puede hacer es conocerla a fondo, participar en ella, experimentar soluciones para mejorarla, para hacerla como nosotros queremos, no como nos la han venido haciendo, tal vez con buenas intenciones, pero con toda seguridad sí con afán de inmortalidad. No podemos vivir en el pasado ni esperar que el futuro sea mejor, hay que vivir en el presente.

En consecuencia, ¿Qué significa para mí dar clases? ¿Qué tiene de insustituible este ejercicio sobre todo ahora, después de haber realizado esta investigación?

Las clases han ocupado la mayor parte de mi vida, desde 1968 cuando aún era pasante, me he empleado en ellas con pasión. No es lo mismo que una conferencia o cursos cortos, ya que se trata de un período muy extendido y de un público relativamente constante, a veces a lo largo de varios años, como por ejemplo me sucede actualmente en los cursos que imparto en el posgrado de la facultad. Mis clases son como un laboratorio de investigación -digo 'como' ya que tan pronto libere el tiempo que actualmente estoy dedicando a la hechura de esta disertación, van a ser verdaderos laboratorios de experimentación en todo el sentido de las palabras. Se organizan cursos acerca de aquello que uno investiga, no acerca de lo que uno sabe. Hay que prepararse durante mucho tiempo para llegar a tener unos minutos de inspiración. En el momento en que comprenda que necesito prepararme mucho más para conseguir una inspiración, tal vez, más dolorosa, me vendrá bien dejarlas y dedicarme a otra cosa.

Ahora mis clases son como un canto hablado, más parecidas a la música que al teatro, como dice Deleuze, nada se opone en principio a que un curso sea como un concierto de rock. "No se trata únicamente de una cuestión de comprensión o de acuerdo entre intelectuales, sino de una cuestión de intensidad, de resonancia, de acorde en sentido musical. Después de todo, un buen curso se parece más a un concierto que a un sermón..."² Hay que reconocer que en el momento actual dispongo, dentro de límites muy amplios, de condiciones excepcionales para realizarlos: todos los programas dependen de mí, yo los diseño, los actualizo, los modifico, los adapto, los corto, los articulo, de acuerdo a las necesidades de cada uno, aprovechando para bien las circunstancias, en suma son cursos rizomáticos. Trato de padecer lo menos posible de los avatares administrativos que normalmente están por encima de lo académico. Lástima que aún haya que sufrir de carencias en lo referente a salón adecuado, proyector, pantalla, 'cañón' y ya no digamos TV-video-DVD, en fin, de los media.

En mis clases rechazo el principio de "conocimientos progresivos": el mismo curso se dirige a estudiantes de los últimos grados de Licenciatura (como 'materias optativas', a las cuales habré de referirme más

adelante), que a los de cualquier semestre de la Maestría o a los de Especialización, e incluso de Actualización de profesores, a estudiantes y a oyentes, a arquitectos y a otros profesionales, a jóvenes y mayores, a mexicanos y de otras nacionalidades. Quisiera que asistieran también pintores, músicos, o de otras artes, sería excelente que participaran cineastas y filósofos, y que los arquitectos, sobre todo los jóvenes mostrarán un pensamiento más exigente, muy exigente. Bueno, las sesiones son larguísima – miércoles de cuatro a diez de la noche o más (varias veces han tenido que pedirnos que nos retiremos porque ya van a cerrar las instalaciones) y en el mismo salón, y viernes de las siete de la mañana a las dos de la tarde, o más, cambiando de salón, lo cual es una lata- hay quien las escucha enteras, hay quien toma lo que necesita o desea, lo que les sirve para algo, aunque esté alejado de su disciplina. Las intervenciones son directas, a veces esquizofrénicas. En aras, es decir, en honor de lo administrativo, como una reminiscencia de reglamentación, he de llevar una especie de control de los alumnos inscritos, para lo cual han de cristalizar sus ideas por escrito a manera de ensayos-investigación.

He de decirle a este público lo que significa para mí, lo que le debo. Las clases en nada se parecen a las discusiones, la arquitectura no tiene nada que ver con las discusiones: es suficiente con tomarse la molestia de comprender el problema que alguien plantea y cómo lo hace –me refiero tanto a los alumnos como a los ‘grandes’ arquitectos contemporáneos, al fin y al cabo todos compartimos la misma época-, de lo que se trata es de enriquecerlo, de variar sus condiciones, añadirle algo o conectarlo con otra cosa, pero nunca discutir. Una vez más, como dice Deleuze, es “como una cámara de ecos, un serpentín en que las ideas retornan, después de haber pasado por muchos filtros”. Es aquí donde se da uno cuenta de que la arquitectura no requiere únicamente una comprensión arquitectónica, por afectos o perceptos, sino también una comprensión no arquitectónica, por conceptos y por preceptos, los tres aspectos son necesarios. La arquitectura mantiene una relación esencial con la no-arquitectura: se dirige directamente a no arquitectos. El caso contemporáneo más asombroso es el de Koolhaas: es el arquitecto completo, y sus libros son los grandes libros de afectos o perceptos. Pero al mismo tiempo que es el arquitecto más puro -¿o debería decir más ecléctico?-, se dirige estrictamente a todo el mundo, cualquiera puede leer *Delirious New York*, *SMLXL*, o sus libros más recientes: *Mutations*, *Dutchtown*, *30 Colours*, *Projects for Prada*, *One Leap Forward*, *A Harvard Guide to Shopping* si es capaz de dejarse arrastrar por su corriente, de exponerse a esa corriente fuerte de aire nuevo que penetra... La comprensión no arquitectónica no es una comprensión insuficiente o provisional, es una de las dos mitades, una de las dos caras de la moneda.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, traducción por José Vázquez Pérez, editorial PRE-Textos, Valencia, 1997, 2ª edición, p. 32. (1ª edición en francés 1977).

² Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción de José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996, Pp. 139-140, (1ª edición en francés, 1995).



**EDITORIAL
TRILLAS**
S.A. DE C.V.

Miércoles 1o. de marzo del 2000

Arq. Consuelo Farías van Rosmalen
Monte Albán 60 entre (Xola y Morena)
Col. Narvarte
C.P. 03020
Tel. 55 30 68 22

Ref.- Nueva York delirante.

Estimada Arq. Farías:

En relación con la obra que se menciona en referencia, debo informarle que en la junta más reciente de nuestro Consejo Editorial se decidió que, debido a la crisis económica que en general afecta a la industria nacional, debíamos restringir el presupuesto en algunas de nuestras áreas editoriales.

Así, por motivos que nada tienen que ver con la calidad de su obra, nos vemos en la necesidad de declinar su publicación.

Estamos seguros de que comprenderá nuestros motivos, y esperamos que en un futuro cercano podamos tener la oportunidad de trabajar juntos. Adjuntamos la obra que tuvo a bien proporcionar para su estudio.

Sin otro particular, me despido cordialmente.

Atentamente


José Luis V. Ruiz Avila
Departamento Editorial

JLR/yjr

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1968. DE LAS VIVENCIAS TEMPRANAS.

DE INDONESIA: SENSIBILIDAD Y PERCEPCIÓN.

DE CÓMO "¡JUGANDO A SER UN GENIO SE LLEGA A SERLO!"

DE LAS SIMILITUDES IMPORTANTES.

DE LAS 'DIFERENCIAS EXACERBADAS'.

DE LAS MÁQUINAS.

DE CAJONES, CAJAS Y SECRETOS.

DEL ASOMBRO.

DEL VISIONARIO OBSESIONADO CON EL PRESENTE

DE REGRESO EN LOS SECRETOS Y LOS ASOMBROS.

DE MÁS ACTITUDES QUE CAUSAN ASOMBRO.

DE LA COMPETENCIA, LA ORQUESTACIÓN Y LA CONTROVERSI... Y MÁS ASOMBRO.

DE LA 'VOLUNTAD DE PODER' O DE LOS CAPRICHOS: ¡YO QUIERO! LO QUIERO PORQUE LO QUIERO.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

No se trata de navegar en la angustia por el pasado perdido, ya que esto nos cierra los ojos ante la emergencia incipiente de otro mundo, otra ciudad, otra manera de ser felices.¹

REM KOOLHAAS.

La celebridad de Rem Koolhaas, ese holandés ciudadano del mundo que se encuentra a la cabeza de los movimientos arquitectónicos del siglo XXI, atravesó varias veces el Atlántico, el mar ignoto de Colón, mucho antes de que el gran público reconozca el valor de su obra. Por eso, la noticia de que había sido galardonado con el Premio Pritzker del año 2000 sólo vino a corroborar lo que en mi bola de cristal yo ya había visto desde 1988 cuando, paseando por La Haya con mi familia, conocí el Nederlands Danstheater (NDT), experiencia regocijante, increíble. Sólo cuando se deja de lado la técnica arquitectónica de Rem Koolhaas para concentrarse en sus temas y sus contenidos, es decir, juzgar su arquitectura por la calidad e intensidad de sus espacios y no sólo su modo de realizarla, entonces el artista, el humanista produce un efecto sorprendente y revolucionario. Son muy raras las obras arquitectónicas que me incitan a verlas dos veces por puro placer. Debo confesar que el NDT ejerció sobre mí una profunda fascinación y posteriormente esa misma fascinación profunda han ejercido sobre mí todas las obras de Rem Koolhaas que he tenido la oportunidad de visitar y analizar.

Entonces, en 1988, pensé que Rem Koolhaas era un hombre que oscilaba entre el genio y el talento. Más de una década después todos somos testigos de que no oscila. Es un **nomada** de aquellos que llegan desde tan lejos que no nos tomamos el tiempo necesario para percibirlos conscientemente al verlos llegar, solamente llegar. Él se coloca, sin decir una sola palabra, en un **sistema de interferencias**, un **mapa**, difícil de comprender para cualquiera, y desde allí razona, interpreta —o mejor dicho inventa— y propone con tal genialidad y talento que, querámoslo o no, sus propuestas, no siempre bien aceptadas de inicio se vuelven visionarias —Melún Senart, 2 Biblioteques Jussieu en Francia, la ampliación del MoMa de Nueva York, la Ciudad Aeropuerto de Schipol en Holanda, la Casa de Congresos de Córdoba, o Downsview Park en Toronto: la "Tree City"— propuestas que al paso de los años, según la mencionada bola de cristal, se volverán realidad, y tal vez entonces la sociedad esté dispuesta a aceptar la creación que Rem Koolhaas como individuo por su propio esfuerzo realizó creando un **espacio de movimiento** en el cual la cultura se expandirá.

Por un lado está el realismo, ese realismo holandés que casi raya en el pesimismo, que pretende meterse en sus pensamientos y que no le abandona ni siquiera en su **nomadismo**. Ese realismo que dice que Holanda —ese pequeño país que para ser tuvo que ser hecho a mano—, es bueno, que resulta encantador que tenga una legión de connotados arquitectos en el último siglo y que resulta aún mejor que el mejor de ellos, el Maestro, haya sido destacado con el Premio Pritzker. Pero que a este arquitecto el mismo país lo haya reconocido en 1986 —a pesar de burlas e ironías— con el Premio Maaskant a cuenta del efecto estimulante de sus conferencias públicas acerca de su profesión, cuando aún no realizaba ni una obra,

resulta todavía mejor que diez arquitectos de otros países y mucho mejor que cien arquitectos chinos – estos últimos “los más importantes arquitectos del mundo” según lo dice el propio Koolhaas en el ensayo del *Pearl River Delta*.

Por el otro lado, existe una esperanza: la esperanza de que no todo se derrumbará, de que la fuerte voz de Rem Koolhaas no se quebrará al llegar a nuestros oídos, porque ciertos grupos están interesados en hacerla confundir con el peligro –entendido como miedo por lo nuevo, lo desconocido, el cambio–; la esperanza que vestida de optimismo también se mete en sus pensamientos para decirnos que la arquitectura sobrevivirá. Sobrevivirá al marasmo del posmodernismo que como “resultado del enorme grado de hostilidad –casi física– que existía en los años setenta contra cualquier idea de modernidad”,² la obligó a seguir caminos caprichosos y sujetos a la moda.

Para pensar la constante filtración en sus pensamientos de ese realismo casi cruel de su país – Holanda-, debido no sólo a condicionantes de la naturaleza, sino también a consecuencias del fenómeno social, político y económico que fue la Segunda Guerra Mundial, en que los alemanes arrasaron, entre tantos sitios, con Rotterdam, su ciudad natal, por el hecho de ser guardiana del río Rin, y por si todo esto fuera poco, al “adoctrinamiento, la historia, la pesantez [densidad]- de Europa”³, y a la herencia calvinista; debió haber varios sucesos o encuentros en su vida temprana –azarosos o premeditados– que sirvieran de contraparte. Apunto como auxilio de la memoria que la Segunda Guerra Mundial terminó en 1945 y Koolhaas nació en 1944 en una ciudad bombardeada, en una ausencia de ciudad, sin centro, sin corazón.

De entre estos sucesos quisiera destacar cuatro que considero de máxima importancia por la influencia que deduzco que causaron en su desarrollo mental posterior. Estos son, en **primer** lugar, los años de niñez que vivió en Indonesia (1952-1956) junto con su familia –hecho sobre el cual es difícil no encontrar referencias tanto en sus escritos como en sus conversaciones. En **segundo** lugar, el impacto que le causó conocer la vida y obra escrita, pictórica y general de Salvador Dalí, otro personaje excéntrico, genial, talentoso y por demás interesantísimo. En **tercer** lugar, existe también “un cierto espíritu de aventura que es tal vez holandés”⁴ que en parte lo lleva a ser el **nómada** que hoy es, y que lo hace tener esa amplitud de visión que lo caracteriza. Y en **cuarto** lugar –tal vez el más importante, o no estaría haciendo este trabajo-, el afortunadísimo suceso, sobre todo para la arquitectura y desde luego para él mismo, de que su abuelo materno fuera arquitecto. Posteriormente vendrán otras experiencias, tal vez influencias, que ya se irán desgranando, en particular la de Deleuze y Guattari y la de Foucault.

DE INDONESIA: SENSIBILIDAD Y PERCEPCIÓN.

Respecto a su niñez en Indonesia, a la cual, como dije, Rem Koolhaas no pierde la oportunidad de referirse como si fuera reciente, citaré algunas referencias:

En primer lugar, la razón por la que vivió allá en su niñez: “Él había nacido en Holanda al final de la Segunda Guerra Mundial, el mayor de tres hermanos, y su sensibilidad fue marcada en primer lugar por esa vista de destrucción. ‘Ruinas por todos lados y realmente pobres,’ dice [Koolhaas]. Su padre, Anton Koolhaas, editaba un periódico izquierdista que apoyaba la lucha por la independencia de Indonesia. Cuando esa causa prevaleció, Koolhaas padre era uno de los pocos holandeses bienvenido en el nuevo estado. Aceptó un puesto de director de un instituto cultural, llevándose a su familia para allá cuando Rem tenía ocho años. Se quedaron por cuatro años.

“Si se busca el punto donde las oposiciones radicales y discontinuidades entraron en la conciencia de Koolhaas, habrá que comenzar por la Jakarta post-independiente. La ciudad estaba dividida geográfica y psicológicamente en remanentes del altamente estructurado pasado colonial y remolinos del presente caótico. ‘Era una extraña coexistencia entre secciones muy ordenadas y secciones muy desordenadas,’ él dice. **‘Ese es el origen de una especie de división fundamental de lealtades o exageración de**

extremos en mi trabajo. Tan no familiar como fue Indonesia, cuando regresó Holanda fue aún más extraña. Dice desaprobadoramente, 'Había cambiado de la posguerra repentinamente a la limpieza reconstruida'.⁵

Define a "Jakarta (en los años cincuenta) Ciudad colonial de triple blancura –gente blanca, vestida de blanco, en arquitectura blanca- invadida por millones que nunca la habitaron a propósito, que se mofaron de todas sus reglas y sistemas. Los primeros síntomas de la modernidad [norte]americana: neón, carteleras, cinemas, coches, música, suburbios. Los *Kampongs* llenan todas las costuras, en lugar de la ciudad europea –colección de privacidades y separaciones- el *Kampung* es un sistema donde cada uno está consciente de la presencia de los demás, siempre.....

"La arquitectura es a lo más temporal: la naturaleza siempre lista a recobrar, desquitarse.....

"En Europa la ciudad es lenta, construcción metódica: aquí lenta, deconstrucción metódica.

"Eso hace todo 100% más excitante."⁶

En 1995, cuando Koolhaas tuvo la experiencia de regresar a Asia y de realizar tanto trabajos como investigaciones en varios de estos países asiáticos, nos dice: **"Me doy cuenta cada vez más que la experiencia asiática –trabajo / viaje / investigación- es para mí también un regreso a la juventud pasada lejos de los adoctrinamientos, la historia, la pesantez de Europa. Una experiencia que me transformó –creo que fui 'modernizado' por Indonesia- ahora es amplificada mediante la profundización del involucramiento con una parte del mundo que está sometida a una transformación y modernización radical"**.⁷

En el periódico holandés de *Volkskrant*, el artículo *Arquitecto entre el fango y el mito*⁸ comienza: "El estado en ruinas de Amsterdam [Rotterdam fue la ciudad arrasada a bombazos] tras la guerra [Segunda Guerra Mundial] y las enormes masas de Jakarta son la base de su fascinación por la ciudad. Tokio le ha dado una nueva visión sobre el fenómeno belleza. Rem Koolhaas: "Yo creo que en Europa verás que determinadas ciudades serán reservadas para aludes turísticos..."

Obviamente en todas las versiones de su biografía este suceso es siempre nombrado, una de las más significativas dice: "Rem Koolhaas nació en Rotterdam en 1944 en medio de los cráteres producidos por las bombas lanzadas en el centro de la ciudad. Su padre es [era] el escritor y crítico de teatro Anton Koolhaas, su madre la hija de un arquitecto -[Dirk Roosenburg, según él lo apuntó en mi libreta]. La familia Koolhaas se muda a Jakarta y Rem Koolhaas es enfrentado por primera vez con masas de seres humanos, inimaginables para la gente holandesa".⁹

Desde otro punto de vista en una conversación con Arie Graafland y Jasper de Haan en 1997, cuando están hablando sobre *Bigness* [lo enorme], éstos le plantean la siguiente cuestión:

Los conflictos en los Países Bajos siempre explotan cuando se llega a la articulación. [Aldo] Van Eyck se enoja muchísimo por el hecho de que el espacio no está articulado: El síndrome del Team X. Los arquitectos holandeses respetan la arquitectura, incluso cuando ésta es grande, como forma de repetición. Lo grande parece ser inhumano como si ya no se relacionara con el cuerpo humano. Usted y su oficina evidentemente no tienen afinidad con esta noción. ¿Porqué?"

A lo que Rem Koolhaas contesta:

Siempre he tenido el más profundo desdén por esa ideología, sin saber precisamente de dónde viene. Tal vez la razón principal sea la pretensión de que algo hecho siempre pueda ser la contraparte del cuerpo humano.¹⁰ El cuerpo abarca una gran riqueza de matices. La pretensión de que esta riqueza de alguna manera se pueda contener, o contradecir, es totalmente impensable. Este es un aspecto verdaderamente importante. Otro aspecto es que desde muy temprano en mi vida en Indonesia fui confrontado con el aspecto masivo del cuerpo humano. Esto es algo que siento que rara vez se encuentra en los Países Bajos y ciertamente no como idea. En Indonesia, había enormes masas de gente que eran movilizadas para algunos discursos de Sukharno.

Ese ha sido un tema prohibido desde la guerra [Segunda Guerra Mundial]. Lo aprecio como un medio de salvaguarda contra la pretensión de la escala humana. Un caso en cuanto a esto es nuestro diseño para una **casa en Burdeos**.

Es una casa hecha para un hombre que es inválido.

Lo esencial de la casa es un cuarto especial para él. Este cuarto se asienta en un elevador y se mueve hacia arriba y hacia abajo a través de la casa. Puede parar en todos los niveles y también entre ellos. Ese movimiento altera la arquitectura de la casa.

Desde luego, esto también concierne al cuerpo. Pero no claramente explicado como tal. No era el caso de 'ahora vamos a hacer lo mejor posible para un inválido'. El punto de inicio más bien es una negación de la invalidez.

Así que estamos muy interesados en la relación con el cuerpo, pero no como una norma. Tal vez hacerlo una norma es el aspecto inhibitorio.¹¹

En este argumento se puede ver la gran influencia que la experiencia indonesia tuvo en muchos de sus puntos de vista; además, es este argumento uno donde se puede observar la aplicación del fenómeno paranoico crítico al lograr el proyecto con el objetivo de la 'negación de la invalidez' y la inestabilidad.

En *SMLXL*, el libro del siglo como lo clamó la *Blueprint Magazine* y que ya va en la tercera edición,¹² el segmento donde describe "*Singapur. Líneas de poesía. Retrato de una metrópoli Potemkin... o Treinta años de tabula rasa, 1995*,"¹³ lo comienza con una memoria de su viaje rumbo a Indonesia:

Cumplí ocho años en el puerto de Singapur. No bajamos a Tierra, pero recuerdo el olor —dulzura y podredumbre, ambos abrumadores.

El año pasado fui otra vez. El olor se había ido. De hecho, Singapur se había ido, arrasado, reconstruido. Había allí una ciudad completamente nueva...

Cuando vino a México en marzo de 1998, al terminar la conferencia que dictó en la Facultad de Arquitectura fuimos a comer con él; tuve entonces la oportunidad de cambiar conocimientos y opiniones con y sobre él de su trabajo. Conversamos sobre su abuelo materno, el arquitecto [Dirk Roosenburg] contemporáneo de Mies van der Rohe, también de los que [yo] suponía que eran sus hijos: Rem y Barend Koolhaas, estudiantes destacados [en ese momento] de la Facultad de Arquitectura de Eindhoven; los cuales resulta que son hijos de sus primos Jan y Teun (otro arquitecto holandés de reconocido prestigio.) Me dijo que su hijo se llama Tomas y apenas iba a cumplir dieciocho años (supongo que es quien hizo la tira cómica del Edificio Byzantium que aparece en su libro *SMLXL*.)¹⁴

Y así, platicó sobre su estancia en Indonesia en su infancia, donde, además de enfrentarse por primera vez a las masas de gente, aprendió a comer de todo, sobre todo picante, lo que quedó claro cuando a casi todos en la mesa les pidió que le dejaran probar sus platillos —un poco siguiendo la costumbre indonesia también adquirida en todo Holanda, de la *rijsttafel*.

Como se puede ver en estos pocos ejemplos muchos de sus puntos de vista respecto a muy diversas cuestiones han sido fuertemente influidos por haber sido expuesto durante su niñez —de los 8 a los doce años— a un país y a una cultura totalmente diferente a la suya de origen; no sobra reconocer que debió ser **un niño muy sensible y perceptivo** para haber registrado y comparado sus vivencias de entonces y aplicarlas en el momento adecuado.

DE CÓMO "¡JUGANDO A SER UN GENIO SE LLEGA A SERLO!"

Cada mañana cuando despierto, siento una enorme dicha de ser Salvador Dalí... ¡Oh, Salvador Dalí! ¡Ahora lo sabes! ¡Jugando a ser un genio se llega a serlo!¹⁵

SALVADOR DALÍ.

Es bien sabido que Rem Koolhaas adopta el método paranoico crítico (MPC) que Salvador Dalí inventó. Este hecho queda claro a lo largo de sus obras pero, está perfectamente documentado principalmente en

Delirious New York,¹⁶ además de referirse a él en muchas de sus entrevistas; en otro segmento de esta investigación se analiza este estrato de la mente y del universo koolhaasiano ya que es un 'platillo suculento,' para usar palabras de Dalí. Pero además de esto, encuentro que existe en la vida de Koolhaas lo que llamaré 'diferencias exacerbadas' -para usar ahora sus propias palabras- y puntos culminantes de una similitud asombrosa con la vida de Dalí.

Por un lado, creo que esto se debe a la aplicación del MPC, puesto que las circunstancias de sus vidas son diferentes y obviamente el tiempo y el espacio también, veamos:

DE LAS SIMILITUDES IMPORTANTES:

Ambos:

- Personajes excéntricos.
- Artistas.
- Gran deseo de llamar la atención.
- Geniales.
- Talentosos
- Tímidos hasta la exageración.
- Voluntariosos.
- De tendencia solitaria.
- Autodidactas.
- Con tendencia natural a la megalomanía.
- Innovadores.
- Provocadores.
- Incansables trabajadores.
- Con momentos de ascetismo exacerbado.
- Con una 'voluntad de poder' arrolladora.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DE LAS 'DIFERENCIAS EXACERBADAS':

Salvador Dalí:

- Tiempo: (1904-1989)
- Espacio: catalán, (español)
- Segundo hijo (casi primogénito con carga emocional adicional: el hermano mayor muerto 3 años antes de que él naciera, también llamado Salvador)
- De provincia.
- Sedentario por naturaleza; aunque viajaba mucho.
- "Tenía horror por mi época."
- Pintor.
- Con interés en el dinero: Avida Dollars.
- Católico fanático.
- Abiertamente vanidoso.

Rem Koolhaas:

- Tiempo: (1944)
- Espacio: Holandés (errante)
- Primogénito
- De metrópoli.
- Nómada por naturaleza, se la pasa viajando.
- "Tengo una obsesión con el presente."
- Arquitecto.
- Sin interés en el dinero.
- De origen protestante.
- No vanidoso: llano.

Por el otro, indudablemente se debe a la **genialidad** y a la excentricidad de que ambos personajes gozan, lo que les da las demás semejanzas típicas de estos caracteres, como quedará establecido. **La intención entonces es la de sentar un paralelo de genio a genio, de mapa a mapa y no de**

calco a mapa. En cualquier forma mucho se puede aprender –aprendí y seguiré aprendiendo– estudiando y comparando a ambos personajes en este segmento.

Si bien Dalí, según cuenta él mismo en su diario *La vida secreta de Salvador Dalí*, era lo que llamamos un niño malora –él se llama a sí mismo “niño perverso polimorfo”–, es decir, no sólo travieso, sino muchas veces mal intencionado por razones de tipo psicológico, según explica en el mismo diario, y de Koolhaas no se ha publicado casi nada de este tipo de información, cuando menos que yo tenga conocimiento, más que la de *HP de Tijd* y la de *The New York Times on the Web*, a la cual me referiré más adelante.

En *La vida secreta de Salvador Dalí* encuentro un párrafo, entre muchos dedicados a Gala, que me conmovió profundamente –seguramente me conmovió más por mi faceta de esposa que de arquitecta en vías de obtener el doctorado–, tanto como otro que leí con anterioridad en *Delirious New York*, ambos dedicados a sus respectivas esposas, y que me permitirá traducir para integrar en este segmento.

Escribe Dalí:

Un solo ser ha alcanzado un plano de vida cuya imagen sea comparable a las perfecciones serenas del Renacimiento, y este ser sucede que es precisamente Gala, mi esposa, a la que tuve el milagro de escoger. Ella está compuesta de esas actitudes fugaces, de esas expresiones faciales como de la Novena Sinfonía, las cuales, reflejando los contornos arquitectónicos de un alma perfecta, son cristalizadas en la mera línea de orilla de la carne, en la superficie de la piel, en la espuma de mar de las jerarquías de su propia vida, y las cuales, han sido clasificadas, clarificadas por la brisa más delicada de los sentimientos, endurecidas, están organizadas, y se vuelven arquitectura en carne y hueso. Y por esta razón puedo decir de Gala sentada que ella se asemeja perfectamente, que ella está posada en la misma gracia que, *Il Tempietto di Bramante* cerca de la iglesia de *San Pietro in Montorio* en Roma; por tanto, como Stendhal en el Vaticano, yo también puedo medir exactamente las columnas delgadas de su orgullo, los tiernos y tercos barandales de su niñez, y las divinas escaleras de su sonrisa. Y así, mientras la veo desde la esquina de mi ojo durante las largas horas que paso encogido ante mi caballo, me digo a mí mismo que ella está tan bien pintada como un Rafael o un Vermeer. Los seres alrededor de nosotros se ven como si no estuvieran aún terminados, y itan mal pintados! O mejor, se ven como esos sórdidos bosquejos caricaturescos pintados tan rápidamente en las terrazas de los cafés por hombres con sus estómagos convulsionados por el hambre.¹⁷

En otro lugar de la misma *Vida secreta* dice: “Es mayormente con *tu* sangre, Gala, que yo pinto mis pinturas,” le dije a ella un día, y desde entonces siempre he usado su nombre con el mío para firmar mi trabajo.”¹⁸

Y Koolhaas escribe en los Reconocimientos de su libro *Delirious New York*, aunque menos efusivamente y con menos florituras, no obstante, con la misma calidad sin lugar a dudas, –esto lo sé bien, se debe a su carácter holandés–: “Por encima de todo, *Delirious New York* tiene una deuda especial de inspiración y refuerzo con Madelon Vriesendorp. R. K. Enero 1978.”¹⁹

DE LAS MÁQUINAS.

Ambos crean y aprovechan cuanta oportunidad se les presenta para explicar y describir sus procesos de pensamiento y sus teorías. Al respecto dice Dalí en *La vida secreta*: “Más adelante explicaré y minuciosamente describiré varias **máquinas pensantes** de mi invención. [...] yo explicaré este y muchos otros enigmas, incluso más extraños y no menos exactos, en el curso de este libro sensorial. Una cosa, al menos, es cierta: todo, absolutamente todo, lo que diré aquí es entera y exclusivamente mi propia falta”.²⁰ Y a lo largo no sólo de ésta sino de todas sus obras, tanto escritas como pictóricas y otras, lo hace como él mismo dice, minuciosamente. Entre las **máquinas pensantes** más importantes para el desarrollo de este trabajo se encuentra el **método paranoico crítico MPC**, el cual analizaré con el debido detalle por ser un punto clave no sólo en el desarrollo de la mente de Rem Koolhaas, y a través de

él su aplicación a los métodos creativos y analíticos de la arquitectura contemporánea, sino porque también fue la aportación más importante al y del movimiento surrealista. Otras máquinas son sus investigaciones en la teoría atómica aplicada a la pintura, la pintura estereoscópica de relieve –3D– mediante el uso de una pintura diferente, aunque parecida, para cada ojo y algunos espejos, el uso de hologramas –Dalí fue el primero en usarlos y aplicarlos a la pintura. Tampoco debemos olvidar que **para Salvador Dalí 'la máquina pensante que nunca descansa' era su cerebro.**

“El Dr. A. Oriol Anguera ha publicado un estudio titulado ‘Mentira y verdad de Salvador Dalí’ en el cual afirma que: ‘Dalí piensa en su pintura por medio de una **máquina freudiana** que él lleva constantemente, igual, exactamente igual, que un miope lleva sus anteojos. Y como sea que el articulado novelero de Freud hace arrancar sus lucubraciones de un fondo subconsciente y erótico, Dalí busca y encuentra, siempre que le da la gana, una raíz libidinosa e inconsciente que alimenta sus cuadros...”²¹

Aunque desde ‘El Manifiesto Místico’ –para Dalí inseparable de la explosión atómica y la evolución de la física nuclear– él se interesa más por el exterior que por el interior, más por el consciente que por el inconsciente, más por el aspecto que por el contenido, como lo anunciaba su *Autorretrato blanco con tocino frito*,²² no es menos cierto que continúa teniendo en su bolsillo esa ‘**máquina freudiana**’ de la que hablaba el médico español, que extrae a la menor ocasión y le sirve como un instrumento para traducir su mitología personal, de la misma manera como el **tapón de la garrafa** le servía en sus comienzos para verlo todo como un pintor impresionista.

Es así como Dalí dirige sus ‘gafas de miope’ hacia la bragueta de Matisse, que no estaba del todo cerrada, pues todavía podía verse uno de los botones. En un libro titulado ‘*Todo Dalí en un rostro*’, el pintor explica cómo el botón que cierra el cuello del *Torero alucinógeno*²³ procedía directamente de la bragueta de Matisse: ‘Ese botón se inspira en el botón de la bragueta de Matisse, ilustre pintor de algas... Es el botón de la burguesía francesa, que siempre ha olvidado abotonarlos.’ Y publica el documento fotográfico²⁴ que atestigua su aserto. [...] Naturalmente, nadie habría establecido una relación entre el botón del cuadro y el de la fotografía, si el mismo Dalí no lo hubiera explicado así. Del mismo modo que la relación entre la bragueta de Matisse y las teorías filosóficas de Francesco Pujols, un escritor catalán amigo de Dalí, o entre una **máquina cibernética** equipada de un teclado de botones, que él había hecho construir según un modelo descubierto en un grabado de un libro antiguo que ilustraba las teorías de Raimundus Lullus [filósofo catalán]... La vida de los botones, así como la de las moscas está llena de misterios.²⁵

En estas oraciones también se puede ver con claridad la aplicación del **MPC**.

Por otro lado tenemos las **máquinas** de Rem Koolhaas por ejemplo, en el **estrato** de su libro *SMLXL* que se llama ‘*Estrategia del vacío. Muy grande biblioteca*, París, Francia, 1989’, donde a manera de diario deja asentadas sintéticamente las vicisitudes del proceso de diseño, apunta el día “Junio 1: Primer dibujo formal (Georges Heintz). Asombrosamente absurda, asombrosamente hermosa. Más allá de toda explotación, hay también altruismo en el trabajo: OMA –**máquina para fabricar fantasía**– está estructurada para que *otros* obtengan los eureka.”²⁶

Pero OMA no es la única **máquina** y Rem Koolhaas no es el único que habla de **máquinas** al referirse a OMA o a sus proyectos. Aunque puede decirse que todos sus proyectos finalmente están conformados como **máquinas**, el más conocido en este sentido es el de la **Casa de Burdeos**, que ya mencioné, realizada para el sobreviviente de un accidente automovilístico que quedó obligado a usar silla de ruedas. Ésta **su casa es una auténtica máquina** para vivir, donde el hombre tiene su ‘estación’ que es un elevador de 3 X 3.5 metros que se mueve libremente entre las tres partes que conforman esta casa; como el propio Koolhaas dice “**una máquina era su corazón.**”

¿Cómo podría ser de otro modo cuando Rem Koolhaas nace en un país acuático como Holanda –Países Bajos: bajo el nivel del mar–, constantemente amenazado con hundirse otra vez en el Mar del Norte y que para evitarlo su inmensa cantidad de canales permanentemente están drenando al país. **¡lo que significa que el país entero es una máquina!** Con su paisaje verde totalmente hecho a mano, donde

MEMORIA
NUEVO MUNDO
FALLA DE ORIGEN

1968-08

cada centímetro cuadrado de tierra ha sido obsesivamente demarcado, planeado y diseñado. Un rigor tal es con toda seguridad inevitable en un país cuya mayor parte está hecha de tierra reclamada al mar y se deslizaría bajo el agua si no fuera por su gigantesca infraestructura inexorablemente mantenida. Repito, toda una **máquina** gigantesca.

Sin embargo, las **máquinas** de Rem Koolhaas habrá que decir que están más cercanas a las '**máquinas de guerra**' de Gilles Deleuze y Félix Guattari, sobre todo si se piensa en su proyectos urbanos (Melun-Senart, Euralille, Almere, Pearl River Delta, la Ciudad Aeropuerto de Schipol, entre otros). El nombre de '**máquina de guerra**' tiene un concepto hasta cierto punto paradójico, ya que no tiene a la 'guerra' en su objetivo, además de ser un término corrientemente usado en el medio militar para designar al aparato militar de los superpoderes. Pero '**máquina de guerra**', si se entiende correctamente, es una **máquina** contra ese militarismo. Por lo que tenemos un doble problema: primero, cómo resolver esta paradoja, y luego que el término '**máquina de guerra**' no corra el riesgo de sofocar la aceptación de sus conceptos. Para precisar el concepto voy a referir la explicación del mismo Guattari:

"No es un asunto de formación de poder, sino **maquinico**, de elementos desterritorializados, que son puestos en operación en una situación social, a la cual la encarnación militar no le reconoce carácter cuando una '**máquina de guerra**', puede ser una 'máquina de guerra' **científica**, una 'máquina de guerra' **estética**, una 'máquina de guerra' de **amor**. El amor cortesano es una especie de 'máquina de guerra' de '**devenires**-mujer', la transformación de relaciones con mujeres. Y eso nos refiere de regreso a la **phyla maquinica**, y '**máquina de guerra**' es su nombre **mutacional**, abstracto.

"¿Porqué la llamamos 'máquina de guerra'? Porque, después de todo, es el objeto codiciado del poder del Estado que constituye un ejército que busca apoderarse de esta 'máquina de guerra', de la misma manera que el capitalismo quiere capturar todas las máquinas técnicas-científicas y todos los elementos de desterritorialización para incorporarlos en su segmentaridad [MM 13]. Así, en cierta medida, aceptamos la ambigüedad puesto que el problema permanece; no hay una 'máquina de guerra' mala y una buena, una ciencia buena y una mala. Está el hecho de que los elementos más desterritorializados y, digamos, los más creativos potencialmente están precisamente en el corazón de los ejércitos, de las máquinas de Estado, de poderes opresivos..."²⁷ O como lo expresa Guattari en un ensayo titulado *On Machines* [Sobre las máquinas]: "Esta nueva noción de la máquina ahora involucra al ser que se diferencia a sí mismo cualitativamente y emerge a una pluralidad ontológica, que es la verdadera extensión de la creatividad de vectores maquinicos." La 'máquina de guerra' como ensamblaje que hace al pensamiento nómada, contra el Estado como modelo para un libro.

DE CAJONES, CAJAS Y SECRETOS.

Secretos (3)

Algunos seres poseen un significado que se nos escapa. ¿Quiénes son? Su **secreto** reside en las profundidades del **secreto** mismo de la vida. Ellos se le acercan. La vida los mata. Pero el futuro que así han despertado con un murmullo los diviniza, los crea. ¡Oh laberinto del amor extremo!

RENÉ CHAR.

Secretos (4)

Una conspiración, para ser tal, debe ser **secreta**. Debe existir un **secreto** cuyo conocimiento nos liberaría de todas las frustraciones, ya sea porque ese **secreto** nos conduciría a la salvación, o porque el hecho de conocerlo representaría la salvación. ¿Existe un **secreto** tan luminoso?

Claro, con la condición de no conocerlo jamás. Una vez revelado, sólo podría decepcionarnos.²⁸

UMBERTO ECO.

Es importante conocer otras opiniones sobre los **secretos**. Dice Deleuze y Guattari que **los secretos tienen una relación privilegiada, aunque muy variable, con la percepción y lo imperceptible.**

Que el **secreto** concierne en primer lugar a ciertos contenidos. Que "**el contenido es demasiado grande para su forma... o bien los contenidos tienen en sí mismos una forma, pero esta forma es ocultada, sustituida o reemplazada por un simple continente, envoltorio o caja, cuyo papel es el de suprimir en ella las relaciones formales**". Que son contenidos que se considera pertinente aislar de esa manera, o encubrir, por distintas razones. Esto me parece que tiene mucho que ver con los cuboides o **cajas** de Koolhaas, él cuida mucho las situaciones de **secreto y misterio** en su arquitectura-urbanismo, como lo dice veladamente en **Secretos (1)**. Nos dice también Deleuze que "desde el punto de vista de la anécdota, la **percepción del secreto es lo contrario del secreto, desde el punto de vista del concepto, forma parte de él. Lo importante es que la percepción del secreto sólo puede ser a su vez secreta**". Cualesquiera que sean los objetivos o los resultados, el **secreto** tiene una forma de propagarse, que a su vez forma parte de él. En resumen, "el **secreto**, definido como contenido que ha ocultado su forma en beneficio de un simple continente [por ejemplo el Museo *Guggenheim The Hermitage* en Las Vegas, Nevada, o la KunsthAl de Rotterdam, Holanda], es inseparable de dos movimientos que accidentalmente pueden interrumpir su curso y traicionarlo, pero que esencialmente forman parte de él: **algo** debe rezumar de la **caja**, algo que será percibido a través de la **caja**, o en la **caja** entreabierta. **Todo secreto es un agenciamiento colectivo**".²⁹ De la **caja** de la KunsthAl ¿podría ser este **algo** el plinto de rejilla, o tal vez la gran viga anaranjada con un **nómada** y su camello caminándole encima? Y en el museo *Guggenheim The Hermitage* ¿podría pensarse en la **franja habilidosamente imperceptible** (como un renglón de cuaderno donde está escrito en letras de molde del mismo color del papel y del alto del renglón, casi imperceptible, el nombre del museo), entre tantos decorados del Hotel *The Venetian*?

Ahora voy a analizar algo que me parece de una importancia primordial no sólo en estos personajes, sino en el ámbito general: los **secretos**. Ellos –Dalí y Koolhaas– los manejan aparentemente en formas similares –¿o serán 'diferencias exacerbadas?'–; sin embargo, puede ser que la diferencia o la similitud sólo radique en la forma de exponer cada uno de ellos su situación con respecto a su pensamiento o 'vida privada'.

Para empezar, el nombre de los libros autobiográficos de Dalí: *La vida secreta de Salvador Dalí*, primera parte desde su niñez hasta poco después de su regreso a España después de la Segunda Guerra Mundial, y la segunda parte: *El diario de un genio*, desde 1952 hasta 1964.

Al principio de *La vida secreta de Salvador Dalí*, cuenta Dalí: "Frecuentemente he dicho que los órganos más filosóficos que posee el hombre son sus mandíbulas. ¿Qué, ciertamente, es más filosófico que el momento en que lentamente se sorbe el tuétano de un hueso que ha sido poderosamente triturado en el destructivo abrazo final de los molares, dándonos derecho a creer que se tiene el control indisputado sobre la situación? –Porque es en el supremo momento de alcanzar el tuétano de cualquier cosa en el que se descubre el verdadero sabor de la verdad, esa verdad desnuda y tierna que emerge del hueco del hueso que se sostiene rápido entre los dientes." Con toda seguridad la 'verdad desnuda y tierna' se refiere al **secreto** de las cosas que descubrimos,... o que dejamos que se descubran de nosotros mismos.

Respecto a Koolhaas, dice su esposa: 'Si yo le digo, 'Esa foto no se parece a tí en nada'. Él dirá, 'Sí, esa me gusta'. Creo que está aterrorizado de que alguien pueda saber cómo es realmente".³⁰ Ese es uno de sus **secretos**. (i!!!)

DEL ASOMBRO.

"¡De modo que sé exactamente, ferozmente, lo que quiero comer! Y yo soy el más **asombrado** al observar habitualmente a mi alrededor criaturas que comerían cualquier cosa, con esa sacrílega falta de convicción que va con el logro de una estricta necesidad.

"Pero mientras que siempre *'he sabido exactamente y con premeditación lo que deseaba obtener'* por mis sentidos, no es lo mismo con mis sentimientos, que son ligeros y frágiles como burbujas de jabón. Porque, hablando en general, no he sido capaz de prever el curso histórico y absurdo de mi conducta, y menos aún el resultado final de mis actos, de los cuales soy frecuentemente el **primer espectador asombrado** y el que siempre obtiene en su clímax el más pesado, categórico y catastrófico peso como de bolas de plomo. Es como si cada vez una de esas miles de burbujas iridiscuentes de mis sentimientos se extraviara del curso de su efímera vida y milagrosamente alcanzara la tierra –alcanzara la realidad– es en ese momento transformada en un acto importante, repentinamente cambiado de algo transparente y etéreo en algo opaco, metálico y amenazante como una bomba. Nada puede eliminar mejor esto que la clase de historias que están por venir, seleccionadas para este capítulo **sin orden cronológico** de la corriente anecdótica de mi vida. Cuando son estrictamente auténticas y abruptamente contadas, como estas lo son, tales anécdotas ofrecen sus colores y contornos con la garantía de una semejanza inequívoca que es esencial en cualquier intento de un auto retrato. Pudieron haber sido, yo lo sé, **secretas** para siempre selladas por muchos. Mi idea fija en este libro es matar tantos de estos **secretos** como sea posible, y imatarlos con mis propias manos!"³¹

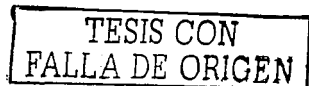
Se ve aquí que, además de **asombrarse** él mismo de sus andanzas y de saber o no con premeditación lo que quiere lograr –cosas que también le suceden a Koolhaas– realiza el capítulo de su niñez '**sin orden cronológico**', del mismo modo en que Koolhaas realiza *SMLXL*, pero por otras razones que analizo en otro sitio; así como la innegable importancia que ambos le dan a la realización de sus libros, lo cual indudablemente se debe al placer de intercambiar intimidades con quienes puedan conectarse con sus libros. Pero, siguiendo:

DEL VISIONARIO OBSESIONADO CON EL PRESENTE.

Y de paso quedará en estos párrafos parte de la explicación del porqué del título de esta disertación: **Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas**. Ya que por un lado, es un visionario innegable, basta ver algunos de sus proyectos o analizar algunos de sus pensamientos, de lo cual tomaré como un ejemplo entre los muchos trabajos de Koolhaas y OMA el concurso de Downsview Park en Toronto, uno de los más últimos que ganaron, donde "el reporte del Jurado, publicado en mayo 2000, declara que el esquema ganador, *'Tree City'*, diseñado por la Office for Metropolitan Architecture, encabezada por Rem Koolhaas, con Bruce Mau Design, Oleson Worland Architects, Inside Outside, y Ove Arup & Partners, International, emergió desde el inicio e 'impulsadamente' como la primera opción de los miembros del jurado. El reporte continúa hasta establecer que 'no había... otros proyectos de visión y promesa comparables'.³² A pesar de que por otro lado, sistemáticamente se niega como visionario al decir 'soy muy malo para decirle a la gente qué hacer y también increíblemente malo para ver el futuro', y afirma esto último cuando declara que tiene una 'obsesión con el presente'.

Entonces, volviendo a la cuestión del **asombro**, Rem Koolhaas resulta ser también el **primer espectador asombrado** cuando define por ejemplo, el "funcionalismo: un concepto tan excitante – como el utilitarismo– y tantos crímenes cometidos en su nombre. Para mí, **la emoción más fuerte en arquitectura** sigue siendo el momento repentino en que algo en un proyecto '**funciona**'. Cada vez más gente está deseosa de perdonarnos –a los arquitectos– la disfuncionalidad a cambio de belleza o interés. Qué elogio. Es como decirle al taxista que no importa que no lleguemos a nuestro destino, siempre y cuando el recorrido sea emocionante."³³

En la exposición de Documenta X en Kassel, Alemania, pregunta Tom Fecht a Koolhaas cuales piensa que sean las tareas más urgentes en la educación de los arquitectos para la próxima década, en especial en Europa, su respuesta, aunque en otros términos, habla de '*lo que desea obtener o no con premeditación*' cuando responde "**yo soy siempre muy malo para decirle a la gente lo que debe hacer, también soy muy malo en el nivel de lo individual, y ciertamente soy malo en el nivel de un**



continente, pero pienso que, sólo como un ejemplo, negocié una situación con la Universidad de Harvard donde dije que **enseñaría allí bajo la condición de que no estaría involucrado con el diseño, o la educación del diseño. Creo que básicamente se sugiere que yo no creo en la educación del diseño en este momento. Y que creo que la discrepancia entre los asuntos que pueden inspirar a la arquitectura y a la educación se ha vuelto tan grande que debido a eso probablemente sería mejor suspender la educación del diseño por 10 años, e introducir 10 años de investigación sólida.**" Ahora los **asombrados** son los demás. "Estoy seguro de que hay una vasta investigación que hacer en la condición urbana de Europa del Este, en Kazakhstan, donde sea. **La pretensión de que aún se le puede decir a la gente cómo operar se está volviendo para mí personalmente más y más impensable.**"

Posteriormente Fecht se refiere a que "ya que la arquitectura es un elemento importante de almacenamiento de memoria y de historia" –testigo mudo de la historia como diría Octavio Paz- "qué función puede tener la memoria en el contexto de la arquitectura desde su punto de vista con miras al nuevo siglo."

Koolhaas refuerza la idea que expuso en el párrafo anterior con otro interesante ejemplo: "Bueno **yo soy muy malo para decirle a la gente qué hacer y soy también increíblemente malo para ver el futuro, no sé exactamente porqué es esto pero creo que tengo una 'obsesión con el presente' y soy extremadamente renuente a hacer alguna demanda o precepto de lo que va a suceder.** Ya hemos hablado de la forma en que la arquitectura deja cada vez menos y menos huellas. Lo que puedo conjeturar es que algunos otros dominios tendrán que hacerse cargo del papel de la memoria de la arquitectura. Exactamente esta tradición ya no funciona, por ejemplo se puede ver hacia Berlín ahora para ver muy claramente lo que está sucediendo en cuanto al punto de que la arquitectura incorpora la memoria, la presente reconstrucción de Berlín es una especie de intento flagrante de extinguir y eliminar ciertas clases de memorias, las memorias del comunismo, las memorias de los cincuenta, las memorias de una especie de sobrio y optimista momento de modernidad. Así que ya se ve que esta clase de responsabilidad de incorporar la memoria ya no es parte de la auto-imagen interna de la profesión. Por tanto, hay una especie de juicio insensible en términos de lo que es bueno y de lo que es malo que la parte más inteligente de la profesión, la cual para esclarecer el tema debemos asumir, está involucrada en rehacer Berlín en lo que es verdadera y básicamente una operación simple de memoria vacía."³⁴ Respecto a este punto de la memoria de la arquitectura es interesante estudiar el desplegado que publicó Koolhaas en la carta abierta publicada en el Frankfurter Allgemeine Zeitung, octubre 16 de 1991,³⁵ explicando los motivos de su renuncia a participar como jurado de los concursos de Berlín, por el hecho precisamente de que allí se está asesinando a la arquitectura, documento que transcribo en esta disertación.

Algunos años después, el 30 de junio de 2000 en Jerusalén, cuando le fue entregado a Rem Koolhaas el Premio Pritzker, en algunos de los párrafos de su breve pero muy significativo discurso-en-tres-tiempo de aceptación dice:

Estoy agradecido que el texto del jurado para el premio 2000 me lanza como definidor de nuevos tipos de relaciones, tanto teóricas como prácticas, entre la arquitectura y la situación cultural. Esa es ciertamente la esencia de lo que estoy intentando hacer. **Si bien soy muy malo para predecir el futuro, para preocuparnos por el presente, vamos a especular por un momento acerca del intervalo de los próximos cincuenta años: la arquitectura como será practicada en 2050, o, si tenemos suerte, un poco antes.**

Un desarrollo es cierto: En los pasados tres años, *brick and mortar* [ladrillo y mortero] han evolucionado en *click and mortar* [*click* y mortero]. *Retail has become e-tail* [La venta al menudeo se ha convertido en *e-tail*, es decir, *e-mail*]. Y no podemos ahora exagerar lo suficiente la importancia de aquellas cosas. Comparadas con el brillo ocasional de la arquitectura actual, el dominio de lo virtual ha hecho valer sus derechos con un abandono enredado y salvaje y su proliferación a una velocidad a la que sólo podemos soñar. Por primera vez en décadas y tal vez en milenios, nosotros –la arquitectura– tenemos una muy fuerte competencia, una competencia fuerte y una competencia fundamental.

Las comunidades que no podemos imaginarnos en el mundo real florecerán en el espacio virtual. Los territorios o demarcaciones que mantenemos en el terreno son fundidos y formados más allá del reconocimiento, en un dominio mucho más inmediato, glamoroso y flexible —ese de lo electrónico. Después de 4,000 años de fracaso, el *Photoshop* y la computadora crean las utopías instantáneamente.³⁶

DE REGRESO EN LOS SECRETOS Y LOS ASOMBROS.

Cuando no hay nada por esconder, ese es el verdadero secreto, se es como todo el mundo... No se puede decir que es la forma del **secreto** sin contenido, el **secreto** está ahí, completamente expuesto y sin embargo imperceptible.

El **secreto** oscila entre ese plano donde todo es visible. Pero entonces decimos que es ese el **secreto** puesto que, precisamente lo que deviene visible, lo que deviene perceptible sobre ese plano, es lo que es imperceptible sobre el otro plano.³⁷

GILLES DELEUZE.

Diez años antes de *La vida secreta de Salvador Dalí*, en 1932, Dalí responde a una encuesta de los surrealistas yugoslavos: "yo tengo deseos recónditos, **secretos** para mí mismo porque yo me descubro constantemente. Creo que los deseos **secretos** representan el verdadero futuro y además la verdadera cultura espiritual, que no puede ser otra que aquella de los deseos..."³⁸

Alrededor de 1954, su hermana Ana María Dalí publicó en Barcelona un libro de recuerdos, *Salvador Dalí visto por su hermana*. Una obra insípida y sin gracia, según los biógrafos de Dalí, que reavivó antiguas heridas: el enfrentamiento con el padre, las blasfemias, el matrimonio con una divorciada mayor que él... Dalí el pudoroso, Dalí el acróbata, el mago de la *Vida secreta* no perdonaría jamás a su hermana aquellas indiscreciones pseudo-sentimentales; en consecuencia la desheredó y le prohibió asistir a su entierro, y además, en venganza, pintó el cuadro *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad*.³⁹ Como se ve, Dalí quería contar su vida a su manera, inventándola y sublimándola, conservando sus **secretos**, y no permitía a ninguna persona, ni siquiera a su hermana, hacerlo en su lugar. Su única respuesta a este ataque de su hermana querida de la niñez, que en el momento crucial había tomado partido en su contra, fue: "Fui expulsado de mi familia en 1930, sin un céntimo. Mi triunfo mundial lo he conseguido con la sola ayuda de Dios, de la luz del Ampurdán y de la heroica abnegación cotidiana de una mujer sublime, mi esposa Gala..."⁴⁰

Después del *Diario secreto* (1942) y concluida la Segunda Guerra Mundial, Dalí no regresa de inmediato a Europa —estaba ocupado con la transformación del Dalí del psicoanálisis en el Dalí de la física nuclear. Cuando regresa, (c. 1946), describe con todo detalle el factor desencadenante de su conversión mística: *El Manifiesto místico*.

Cuando Dalí ya era conocido en París, c. 1931, en el viaje de los panes lo llamaría yo, ya que llegó diciendo a todo el que le quisiera oír "Pan, pan y más pan. Nada más que pan";⁴¹ realiza diversas aventuras y 'objetos surrealistas' con hogazas de pan, hasta el punto que el pan de París ya no era más el pan de París sino el pan de Dalí. Escribe en su *Vida Secreta*: Si el **secreto** de mi influencia ha sido siempre que permaneció en **secreto**, el **secreto** de la influencia de Gala ha sido el permanecer en su turno doblemente en **secreto**. Yo tenía el **secreto** de permanecer en **secreto**. Frecuentemente la gente pensó que había descubierto mi **secreto**, pero esto era imposible, porque no era mi **secreto** sino el de Gala. El **secreto** de Gala y mi **secreto** formaron las dos escalas balanceadas de nuestra justicia,..."

¿Entonces cuál es el **secreto** de Salvador Dalí? De seguro nadie va a saberlo nunca porque Gala se lo llevó para siempre y por más que han especulado y sigan especulando su biógrafos —y sí que lo han hecho— nunca lograrán ya averiguar el **secreto** que nadie más que Gala podía saber.

Nuestra falta de dinero, era otro **secreto** de Gala y mío. Aún no teníamos casi nada. Constantemente vivíamos entre la gente más rica, y constantemente estábamos angustiados por dinero. Pero sabíamos que nuestra fuerza estaba en nunca mostrarlo. Porque la lástima del vecino mata. La fuerza, decía Gala, radica en inspirar, no lástima sino que les da vergüenza. Podíamos haber muerto de hambre, y nunca nadie lo hubiera sabido. Fue para nosotros un pundonor nunca dejar saber nuestras dificultades materiales.⁴²

Saber pintar era otra cosa subversiva que le había ocurrido a quien, desde ese momento, se calificaba de ex surrealista y que, sin embargo, era más surrealista que nunca. Dalí lo explicó escribiendo un auténtico tratado sobre la técnica pictórica, *50 secretos mágicos para pintar*, donde confiesa de forma daliniana que: "fue leyendo el libro como aprendí realmente a pintar casi tan bien como Zurbarán." En él refiere que aunque hoy se sabe cómo fabricar una bomba atómica, aún no se ha podido descubrir "cual era la composición del jugo misterioso, la sustancia en la que los hermanos Van Eyck o Vermeer de Delft mojaban sus pinceles; no sólo exhorta a los jóvenes pintores a "ver", sino a "ver de una forma metafísica" y refuerza sus consejos con todo lujo de "trucos" técnicos estudiados durante el interminable aprendizaje de su actividad y a través de la lectura atenta de sus predecesores. Entonces da sus propias recetas **secretas**. Para empezar la del material: cinco tipos diferentes de pinceles en correspondencia a cinco tipos de movimientos. Sigue con la óptica, esa visión binocular cuyas posibilidades asombrosas aplicará más tarde en la pintura estereoscópica —como se puede ver las elucubraciones de este "loco" son presididas por una profunda lógica. Enseguida asimila esta visión binocular al "sistema de los sueños dirigidos gracias al descrédito de la percepción sensorial." Algunos de sus consejos o reglas **secretas** dicen:

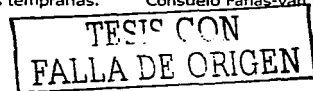
Cuando pinte, piense siempre en otra cosa.

El verdadero pintor debe ser capaz ante un panorama infinito de limitarse a reproducir una sola hormiga.

El verdadero pintor debe ser capaz de, con las cosas más comunes, tener las ideas más extraordinarias.⁴³

En fin, que pudiera decirse que con sus *50 Secretos mágicos para pintar* Dalí da a conocer lo que pudiera llamarse, para usar términos koolhaasianos, la *Piedra Roseta* de la pintura. ¿Es Dalí un megalómano? Por supuesto que sí, como todos los **genios**. Pero también es humilde como todos los **genios**. En los últimos años de su creación aún trataba de revelar los **secretos** de los viejos maestros.

Rem Koolhaas en su libro *Delirious New York*, publica un *Manifiesto retroactivo*, y traza el **mapa** que seguirá en su vida profesional como arquitecto —[diagrama], o su agenda, como él dice—, así que también es prospectivo, descubriendo también los **secretos** mágicos de la Metrópolis y 'los viejos maestros' que la hicieron como producto de un movimiento no formulado, el *manhattanismo*, y de los edificios del movimiento moderno realizados, no sólo en teoría; y nos dice que "Manhattan es la Piedra Roseta del Siglo XX." Es *Delirious New York* un libro que "**desenreda** teorías, tácticas y **disimulos** para establecer los deseos del inconsciente colectivo de Manhattan como realidades en la Retícula", como lo dice la portada de la segunda edición. En otras palabras, revela los **secretos** de Manhattan y sus hacedores, entre otros. ¿Es Koolhaas un megalómano? Por supuesto que sí, como todos los **genios**. Pero también es humilde como todos los **genios**. Cada día sigue tratando de revelar e interpretar los **secretos** de sus maestros, para analizarlos, ponerlos a prueba y ya sea adoptarlos o desecharlos, como lo hizo con los edificios de los modernistas (por ejemplo, Mies, Hilberseimer, Rietveld e incluso Leonidov), los tomó, los desnudó, los transformó, los removió de sus alrededores, los ubicó para explorar su impacto en la ciudad, en pocas palabras los interpretó, "para hacer un comienzo fresco —como si el mundo pudiera ser barajado como un paquete de cartas cuya secuencia original es una decepción. La actividad **paranoico crítica PC** es como hacer trampa con los últimos movimientos de un juego de solitario que se rehúsa a salir, o como empujar a la fuerza una pieza en un rompecabezas, de manera que entre, aunque no ajuste".⁴⁴ Todos los proyectos de Koolhaas toman sobre sí "una integración de la investigación histórica, una forma



arquitectónica, una proyección visionaria de las posibilidades arquitectónicas y una deconstrucción analítica de ciudades existentes y proyectos urbanos.⁴⁵

Con respecto a sus dos libros **rizoma** –*Delirious New York* y *SMLXL*- Koolhaas dice: “Todos hablan de fragmentación, pero *Delirious New York* fue escrito en episodios [**Mesetas**]. La gran atracción de los episodios para mí es que entre ellos hay un espacio en el cual no se tienen cosas ni **conexiones**. Pero que aún así tienen un poder autónomo si los episodios están bien puestos juntos. No queda explícitamente establecido pero sólo las **conexiones** son suficientes para permitir hacer cosas [libro *rizoma*].

Uno de los puntos de partida importantes entonces era hacer *SMLXL* de la misma manera. No haciendo ningún material de **conexión** el lector es llamado a hacer las **conexiones** por sí mismo [como en un libro *rizoma*]. Hay algunas cosas que siguen recurriendo, como el glosario, las interrupciones, y también cierto número de **referencias secretas**, analogías o comparaciones y fuentes similares. Lo raro es que cuando se está haciendo un libro ciertamente no se invierte todo el tiempo leyéndolo.

Apenas esta semana estaba leyendo *SMLXL* y **para mi sorpresa** vi que no hay conexión en absoluto entre *Ij-plein* y la *Sábana blanca*,⁴⁶ a excepción de la que se pueda destilar del contexto.⁴⁷

Además de las ‘**referencias secretas**’ prometidas, estos tres párrafos resultan con eso de las **conexiones** ser un poderoso reto para aventurarse en la lectura de ambos libros y encontrar **conexiones** o ‘**destilarias**’ y **tratar de resolver los enigmas que Koolhaas plantea**. ¿Cómo resistirse a buscar las ‘**referencias secretas**’? Imposible. Ambos libros los he leído varias veces –además de haberlos traducido al español- y cada vez encuentro **referencias secretas** y **conexiones o destilo nuevas**. El lector podrá catalogarme como una entremetida irrecuperable, porque confieso lo mucho que aquel hombre ha estimulado mi curiosidad, y que muy a menudo me propongo vencer la reticencia que encuentro a mi paso en todo lo que a Koolhaas concierne.

Sumado a lo anterior, si se busca en el ‘glosario’ de *SMLXL*⁴⁸ la palabra **secreto** se encontrará no una sino dos ‘definiciones’ –a las cuales añadí ya al principio de este segmento, por mi cuenta, otras dos: **secretos (3) y (4)**-; la primera **-Secretos**⁴- resulta tan interesante que la cito en la primera hoja de este libro, sin embargo vale la pena repetirla aquí para enfatizarla.

Secretos (1)

Creo que una de las cosas más lamentables que ocurre en la carrera de un arquitecto es el momento cuando empieza a tomarse a sí mismo demasiado seriamente –cuando su idea de sí mismo coincide con lo que los otros piensan de él- cuando ya no tiene más **secretos**. Yo siempre he tratado de encontrar medios y tácticas con los cuales evitar esto.⁴⁹

REM KOOLHAAS.

Secretos (2)

Lo más que se puede esperar es no ganar ni perder. ¿La táctica de selección? Prioridad de aburrimiento. Ser de una dimensión es el método más satisfactorio de llevarse con gente fuera-de-control –en cualquier situación que esté fuera de control. Mantener la cara como pantalla protectora de un programa de software. No dejar que la gente conozca las ideas que uno ama, los juegos que uno ha jugado, los lugares que uno ha visitado en su mente. Mantener para uno mismo su propio tesoro.⁵⁰

DOUGLAS COPLAND.

Cuenta Ron Steiner –uno de los socios fundadores de la OMA de Rotterdam (1981)- en una entrevista referente al concurso del Palacio Municipal de La Haya:

Entonces apareció Rem un lunes proveniente de Londres con algunos garabatos en un sobre... y todo estaba allí, el concepto y la *imagen* de este gran edificio como una colección de edificios o una ciudad en sí mismo. Era asombroso observar –casi como un pescador soltando cuerda... el pez la toma... sigue soltando... y en cierto punto la empieza a enrollar en el carrete. Algunas veces se necesita la paciencia de un pescador para hacer que una idea marche. Y cuando [Rem] la tuvo marchando tan brillantemente, todos se pusieron a produciría.⁵¹

¿Debe el motor de una máquina –OMA- revelar todos sus **secretos**? ¿O el corazón sus sentimientos? ¿Debe el cerebro, o mejor dicho puede, revelar el proceso mediante el cual se transmite el impulso nervioso a través de las sinapsis allí, en el mismísimo lugar donde se da la génesis de las ideas? Me temo que no. Esto me tranquiliza, ya que no se trata de averiguar **secretos** por el puro hecho morboso de desenmascarar algo, sino que **se trata de aprender cómo Koolhaas maneja su cerebro, tan refinado** como su 'Maserati azul media noche',⁵² respecto al urbanismo y a la arquitectura.

Por otro parte, los **secretos** también tienen que ver con la belleza, lo **inesperado**, la **sorpresa** y el **asombro** y Koolhaas cita entre otras una del *Diario íntimo* de CHARLES BAUDELAIRE:

Belleza (1)

Martes, mayo 13, 1856

Llevar algunas cosas a Michel.

Escribir a Moun,

A Urri \ s.

A María Clemm.

Enviar a Madame Dumay para saber si

Mire \ s...

Eso que no está ligeramente distorsionado carece de atracción sensible; eso de lo cual surge esa irregularidad –lo que es decir, **lo inesperado, la sorpresa y el asombro**- es una parte esencial y característica de la belleza.⁵³

Y con la decepción que causa el **secreto** revelado, como en **Secretos (4)**, o el **asombro**, como lo expresa Sir Arthur Conan Doyle a través de su celeberrimo personaje Sherlock Holmes quien le explica a su contraparte, el no menos célebre Dr. Watson, cómo causar asombro, en *Los Muñecos danzarines*,⁵⁴ y que más o menos dice así: 'Primero se analizan todas las partes de un problema, una vez que se conocen todas y se sabe la solución, se dice sólo el principio y el final eliminando el proceso –como quien dice se guarda la mejor parte: lo de en medio- y se causa **asombro**. Cuando se explica todo el proceso, como lo hago ahora con Usted, entonces la respuesta que se causa es algo así como "sí claro, es tan elemental que no tiene chiste", es el aburrimiento o la decepción. Le dejo a Usted escribir mis memorias; elemental mi querido Watson.'

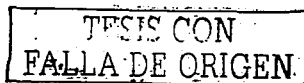
O la respuesta de Watson a una explicación 'paso a paso' de la muy conocida novela *Escándalo en Bohemia*:

Mi querido Holmes, esto es demasiado. Si hubiera vivido hace unos siglos, habría muerto en la hoguera por brujería.

Cuando le oigo exponer sus razonamientos, la cuestión me parece siempre tan ridículamente simple, que me siento seguro de que podría haber hecho fácilmente las mismas deducciones que usted. Sin embargo, a cada nuevo caso que se me presenta de sus aparentemente extraños poderes, me siento desconcertado hasta que me explica el proceso que siguió. Y, no obstante, creo tener tan buenos ojos como usted.

A lo que Holmes responde:

Es posible. Usted ve, pero no observa. La distinción es perfectamente clara. Por ejemplo, usted ha visto frecuentemente la escalera que conduce del vestíbulo a esta habitación. Varias centenas de ocasiones. Y no sabe cuantos escalones hay. Usted no ha observado, a pesar de haber visto. Ahora bien, yo sé que hay diecisiete escalones, porque he visto y he observado.⁵⁵



Y concluye Watson en las reflexiones para sus escritos sobre Holmes: "Es, puedo asegurarlo, la **máquina de observación y razonamiento más perfecta que el mundo haya visto...**" Conclusión que con toda certeza puede hacerse en referencia a Koolhaas.

¡Que interesante! En otro lugar dejé asentado ya, que la búsqueda de *causal asombro* es una característica de los **disconformes** o **excéntricos** y tanto Dalí como Koolhaas lo son, lo mismo que Sherlock Holmes ¿o debería decir Sir Arthur Conan Doyle? Dicho sea de paso, es de **asombrar** el parecido físico de Koolhaas con Sherlock Holmes, según la descripción que de este último hace su autor:

Su **energía era insuperable** cuando le daba el acceso de trabajo; pero de vez en cuando sufría una reacción, y, **durante días enteros permanecía tumbado en el sofá**, prácticamente sin hablar ni mover un solo músculo de la mañana a la noche. Su persona misma y su aspecto eran susceptibles de llamar la atención del observador más indiferente. **Su estatura pasaba un poco del metro noventa, y era tan extremadamente delgado que parecía ser considerablemente más alto. Su mirada era aguda y penetrante**, salvo durante esos intervalos de letargo a los que he aludido; y **su delgada nariz aguileña daba a su expresión un aire de viveza y decisión. También su mentón tenía la prominencia y la rotundidad que señalaban al hombre decidido... sobre todo a abatir otro de sus rasgos más notorios, la timidez.**⁵⁶

Volviendo a Koolhaas Lubow dice, "Era difícil para mí imaginármelo en modo relajado, sin embargo, me asegura que sí tiene esa señal en su panel de control. **'Puedo estar en la playa dos semanas sin ningún problema,'** me dice. **'puedo estar sin hacer absolutamente nada.'** El año pasado [1998, cuando estuve con él en Rotterdam], estuve forzado a 'hacer absolutamente nada' después de someterse a 15 vacunas preparándose para su visita a Lagos [Nigeria]. 'La 14ª inyección me cayó mal y desarrollé meningitis, casi muero,' dice. 'Esto cambió mi carácter por completo. Durante un periodo de ocho meses de recuperación, me volví un observador pacífico con contemplación por la arquitectura.' ¿Y el resultado final de este respiro meditativo? Se volvió 'muy vigorizado pero muy intolerante de cualquier retraso,' dice. Despidió a una cliente que seguía poniendo nuevas objeciones a una comisión residencial [Casa Y2K]. Se lanzó en el proyecto del Centro de música de Oporto, que tenía un plazo extremadamente corto. **En corto, trabajó aún más arduamente.**"⁵⁷

¡Ciertamente asombroso! ¿Podría entonces pensarse en algo tipológico? ¿O ya resulta demasiado paranoico pensar así? Pero más aún me **asombra** la forma en que ambos abordan la **investigación** y sus consecuencias, y la importancia que para ellos tiene, por ejemplo nombraré sólo alguna: en el *Estudio en escarlata* dice Holmes al Dr. Watson,

No hubiera querido perderme la investigación por nada del mundo. Aún siendo simple había en ella muchos puntos sumamente instructivos. La prueba de su intrínseca simplicidad está en que, sin otra ayuda que la de una pocas deducciones muy ordinarias, pude resolver el caso en un plazo sumamente corto.

Ya le expliqué que aquello que está fuera de lo común constituye generalmente una guía más que un obstáculo. Al resolver un problema de este tipo [¿La ciudad genérica, el *Junkspace*, la Tabula rasa, la condición metropolitana misma?], lo básico es ser capaz de **razonar hacia atrás o retroactivamente** [¿*Delirious New York*, el manifiesto retroactivo?]. Este es un logro muy útil, y muy fácil, aunque la gente no lo practique mucho. **En los aspectos más comunes de la vida es más útil razonar hacia delante, y así el modo inverso de hacerlo ha sido verdaderamente descuidado.** Hay cincuenta personas que pueden razonar sintéticamente, por una capaz de razonar analíticamente.

A ver si lo puedo poner más claro. La mayoría de las personas, si usted les describe una cadena de acontecimientos, podrán decirle cual será el resultado. Pueden ordenar esos acontecimientos en su mente, y sacar de todo ello qué va a ser la conclusión. En cambio, hay muy pocas personas que, si usted les dijera el resultado, podrían reconstruir la cadena de acontecimientos que llevó a ese resultado. **Es a este talento al que me refiero cuando hablo de razonar en forma retroactiva, o analíticamente.**

El Estudio en escarlata era el caso en el que se tenía el resultado y en el que había que encontrar todo lo demás por uno mismo.

Todo el asunto es una cadena de secuencias lógicas sin rupturas ni grietas.⁵⁸

¿Qué podría comentar entonces del *Manifiesto retroactivo* que es *Delirious New York*? **Una investigación realizada por una poderosa mente analítica.** En otras situaciones se enfatizará desde otros puntos de vista esto de la investigación, ya que resulta de capital importancia para esta disertación. Pues, como dice Holmes y que muy bien puede ponerse en labios de Koolhaas, 'es un error capital tratar de formular teorías antes de tener datos. Insensiblemente, uno empieza a retorcir los hechos para que se adapten a las teorías, en lugar de que las teorías se adapten a los hechos'.

Desde entonces sigue aplicando la feroz energía de su propia naturaleza inquieta. Continúa profundamente interesado en el estudio del urbanismo y la arquitectura y ocupando sus inmensas facultades y sus extraordinarios poderes de observación en la investigación para proponer innovaciones.

Como se puede ver, a Dalí, el otro personaje de este análisis, que es **un fotógrafo en colores de sus sueños** y de sus fantasmas le sucede algo similar. "De la realidad de sus recuerdos o de sus pensamientos, de la concatenación de los acontecimientos reales o ficticios, el artista extrae a plenas manos los temas para sus cuadros, que sólo debe transcribir al lienzo con la magia de su pincel paranoico. Cada vez que Dalí comenta," al igual que Koolhaas, "alguna de sus obras" —y ninguno de los dos es avaro con sus comentarios— "se sufre casi una decepción, como ocurre con un mago que revela sus trucos, al constatar hasta qué punto esa locura que nos agrede a primera vista surge de cosas concretas, de encadenamientos lógicos, de pensamientos inteligentes, profundos y filosóficos, aunque sea necesario descubrirlos al revés. Sólo basta cada vez emplear el espejo mágico y reflectante que utilizaba Leonardo da Vinci."⁵⁹

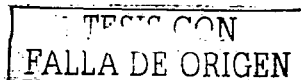
Una coincidencia que me llamó mucho la atención fue la forma en que Dalí se describió e incluso se pintó a sí mismo, muy similar a la forma en que Arthur Lubow describió a Koolhaas y que podría ser la descripción de Sherlock Holmes, según lo recién anotado:

Físicamente, él [Koolhaas] es un modelo de funcionalismo. Es delgado, como para reducir la resistencia. Su nariz aquilina, orejas extendidas y ojos penetrantes aseguran que nada se le puede escapar. Sus largas piernas le permiten adelantarse a las masas. Pero básicamente, su cuerpo es sólo un sistema de entrega para su cerebro.⁶⁰

Al final del verano, que fue extremadamente caliente, [Dalí] había crecido flaco como un esqueleto. Mi cuerpo estaba ausente de mi personalidad, por decirlo así, y me sentía a mí mismo volverme en una de esas fantásticas figuras de Hieronymus Bosch, de quien Felipe II era tan apasionadamente devoto. Era de hecho una especie de monstruo cuyas únicas partes anatómicas fueran un ojo, una mano y un cerebro.⁶¹

Cuando los fondos se les fueron agotando por varias causas durante su primera estancia en París con Gala como pareja —Avida Dollars, apodo puesto por André Breton a Dalí, no siempre fue millonario—, los Dalí se refugiaron en Cadaqués dejando atrás un "París que hervía como la marmita de una bruja... Antes de partir arrojé a la marmita algunos manjares para que cocieran durante nuestra ausencia, esparcí entre el grupo surrealista las consignas ideológicas... **Deliberadamente les di pocas explicaciones.** Todavía no era un 'conversador' y no quería nada más que lanzar las palabras esenciales destinadas a fastidiar a todo el mundo..."⁶² O sea, a causarles **asombro** y darles en qué pensar por un tiempo. Aunque en un sentido mucho más realista Koolhaas ha hecho lo mismo cuando nos lanza, y mediante sus cuidadosos escritos, sus reflexiones, como por ejemplo, las más últimas conjuntadas en su ensayo *Jurkspace*, que introduce el número especial dedicado a OMA@work.a+u de mayo 2000 de la prestigiosa Revista a + u de Japón y que últimamente fue también publicado en *The Harvard Design School Guide to Shopping*.

DE MÁS ACTITUDES QUE CAUSAN ASOMBRO.



Lo que uno hace en este mundo es algo que no importa en absoluto. La cuestión está en lo que se puede hacer creer a la gente que uno ha hecho.⁶³

SIR ARTHUR CONAN DOYLE.

A la conversación francesa, "tan salpicada de esprit, Dalí oponía la 'crudeza y fanatismo propiamente españoles. Así contestó a un crítico de arte que le hablaba sin cesar de 'materia', la 'materia' de Coubert y cómo este último manipulaba su materia: '¿Ha intentado usted alguna vez comerla? Tratándose de mierda, yo prefiero la de Chardin'".⁶⁴

Hasta la fecha, parafraseando a Jeffrey Kipnis,⁶⁵ 'la crítica tradicional de la arquitectura tiene la tendencia a finalizar cualquier estudio de los proyectos de OMA ya sea con una alabanza generalizada de su ingenio, o una trillada censura por su evasión a los excesos formales. Todos los juicios entre estos rangos pueden ser corroborados en uno u otro proyecto de OMA. Sin embargo, ninguno de ellos alcanza a explicar porqué la arquitectura de Koolhaas es hoy por hoy la más debatida e influyente del mundo, lo cual puede ser constatado con cualquier tipo de indicador: la frecuente aparición de Koolhaas como finalista de los concursos más relevantes del mundo, la popularidad de las publicaciones escritas por él o sobre sus trabajos y de sus apariciones personales, el número de estudiantes que le imita, el número de profesionales que le copia, le piratea, le calca o le falsea, la violencia con que algunos profesionales abiertamente se colocan en una postura contraria, y el gran número de ellos, tanto conocidos como anónimos, que claramente han reconocido su deuda con él.' En otras palabras, en términos deleuzianos Koolhaas es todo un **mapa**, del que sólo se pueden sacar **calcos**, como ya dejé establecido en otro lugar. "Un crítico frustrado" -Jeffrey Kipnis mismo-, "refugiándose en tópicos míticos, escribe: No se puede explicar de otra manera, Koolhaas es el Le Corbusier de nuestro tiempo."

Y continúa diciendo Kipnis: "Esta muestra de ineptitud crítica es tanto más interesante cuando uno considera que entre sus colegas semejantes -Eisenman, Hadid, Libeskind, Tschumi, etc. -Koolhaas ha sido el más firme en derivar su trayectoria y sus técnicas de una fundamentada meditación sobre la arquitectura, más que de la filosofía contemporánea o teoría cultural. Argumenta Eisenman: 'Durante cuatrocientos años, los valores de la arquitectura han surgido de la misma fuente humanística. Hoy esto debe cambiar debido a las nuevas percepciones fundamentales alcanzadas gracias a la filosofía.' Koolhaas contesta: 'Hoy en día, todo esto ha cambiado fundamentalmente, gracias al elevador.'

"Casi sin excepción los dibujos de Koolhaas son descaradamente directos. Y lo que es más importante, hay un único objetivo que mueve su trabajo, desde sus escritos a sus proyectos y edificios, y que determina cada decisión a todas las escalas, desde lo doméstico a lo urbano, desde el **diagrama** al detalle. Este objetivo impregna el trabajo dotándole de tal precisión que en su consistencia constituye todo un tratado sobre el tema. Este objetivo, tan descarado que casi nadie excepto Koolhaas lo menciona en términos ocultos, es sencillamente este: **el descubrir la colaboración real, instrumental que puede alcanzarse entre la arquitectura y la libertad.**"⁶⁶ ¡Otro gran secreto koolhasiano!

Es bien conocido el desdén de Koolhaas por los proyectos más caros de lo necesario, sobre todo si el dinero se gasta de forma extravagante o en materiales caros. Extravagancias inaceptables debido tal vez a su herencia calvinista, que hace que a los holandeses no les guste despilfarrar, o gastar más de lo necesario en, por ejemplo, su vivienda. No obstante, su desdén despliega un interés propio. 'Cuando los costos exorbitantes de un edificio se convierten en titulares de los periódicos o suponen la bancarrota del cliente, son las celebridades de esta profesión, o la profesión misma, las que sufren las consecuencias.' A manera de ejemplo, podría poner entre este tipo de edificios el Instituto del Mundo Árabe de Jean Nouvel en París, el Banco Shanghai-Hong Kong de Norman Foster en Hong Kong y el museo Guggenheim de Frank O. Gehry en Bilbao, entre muchísimos, cada uno en su momento ha ocupado los 'titulares de los periódicos' por encima de todo por su altísimo costo.

Además, el dinero no es, al igual que la belleza, el objetivo primordial de Koolhaas, a diferencia de Dalí para quien sí lo fue. Una actitud diferente de ambos tras haber pasado por carencia de dinero en el principio de sus carreras. La otra actitud diferente que se verá en los siguientes párrafos es la de la llaneza de Koolhaas y la ostentación de Dalí.

Dice Arthur Lubow en *The New York Times on the Web*:

Koolhaas proyecta la calma de fuerzas opuestas mantenidas en equilibrio. Aunque es asaltado como estrella de rock en las conferencias, él desdeña la teoría de arquitectura de autor. 'Es un insulto para mí, así como para los demás, hacer parecer todo como si fuera mi trabajo', dice. 'Si hay alguna cosa de la que me jacto, es del talento de colaborar'. Sensiblemente en rechazo a la primacía individual, le dio a su firma de Rotterdam un nombre suavemente anónimo, Office for Metropolitan Architecture (con el giro típicamente gracioso de que el acrónimo OMA significa 'abuela' en su nativo holandés). Sin embargo, este aspecto de humildad escasamente cubre la estimación por sus propias habilidades. Ciertamente si su denuncia por el culto a la personalidad sólo ha realizado su propia mística, esa es la especie de contradicción que él saborea.

Él [Koolhaas] no es llevado por la ambición materialista. Después de una conferencia que dio en Milán, un estudiante le preguntó por qué no había diseñado prototipos para productos de consumo. 'Soy una persona irremediablemente anticomercial,' le contestó. 'No tengo interés en volverme rico. Mi interés es tener una vida interesante.' Tiene un grupo internacional de amigos —directores de museos, diseñadores gráficos, periodistas, filósofos. Ellos le proveen información, que no se desperdicia. 'Todo lo que sabe, lo usa,' dice Vriesendorp [su esposa Madelon Vriesendorp]. Cuando hablas con él, emana la calma de una rana en la orilla del estanque. Si dices algo que le intrigue o divierta, sonrío ligeramente, significando —como el movimiento ligero de la lengua de la rana— que ya lo asimiló.⁶⁷

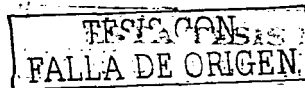
Muchos de los aspectos expuestos en estos párrafos, como son: 'la calma de fuerzas opuestas mantenidas en equilibrio', el 'rechazo a la primacía individual', 'su denuncia por el culto a la personalidad', 'todo lo que sabe, lo usa,' y la calma que emana, los trataré de explicar en otro segmento cuando me refiera a temas filosóficos deleuzianos, como el rizoma por ejemplo.

Ahora en comparación dice Dalí:

Desde el día en que me abstuve de acudir a la cita fijada por Breton, el surrealismo, en la forma en que lo habíamos definido, murió. Cuando, al día siguiente, un gran periódico me solicitó la definición del surrealismo, respondí: 'El surrealismo soy yo!'. Y lo creo, puesto que soy el único en perpetuarlo. Y no he renegado de él, sino que, todo lo contrario, lo he reafirmado, sublimado, jerarquizado, racionalizado, desmaterializado, espiritualizado. Mi misticismo nuclear actual no es otra cosa que el fruto, inspirado por el Espíritu Santo, de las experiencias demoníacas y surrealistas de los comienzos de mi vida.

Meticulosamente Breton compuso un anagrama vengativo con este nombre admirable que es el mío. Lo transformó en '*Avida Dollars*'. No era probablemente un hallazgo de gran poeta, sin embargo debo reconocer en mi biografía que se ajustaba bastante bien a mis ambiciones inmediatas de entonces. [...] había que ser más fuerte que nunca, tener dinero, producir oro, rápido y bien, para poder subsistir. ¡Oro y salud! Me abstuve de beber y me cuidé hasta el paroxismo. Al mismo tiempo acicalaba y pulía a Gala [...]. El dinero serviría para lograr todo lo que deseábamos en cuanto a belleza y bondad. En ello radicaba todo mi '*avida dollars*'. [...] ya en mi adolescencia, repito, mi prudencia me aconsejó fuertemente dos cosas: [...] 2º Convertirme, en la medida de lo posible, en ligeramente multimillonario. Y así es.⁶⁸

Al particular dice Ian Gibson, "El anagrama de Breton [*Avida dollars*] fue una *trouville* brillante, y pronto se hizo famoso. Dalí, encantado, se dedicó enseguida a propagarlo, declarando que ya le aportaba aún más dinero (con todo, diría más tarde, lo que más le encantaba era el oro, no los billetes). Irónicamente, el adjetivo femenino del anagrama hacía que éste fuera más aplicable a Gala, que sin lugar a dudas aventajaba a Dalí en avidez. Gala quería y necesitaba, mucho dinero, cuanto más mejor: aunque podía ser mezuquina en cosas nimias, en lo que tocaba a sus placeres no tenía límite."⁶⁹



De regreso en la búsqueda de **secretos** en *SMLXL* encontré:

Sedución (2)

Los signos distintivos, los signos plenos, nunca nos seducen. La seducción siempre llega a través de signos vacíos, ilegibles, insolubles, arbitrarios, fortuitos, los cuales se desvanecen ligeramente, modificando el índice de refracción del espacio... como tales los signos de seducción no significan; son del orden de la elipse, del corto circuito, del destello del ingenio (le trait d'esprit [el trazo del espíritu]).⁷⁰

JEAN BAUDRILLARD.

Tal vez, muchos de estos **asombros**, sobre todo en lo concerniente a Rem Koolhaas, dejarán de serlo una vez que haya terminado esta disertación y hasta haya quien me diga 'todo esto es elemental mi querida Consuelo'. Pero que cualquiera lo diga carece de valor, únicamente será valioso, al menos para mí, si lo dice el mismo Koolhaas, pues obviamente es el único que ya recorrió *su* camino y lo conoce. De hecho entonces, **el reto ahora sería causarle asombro a él**. Creo que ahí radica uno de los valores más importantes de hacer una disertación de algo o alguien contemporáneo, puede ser cotejado por todos los interesados e incluido en la corriente del pensamiento con base en su mayor o menor valor, o desechado sin tantas especulaciones -y sin causar tanto daño como infinidad de veces ha acontecido- como... con otro tipo de historias. Eso sí, requiere tal vez más audacia, ya que habrá que enfrentar a los ojos al objeto de estudio. Con todo, estoy segura que al revelar mis 'descubrimientos', las interpretaciones y propuestas que hago basada en ellos, la forma en que me conecto con las lecturas de los hechos, contribuirán al avance de los conocimientos no sólo en el campo de la arquitectura y el urbanismo, sino en general, sobre todo en un medio tradicional y por ende no proclive a las innovaciones. Lo que quiero decir también aquí es que para la realización de este trabajo me basé primordialmente en mis investigaciones, ya que no ha sido posible entrevistarme -después de realizar mis muchas investigaciones- con Koolhaas debido a sus múltiples ocupaciones -y las mías-, que no nos han permitido coincidir en algún lugar 'del mundo' para platicar sobre las ideas aquí planteadas, ni para que me hiciera algunas indicaciones -como habíamos acordado cuando lo visité en la OMA-; por tanto, todo lo dicho y lo que aún falta por decir, es solamente responsabilidad mía, la cual asumo sin temor y con la alegría enorme del placer que me ha causado aprender tanto y seguir haciéndolo, así como el cambio de conducta operado en mi persona mediante el acercamiento a todo este material, que obviamente no quedará desplegado en su totalidad en este trabajo por motivos de extensión y de tiempo, y no de falta de ganas. Por otro lado, estoy haciendo mi mejor esfuerzo por apegarme a los hechos básicos, pues considero una responsabilidad muy grande adjudicarme la tarea de analizar a personajes tan importantes y controvertidos como lo son, no sólo Koolhaas, sino también Deleuze y Guattari, Dalí, Mies y Leonidov, para nombrar sólo algunos, y la pléyade que cada uno de ellos conlleva, para hacer las conjeturas que aquí expongo.

DE LA COMPETENCIA, LA ORQUESTACIÓN Y LA CONTROVERSI... Y MÁS ASOMBRO.

Volviendo a la comparación inicial entre Dalí y Koolhaas, platica Dalí que aún en la Escuela de Bellas Artes "se nos asignó hacer una pintura original al óleo para un concurso con premio en la clase de pintura. Yo hice la apuesta de que podía ganar el premio pintando la pintura sin que mi pincel tocara el lienzo. De hecho la ejecuté lanzando salpicaduras de pintura desde una distancia de un metro, y tuve éxito en hacer una pintura *puntillista*⁷¹ tan precisa en diseño y color que fui premiado."⁷²

Pero *su salida* de la escuela no fue tan connotada como la de Koolhaas.

Al año siguiente vine para mi examen en historia del arte.

Estaba ansioso por ser tan brillante como fuera posible. Estaba preparado maravillosamente bien. Me subí en la plataforma donde se sentaba el comité examinador de tres, y el tema de mi tesis oral fue sacado por lotería. Mi suerte fue increíble: era exactamente el tema que yo hubiera preferido para tratar [Rafael]. Pero repentinamente una insuperable sensación de indolencia me sobrevino, y casi sin

dudar, para la estupefacción de mis examinadores y de la gente que llenaba el salón, me levanté y declaré en demasiadas palabras, 'Lo siento mucho, pero soy infinitamente más inteligente que estos tres, y por tanto me niego a ser examinado por ellos. Conozco este tema demasiado bien.' Como resultado de esto fui llevado ante el consejo disciplinario y expulsado de la escuela. Esto fue el final de mi carrera escolar.⁷³

En el *SMLXL*, la palabra **Balls** [Pelotas] está definida por una anécdota que Madelon Vriesendorp, esposa de Koolhaas, contó en una entrevista: "En la AAS, [Architectural Association School], Rem dijo, 'Lo siento, yo no vine a jugar con pelotas de ping pong.' ¡Por lo cual obtuvo un reporte desfavorable! ¡Por poco lo expulsan!"⁷⁴

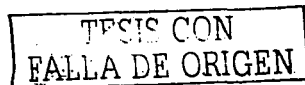
Con la llegada de Alvin Boyarski⁷⁵ a la dirección de la AAS en 1971, Koolhaas fue provocado a realizar trabajos más radicales. En 1972 diseñó el proyecto *Éxodo o Prisioneros voluntarios de la arquitectura*,⁷⁶ inspirado en las investigaciones que hizo del *Muro de Berlín como arquitectura*⁷⁷ en una práctica escolar llamada Estudio de Verano y en los trabajos del *Superstudio* de Adolfo Natalini.⁷⁸

Dice Koolhaas que cuando era un estudiante a finales de los setenta, el final de un período de una forma inocente de ver la arquitectura en general, había especialmente el optimismo de que la arquitectura participara en la liberación de la especie humana. Yo era escéptico sobre esto, y en lugar de ir a las villas mediterráneas o a los pueblos pesqueros griegos a 'aprender' (como lo hacía la mayoría de la gente en ese tiempo), decidí mirar simplemente el Muro de Berlín como arquitectura, para documentarlo e interpretarlo, para ver cual era el verdadero poder de la arquitectura. Fue una de las primeras veces que realmente salí e hice trabajo de campo. Ciertamente no sabía nada sobre Berlín y el Muro, y estaba totalmente **asombrado** por muchas de las cosas que descubrí. Por ejemplo, difícilmente me había imaginado cómo Berlín Occidental estaba en realidad aprisionado por el Muro. Nunca había pensado objetivamente acerca de esa condición, y la paradoja de que aún cuando estaba rodeada por un muro, Berlín Occidental era llamada 'libre,' y el área mucho mayor más allá del Muro no era considerada libre. Mi segunda **sorpresa** fue que el Muro no era físicamente un solo objeto sino un sistema que consistía parcialmente de cosas que eran destruidas en el sitio del Muro, secciones de edificios que todavía estaban levantadas y absorbidas o incorporadas en el Muro, y muros adicionales, algunos verdaderamente masivos y modernos, otros más efímeros, todos juntos contribuyendo a una enorme zona. Esta fue una de las cosas más excitantes: era un muro que siempre asumía diferentes condiciones.

En permanente transformación. Además era muy contextual, porque en cada lado tenía un carácter diferente; se ajustaba a sí mismo a diferentes circunstancias. También representaba la primera confrontación desnuda con el lado horrible y poderoso de la arquitectura. He sido acusado desde entonces de tomar una posición a-moral o no-crítica, aunque **personalmente pienso que mirar, interpretar, es en sí mismo un paso muy importante hacia una posición crítica.**

La idea del encuentro entre el Este y el Oeste está todavía basada en la diferencia. De lo que no se dan cuenta es que no hay diferencia. Se consideran a sí mismos un puesto de comercio. Era incomprensible para mí la primera vez que vine, que Berlín Occidental era una suerte de satélite a la mitad de Alemania Oriental, y esa condición de estar a la mitad de otra condición es algo que ellos aún no asumen completamente.

El Muro de Berlín como arquitectura fue para mí **la primera revelación espectacular en la arquitectura de cómo la ausencia puede ser más fuerte que la presencia.** Para mí, no está necesariamente conectada a un problema de eficiencia, donde pienso que lo mejor sobre Berlín es que mostró cómo (y esta es mi propia campaña contra la arquitectura) presencias urbanas "faltantes" por completo o entidades arquitectónicas borradas también por completo generan sin embargo, lo que puede llamarse una condición urbana. No es coincidencia por ejemplo que el centro de Shenzhen [Una de las ciudades que conforman el Pearl River Delta] no es una sustancia construida sino una conglomeración de campos de golf y parques temáticos básicamente sin construcciones, o condiciones de vacío. Y esa era la belleza de Berlín incluso hace diez años, que era la más contemporánea y más vanguardista ciudad europea porque tenía estas vastas áreas mayores de vacío.



Berlín no sólo era bella, sino que también tenía un potencial programático y el potencial de habilitar una ciudad que presentaba en forma diferente un poder raro y único. La ironía por supuesto no es solamente que la arquitectura que se está construyendo no sea la arquitectura correcta, sino que se está construyendo en la totalidad. Es una ciudad que pudo haber vivido con sus vacíos y haber sido la primera ciudad europea que cultivara sistemáticamente la vaciedad. Como en Rotterdam donde hay un montón de vacío al interior. Para Libeskind, el vacío es una pérdida, que puede ser llenado o reemplazado por arquitectura. Para mí, lo más importante es no reemplazarlo, sino cultivarlo. Esta es una especie de ciudad post-arquitectónica, y ahora se está volviendo una ciudad arquitectónica. Esto para mí es un drama, no una especie de error estilístico.⁷⁹

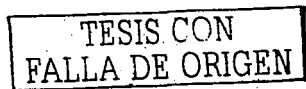
Semejantes ideas sobre el vacío y la arquitectura **causan el asombro** de muchos, sobre todo de los que aún no conocen a Koolhaas. ¿Cómo un arquitecto, y no cualquier arquitecto, sino el que está considerado como el mejor arquitecto del mundo, corroborado incluso con el Premio Pritzker 2000, el cual de hoy en adelante cambiará sus lineamientos para otorgar el premio con estas ideas, puede pensar que es más importante cultivar el vacío que hacer arquitectura? Cada vez que tiene la oportunidad, externa su posición contra la arquitectura y evidentemente la hace patente en todos sus proyectos. Ojalá que muchos pensarán como él.

Con el proyecto *Éxodo o Los prisioneros voluntarios de la arquitectura* Koolhaas no sólo se graduó como arquitecto en la AAS de Londres y obtuvo el premio del Concurso *Casabella* 1972 "*The City as a Meaningful Environment*" ["La Ciudad como ambiente significativo"], sino que también "le dio una de las extremadamente prestigiosas *Harkness Fellowships* [Becas Harkness], con la cual le dijo adiós a la AA para buscar su suerte al otro lado del océano," donde, "Nueva York y las lecciones que tomó con gente como Oswald Mathias Ungers en el vanguardista Institute of Architecture and Urban Studies, formaron a Koolhaas como -para ese tiempo pensador y escritor- arquitecto. **En este manifiesto él implicó un gran número de tesis, por ejemplo acerca del arquitecto como escenógrafo, tesis a la cual hasta la fecha es fiel y una considerable parte de ésta sucedió que se volvió profética.**"⁸⁰

Como se puede ver entonces la salida de la escuela de Koolhaas fue totalmente diferente a la de Dalí. Para ambos la competencia se volvió parte de su vida, había que ser siempre mejor como persona, como profesionalista, pero sobre todo buscar el bien de la profesión de cada uno. Sin embargo, en el caso de Koolhaas la competencia no sólo era en el ámbito personal, ya que en el ámbito profesional debía y debe participar en los concursos, medio generalmente aceptado -cuando menos en los países ¿qué diré? ...un poco más justos y democráticos- en lo que respecta al urbanismo, a la arquitectura y a la construcción, si quería y quiere encontrar su lugar en este universo. Por tanto, ambos tuvieron que aprender: primero, **que el trabajo disciplinado y obsesivo era la clave más importante y otra no menos importante era 'orquestrar' a la gente para lograr sus propósitos.** Veamos como lo lleva a cabo cada uno de ellos:

Después de una temporada en la cárcel en 1923, tal vez debida al clima de desconfianza en ese momento en España o tal vez como medida para intimidar a su padre, Dalí es liberado.

Varios días después nos fuimos a Cadaqués, donde me volví 'asceta' una vez más, y donde literalmente me entregué en cuerpo y alma a pintar y a mis investigaciones filosóficas. La memoria de mis comienzos de libertinaje en Madrid acentuó la severidad de mis nuevos hábitos, mientras le daban ese toque de gracia apropiado de alguien que por un momento ha tenido en su propia mano al pájaro de la pintura de una reciente y exótica experiencia... Pero ahora, mientras más temprano me levantara en la mañana, más vigorosamente rayaba mi papel con la dura punta de mi lápiz para transmitirle el flujo fundamental de mis pensamientos, más capaz de resistir todas las tentaciones de mi cuerpo, más podía canalizar las fuerzas de la libido y dejarlas crecer en las fuerzas combativas que se esfuerzan, mantienen y triunfan en la cruzada de inteligencia que debe llevarme algún día a la conquista del reino de mi propia alma; mientras más capaz fuera de empobrecerme y renunciar a mi cuerpo, más rápido maduraría.



Al final del verano, que fue extremadamente caliente, me había vuelto delgado como un esqueleto. Mi cuerpo estaba ausente de mi personalidad, por decirlo así, y yo sentía que me convertía en una de esas figuras fantásticas de Hieronymus Bosch.... Era de hecho un tipo de monstruo cuyas únicas partes anatómicas eran un ojo, una mano y un cerebro.⁸¹

¿Buscaba ya Dalí a los diecinueve años, y desde antes como se ve en *Vida Secreta*, un **cuerpo sin órganos** como lo definen mucho después Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*?

Estoy en Figueras preparándome para saltar en París. Durante esos dos meses, 1926, me entrené, afilé todos mis medios doctrinales de acción a distancia, y lo realicé haciendo uso de un círculo de intelectuales de Barcelona agrupados alrededor de una revista llamada *The Friend of the Arts* [El amigo de las Artes]. Manipulaba a este grupo como deseaba y lo usaba como una plataforma conveniente para revolucionar el ambiente artístico de Barcelona. Hice todo esto por mí mismo, sin alboroto de Figueras, y su único interés para mí, naturalmente, era el de un experimento preliminar antes de París, un experimento que sería útil en darme un sentido exacto del grado de efectividad de lo que ya en ese tiempo llamaba mis 'trucos'. Estos trucos eran varios, e incluso contradictorios, y eran meramente artefactos terroristas y paralizadores para imponer ferozmente la esencia auténtica de mis irreprimibles ideas, por las cuales vivía y gracias a las cuales mis 'trucos' no sólo se volvieron deslumbrantemente efectivos, sino que emergieron de la categoría del episodio y se incorporaron en la de la historia. Siempre he tenido el don de manipular y de dominar con facilidad la más mínima reacción de la gente que me rodea, y siempre es un placer voluptuoso sentir en constante 'atención' a mis órdenes caprichosas a todos aquellos que, en obedecerme al pie de la letra, van gustosamente a su propio purgatorio, sin siquiera sospechar su fidel y voluntaria subordinación.⁸²

En el año de 1930, refiriéndose a una cena a la que fueron invitado los Dalí en la residencia del vizconde de Noailles –quien fuera el más importante de sus mecenas, coleccionista de sus cuadros y su gran admirador- en París, comenta el pintor:

En el curso de esta primera cena con los Noailles **descubrí** dos cosas. Primero, que la aristocracia – entonces llamada 'sociedad'- era infinitamente más vulnerable a mi sistema de ideas que los artistas, y que, especialmente, los intelectuales. Ciertamente la "gente de sociedad" aún llevaba adherida a sus personalidades la dosis de atavismo, de civilización, de refinamiento que la generación de clase media con ideas sociales avanzadas había apenas jubilosamente sacrificado como un holocausto a las 'jóvenes' ideologías con tendencias colectivistas. La segunda cosa que **descubrí** fue a los trepadores, esos pequeños tiburones arrastrándose frenéticamente para tener éxito, quiénes con su asidua adulación, con su intrigante y competitiva ansiedad de chismear se amontonaban alrededor de las mesas cubiertas con los mejores cristales y la mejor platería. Decidí que de allí en adelante debía hacer uso de estas dos clases de descubrimientos –de la gente de sociedad para cuidarme, y de los trepadores para abrirme un camino de prestigio con las calumnias disparatadas de sus celos. Nunca le tuve miedo al chisme. Lo deje crecer. Todos los trepadores trabajan y sudan en él. Cuando finalmente me lo pasan completo, lo veo, lo examino, y **siempre termino encontrando una forma de voltearlo en mi ventaja**. La actividad y las criaturas maliciosas que le rodean a uno son una fuerza capaz sólo por sí misma de lanzar el barco de la gloria de uno. Lo importante es nunca abandonar el timón ni por un momento. El *trepador-ismo* no es interesante. Lo interesante es llegar –así como buscar un reloj no es interesante- interesante es encontrarlo.

Que había alcanzado la fama lo sentí y lo supe en el momento en que aterricé en la *Gare d'Orsay* en París. Pero la había alcanzado sin darme cuenta, y tan rápidamente, que me encontré a mí mismo completamente solo, sin ser conocido por nadie y sin pasaporte ni equipaje. Por tanto, debía regresar y traerlos, y contratar mozos de estación, tenía que ir por mis documentos visados, y me di cuenta que con todos estos trámites burocráticos me arriesgaba a desperdiciar el resto de mi vida. Así que comencé a mirar a mi alrededor, y de ahí en adelante consideré a la mayor parte de la gente que conocí sola y exclusivamente como criaturas que podía usar como mozos de estación en mis viajes de ambición. Casi todos estos mozos de estación tarde o temprano quedaron exhaustos. Incapaces de soportar las largas marchas a que los forcé al máximo de velocidad y bajo todas las condiciones climáticas se murieron en el camino. Tomé a otros. Para anexarlos a mi servicio, les prometía llevarlos a donde yo mismo iba, a esa estación final de gloria que los trepadores desesperadamente querían alcanzar. Pero como ya he dicho, no quería llegar, 'yo estaba yendo a ella.'



Habiendo tomado estas decisiones, Dalí realiza un minucioso examen de la gente de sociedad:

¿Cómo iba a tener éxito en hacer que la gente de sociedad venga en mi ayuda? Era infantilmente simple. Iba a tener éxito en hacerla venir para apoyarme en ella. ¿Qué es la gente de sociedad? La gente de sociedad es gente que, en lugar de pararse sobre el mundo con los dos pies, se balancean en un solo pie, como cigüeñas. Esto involucra una actitud aristócrata por la cual quieren mostrar que, mientras tienen que permanecer de pie para continuar viendo todo desde arriba, les gusta tocar la base común del mundo sólo en lo que es estrictamente necesario para poder continuar manteniendo su equilibrio. Esta agotadoramente egocéntrica postura con frecuencia necesita soporte, y es debido a esto por lo que la gente de sociedad habitualmente se rodea de una multitud de 'unijambists' sobre la cual apoyarse, la cual, asumiendo las formas diversas de pederastas y artistas drogadictos, viene por turnos y sirve de soporte a la insostenible actitud de una aristocracia que en este tiempo estaba ya comenzando a sentir las primeros empujones del 'People's Front' [Frente de la gente].

"Siendo este el caso, decidí unir fuerzas con el grupo de inválidos cuyo esnobismo apoyaba una aristocracia decadente que aún se adhería a su actitud tradicional. Pero tuve la original idea de no llegar con las manos vacías, como todo el resto. ¡Llegué, de hecho, con mis brazos llenos de muletas! De una cosa me di cuenta de inmediato. Se necesitarían cantidades y cantidades de muletas para dar una semejanza de solidez a todo eso. [...] Muletas que inmovilicen el éxtasis de ciertas actitudes de rara elegancia, muletas para hacer arquitectónica y durable la pose de un salto coreográfico,..."⁸³

Guardando algunas, tal vez grandes, proporciones respecto al tipo de relación con la gente y a la forma de orquestrarla —y hasta a veces manipularla—, se puede ver también la forma obsesiva de trabajar, y todos las peripecias que hay que pasar para hacer lo que se tiene en mente.

Rem era un pequeño muy independiente, que desde muy joven cargó con las responsabilidades necesarias: [En Indonesia] a los once años se iba en coche con el chofer a hacer las compras para toda la familia. De regreso en Holanda arribó como un niño honesto de una familia intelectual, a la escuela Montessori de enseñanza media superior al Sur de Amsterdam. 'Era una escuela muy liberal, más bien desordenada, principalmente con estudiantes de ambientes artísticos progresistas,' dice su compañero de clase Friedje Witzzenhausen, 'Allí se estimulaba enormemente la individualidad, así que Rem, como individuo no cayó absolutamente fuera de tono. Él era un muchacho más bien pensativo y callado, que absorbía con enorme interés las cosas nuevas.'

Dice su entonces maestra de holandés Rein Bloem 'Rem era una especie de esfinge —nunca se sabía lo que pasaba por su mente. Tenía una curiosa fascinación con todo lo que fuera kitsch⁸⁴ —por ejemplo, podía filosofar por horas sobre la colección de elefantes del Príncipe Bernardo.'

Por lo demás Rem mostraba ya en este período un gran talento comercial: con esculturas que él soldaba en la escuela, iba a galerías y era capaz de venderlas, por lo que en cualquier lugar en un ático holandés tal vez todavía pueda encontrarse una empolvada 'Koolhaas joven'.

Koolhaas era conocido como un joven alegre y un tanto sardónico, para quien el periodismo era más un coqueteo que la realización de su vida y mantuvo una distancia apropiada con la redacción. Dice Hans Sleutelaar, reportero del Haagse Post, refiriéndose a Koolhaas: 'Y además, era excelente imaginando los detalles más improbables.'

Mientras tanto Koolhaas tenía un nuevo amor, o mejor dicho, recién lo había descubierto. Su abuelo [materno] era el arquitecto Dirk Roosenburg y siempre había querido seguir sus pasos. Su interés revivió cuando el arquitecto Gerrit Oorthuys lo invitó a [la Universidad de] Delft a un 'tema del día' sobre cine y arquitectura.

Hay otra versión sobre el particular que, debido a que Koolhaas se resiste a dar explicaciones autobiográficas, seguramente se complementa con la anterior y por otro lado, también son influencias tempranas:

Nació en Holanda al cierre de la Segunda Guerra Mundial, el mayor de tres hijos, y su sensibilidad fue marcada primeramente por la vista de la destrucción. 'Ruinas por todos lados y realmente pobre,' dice.

Su padre, Anton Koolhaas, editaba un periódico de izquierda que apoyó la lucha de independencia. Cuando esa causa prevaleció, Koolhaas padre era uno de los pocos holandeses bienvenidos en el nuevo estado. Tomó un puesto de director de un instituto cultural, llevándose a su familia a Indonesia cuando Rem tenía ocho años. Se quedaron por cuatro años.

Si se busca el punto donde las oposiciones radicales y discontinuidades penetraron en la conciencia de Koolhaas, la postindependencia de Jakarta pudiera ser un buen lugar para comenzar. La ciudad estaba dividida geográficamente y psicológicamente en remanentes del pasado colonial altamente estructurado y remolinos del caótico presente. 'Era una coexistencia extraña entre secciones muy ordenadas y secciones desordenadas,' dice. 'Esa es la fuente de una especie de división fundamental de lealtades o extensión de extremos en mi trabajo'. Tan poco familiar como fue Indonesia, Holanda cuando regreso fue aún más extraña. 'Se había ido repentinamente de la posguerra a la pulcritud construida,' dice desaprobadoramente.

Debido a que el abuelo paterno de Koolhaas era arquitecto, la profesión siempre rondó como una posibilidad. Sin embargo, en su juventud trabajó como reportero de un semanal de Amsterdam. Al mismo tiempo, se asoció con una banda cargada de teorías de jóvenes devotos al cine y consideró una carrera cinematográfica. (...) Koolhaas data la conversión de su profesión a un discurso sobre cine que, a la edad de 24 años, dio a instancias de un amigo que estudiaba arquitectura en la Universidad de Delft, mientras hablaba de cine a una multitud de arquitectos, dice Koolhaas, se dio cuenta que él quería cambiar de lugar con su audiencia. Él quería construir.⁸⁵

Y así llegó un niño, con una franca sensibilidad por el lenguaje, con tendencia a la gran expresión y con un carácter francamente tímido ante los compromisos, a una rama de las artes creativas que conlleva en su mayor parte ideas [juicios] técnicas, las inversiones más grandes y los intereses más restringidos. Por tanto, Koolhaas no se sintió atraído por la existencia solitaria de un escritor como su papá Anton.

'Obtuve un sentimiento de tristeza trabajando solo, dijo. 'Necesito contacto con otras gentes, y penetrar en otros estratos de la cultura. La atracción de esto es que está uno menos ocupado consigo mismo. La arquitectura es una mezcla bizarra de poder e impotencia. Finalmente se depende totalmente de toda clase de cosas, que uno no domina; se ve uno entremezclado en una cadena de coincidencias - encontré esto fascinante. Satisface mi curiosidad.

Finalmente tomó la decisión de convertirse en arquitecto. "Más tarde contaría sobre 'la horrible competencia por hospitalidad y calor humano', que encontró en Delft, y acerca del hecho de que su primo Teun ya estaba estudiando en la TU [Technical University]. Dos Koolhaas en Delft era demasiado.

Dicho sea otra vez, cuando estuvo en México accedió a decirme el nombre de su abuelo materno y a aclararme cómo estaba el lfo de los arquitectos Koolhaas en Holanda, pues aparte de él, Rem, está Teun, que como ya dije, es lo que aquí llamamos su primo hermano, pero además hay otro Rem, y Barend, que en ese momento habían sacado un premio juntos con su trabajo escolar. Fue lógico para mí pensar que eran sus hijos, pero no fue así, y para que me quede claro lo escribí en mi libreta: el nombre de su abuelo materno es Dirk Roosenburg; y los arquitectos Koolhaas vienen de dos hermanos, Anton (Ton) y Rem; Ton, padre del arquitecto Rem, protagonista de este trabajo y cabeza de la OMA, cuyo hijo es Tomas; Rem padre de Jan y del arquitecto Teun -sus primos hermanos-; Jan a su vez es padre del arquitecto Barend, y Teun es padre del arquitecto Rem. Este último Rem y Barend son sus sobrinos. Fácil ¿verdad?

"Koolhaas es conocido por no estar en contra de la formación de un mito ligero alrededor de su persona. 'No es que fuerza la verdad,' dice el reportero de arquitectura Hans van Dijk. 'Lo único que nunca se sabe con él es si algún razonamiento es ciertamente la verdadera razón o es **una ingeniosa [hábil] adaptación a la situación**. Eso es de hecho algo que él hace en su trabajo: acepta lo que está fuera de su control y entonces le da un giro provechoso para él. Cambia el destino en un concepto.'" En este caso el destino llevó a Rem Koolhaas al oscilante centro de los años sesenta, Londres, donde se inscribió en '68 en la Architectural Association School, en corto llamada la AA.

"Si algo era capaz de hacer a Rem Koolhaas más obstinado de lo que ya era, ese algo era la AA. 'Concerniente a la atmósfera es casi como una escuela de negocios japonesa,' dice el arquitecto de

Amsterdam Ben van Berkel, quien estudió allí en los años ochenta. 'Alvin Boyarski quien se hizo director en 1970, dirigió la escuela como una especie de Mussolini y así guió a todos. Algunos maestros si no les gustaba el trabajo, simplemente lo arrancaban de la pared; uno tenía que mantenerse muy derecho bajo la dura crítica. Todo iba en dirección de alcanzar la excelencia. Algunos tomaron un enorme impulso; otros se rindieron o fracasaron. Creo que Rem Koolhaas perteneció a la primera categoría.' La llegada de Boyarski, provocó en él un trabajo más radical.

"Durante los años ochenta, OMA llevaba una existencia casi a cargo de la caridad pública. En 1983 la muerte de Jan Voorberg fue una sensible pérdida.

"Pero el motor que mantenía a la oficina en movimiento fue alimentado con las enormes ambiciones y energía de Koolhaas. Siempre tuvo éxito en empujar a la gente, que trabajaba para él, por un salario muy bajo, a más y aún más y más grande esfuerzo. 'Trabajaban literalmente día y noche,' dice Babat Galis, quien trabajó allí [OMA] en '84/'85. 'Por diversión conduje por allí a las once de la noche de Año Nuevo, y sí, aún las luces estaban encendidas.'

DE LA 'VOLUNTAD DE PODER' O DE LOS CAPRICHOS: ¡YO QUIERO! LO QUIERO PORQUE LO QUIERO.

"Además, la idea de 'guantes de seda' era de una vez por todas extraña a Koolhaas. Una vez se comparó con Rumpelstilkin quien se estampaba en el suelo gritando: '**Lo quiero porque lo quiero.**' Sin consideraciones, agresivo, de temperamento caliente, radical, tenso... los adjetivos caen uno sobre otro cuando se refieren a su forma de actuar. Pero al mismo tiempo él es, para una profesión tan vanidosa como la arquitectura, inesperadamente generoso con los créditos y los proyectos.⁸⁶

Recuerdo aquí algo parecido que leí sobre Dalí titulado El arte de salirse con la suya: "Salvador Dalí Doménech fue un caso crónico de 'niño mimado'. Sus padres, quizá culpándose hasta cierto punto de la muerte de su primer hijo, protegieron al segundo en demasía, y por lo general parecen haberle dado lo que se le antojaba, fomentando una pauta de comportamiento que iba a durarle siempre, '**¡Yo quiero!** ¡Yo quiero! es la verdadera alma del niño', atronaba el moralista inglés del siglo XIX: así fue, sin duda, en el caso de Salvador Dalí. Desde el día en que vino al mundo se satisfizo hasta el último de sus caprichos, y no tardó en aprender que, al poner en funcionamiento lo que Anna María denominaría su 'genio terrible', podía siempre conseguir que sus padres acataran su voluntad."⁸⁷

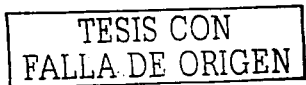
O, cuando quería realizar su primer viaje a [Norte]América, en 1935, Dalí decía: "Cada imagen que venía de [Norte]América, la ofatearía, por decirlo así, con la voluptuosidad con la que uno le da la bienvenida a los primeros soplos de las fragancias inaugurales de una comida sensacional de la que uno está a punto de participar.

"**Yo quiero** ir a América, **yo quiero** ir a América... Esto estaba tomando la forma de capricho infantil. Gala le consolaría: ¡Tan pronto juntemos dinero suficiente nos iremos! Pero justo en este período las cosas iban de mal en peor."⁸⁸

Regresando al trabajo obsesivo de Koolhaas:

Mucha gente no podía mantenerse más de medio año con OMA. 'Necesito cada año nueva carne humana,' dijo una vez Koolhaas y todavía él indaga muy sobrio el porqué alguna gente 'sólo permanezca un corto periodo.' 'Forraje de cañón' llama a esto en la oficina, la gente que está completamente agotada en un par de meses.

Koolhaas se somete a un régimen igualmente férreo. Un estilo de vida ascético, una vida privada delimitada en severas esferas, diariamente corre 5 kilómetros para poder sobrevivir a su furiosa velocidad de trabajo -todo para alcanzar ese momento único, que se levanta por encima de él mismo.



La arquitectura como deporte de alto rendimiento, siempre esforzándose por lo extremo, el ir más allá de las fronteras. 'Por un lado es la tensión continua, de que justamente las mejores cosas no sigan,' dice él, 'por el otro, el placer de inventar algo, el placer absoluto si llegas a algo bueno. No es que me sienta tan importante, sino que es todo para el trabajo, para que las cosas sucedan.'

'Yo pienso,' dice Kees Christiaanse, 'que él hizo un compromiso con su ambiente y con él mismo, para vivir su vida tan impulsiva, tan intuitiva, tan plena como sea posible. Eso no lo hace necesariamente siempre fácil para su medio ambiente. Pero en el momento que triunfa, obtiene en sus manos una de las llaves más importantes para el entendimiento de la vida. Vivir a plenitud como experimento: no hay de otra que admirar enormemente a alguien así.'

No importa que tan rápido OMA consuma a su gente, siempre hay más gente empujando la puerta para entrar a trabajar. Mientras los clientes y el sistema establecido aún temblaban al oír su nombre, él [Koolhaas] ganó entre los estudiantes y los jóvenes arquitectos un estado de verdadera mega estrella. 'Como una estrella de ópera él vuela por encima del mundo,' dice Bart Lootsma. 'Construyó su reputación en el tiempo en que las revistas de arquitectura líderes se volvían más glamorosas y más brillantes. Los diseños **visionarios**, hermosamente bien dibujados de Koolhaas eran perfectos para esas publicaciones.'

Aún hoy en día no suelta el paso, dice Gary Wolf, quien tuvo que seguirle el paso a través de días, vuelos, hoteles, cenas, juntas, obras y otras actividades para realizar un reportaje sobre Koolhaas:

Su energía tiene una cualidad inmisericorde. Una noche en Rotterdam, tuvimos una cena tardía con Thomas Krens, el director del Guggenheim. Krens controla un imperio de arte lanzado en grande, altamente empresarial, que incluye el museo Guggenheim de Bilbao diseñado por Gehry, uno de los edificios más aclamados de la última década. Él es un gran pensador y posible cliente. 'Hay una gran inteligencia allí, y un coraje especulativo increíble,' dijo Koolhaas admirativamente después de la cena. Él [Koolhaas] acababa de llegar de Singapur dos días antes, había estado trabajando sin parar, y no mostraba signo alguno de fatiga. Manejó de regreso a la oficina de Rotterdam, subió las escaleras de dos en dos [cuatro pisos], y estaba visiblemente irritado porque todos ya se habían ido a su casa. Era después de la media noche.⁸⁹

El verano de 1989 iba a ser un momento crucial en la historia de la oficina. Para empezar Kees Christiaanse se fue, y con él gran parte de las entonces 30 personas del personal. Christiaanse quiso finalmente terminar sus estudios y construir su vida privada, porque además no quería pasar el resto de ella como el hermano menor. 'Cuando comenzamos, OMA era un pequeño grupo de pioneros, que haciendo sus proyectos quería cambiar al mundo, con Koolhaas como la figura líder. Pero gradualmente se estaba volviendo una verdadera oficina, donde cada vez eran más importantes los verdaderos edificios, y uno tenía que llevar el paso con la 'doctrina' de Koolhaas.'

Fue típica la forma en que Koolhaas reaccionó ante esta sensible sangría. Reforzado por un grupo de nuevos colaboradores tuvo éxito para poder competir en un plazo de dos meses en tres importantes concursos foráneos —una Terminal para pasajeros en Zeebrugge, Bélgica, un Centro de arte y media tecnología en Karlsruhe, Alemania, y la Gran Biblioteca de Francia, en París. Ganó el primer lugar en los dos primeros y el segundo en el último.

'Parecía ser un intento exitoso llegar a trabajo completamente nuevo,' dice Bart Lootsma. 'Él comenzó a diseñar más despreocupadamente, menos limitado por sus ideas y ahora concedía más atención a la forma.'

'La arquitectura tradicional varía en los elementos,' dice Ben van Berkel, 'pero Koolhaas pone en discusión la coherencia entre los elementos. Por decirlo de alguna manera: él no empieza por la entrada, sino primero se pregunta: ¿esa entrada es realmente necesaria? Siempre busca la forma de ir en contra de lo inevitable, voltea todo al revés como un poeta **surrealista** y con eso llega a soluciones totalmente nuevas.'

Koolhaas mismo prefiere hablar de una especie de abordaje de laboratorio. Ese laboratorio es tomado muy literalmente; una vez hizo incluso el intento de poner a todo el personal en batas blancas. 'Cada problema es bombardeado con interpretaciones,' dice él, 'y debido a mi posición escéptica en relación

con la arquitectura no queda excluido, que se llegue a la conclusión de que el edificio no es la solución en absoluto." Como ahora lo hace en AMO. Lo esencial es lo que en escenarios explícitos e implícitos se puede alcanzar en el edificio. Por ejemplo, en la KunstHAL, lo primero fue buscar qué requerimientos tenían que ser satisfechos y lo siguiente fue tratar de originar una alquimia, a través de la cual se crearan otra vez nuevas funciones. El diseño final fue el que resultó de la mezcla del pensamiento intelectual y del pensamiento intuitivo. La estética del todo es ultimadamente un subproducto.¹

Por otro lado, Koolhaas se ha convertido en, además de pensador y escritor, en constructor. Recientemente terminó proyectos como la Villa dall'Ava en París, Nexus World, un complejo habitacional en Fukuoka, Japón y la KunstHAL de Rotterdam, que son mientras tanto verdaderos lugares de peregrinaje de los amantes de la arquitectura. Incluso el siempre acre Volkskrant [Periódico holandés] escribe acerca de sus trabajos, y ahora los menciona como 'Arquitectura de clase Mundial.'

Preferentemente Koolhaas se compara con un *surfer* ['surfeador'], que opera en un campo de tensión, el cual él nunca tendrá verdaderamente bajo control, siempre buscando el viento más fuerte, las olas más altas. Algunas veces sale triunfante en la cumbre de la ola, otras aterriza en la parte más baja del valle.

En tanto que en la óptica de Koolhaas, los clientes juegan un rol invaluable. 'Encuentro muy triste, que la síntesis entre arquitecto y cliente, como se dio a principio del siglo [XX] en Nueva York, ya casi no exista,' dice él. 'Los arquitectos se volvieron solistas y sólo quedan algunos clientes olvidados de Dios, que tienen sensibilidad para esa síntesis.'

"La relación con el cliente es insanamente íntima, para mí [Koolhaas] tiene tal vez la mayor intimidad que existe. No importa en este sentido si se construye una villa o una ciudad: cuando menos es igualmente compleja; es acerca de deseos secretos y de sensibilidades.'

Por lo demás, una buena relación no significa en el vocabulario de Koolhaas una relación sin conflictos. No cualquiera puede soportar la intensidad de una relación con Koolhaas. Como dice Kees Christiaanse: 'Lo que Rem necesita es un socio de entrenamiento, que pueda competir con él.'

'Siento,' dice Koolhaas, 'cierto placer en la controversia, incluso en la auto compasión en la desventura. Ahora me doy cuenta, que estoy marcado profundamente por los años sesenta, en ese tiempo pensaba que no tenía nada que ver con eso. Sin embargo, mi tendencia constante a discutirlo todo me quedó desde entonces, por ejemplo.'

Rem Koolhaas sigue buscando los vientos adversos —tan pronto como el peligro amenaza, de que la opinión dominante va a estar muy a su favor, cambia su curso. Está mortalmente asustado con un estilo doméstico, una manera. Y por eso el potencial principal, sin importar que tan entusiasta sea respecto a su trabajo, puede contar con una cosa: incertidumbre. **Mientras que un triunfo reciente aún está siendo aplaudido, Koolhaas ya está dos pasos adelante.**

Por el momento, con el mensaje de que el proyecto de Karlsruhe —tres años estuvo trabajando en él y según las palabras de Christiaanse, 'se ha convertido en uno de los edificios más hermosos de Europa'— no procede, obtuvo otra vez su inyección de viento adverso. Dice él mismo [Koolhaas], 'Es una tragedia. Es como una amputación —algunas veces todavía la sientes aunque ya no esté allí.'

No importa que tan fuerte se oponga contra la crítica y la desventura, no podría ser sin ella. Del mismo modo que un deportista de deporte extremo es nada sin un oponente, el *surfer* es nada sin el viento, Koolhaas no existiría sin la Muralla de Quist.⁹¹ 'Si solamente hubiera sido aplaudido,' dice, 'probablemente tendría la sensación de que algo estuvo completamente mal.'⁹²

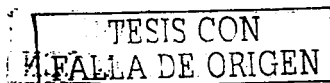
¹ Gardels, Nathan, "El pasado es demasiado pequeño para habitarlo", entrevista con Rem Koolhaas, Revista Vuelta, número 239, octubre de 1996, Pp. 28-30.

² Koolhaas, Rem y Alejandro Zaera, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", El Croquis, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992. p. 18. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³ Kenchiku Bunka. Vol. 50 N° 579. Enero 1995. Koolhaas/OMA: A-Z. P. 24. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁴ Entrevista a Rem Koolhaas por Hans Ulrich Obrist. 1999. <http://www.archined.nl/endex.html> Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

- ⁵ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web, Julio 9, 2000. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ⁶ Kenchiku Bunka. Vol. 50 N° 579. Enero 1995. *Koolhaas/OMA: A-Z*. P. 73. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁷ Kenchiku Bunka. Vol. 50 N° 579. Enero 1995. *Koolhaas/OMA: A-Z*. P. 24. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁸ Tromp, Jan, "Architect tussen modder en mythe! ["Arquitecto entre el fango y el mito"] de Volkskrant Periódico Holandés, 19 noviembre 1994. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁹ Jan Brand, Hans Janselijn, *Architecture and Imagination.* Uitgeverij Waanders, Zwolle, Holanda. 1989. P. 255. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁰ Desde los años sesenta hasta entrar en los ochenta grandes sectores del mundo arquitectónico en Holanda ha estado en dominio de la doctrina local del Estructuralismo holandés. Clamando al Orfelinato de Aldo van Eyck y a las investigaciones aliadas del grupo holandés "Forum" como sus antecesores, la doctrina predica, en nombre del humanismo, que todas las grandes instituciones pueden y deben romperse en componentes más pequeños que re-establezcan la escala humana –como si cada institución, cualquiera que sea su naturaleza, se volviera más transparente, menos burocrática, menos enajenada, más inteligible, menos rígida a través del mero hecho de la subdivisión. Pero mientras que Aldo van Eyck subdividió un gran grupo de huérfanos en "familias" más pequeñas y las casas que ellos "habitan", tal conexión se perdió totalmente en manifestaciones posteriores sobre el tema, donde las subdivisiones se convirtieron en un mero manierismo. (Del relato del diseño de OMA de su participación en el concurso de 1978 para la extensión del Parlamento Holandés), en *International Architect* vol. 1, no. 3, 1980, p.50. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹¹ *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas.* Arie Graafland y Jasper de Haan. 010 Publishers, Rotterdam, 1997. La conversación tuvo lugar en mayo, 6 y 28, de 1996 en Rotterdam. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. O: <http://stuwwww.rug.ac.be/~%Ejvvoor/architects/koolhaas/index.html>
- ¹² Fuente: Office for Metropolitan Architecture. Octubre 1999. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www.spl.org/IFA/cantral/oma/oma.html>
- ¹³ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL.* The Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 1008-1089. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁴ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL, Byzantium.* The Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 354-361. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁵ Descharnes, Robert y Gilles Néret. *Dali.* Taschen, Köln, 1997. P. 11.
- ¹⁶ Koolhaas, Rem. *Delirious New York,* 010 Publishers, Rotterdam, 1994. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁷ Dali, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dali,* Dial Press, Nueva York, 1942, p. 4, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁸ Dali, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dali,* Dial Press, Nueva York, 1942, p. 301, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁹ Koolhaas, Rem. *Delirious New York,* 010 Publishers, Rotterdam, 1994, p. 317, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ²⁰ Dali, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dali,* Dial Press, Nueva York, 1942, p. 6, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ²¹ Anguera, Oriol, *Salvador Dali.* Ediciones Cobalto, Barcelona, 1948, p. 48. También en: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dali.* Taschen, Köln, 1997. P. 503.
- ²² Ver: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dali.* Taschen, Köln, 1997. P. 342.
- ²³ Ver: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dali.* Taschen, Köln, 1997. P. 578.
- ²⁴ Ver: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dali.* Taschen, Köln, 1997. P. 503.
- ²⁵ Ver: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dali.* Taschen, Köln, 1997. Pp. 505- 506.
- ²⁶ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL, Strategy of the Void. Tres Grande Bibliothèque.* Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 644. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ²⁷ Entrevista con Félix Guattari, por Charles Stivale, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www.dc.peachnet.edu/~munes/guattari.html>.
- ²⁸ Eco, Umberto, *El péndulo de Foucault,* Editorial Bompiani, Lume, Patria, México, 1989, 89-93.
- ²⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia,* Libro 2: *Mil Mesetas,* Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceola. Valencia, 3ª ed. 1997, Pp. 287-288. (1ª ed. en francés, 1980).
- ³⁰ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ³¹ Dali, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dali,* Dial Press, Nueva York, 1942p Pp. 9-11, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³² Kapelos George, "Less is More. Rem Koolhaas Manifesto Wins at Downsview". Competitions. Kentucky, Otoño 2000. Volumen 10, número 3. Pp. 28 – 43. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³³ Kenchiku Bunka. Vol. 50 N° 579. Enero 1995. *Koolhaas/OMA: A-Z*. P. 63. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³⁴ Entrevista a Rem Koolhaas por Tom Fecht para la *Art Magazine Kunstforum International.* Tuvo lugar en la fase de inauguración de *Hybrid Workspace* en [la Exposición] Documenta X, Kassel, Alemania. Junio 1997.
- ³⁵ *Poetics-Politics, Documenta X - The Book,* editores: Documenta and Museum Fridericianum, Veranstaltungs-GmbH. Editorial Cantz Verlag, Kassel, 1997. Rem Koolhaas, "Berlin: the Massacre of Ideas – An open letter to the jury of the Potsdamer Platz", pp. 694-695. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³⁶ Koolhaas takes Pritzker, speaks of "domain of the virtual." 30 Junio 2000. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. www.architecturalrecord.com/NEWS/ARTICLES/KOOLHAAS.ASP
- ³⁷ Deleuze, Gilles, Curso en la Universidad de Vincennes, Francia, del 15 de febrero de 1977, Redacción y montaje Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>
- ³⁸ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dali.* Taschen, Köln, 1997. P. 207.



- ³⁹ Ver: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. P.478.
- ⁴⁰ Ver: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. P.477.
- ⁴¹ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942, p. 307, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴² Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942, p. 315, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴³ Dalí, Salvador, *50 secrets magiques* [50 Secretos mágicos], Suisse. Denoel, 1974. Edita Denoel.
- ⁴⁴ Koolhaas, Rem. *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, Pp. 241-243. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴⁵ Summaries. Internet www. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴⁶ El proyecto urbano y de 1,400 viviendas *Jf-plein* (1980-1989) y el *Dansthether* (1980-1987) fueron las primeras dos obras de OMA en Rotterdam. No hay que imaginarse el primer asentamiento de OMA en Rotterdam demasiado glamoroso. El domicilio base estaba y siguió estando en Londres donde Koolhaas se asentó con su familia en 1978, pero Rotterdam se volvió su base externa. En el año de 1980 el asentamiento holandés consistía de él mismo, tres estudiantes entusiastas y el arquitecto Jan Voorberg. Los primeros diseños se realizaron en la sala de este. Voorberg durante sus vacaciones en Brasil fue asesinado durante un asalto el martes 11 de octubre de 1983. Uno de los estudiantes de Koolhaas, Kees Christiaan, lo sucedió como jefe de oficina. *Sábana blanca* es 'un sueño', podría decirse paranoico-surrealista, que Koolhaas escribió en 1981, cuando Voorberg era su socio. Del sueño se infiere el tiempo difícil que vivía la OMA, y por ende, Koolhaas y Voorberg, en sus orígenes, cuando comenzaban el proyecto de *Jf-plein*.
- ⁴⁷ *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. Arie Graafland y Jasper de Haan. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. La conversación tuvo lugar en mayo, 6 y 28, de 1996 en Rotterdam. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. Ó: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>
- ⁴⁸ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL*. P. 1124. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴⁹ Entrevista con Marta Cavello. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1124.
- ⁵⁰ Copland, Douglas, Shampoo Planet. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1124.
- ⁵¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL*. The Monacelli Press, Nueva York. 1995. P. 546. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵² Luscombe, Belinda, "Making a Splash", Time, Abril 8, 1996. P. 45.
- ⁵³ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL*. P. 22. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁴ Conan Doyle, Sir Arthur, *Los muñecos danzarines*. Película pasada por la televisión Canal 11.
- ⁵⁵ Conan Dyle, Sir Arthur, *A Study in Scarlet*. Penguin Books, Penguin Popular Classics, Inglaterra, 1996, Pp. 123-124, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁶ Conan Dyle, Sir Arthur, *A Study in Scarlet*. Penguin Books, Penguin Popular Classics, Inglaterra, 1996, Pp. 24-25, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁷ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web. Julio 9, 2000. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ⁵⁸ Conan Dyle, Sir Arthur, *A Study in Scarlet*. Penguin Books, Penguin Popular Classics. Inglaterra, 1996, Pp. 235-236, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁹ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. P. 368.
- ⁶⁰ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web. Julio 9, 2000. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ⁶¹ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*. Dial Press. Nueva York, 1942, Pp. 199-200, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁶² Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. P. 174. Ver también: Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press. Nueva York, 1942, p. 296, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁶³ Conan Dyle, Sir Arthur, *A Study in Scarlet*. Penguin Books, Penguin Popular Classics, Inglaterra, 1996, p. 133, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁶⁴ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press. Nueva York, 1942, p. 258, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. Ver también: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. P. 174.
- ⁶⁵ Jeffrey Kipnis es fundador y co-director del Curso de Diseño para Graduados de la Architectural Association School de Londres, y profesor asociado de arquitectura en la Universidad del Estado de Ohio en Londres. Entre sus publicaciones más recientes destacan: *Philip Johnson, Recent Works*, monográfico AD, y *Choral Works: The Eisenman/Derridá collaboration at La Villette*, Monacelli Press. También es colaborador habitual en la colección ANYWISE y hacedor de crítica de arquitectura.
- ⁶⁶ Kipnis, Jeffrey. *El último Koolhaas*. El Croquis. Número 79, Madrid, 1996.
- ⁶⁷ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web. Julio 9, 2000. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ⁶⁸ Dalí, Salvador, *Diario de un genio*. Tusquets Editores, Colección Andanzas. Barcelona, 7ª ed. 1998. pp. 29-30. (Título original: *Journal d'un genie*. 1964.)
- ⁶⁹ Gibson, Ian. *La vida desafortunada de Salvador Dalí*. Editorial Anagrama, Barcelona.1998. Pp. 572-573. También en: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. P. 203.
- ⁷⁰ Como está citado en: Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL*. The Monacelli Press, Nueva York. 1995. P. 1128: Jean Baudrillard. *El éxtasis de la comunicación*. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁷¹ *Puntillismo*: Procedimiento de pintura de los neo-impressionistas, llamado también *divisionismo*, consistente en descomponer los tonos por pinceladas separadas. Los principales representantes fueron Georges Seurat, Paul Signac y Camille Pissarro.

⁷² Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942, p. 16, traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
⁷³ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942, p. 17, traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
Ver también: Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*, Taschen, Köln, 1997, p. 129.

⁷⁴ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL*. The Monacelli Press, Nueva York. 1995. P. 16. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁷⁵ Boyarski, Alvin (1928-1990): después de una "revolución" fue Director de la AAS desde 1971 hasta su muerte y fue el responsable de la prominencia de la escuela.

⁷⁶ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL*. The Monacelli Press, Nueva York. 1995. P. 2. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁷⁷ Ver: Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Field Trip: A(A) Memoir*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 212, traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁷⁸ *Superstudio* (fundado en 1966): Arquitectos de la vanguardia italiana [encabezados por Adolfo Natalini] (Dice Koolhaas, "Había sido fuertemente impresionado por su Momento Continuo y organicé que Adolfo Natalini diera conferencias en la AAS").

⁷⁹ Entrevista a Rem Koolhaas por Hans Ulrich Obrist, parcialmente publicada en el catálogo de la *Berlin Biennial*. BERLIN, Publicado por Cantz. <http://www.archined.nl/endex.html> Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁸⁰ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁸¹ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press. Nueva York, 1942, Pp. 199-200, traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁸² Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942, Pp. 207, traducción Consuelo Farías-v. Rosmalen

⁸³ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942, Pp. 258-261, traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁸⁴ "...el ideal estético del *acuerdo categorico con el ser* es un mundo en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese. Este ideal estético se llama *kitsch*."

"Es una palabra alemana que nació en medio del sentimental siglo XIX y se extendió después a todos los idiomas. Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico, es decir: el kitsch es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable."

"En el reino del kitsch impera la dictadura del corazón."

"Por supuesto el sentimiento que despierta el kitsch debe poder ser compartido por gran cantidad de gente. Por eso el kitsch no puede basarse en una situación inusual, sino en imágenes básicas que deben grabarse en la memoria de la gente: la hija ingrata, el padre abandonado, los niños que corren por el césped, la patria traicionada, el recuerdo del primer amor."

"El kitsch provoca dos lágrimas de emoción, una inmediatamente después de la otra. La primera lágrima dice: ¡Qué hermoso, los niños corren por el césped!

La segunda lágrima dice: ¡Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad al ver a los niños corriendo por el césped!

"Es la segunda lágrima la que convierte al kitsch en kitsch."

"La hermandad de todos los hombres del mundo sólo podrá edificarse sobre el kitsch."

"Nadie lo sabe mejor que los políticos. Cuando hay una cámara fotográfica cerca, corren enseguida hacia el niño más próximo para levantarlo y besarle la mejilla. El kitsch es el ideal estético de todos los políticos, de todos los partidos políticos y de todos los movimientos."

"En una sociedad en la que existen conjuntamente diversas corrientes políticas y en la que sus influencias se limitan o se eliminan mutuamente, podemos escapar más o menos de la inquisición del kitsch; el individuo puede conservar sus peculiaridades y el artista crear obras inesperadas. "Pero allí donde un solo movimiento político tiene todo el poder, nos encontramos de pronto en el imperio del kitsch *totalitario*."

"Cuando digo totalitario, eso significa que todo lo que perturba al kitsch queda excluido de la vida: cualquier manifestación de individualismo (porque toda diferenciación es un escupitajo a la cara de la sonriente fraternidad), cualquier duda (porque el que empieza dudando de pequeñeces termina dudando de la vida como tal), la ironía (porque en el reino del kitsch hay que tomárselo todo en serio) y hasta la madre que abandona a su familia o el hombre que prefiere a los hombres y no a las mujeres y pone así en peligro la consigna sagrada «amaos y multiplicaos»."

Milan Kundera, *La insoponible levedad del ser*, traducción Fernando Valenzuela, México, Tusquets Editores, 1985, p. 254, 256-257.

⁸⁵ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web. Julio 9, 2000. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
<http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

⁸⁶ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁸⁷ Gibson, Ian. *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Editorial Anagrama, Barcelona.1998. P. 59.

⁸⁸ Dalí, Salvador. *The Secret Life of Salvador Dalí*. Dial Press. Nueva York 1942. Pgs. 327. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

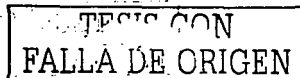
⁸⁹ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁹⁰ Wolf, Gary, "Exploring the Unmaterial World." Junio 2000. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html.

⁹¹ Se refiere al enorme edificio de oficinas y estacionamiento Willemserf diseñado por el arquitecto Wim Quist.

⁹² Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.



BENEDIKT TASCHEN VERLAG GmbH
Hohenzollernring 53. D-50672 Köln. Germany.

Addressed to: **Architecture Department's Chief Editor.**

Dear Sir,

This letter has the aim to introduce to you a number of sheets enclosed as an example of the translation that I have done of Rem Koolhaas's book, *Delirious New York*, into Spanish, so that you can read them and consider its publication. I write to you since you know him well and have published new editions of his very interesting books *S, M, L, XL* and the already mentioned *Delirious New York*, that can be called best sellers, at a more accessible price and of high quality. In case you are interested in publishing this translation an agreement can be fixed with all the parts.

I have the translation finished, revised and already captured in a diskette. Koolhaas knows about it and has a copy of the diskette since last year. Nevertheless, I decided to send this samples to you anyhow, since he is always very busy and travelling a lot.

As for what concerns my person, I must say that on one hand, although I am not an official translator, I do this work systematically due to my experience in the field of architecture and to my mastering of the English language since childhood. I am an architect from the Architecture Faculty of the Universidad Nacional Autónoma de México (FA UNAM) (National Autonomous University of Mexico) and I have been married for 23 years with a Dutch engineer who has a Master's degree on Architecture, therefore I know the Dutch mentality quite well. I coursed the Specialization on Housing, Planning & Building at the Bouwcentrum, Rotterdam; I have a Master's degree on Architecture by the Postgraduate School FA UNAM and presently I am preparing my PhD dissertation, also at the FA UNAM, with the subject *Rem Koolhaas and OMA*, of which I have completed more than 60 %. On the other hand, I am investigator at the FA UNAM and I also teach several subjects, both at the Bachelor's level and at the Postgraduate School, where particularly I am head of the Seminars and Workshops of Contemporary European Urbanism, Architecture and Architects. I have been teaching these Seminars as well as other courses at several universities of Mexico, so far in: Baja California, Michoacán, Chihuahua and Chiapas, the Monterrey Technological Institute of Superior Studies (ITESM campus Querétaro), Durango Technological Institute, and the University of Guatemala. I have also given several conferences on the same subject, which is quite wide indeed.

Once I present my PhD dissertation, I expect to publish it and to prepare several kinds of courses about it. I would also like to add that I have other translations of books (and also of articles) of or about Rem Koolhaas, which I only need to capture in diskettes, such as *Conversation with Students* (at Rice University), *OMA/Rem Koolhaas* from Jacques Lucan, almost an 80 % of *S, M, L, XL*, among others, in case you are interested.

I look forward with interest to receiving your reply.
Thanking you in anticipation,

Sincerely yours,

Mexico, D. F. 30 September 1999.

M. EN DIS. ARQ. CONSUELO FARIAS VAN ROSMALEN.

Postal address: Apartado Postal 12-1128, 03001 México D. F., México.
Home address: Monte Albán 60, Col. Narvarte, 03020 México D. F., México.
E-mail: fariav@data.net.mx. Telephone number: (+525) 530 68 22.

92 Consuelo Fariás-van Rosmalen. 1968. De las vivencias tempranas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1901. DE LA PERSONALIDAD ENTRE LA PARANOIA Y LA ESQUIZOFRENIA. CONEXIONES... O SINAPSIS.

DEL LENGUAJE.

DE LA PERCEPCIÓN.

DE LA PERCEPCIÓN SENSITIVA.

DE CÓMO ESTÁ CONSTITUIDO EL OBJETO DE LA PERCEPCIÓN.

DE LA PERCEPCIÓN INTELECTUAL.

DE LA IMAGINACIÓN.

DE LOS FACTORES QUE INTERVIENEN EN LA FANTASÍA.

DEL PENSAMIENTO.

DE LA PSICOLOGÍA.

DE ALGUNAS DEFINICIONES:

DE LA PERSONALIDAD.

DE LOS MÉTODOS DE EVALUAR LA PERSONALIDAD.

DE LOS PRELIMINARES.

DE LO PARANOICO EN LA REALIZACIÓN DE ESTA DISERTACIÓN.

DE LO ESQUIZOFRÉNICO EN LA REALIZACIÓN DE ESTA DISERTACIÓN.

!La vida está preñada de este tipo de densidades, *mezcla*
de casualidades y aventuras delirantes!¹

SALVADOR DALÍ.

Aunque no pretendo hacer un 'psicoanálisis' o un 'esquizoanálisis' de Rem Koolhaas —no sería la persona adecuada para hacerlo ni es el objeto de este trabajo—, sí considero conveniente echar un vistazo a algunos conocimientos a manera de ubicación, para acotar primero, y realizar, en la medida de lo posible, después, lo que propongo como la parte inicial del título del trabajo: '**Anatomía de una mente...**'. Esto implica aclarar una serie de definiciones que me interesan para redondear la imagen que busco. Comienzo con la primera:

Anatomía: Ciencia que tiene por objeto dar a conocer el número, estructura, situación y relaciones de las diferentes partes de los cuerpos orgánicos: *anatomía humana, animal, vegetal.*// Disección o separación artificiosa de las partes del cuerpo de un animal o de una planta.// En los seres vivientes, estructura y forma de los órganos o de parte de ellos.// Fig. Análisis minucioso.

Anatomizar: Hacer la anatomía de un cuerpo.

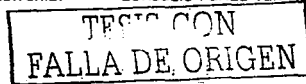
Mente: Pensamiento, potencia intelectual: *tener algo en la mente.*// Intención, propósito: *no está en mi mente hacerlo.*

Cerebro: Anat. Centro nervioso que ocupa la parte superior y anterior del cráneo de los vertebrados.// Fig. Mente, inteligencia: *es un cerebro excepcional.*

DEL LENGUAJE.

Las vivencias son de suyo absolutamente incognoscibles para todo sujeto distinto del que las experimenta. A ninguna persona le es dado penetrar en nuestra conciencia y descubrir los pensamientos, deseos y afectos que ella encierra. Sin embargo, el hermetismo de nuestro mundo psíquico puede ser evitado gracias a un instrumento que nos pone en comunicación con la mente ajena. Este instrumento es el lenguaje.

Cuando se habla de *lenguaje*, no sólo se comprende con esta denominación la palabra hablada o escrita, sino también el lenguaje no verbal que se puede dividir en dos, el llamado lenguaje de la acción al cual pertenecen la mímica, el ademán y, en general, toda la conducta exterior del individuo en tanto que es la manifestación de sus vivencias, y el lenguaje de expresiones de otra índole, donde estarían las expresiones artísticas, o no, como pueden ser las gráficas, pictóricas, de modelos o maquetas, escultóricas, musicales, entre otras.



Reflexionando sobre estos diversos medios de expresión puede advertirse de inmediato que es algo perceptible cuyo conocimiento revela fenómenos de la vida consciente del sujeto que se sirve de ellos. Así por ejemplo, del llanto de una persona afectada por la desgracia inferimos su estado de aflicción y tristeza. Si oímos o leemos que "México es una megalópolis", venimos a conocer lo que acerca de este fenómeno piensa quien pronuncia o escribe esta aseveración. O, si vemos los bosquejos del proyecto de una casa tendremos acceso a lo que al respecto piensa el arquitecto. Se tiene entonces que tanto el llanto como la aseveración, o el bosquejo antedichos presentan los caracteres de un *signo*. Con esto se ve clara la naturaleza del *lenguaje*; es un *sistema de signos* empleados voluntariamente para expresar y comunicar a otros nuestras vivencias. Entonces, por su condición de *signo*, las formas del *lenguaje* deben guardar una relación con la cosa significada, o sea con los fenómenos psíquicos.

Con el *lenguaje* oral pueden expresarse todos los matices del *pensamiento* y aún del sentimiento, pues las inflexiones de la voz permiten esa exteriorización afectiva. Por otro lado, la comunicación intermental, sería muy difícil si tuviera que limitarse al lenguaje oral: no existiría la posibilidad de entenderse con quien no estuviera dentro del radio de alcance de nuestra voz ni de transmitir nuestros *pensamientos* a las generaciones posteriores. Problemas que se subsanan con la invención del *lenguaje escrito*, instrumento maravilloso de cultura consistente en un sistema de *signos* visuales o táctiles (para ciegos), y otros lenguajes gráficos como dibujos.

Por tanto, el lenguaje es informativo y comunicativo.

No obstante, el lenguaje 'no se establece entre algo visto (o percibido) y algo dicho, sino que va siempre de algo dicho a algo que se dice'.

DE LA PERCEPCIÓN.

A reserva de ahondar más en este tema desde otros puntos de vista y en otro lugar, debido a su importancia para la arquitectura y el urbanismo, es necesario manifestar en este momento que, etimológicamente considerado, el término *percepción* implica, la idea de *aprehender* o *capturar*. Ya sea que en efecto se trate de una actividad psíquica cognoscitiva que nos entrega el mundo de los objetos de manera inmediata e intuitiva. Se ven árboles, niños, casas, etc., se oye una melodía, un ruido particular, etc., o bien se aprehende la necesidad de un primer principio, etc. Los primeros son ejemplos de *percepción sensitiva o sensorial*; el último de *percepción intelectual*. Con esta observación se cae en la cuenta de que existen dos clases de percepciones: *sensoriales*, provocadas por la excitación de alguno de los órganos de los sentidos, e *intelectuales*, surgidas de manera independiente de tales excitaciones y reveladoras de cosas no materiales, como lo es la necesidad con que la conclusión de un silogismo o deducción brota de sus premisas. Ambas especies de percepción son de primordial importancia en la vida *mental*.

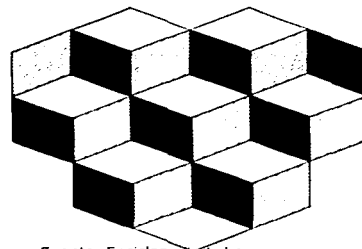
DE LA PERCEPCIÓN SENSITIVA.

Es evidente que la excitación producida en los órganos sensoriales por un estímulo de orden físico no da lugar en el individuo a un caos de sensaciones elementales, sino a la percepción de objetos, totalizados y más o menos estructurados. En la conciencia de la persona que esté leyendo esto, aparecen ahora las *palabras* de esta página, no líneas negras sobre fondo blanco.

DE CÓMO ESTÁ CONSTITUIDO EL OBJETO DE LA PERCEPCIÓN.

La experiencia muestra que en el objeto hay más de lo que cabe atribuir a la acción del excitante: **Primero**, se da una como *ampliación* de los datos suministrados por este. Por ejemplo, el hecho de que el corrector de pruebas impresas no advierta a veces una errata y lea la palabra como si estuviera correctamente escrita, se debe a que el sujeto ha completado de alguna manera los datos fragmentarios

proporcionados por los excitantes, en este caso los trazos, que han actuado. En la percepción de una naranja, la impresión visual de una superficie coloreada se completa con aspectos táctiles, gustativos y olfatorios. En **segundo** lugar, hay que notar que los datos provenientes del excitante actual están *compenetrados* con los aspectos que los completan. De esta manera, en el ejemplo anterior, los aspectos táctiles, gustativos y olfatorios no aparecen como algo añadido al dato visual, sino fundidos con él, constituyendo un todo: la naranja percibida. A los dos caracteres mencionados se añade un **tercero**: la *organización* de los datos procedentes de los múltiples excitantes actuales -muchas veces discontinuos, en objetos totales, y dotados de estructura. Es por esta *organización* que se percibe como un bosque, un conjunto desordenado de árboles. Debido a ello, también se percibe en la primera figura, un conejo o un ánade, y en la segunda figura, seis o siete cubos según sean los datos seleccionados. La tercera figura es un ejemplo notorio de esta estructuración. Se ve en ella una procesión nocturna de niños con faroles en las manos; sin embargo, no hay en realidad más que manchas blancas irregulares sobre un fondo negro rectangular. La posibilidad de percibir dicha procesión se debe a que percibimos el conjunto como un todo estructurado donde cada parte, las manchas blancas y el fondo negro, desempeña su papel dentro del todo. Si se pretende analizar cada una de las partes por separado, la procesión desaparece y se reduce a las citadas manchas blancas sobre fondo negro. En estas tres figuras se puede ver ya de una manera sencilla una faceta del fenómeno paranoico-crítico de Salvador Dalí aplicado: **Uno ve lo que quiere ver** (Cuarta figura). Pero además se encuentra también un inicio de la expresión gráfica en los términos utilizados por Koolhaas y varios otros arquitectos actuales en el sentido de desarmar, de **deconstruir** la figura total en las partes que la conforman.



Fuente: Enciclopedia Labor.



El **cuarto** carácter del objeto de la percepción es el estar *localizado* en el espacio y en el tiempo; por ejemplo, se aprehende si un cuerpo está en reposo o en movimiento. Se aprehende también la duración de una percepción.

Junto a los cuatro aspectos señalados hay que consignar también la existencia de otros dos: una **estimación valorativa** del objeto, mediante la cual se aprehende, por ejemplo, su belleza; y la **aprehensión conceptual** de su realidad, y hasta cierto punto de lo que ella es. Se percibe la naranja como algo existente y como naranja.

DE LA PERCEPCIÓN INTELECTUAL.

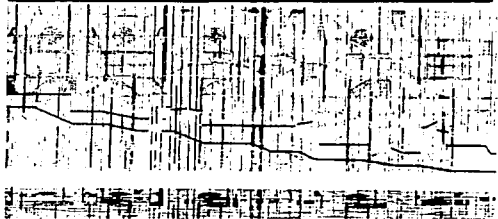
Si posteriormente se investiga en qué consiste su aspecto intelectual, saldrá enseguida al paso algún concepto universal y alguna percepción de relaciones. Cuando se percibe un objeto determinado como una naranja, en dicha percepción van incluidos el concepto universal naranja (que se podrá aplicar a todos los objetos de la misma especie, aunque difieran de tamaño y otras particularidades) y un sin número de relaciones, como pueden ser el ser mayor o menor que otros objetos, estar colocado a tal distancia, etc.

Debido a esta última faceta intelectual, que supone necesariamente la actividad de la **inteligencia**, la percepción sensitiva de la persona adulta normal es siempre de naturaleza mixta, es decir, sensitivo-intelectiva.

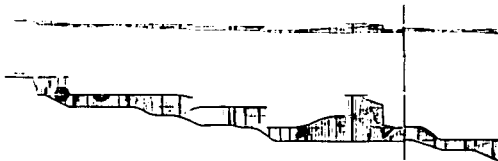
Curiosamente este tipo de estudios se parece mucho a los que hacen los que aplican la deconstrucción: Deleuze, Foucault, Derrida, Koolhaas; y también a los seguidores del estilo deconstructivistas: Hadid, Libeskind, Tschumi...



Izquierda: **España**. Derecha: **El enigma sin fin**. Arriba Enigma sin fin: Playa del Cabo Creus y mujer sentada vista de espaldas, filósofo recostado, y cara del gran cíclope cretino. Abajo Enigma sin fin: Galgo, Mandolina, frutero con peras, dos higos encima de una mesa, y animal mitológico. Fuente: Dalí.



Abajo derecha: **Cisnes y elefantes**. Abajo izquierda: **Dos Bibliotecas Jussieu**. Fuente: Dalí y SMLXL.



En términos generales y sin entrar en las minucias que quedarán plasmadas en otro segmento de este trabajo, se distinguen en el proceso de la percepción tres fases o etapas. En la primera se elabora el aspecto cualitativo del contenido u objeto, es decir, su carácter visual, auditivo, táctil, etc. Luego sigue la organización, dentro del orden sensitivo, de lo elaborado en la primera fase por los sentidos externos. Finalmente, al contenido ya estructurado se le une un concepto 'universal', o tal vez no tan universal. En el adulto normal estas tres fases no suelen estar separadas en el tiempo, sino que el objeto percibido aparece en la conciencia plenamente constituido. En el niño por el contrario, se dan intervalos de tiempo entre ellas.



Tarjeta postal enviada por Pablo Picasso a Salvador Dalí: una choza con unos nómadas sentados. Dalí la vio además como una cara.
Fuente: Dalí.

La primera fase del proceso perceptivo, aquella en que se elabora el aspecto cualitativo de su contenido, recibe el nombre de **sensación**.

DE LA IMAGINACIÓN.

En este instante me represento el cuadro que contemplé hace dos semanas en una exposición de pintura, o el perfume de una rosa que olí en el parque, o el sonido del agua de la fuente, es decir que poseo la facultad de reproducir las percepciones de objetos materiales en ausencia del excitante que las originó. Esta facultad se llama **imaginación**, nombre que también designa a la función de **imaginar**.

La actividad de la **imaginación** humana no termina en las funciones reproductiva y evocadora, sino que se manifiesta también en la **elaboración de formas nuevas**. Según este aspecto de su dinamismo, se le llama **fantasía o imaginación creadora**. Esta es una actividad peculiar del humano —hasta ahora—, pues únicamente la **inteligencia** posee capacidad para combinar y colmar de luz el mundo inerte y opaco de las imágenes captadas por los sentidos. El poder director del **pensamiento** impregnado de afectividad las evoca, modifica y trastorna, añadiendo o sustrayendo elementos, combinando y unificando distintos aspectos de cosas anteriormente conocidas, etc.

El análisis de los productos de la **imaginación creadora** permite distinguir dos tipos de ella. Uno tiene predilección por las imágenes nítidas, asociadas de preferencia por vínculos existentes en las cosas. En el otro, predomina el juego de imágenes imprecisas, unidas entre sí más por las relaciones que el sujeto establece entre ellas que por las relaciones conaturales en las cosas reales. Al primer tipo se deben las manifestaciones de las artes plásticas: pintura, escultura y arquitectura; al segundo, la creación de la música y de la poesía. Creo que aquí radica el inicio del manejo de las máquinas abstractas con su diagrama y su filum.

La imaginación creadora desempeña un papel importantísimo no sólo en el campo de las bellas artes, donde parece dominar por excelencia, sino también en el de la investigación científica y los demás campos del desarrollo humano.

El estudio de la **fantasía** plantea el problema de la **creación** en los campos del arte y del saber científico y humanístico.

DE LOS FACTORES QUE INTERVIENEN EN LA FANTASÍA.

Desde siempre se afirma que la obra artística, científica o humanística viene de la inspiración, de un momento fugaz e inesperado de plenitud en que la mente recibe la visita de la *idea creadora*. Las descripciones de ese instante inefable hechas por quienes lo han vivido, revelan que durante la inspiración el alma queda plena de sentimientos, ideas e imágenes. Pero la inspiración, la intuición feliz que descubre fragmentos ignorados de belleza o de verdad, no surge en baldíos o yermos espirituales. Su aparición va precedida de un intenso trabajo preparatorio. Lo que ocurre es que el artista, el científico o el sabio no se acuerdan ya de él cuando sin esfuerzo aparente se les presenta la idea fecunda. Las biografías de los genios ilustran esta afirmación. Los diarios o bitácoras de estos personajes descubren cuantos proyectos preceden al plan definitivo de la obra. La tarea creadora requiere, además, una voluntad tenaz que concentre la atención y dé soporte en las horas de desaliento.

'Por un lado es la tensión continua, de que justamente las mejores cosas no siguen,' dice Koolhaas, 'por el otro, el placer de inventar algo, el placer absoluto si llegas a algo bueno. No es que me sienta tan importante, sino que todo es para el trabajo, para que las cosas sucedan.'²

DEL PENSAMIENTO.

El estudio de la percepción sensitiva humana reveló la existencia en ella como ya dije, de aspectos intelectuales. El humano, al percibir un objeto material, afirma por lo menos implícitamente que la cosa existe y lo que es. Cuando percibo la hoja de papel en que escribo, advierto también su realidad, conozco que es papel, es decir, le aplico un concepto 'universal', y conozco su tamaño, mayor que el de... etc. En la percepción sensitiva están incrustados conocimientos de un orden muy diferente: conocimientos de orden intelectual (conceptos 'universales' y percepción de relaciones). Pero dichos conocimientos no sólo se dan como factores de la percepción sensitiva, sino también separados de ella. Se habla aquí, por ejemplo, de la virtud, de la justicia, de la causalidad, del ser; se formula el principio de no-contradicción, se percibe la ilación —sí, sin h- de un raciocinio, etc. El humano posee entonces, una actividad psíquica cognoscitiva distinta de la sensitiva y superior a ella: es la actividad mental denominada **pensamiento**, que se atribuye al *entendimiento* o *inteligencia*. La Lógica estudia también el *pensamiento* y lo hace desde el punto de vista de su rectitud. La Psicología, en cambio, se propone investigar su naturaleza y producción. Habrá de considerarse aquí desde este último ángulo.

Ilación: Acción y efecto de deducir una cosa de otra.// Conexión lógica entre antecedente y consecuente.// Enlace normal de las partes del discurso.

Pensar no es imaginar. El *pensamiento* es algo esencialmente distinto del conocimiento sensitivo, y también de la fantasía. Tratar de ahondar más en este estudio sobre el pensamiento sería introducirnos al estudio de la Filosofía, lo cual se hará en su momento.

DE LA PSICOLOGÍA.

Antecedentes filosóficos.

Platón y Aristóteles, como otros filósofos griegos, afrontaron algunas de las cuestiones básicas de la psicología que aún hoy son objeto de estudio: ¿Nacen las personas con ciertas aptitudes y habilidades, con una personalidad determinada, o estas se forman como consecuencia de la experiencia? ¿Cómo llega el individuo a conocer el mundo que le rodea? ¿Ciertos pensamientos son innatos o son todos adquiridos? Seguramente los recientes descubrimientos del genoma humano arrojarán más luz sobre estas cuestiones.

DE ALGUNAS DEFINICIONES:

*Paranoia capitalista y esquizofrenia revolucionaria, por así decirlo, pero no en el sentido psiquiátrico de estos términos, al contrario, a partir de sus determinaciones sociales y políticas, de las que sólo bajo ciertas condiciones se deriva su aplicación psiquiátrica.*³

GILLES DELEUZE.

Es importante aclarar que en el transcurso del trabajo no voy a referirme a los siguientes términos como enfermedades mentales, sino como características o rasgos de la personalidad, rasgos que de hecho todos tienen, algunos más acentuados que otros.

La **paranoia** se muestra como un **sistema de ideas delirantes sostenidas con perfecta lógica**. La perturbación dominante es el *delirio de interpretación*. El paranoico se considera centro del universo y todo lo ve con relación a sí mismo: las miradas o la risa de los transeúntes, las noticias del periódico, tal palabra cazada al vuelo, etc. Dos formas notables de paranoia son la manía persecutoria (el que la padece se ve perseguido constantemente, o se considera víctima de una conspiración) y la *megalomanía o delirio de grandeza* (el sujeto se cree de ascendencia noble, principesca, santa, *genial*, e incluso divina) En cualquier caso, la **personalidad** paranoide es defensiva, rígida, desconfiada y egocéntrica, por lo que tiende a aislarse y puede llegar a ser violentamente antisocial.

Esquizofrenia (Término que significa 'división de la conciencia') *El concepto de 'mente dividida', implícito en la palabra esquizofrenia, hace referencia a la disociación entre las emociones y la cognición.*

Obsesiones-compulsivas. Son personas **formales, fiables, ordenadas y metódicas**, pero a menudo no pueden adaptarse a los cambios. Son **cautos y analizan todos los aspectos de un problema**, lo que dificulta la toma de decisiones. Aunque estos signos están en consonancia con los estándares culturales de occidente, los individuos con una personalidad obsesivo-compulsiva **toman sus responsabilidades con tanta seriedad que no toleran los errores** y prestan tanta atención a los detalles que no pueden llegar a completar sus tareas. Consecuentemente estas personas pueden entretenerse en los medios para realizar una tarea y olvidar su objetivo. Sus responsabilidades les crean ansiedad y **raramente encuentran satisfacción con sus logros.**

Estas personas **son frecuentemente grandes personalidades**, en especial en las ciencias y otros campos intelectuales en donde el orden y la atención a los detalles son fundamentales. Sin embargo, pueden sentirse desligados de sus sentimientos e incómodas con sus relaciones y otras situaciones que no controlan, con eventos impredecibles o cuando deben confiar en otros.

Trastornos de la afectividad. Son aquellos en los que el síntoma predominante es una alteración del estado de ánimo. El más típico, la depresión, se caracteriza por la tristeza, el sentimiento de culpa, la desesperanza y la sensación de inutilidad personal. *Su opuesta, la manía, se caracteriza por un ánimo exaltado, expansivo, megalomaniaco y también cambiante e irritable*, que se alterna casi siempre con el estado depresivo.

Algunos **mecanismos de defensa** son: La **disociación**, la **proyección**, la **fantasía**, la **expresión** y la **división**.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DE LA PERSONALIDAD.

Es el término referido al *carácter y función* de una persona como individuo, pero que tiene una variedad de significados. El término se deriva, según los diccionarios, de la palabra latina *persona* que se refiere a la máscara que primero fue usada en el drama griego y después fue adoptada por los actores romanos. La máscara servía para distinguir el papel del héroe. Aunque esta palabra, de la cual se origina *personalidad*, se refirió a aspectos superficiales y externos del individuo, ha tendido cada vez más a referirse a aspectos centrales y duraderos.

A través de la historia de la literatura se han resumido y distinguido más de 50 diferentes significados que el término *personalidad* ha adquirido en filosofía, teología, derecho, sociología, y psicología. El término se ha vuelto prominente en las artes y en las ciencias involucradas con el comportamiento humano. Incluso aquí los significados de personalidad varían. La definición de tipo integrador —que abarca todo— es común en los títulos de libros donde la personalidad usualmente se refiere a los hechos y principios de *anatomía*, fisiología, psicología y sociología que están enfocados en el entendimiento del individuo humano. La suma de las disposiciones innatas y adquiridas, o sean las de herencia y del ambiente, de un individuo ha sido una definición integradora común. Sin embargo, esta definición también ha sido severamente criticada, porque falla al considerar la manera única en la que esas disposiciones son integradas en cada individuo. No obstante, la *personalidad* comúnmente se refiere a aquellos factores de la psique y la constitución y a aquellas tendencias duraderas subyacentes en el individuo que determinan su comportamiento característico.

Hay varias definiciones de *personalidad* que enfatizan sus aspectos. Una refiere la *personalidad* al valor-estímulo social de un individuo. En lenguaje popular este significado se limita al atractivo superficial, "tener mucha personalidad" por ejemplo. La *personalidad* también se refiere a los hábitos adquiridos de un individuo. Indica los modos característicos en el que hace las cosas. Sin embargo, en el ambiente clínico, la *personalidad* se refiere ya sea al carácter integral del individuo o al núcleo interior, central, que ha asumido tener.

Aunque tanto *carácter* como *temperamento* han sido usados como sinónimos de personalidad, esos términos generalmente tienen significados diferentes. La palabra *carácter* de acuerdo a su etimología se deriva del griego *Χαράσσω* (*jarássa* = hender, marcar, grabar), posee el significado general de nota o peculiaridad por la que una cosa o persona se distingue de las demás. Comúnmente se refiere a aquellos aspectos de la *personalidad* que son considerados buenos o malos. En resumen, podemos decir que la palabra *carácter* designa toda la manera de ser y obrar unitaria del individuo humano, gracias a la cual este se distingue de los demás.

El *temperamento* es también un aspecto de la *personalidad*, procede del latín *temperamentum* = mezcla, o proporción entre las partes de un compuesto. Significa entonces la proporción que guardan entre sí los componentes del cuerpo humano. Designa la constitución o complejidad de este, y como consecuencia, el modo de obrar o de reaccionar que de ella fluye. Normalmente denota el *carácter* emocional del individuo, su susceptibilidad al stress emocional, ya sea que muestre enojo o miedo más comúnmente, o ya sea que muestre afecto o simpatía de buena gana o no.

Herencia y ambiente, pues, interactúan para formar la *personalidad* de cada sujeto. Desde los primeros años, los niños difieren ampliamente unos de otros, tanto por su herencia genética como por variables ambientales dependientes de las condiciones de su vida intrauterina y de su nacimiento. Algunos niños, por ejemplo, son más atentos o más activos que otros, y estas diferencias pueden influir posteriormente en el comportamiento que sus padres adopten con ellos, lo que demuestra cómo las variables congénitas pueden influir en las ambientales. Entre las características de la *personalidad* que parecen determinadas por la herencia genética, al menos parcialmente, están la *inteligencia* y el *temperamento*, así como la predisposición a sufrir algunos tipos de trastornos mentales.

Entre las influencias ambientales, hay que tener en cuenta que no sólo es relevante el hecho en sí, sino también cuándo ocurre, ya que existen períodos críticos en el desarrollo de la *personalidad* en los que el individuo es más sensible a un tipo determinado de influencia ambiental.

La mayoría de los expertos cree que las experiencias de un niño en su entorno familiar son cruciales, especialmente la forma en que sean satisfechas sus necesidades básicas o el modelo de educación que se siga, aspectos que pueden dejar una huella duradera en la *personalidad*. Se cree, por ejemplo, que el niño al que se le enseña a controlar sus esfínteres demasiado pronto o demasiado rígidamente puede volverse un *provocador*. Los niños aprenden el comportamiento típico de su sexo por identificación con el progenitor de igual sexo, pero también el comportamiento de los hermanos y/ o hermanas, especialmente los de mayor edad, puede influir en su *personalidad*. ¿Además del progenitor de igual sexo, pueden ser también los abuelos de igual sexo, como en el caso del abuelo materno de Koolhaas? Algunos autores hacen hincapié en el papel que cumplen las tradiciones culturales en el desarrollo de la *personalidad*.

Aunque tradicionalmente los psicólogos sostienen que los rasgos de la *personalidad* de un individuo se mantienen estables a lo largo del tiempo, recientemente se cuestionan este enfoque, señalando que los rasgos existirían sólo en la óptica del observador, y que en realidad la *personalidad* de un individuo varía según las distintas situaciones a las que se enfrenta. (¿Será?)

DE LOS MÉTODOS DE EVALUAR LA PERSONALIDAD.

La evaluación de la *personalidad* está basada casi por entero en tres tipos de métodos:

- juicio de otras personas
- pruebas objetivas de *personalidad*
- métodos 'proyectivos'

El uso del *juicio personal* es presumiblemente tan viejo como la raza humana. La investigación en esta área ha estado implicada en encontrar los principios de juicio y emplearlos para mejorar la confiabilidad de juicios de la *personalidad*.

La entrevista personal, el método más utilizado para conocer la personalidad, es el medio para obtener un informe sobre el pasado, presente y previsible reacciones futuras de un individuo en concreto. La mayoría de las entrevistas son desestructuradas, pero algunas emplean una serie de 'preguntas tipo' siguiendo una secuencia dada. Los entrevistadores más experimentados ponen atención en lo que manifiesta verbalmente el individuo entrevistado, pero también atienden a otros elementos de expresión no verbal, como gestos, posturas, silencios, etc.

Pruebas de personalidad. La variedad de pruebas de *personalidad* es extensa. Las de mediciones de carácter están compuestas de preguntas diseñadas para descubrir el conocimiento de estándares sociales y determinar si el individuo se adapta a estos estándares. Las mediciones de temperamento y ajuste están basadas en preguntas que producen auto descripciones del modo de comportamiento y el balance emocional de una persona. La medición de actitudes, opiniones, e intereses está basada tanto en preguntas directas como en sus dispositivos indirectos como el dirigir al sujeto a escoger entre pares de alternativas de varios tipos. Aunque el valor predecible de cualquiera de estas pruebas es limitado, los dispositivos indirectos y los cuestionarios de la historia de vida han tendido a ser relativamente superiores.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Métodos proyectivos. Los métodos proyectivos incluyen la asociación libre, el uso de sueños, la prueba de asociación de palabra, la prueba Rorschach [manchas de tinta] y la prueba de Apercepción [captar, percibir, asimilar nuevas ideas, etc.].

Estos métodos tienen en común el principio de presentar al individuo que va a ser evaluado con un estímulo desestructurado y hacerlo responder a este. De este modo su respuesta es mayormente una función de su propio carácter interno.

El psicoanálisis como terapia, como método de diagnóstico, y como método de investigación de la historia de vida, está basado en la asociación libre y la interpretación de los sueños.

La interpretación de los sueños consiste en presentar al individuo con uno de sus propios productos de sueño e invitarlo a que haga asociaciones libres de los varios elementos del sueño. El proceso conduce casi invariablemente a su historia de vida. Aunque un método tal carece de un grado de rigor satisfactorio, es el que ha abastecido los mejores conocimientos que el hombre actual tiene concernientes a los principios de la historia de vida humana. Además los resultados prueban que una gran porción de la personalidad humana está ciertamente compuesta de hábitos o memorias inculcados por los éxitos y fracasos de los esfuerzos del individuo.

La prueba de Rorschach consiste en presentar al individuo con una serie de manchas de tinta simétricas y bilaterales como una prueba de imaginación y preguntarle qué objetos puede ver en ellas. Se han elaborado sistemas complejos de categorías para las respuestas, y la proporción de respuestas en cada una, emparejado con proporciones entre ellas, produce la información empleada en revelar ciertos aspectos formales de la personalidad.

La prueba de Apercepción temática consiste en una serie de ilustraciones acerca de las cuales se le pide al sujeto imaginar una historia dramática. Los temas de esas historias traen a la luz las imágenes particulares, empeños, y sentimientos que han sido desarrollados en el curso de la experiencia individual.

DE LOS PRELIMINARES.

A lo largo de este estrato se pretende traer a la memoria algunos conocimientos que sirvan de conexiones con varias ideas que se desarrollan en el transcurso del trabajo:

- Del lenguaje verbal y el lenguaje no verbal como forma de acceder a la mente, al mundo psíquico de Koolhaas a través de sus escritos, conferencias, dibujos, proyectos, obras; y por otro lado, de los lenguajes que habré de desarrollar para comunicar la investigación realizada.
- De la percepción sensitiva y la percepción intelectual, la imaginación, la fantasía y el pensamiento como herramientas tanto de valoración del trabajo de Koolhaas, como del que estoy elaborando en este estudio.
- De la psicología se vuelven particularmente significativos, la **paranoia** con sus *delirios* y su *megalomanía*, y los *sueños*, todo lo cual de capital importancia tanto por el uso común de estas mismas palabras en el lenguaje koolhaasiano –en particular en el nombre de su agenda-libro *Delirious New York*. Así también es de capital importancia en su definición de arquitectura, la cual dice, *es una mezcla venenosa de impotencia y omnipotencia, en el sentido de que el arquitecto casi invariablemente alberga sueños megalomaniacos...* -, como por la que adquiere cuando nos referimos a la aplicación del *método paranoico-crítico*, creado por Dalí, en el urbanismo y la arquitectura. Y, la **esquizofrenia** con la disociación entre las emociones y la cognición, y lo de mente dividida, adquiere muchísimo valor, tanto en Koolhaas como en la aplicación de la filosofía deleuziana –que funciona precisamente sobre una base esquizofrénica y contraria a la paranoia y

al psicoanálisis, al que precisamente contraponen el esquizoanálisis. Por otro lado, para poder manejar lo que se refiere al 'amontonamiento' de conocimiento, información y posibilidades, producto de las investigaciones y conexiones para los proyectos en proceso, es decir, el *input*, y su reverso: la cantidad de información procesada que debe salir de la multiplicidad de la mente de Koolhaas, ya aplicada a una diversidad de proyectos innovadores y nuevos trabajos de investigación, o sea, el *output*, sin olvidar la flexibilidad que logra imprimirle a estos. Sin querer en este momento desarrollar el tema, sólo apunto que el trabajo del arquitecto, sobre todo cuando es de alta calidad y gran cantidad, funciona basado tanto en la paranoia como en la esquizofrenia. Cuando menos el trabajo de Koolhaas, de acuerdo al planteamiento de esta disertación, así se desarrolla.

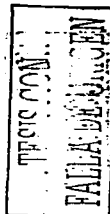
- De la personalidad, el carácter y el temperamento, la herencia y el ambiente, para entender mejor el porqué de la forma de trabajo –el proceso- y el producto realizado por Koolhaas.
- De los métodos de evaluar la personalidad, el juicio personal, la entrevista (desestructurada), sobre todo, la presentación del individuo con estímulos desestructurados y su respuesta a estos. Estos métodos de evaluación resultan particularmente importantes, debido a que Koolhaas está sujeto constantemente a entrevistas, conversaciones o diálogos, en los cuales resultan particularmente interesantes sus respuestas para hacer una evaluación, ya que explicarse de 'golpe y porrazo', sin tener oportunidad de pensar mucho, incluso si la pregunta resulta de gran interés, es muy difícil. "El arte de construir un problema es muy importante: antes de encontrar una solución, se inventa un problema, una posición de problema. Y en una entrevista, en una conversación, en una discusión no se hace nada de eso".⁴ En cuanto a la presentación del individuo con estímulos desestructurados y su respuesta a estos, considero que es a lo que, de una manera u otra, todos están sujetos –algunos más intensamente que otros-, en particular los arquitectos, y en este caso Koolhaas, por lo que es de particular interés para esta disertación el estudio de estas situaciones, sobre todo cuando resultan críticas.
- De la prueba de Apercepción. Una aplicación particular de esta prueba resulta ser, a mi juicio, el método paranoico-crítico, podemos encontrarla en los diversos ensayos de Koolhaas, por nombrar algunos: *The House That Made Mies*, *Imagining Nothingness*, *The Terrifying Beauty of the Twentieth Century*, *Dirty Realism*, *Passion Play*, *Palace of the Soviets*, *The White Sheet*, *What Ever Happened to Urbanism?* *Bigness*, *or the Problem of Large*, *The Generic City*,⁵ para no dejar fuera a *The City of the Captive Globe (1972)*, *The Story of the Pool (1977)*,⁶ o de entre los últimos *Junkspace (2000)*,⁷ o *Bigness & Velocity (2000)*.⁸

DE LO PARANOICO EN LA REALIZACIÓN DE ESTA DISERTACIÓN.

Jamás negué a mi flexible y fecunda imaginación los métodos de investigación más rigurosos. No hicieron más que proporcionar algo de disciplina a mi insaciable voracidad congénita.⁹

SALVADOR DALÍ.

El hacer una disertación de tipo 'hipótesis' o 'tesis' de grado –como se requiere en el CIEP-, o en suma, la demostración de cualquier hipótesis es de suyo un acto paranoico, un fenómeno particularmente *paranoico crítico* -usando lenguaje Daliniano-, ya que el trabajo se debe mostrar 'como un *sistema de ideas delirantes sostenidas con perfecta lógica*', cuya 'perturbación dominante es el *delirio de interpretación*' ¿O, no? Y por otro lado, también hay que hacer uso de las 'cualidades' de la esquizofrenia -el concepto de '*mente dividida*', implícito en la palabra esquizofrenia y la *disociación entre las emociones y la cognición*- para poder realizar tanto la investigación, el manejo y la ordenación de la enorme cantidad y variedad de material que se implica –en el caso de esta disertación al menos-, como la producción misma del trabajo, o sea, el *input* y el *output*. Y ni que decir, de la aplicación



en todo el proceso de lo del lenguaje verbal y no verbal, la percepción tanto sensorial como intelectual, la imaginación creadora, el pensamiento, la personalidad,...

DE LO ESQUIZOFRÉNICO EN LA REALIZACIÓN DE ESTA DISERTACIÓN.

Un sistema abierto es un conjunto de conceptos. Un sistema abierto es aquel en el que los conceptos remiten a circunstancias y no ya a esencias.¹⁰

GILLES DELEUZE.

Para contrarrestar, o mejor dicho equilibrar lo paranoico de la disertación, ésta está elaborada conscientemente, tanto la investigación como el libro resultante, éste, y consecuentemente la 'tesis' que conlleva, como un rizoma, un 'mapa', una serie de mesetas, y ya no de capítulos convencionales. El término 'meseta' de Bateson significa, citando de memoria: 'región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante, o hacia un fin exterior'. Para poder llevar a cabo la disertación en estos términos, hay que hacer evidente y clara, como ya quedó apuntado en alguna otra línea de este 'mapa', la forma 'fragmentaria' del trabajo, la multiplicidad y la multivocidad de sus referencias –que muchas veces hube de restringir para no ampliarlo demasiado-, la conexión de conceptos procedentes de los más diversos géneros y de dominios teóricos aparentemente heteróclitos –palabra hermosa que aprendí leyendo a Foucault y Deleuze y me moría por usar-; con el objeto de crear –ahora que asistimos en pleno a la 'teoría de sistemas llamados abiertos, fundados en interacciones que rechazan únicamente la causalidad lineal y que transforman la noción del tiempo-', un sistema abierto, un 'mapa' que traza miles de caminos que, conectando con otros miles, conducen al conocimiento del urbanismo y la arquitectura contemporáneos, con la pretensión de hacerlo a través de la poderosa mente de Rem Koolhaas.

Todo lo anterior significa que hay que trabajar de una manera esquizofrénica, esto quiere decir, con ese concepto de 'mente dividida' que implica la palabra esquizofrenia, que refiere a la disociación entre las emociones y la cognición, con el objeto de poder mantener las mesetas como regiones continuas de intensidad, sin ninguna conexión premeditada entre ellas, esperando que se les conecten 'los otros miles de caminos' que pueda aportar el lector. No hay que olvidar que "Por más que uno se esfuerce en decir lo que ve, lo que se ve no coincide nunca con lo que se dice".¹¹

Por lo demás, a propósito de lo que Foucault escribe, los términos esquizofrenia y esquizofrénico no son fáciles de comprender, sino todo lo contrario, se puede decir que son sumamente controversiales en el contexto del *Anti Edipo* de Deleuze y Guattari. Incluso Foucault, que tanto alaba el libro en su entusiasta prefacio¹² -desafortunadamente la versión en español no trae este prefacio-, admite en otros lugares sentirse confundido sobre la noción de esquizofrenia en el libro. Cito de memoria algunas de sus preguntas: ¿es la manera en que la sociedad impone relaciones de poder sobre los individuos en cierto momento? ¿O es la esquizofrenia la estructura de un deseo no edípico? Por otro lado, Deleuze y Guattari parece que dicen que el mundo social es esquizofrénico en eso que ejerce presiones intolerables y contradictorias en los individuos, pero también que la esquizofrenia es en varias maneras una respuesta válida a esta situación. No obstante, la esquizofrenia que Deleuze y Guattari promueven en el *Anti Edipo* no es una condición patológica. Es más bien un **proceso creativo de pensar en forma diferente**, de devenir: "Es una ruptura dentro del equilibrio inestable de la auto-invencción continua".¹³ Deleuze y Guattari hacen la diferencia de la esquizofrenia como proceso, por un lado, y la producción del esquizofrénico como entidad clínica apropiada al hospital, por otro: ambos están en proporción inversa.

El esquizofrénico del hospital es alguien que ha intentado algo y ha fracasado, que se ha derrumbado. No decimos que el revolucionario sea esquizofrénico. Decimos que hay un proceso esquizofrénico de descodificación y desterritorialización cuya conversión en producción de esquizofrenia clínica sólo puede ser evitada por la actividad revolucionaria. Planteamos un problema que concierne a la estrecha

relación que existe entre el capitalismo y el psicoanálisis, por una parte, y entre los movimientos revolucionarios y el esquizoanálisis, por otra. Paranoia capitalista y esquizofrenia revolucionaria, por así decirlo, pero no en el sentido psiquiátrico de estos términos sino, al contrario, a partir de sus determinaciones sociales y políticas de las que sólo bajo ciertas condiciones se deriva su aplicación psiquiátrica. El esquizoanálisis tiene un solo objetivo, que la máquina revolucionaria, la máquina artística y la máquina analítica se conviertan en piezas y engranajes unas de otras. Si, una vez más, consideramos el caso del delirio, nos parece que tiene dos polos, un polo paranoico fascista y un polo esquizo-revolucionario. No deja de oscilar entre ambos polos.

Y termina Deleuze dando un buen consejo:

Por otra parte, no merece la pena contestar de antemano a los disparates, ya que son imprevisibles, como tampoco la merece luchar contra ellos cuando se producen. Es mejor hacer otras cosas, trabajar con quienes van en el mismo sentido.¹⁴

M. EN DIS. ARQ. CONSUELO FARIÁS VAN ROSMALEN.

Postal address:

Apartado Postal 12-1128, 03001 México D. F., México.

Home address:

Monte Albán 60, Col. Narvarte, 03020 México D. F., México.

E-mail: fariasv@data.net.mx. Telephone number: (+525) 530 68 22.

México, D. F. 23 February, 2000.

BENEDIKT TASCHEN VERLAG GmbH

Hohenzollernring 53. D-50672 Köln. Germany.

Addressed to: **Architecture Department's Chief Editor.**

Dear Sir,

On September the 30th of last year I sent to you by registered mail a letter and a number of sheets corresponding to an example of my translation into Spanish of Rem Koolhaas's book *Delirious New York*. So far I do not know whether you have received it or not.

Since it was sent by registered mail, I asked at the post office how to know if the piece has been received or not. They told me, naturally, that the fastest way to know it is to ask you directly, either by letter or by any other means, otherwise, the postal service has to start a procedure to track down the piece and so on, but in any case I think it is easier and faster to send to you another set of copies by another delivery service, in case you never got them.

Hereby I am enclosing only a copy of the letter I sent to you last time and if it were the case I am ready to send the whole set again.

I look forward with interest to receiving your reply.
Thanking you in anticipation,

Yours faithfully,

M. EN DIS. ARQ. CONSUELO FARIÁS VAN ROSMALEN.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Dalí, Salvador, *Diario de un genio*. Tusquets Editores, Colección Andanzas. Barcelona, 7ª ed. 1998. p. 224. (Título original: *Journal d'un genie*. 1964.)

² Van der Zijl, Annejet, Rem Koolhaas. *La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*. Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. Pp. 40-41, (1ª edición en francés, 1995).

⁴ Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Traducción de José Vázquez Pérez. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1997, Primera edición 1980, p. 5. Edición original: Flammarion, París, 1977.

⁵ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL*. The Monacelli Press. Nueva York, 1995. *The House That Made Mies*, p. 62, *Imagining Nothingness*, p. 198, *The Terrifying Beauty of the Twentieth Century*, p. 204, *Dirty Realism*, p. 570, *Passion Play*, p. 752, *Palace of the Soviets*, p. 822, *The White Sheet*, p. 828, *What Ever Happened to Urbanism?* p. 958, *Bigness, or the Problem of Large*, p. 494, *The Generic City*, p. 1238.

⁶ Koolhaas, Rem. *Delirious New York*. 010 Publishers. Rotterdam, 1994. *The City of the Captive Globe* (1972), p. 294, *The Story of the Pool* (1977), p. 307.

⁷ Koolhaas, Rem. *Junkspace*. oma@work.a+u. Número especial a+u, Japón, 2000, Pp. 16-24.

⁸ Koolhaas, Rem. *Bigness & Velocity*. oma@work.a+u. Número especial a+u, Japón, 2000, Pp. 196-209.

⁹ Dalí, Salvador, *Diario de un genio*. Tusquets Editores, Colección Andanzas. Barcelona, 7ª edición, 1998, p. 20. (Título original: *Journal d'un genie*. 1964.)

¹⁰ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996, p. 53, (1ª ed. en francés, 1995)

¹¹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996, p. 173, (1ª edición en francés, 1995), Ó

Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, p. 93, (1ª edición en francés, 1986).

¹² Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Traducción Robert Hurley, Marc Seern y Helen R. Lane. London: Athlone, 1984. Prefacio por Michel Foucault. La edición en español no trae este Prefacio.

¹³ Massumi, Brian, *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, London: MIT Press, 1992, p. 92. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁴ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996, Pp. 40-41, (1ª edición en francés, 1995).

**1940-1972. DE LOS MÉTODOS PARANOICOS CRÍTICOS:
EUROPEOS: ¡BIEUR! DALÍ Y KOOLHAAS CONQUISTAN NUEVA YORK ¹**



**DE ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS.
DE LA CONQUISTA DE LO IRRACIONAL EN DOS VERSIONES: DALÍ Y KOOLHAAS.
DE LA CONCEPCIÓN DEL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO MPC POR DALÍ.
DE LA DOBLE IMAGEN O MÚLTIPLE IMAGEN.
DE LOS SIMULACROS.
DE LAS ASOCIACIONES LIBRES, CONEXIONES, INTERPRETACIONES.
DE LA ADOPCIÓN, ADAPTACIÓN Y APLICACIÓN DEL MPC POR KOOLHAAS.
DE ALGUNOS EJEMPLOS DE LA APLICACIÓN DEL MPC.
DE LOS SECRETOS Y LOS CAJONES EN EL PARANOICO Y EN EL ESQUIZOFRÉNICO.
DEL EQUILIBRIO ENTRE LA PARANOIA Y LA ESQUIZOFRENIA.**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Porque es así y vale la pena para todos: nunca sabremos por qué irritamos a la gente, qué es lo que nos hace simpáticos, qué es lo que nos hace ridículos; nuestra propia imagen es para nosotros nuestro mayor misterio.²

MILAN KUNDERA.

DE ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS.

Debido a la ideología atea de su padre y a que la única escuela particular en Figueras era católica, Salvador Dalí hubo de estudiar en la escuela pública. "...pasé mis primeros años de escuela viviendo con los niños más pobres del pueblo, lo que fue muy importante, creo, para el desarrollo de mis tendencias naturales a la megalomanía."³

En el primer viaje de Dalí a Nueva York en 1934, y con motivo de su primera exposición en la Galería de Julien Levy de esa ciudad, distribuyó un folleto titulado *New York salutes me*, donde entre otras cosas dice:

Los surrealistas son involuntariamente los médium de un mundo desconocido. Yo mismo, pintor surrealista, no tuve la menor idea de lo que significan mis cuadros, yo transcribo simplemente mis pensamientos e intento concretar mis visiones más exacerbadas y fugitivas, todo lo misterioso, incomprensible, personal y único, susceptible de cruzar por mi imaginación. Los medios pictóricos sólo permiten una aproximación al ideal de la 'fotografía instantánea en colores' en que debe convertirse la pintura para presentar del modo más 'extra-artístico' posible todos los delirios inminentes e increíbles de esa obsesiva exactitud que constituye el país elegido, la isla del tesoro de los fenómenos delirantes, maravillosos e inexplorados del pensamiento irracional e inconsciente. Queda un nuevo mundo para descubrir, un mundo del 'conocimiento irracional del universo.'⁴

"En el texto titulado *Camuflaje total para la guerra total* [*Total Camouflage for Total War*, "Esquire," agosto de 1942], Dalí desvela su método esencialmente daliniano para crear confusión y alcanzar la magia absoluta: 'Yo creo en la magia que, en último término, es simplemente el poder de materializar la imaginación en la realidad. **Nuestra época súper mecanizada subestima las propiedades de la imaginación irracional que no parece ser algo práctico, pero que es nada menos que la base de todos los descubrimientos...** La 'Guerra de producción' fijará el tono de la realidad de hoy y de mañana; pero, en nuestro mundo, la magia tiene siempre un papel que desempeñar.'⁵

Parecería la fórmula mágica de Koolhaas como la expuso en las conferencias que dictó en la Facultad de Arquitectura de la UNAM y en el Palacio de Bellas Artes en marzo de 1998: '**inyectar congestión para descongestionar**'.

En varias de sus ya legendarias conferencias y entrevistas Rem Koolhaas dice:

"La arquitectura es una profesión caprichosa en el sentido de que es una mezcla venenosa de omnipotencia e impotencia. Es obviamente verdadero que nuestros sueños y fantasías son megalómanas y estamos destinados a esperar calmadamente por los momentos en que podamos realizar fragmentos de esa megalomanía."⁶ o en otra versión de las mismas ideas:

La arquitectura es una profesión peligrosa por varias razones. Es especialmente peligrosa si se tiene un nombre como *Office for Metropolitan Architecture* [Oficina de Arquitectura Metropolitana] —un nombre muy pretencioso comparado con el cual casi cualquier realización puede encontrarse deficiente...

La arquitectura es una profesión peligrosa también porque es increíblemente difícil y debilitante...

Finalmente, la arquitectura es una profesión peligrosa porque es una mezcla venenosa de impotencia y omnipotencia, en el sentido de que el arquitecto casi invariablemente alberga sueños megalómanos, que depende de otros, y de las circunstancias, para imponer y realizar esas fantasías y sueños.⁷ Refiriéndose, entre otras cosas, al hecho de que como arquitectos estamos convencidos de nuestra importancia y de su efecto sobre el medio ambiente como un todo. Este egotismo animal es, además, verdaderamente alimentado por otros que tienen el poder económico de hacer edificios.

Debo confesar que lo más interesante acerca de la arquitectura es llegar a nuevos mundos más que regresar a los anteriores. Pero si esto sucediera, entonces hay que redescubrir muchas cosas que no nos son familiares.⁸

Con estas definiciones se va llegando ya al umbral del **método paranoico crítico MPC** que inventó Salvador Dalí y no sólo lo aplicó en su pintura, sino en toda su vida y obras, y que Rem Koolhaas lo adoptó, lo adaptó y desde entonces lo aplica de igual manera, no sólo a la arquitectura y al urbanismo sino también a la investigación y al análisis de todas las situaciones, y creo que en general a su vida ya que, como se verá unas líneas más adelante, lo considera uno de los inventos más genuinos del siglo [XX].

Se trata solamente de no estar impedidos por nuestros propios juicios; la explotación de una fase previa al juicio, que es para mí una mezcla de decisiones conscientes e inconscientes. En otras palabras: la generación de un espacio amoral, experimental, donde ciertas lógicas puedan ser desplegadas en cualquier dirección [¿Rizoma?].

El surrealismo es una corriente que me interesa desde hace tiempo, más por su capacidad analítica y su explotación del subconsciente que por su estética. Yo empecé a escribir del surrealismo a mediados de los setenta —cuando ya era considerado algo vulgar y cursi— pero de hecho, mis implicaciones no eran con su producción visual. Estaba más influido por sus *métodos paranoicos, que considero una de las invenciones más genuinas de este siglo [XX]: un método racional que no pretende ser objetivo, a través del cual el análisis se identifica con la creación.*

Cualquier arquitecto con ambiciones complejas debe ser extremadamente consciente de la fragilidad de sus iniciativas. Cuando uno está embarcado en algo, se encuentra continuamente rodeado por una nube —con carga estática— de especulaciones: Para *concretarlas*, para cosechar sus resultados, es necesaria una cierta brutalidad que contrarreste la vulnerabilidad de la situación, sensiblemente ridícula. Para mí, *el mayor atractivo de este método* como vía de concretar sistemas especulativos en la sociedad actual, *es su capacidad de adquirir realidad para estas especulaciones, independientemente de su verosimilitud. Me interesa como vía para descubrir otras lógicas.*⁹

DE LA CONQUISTA DE LO IRRACIONAL EN DOS VERSIONES: DALÍ Y KOOLHAAS.

SURREALISMO, n. m. automatismo psíquico puro, por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.¹⁰

Dalí dotó al surrealismo de un arma de primer orden con su método paranoico-crítico.¹¹

ANDRÉ BRETON.

De hecho, la PARANOIA es un delirio de interpretación, cada hecho, evento, fuerza, observación es atrapado en un sistema de especulación y 'entendido' por el individuo afligido de tal manera que confirma absolutamente y refuerza su tesis —o sea, la ilusión [error] inicial que es su punto de partida. El paranoico siempre golpea el clavo en la cabeza, no importa donde caiga el martillazo.¹²

REM KOOLHAAS.

"Dalí ingresó en el surrealismo en un momento de crisis para el movimiento, y Breton estimaba en mucho el entusiasmo casi fanático del nuevo adepto, recordando en 1952: 'Durante tres o cuatro años Dalí fue la encarnación del espíritu surrealista, y lo hizo brillar con todo su esplendor como sólo podía hacerlo alguien que no había tomado parte en los episodios, a veces ingratos, de su gestación'".¹³

Que evidentemente, da como consecuencia las siguientes aseveraciones de Dalí:

"Para ser más papista que el Papa, diré que el surrealismo soy yo."

"La PARANOIA es la clase de locura de mejor calidad que existe."

"Arte sublime de gozar de todas las propias contradicciones haciendo vivir a los demás, con plena lucidez por mi parte, las angustias y los éxtasis de la vida de uno mismo, que poco a poco resulta tan esencial como la suya. Pero yo concebí muy pronto, por instinto, mi fórmula de vida: hacer que los demás acepten como cosa natural los excesos de mi personalidad y descargarme de mis propias angustias creando una especie de participación colectiva."¹⁴

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Todo el mundo, especialmente en América, quiere conocer el método secreto de mi éxito. Este método existe. Hace ya treinta años que lo inventé y que lo practico con éxito, aunque no sepa hasta ahora muy bien en que consiste exactamente. **En términos generales, se trata de la sistematización más rigurosa de los fenómenos y materiales más delirantes, con la intención de hacer tangiblemente creadoras mis ideas más obsesivamente peligrosas.** Este método no funciona si no se posee un motor blando de origen divino, un núcleo viviente, una Gala —y sólo hay una."¹⁵

"En cuanto a André Thirion, perteneciente al núcleo más purista y dogmático del movimiento, reconoció que 'lo que Dalí ha aportado al surrealismo ha sido de importancia capital para la vida del grupo y desarrollo de su ideología. Aquellos que hayan escrito lo contrario, o bien han hecho falsos testimonios, o no han comprendido nada. El surrealismo debe mucho a su imaginación'."¹⁶

Como anoté en otro segmento y ahora resumo, 'la **paranoia** se muestra como un **sistema de ideas delirantes sostenidas con perfecta lógica**. La perturbación dominante es el **delirio de interpretación**'. Dos formas notables de paranoia son la manía persecutoria y la **megalomanía o delirio** de grandeza.

DE LA CONCEPCIÓN DEL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO MPC POR DALÍ.

La palabra está hecha para confundir.¹⁷

SALVADOR DALÍ.

La conquista de lo irracional.

En el ensayo primordial '*La conquista de lo irracional*' (1936), publicado al mismo tiempo en París y Nueva York, Dalí explica sus investigaciones y afirma: "Toda mi ambición en el terreno pictórico consiste en materializar, con la precisión más imperialista, las imágenes de la irracionalidad concreta... que no se pueden explicar provisionalmente ni reducir por los sistemas de la intuición lógica, ni por los mecanismos *racionales*". Seguidamente enfatiza la "**actividad paranoico-crítica: Método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativo-crítica de fenómenos delirantes**" -o sea, que sabía Dalí con certeza de lo que estaba hablando. Cada uno contiene en sí mismo la estructura sistemática completa "y no hace más que objetivarse a posteriori por la intervención crítica". Las posibilidades ilimitadas de este método sólo podían nacer de "la idea obsesiva". Y nos detalla lo siguiente:

En 1929 Salvador Dalí fija su atención en los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos y contempla la posibilidad de un método experimental basado en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia; ese método se convertiría más tarde en la síntesis delirante crítica que se denomina 'actividad paranoico-crítica'.

PARANOIA: delirio de asociación interpretativa que entraña una estructura sistemática.

Y enfatiza una vez más:

ACTIVIDAD PARANOICO-CRÍTICA: MÉTODO espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes.¹⁸

"La presencia de elementos activos y sistemáticos no supone la idea de pensar dirigida voluntariamente, ni de compromiso intelectual alguno, ya que es sabido que en la PARANOIA la estructura activa y sistemática es consustancial al propio fenómeno delirante —todo fenómeno delirante de carácter paranoico— y la arquitectura lo es sobradamente-; "incluso si es instantáneo y súbito, ya entraña 'por entero' la estructura sistemática y no hace más que objetivarse *a posteriori* por la intervención crítica. La actividad crítica interviene únicamente como líquido revelador de imágenes, asociaciones, coherencias y delicadezas sistemáticas, graves y ya existentes en el momento en que se produce la instantaneidad

delirante y que sólo, por el momento, a ese grado de realidad tangible, la actividad paranoico-crítica permite devolver a la luz objetiva. **La actividad paranoico-crítica ya no considera aisladamente los fenómenos e imágenes surrealistas sino, al contrario, en el seno de un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas.** Contra la actitud pasiva, desinteresada, contemplativa y estética de los fenómenos irracionales, la actitud activa, sistemática, organizadora, cognoscitiva de esos mismos fenómenos, considerados como acontecimientos asociativos parciales y significativos en el dominio auténtico de nuestra experiencia inmediata y práctica de la vida.

"Se trata de la *organización sistemático-interpretativa* del sensacional material experimental surrealista, disperso y narcisista. En efecto, los acontecimientos surrealistas del día: la contaminación nocturna, el falso recuerdo, el sueño, la fantasía diurna, la transformación concreta del fosfeno nocturno en imagen hipnagógica o del fosfeno del despertar en imagen objetiva, el capricho nutritivo, las reivindicaciones intrauterinas, la histeria anamórfica, la retención voluntaria de la orina, la retención involuntaria del insomnio, la imagen fortuita de exhibicionismo exclusivista, el acto frustrado, la dirección delirante, el estornudo regional, la carretilla anal, el error mínimo, el malestar liliputiense, el estado fisiológico supernormal, el cuadro que uno deja de pintar, el que uno pinta, la llamada telefónica territorial, 'la imagen perturbadora', etc., todo ello, digo, y otras mil sollicitaciones instantáneas o sucesivas, que revelan un mínimo de intencionalidad irracional o, al contrario, un mínimo de nulidad fenomenal sospechosa, *son asociadas, por los mecanismos del aparato preciso de la actividad paranoico-crítica, en un indestructible sistema delirante-interpretativo de problemas políticos, imágenes paralíticas, cuestiones más o menos mamíferas, que desempeñan el papel de idea obsesiva.*

"La actividad paranoico-crítica organiza y objetiva de modo exclusivista las posibilidades ilimitadas y desconocidas de asociación sistemática de los fenómenos subjetivos y objetivos que se nos presentan como sollicitaciones irracionales, a favor exclusivo de la idea obsesiva. **La actividad paranoico-crítica descubre por este método 'significados' nuevos y objetivos de lo irracional, traslada tangiblemente el propio mundo del delirio al plano de la realidad.**

"Fenómenos paranoicos: *las imágenes bien conocidas de doble figuración* –la figuración puede ser teórica y prácticamente multiplicada, todo depende de la capacidad del autor. La base de los *mecanismos asociativos* y la renovación de las *ideas obsesivas* permiten, como ocurre en un cuadro reciente de Salvador Dalí, en vías de elaboración, representar seis imágenes simultáneas sin que ninguna padezca la menor deformación figurativa –torso de atleta, cabeza de león, cabeza de general, caballo, busto de pastora, calavera. Diferentes espectadores ven en ese cuadro imágenes diferentes; ni que decir tiene que la realización es escrupulosamente realista".¹⁹

"... por [medio de] un método de carácter paranoico y activo del pensamiento será posible (simultáneamente al automatismo y otros estados pasivos) **sistematizar la confusión** y aportar una contribución al descrédito total del mundo de la realidad.

"Los *nuevos simulacros* que el pensamiento paranoico puede de súbito suscitar no sólo tendrán su origen en el inconsciente, sino que también la fuerza del poder paranoico será puesta al servicio de éste."

"La paranoia utiliza el mundo exterior para poner de relieve la *idea obsesiva*, con la inquietante particularidad de hacer valer la realidad de dicha idea ante los demás.

"...el paranoico prevaleciéndose de hechos y motivos de tal delicadeza que escapan a personas normales, alcanza conclusiones a menudo imposibles de contradecir o rechazar..."

DE LA DOBLE IMAGEN O MÚLTIPLE IMAGEN.

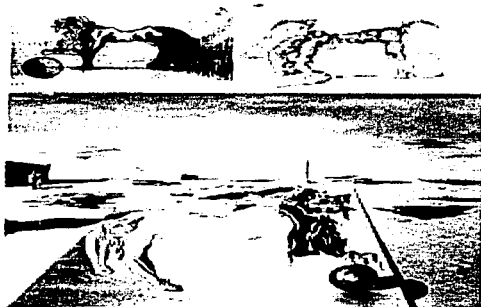
Y reafirma en su ensayo *El burro podrido* que "Por un proceso nitidamente paranoico ha sido posible obtener una doble imagen: es decir, la representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea a la vez la representación de otro objeto absolutamente diferente, despojado a su vez de todo tipo de deformación o anomalía que podría revelar una avenencia.

TEJES CON
FALTA DE CEN

La obtención de esta doble imagen ha sido posible merced a la violencia del pensamiento paranoico que se ha servido, con astucia y pericia, de la necesaria cantidad de pretextos, coincidencias, etc., aprovechándose de ello para suscitar la segunda imagen que, en dicho caso, ocupa el puesto de la idea obsesiva.

La doble imagen (cuyo ejemplo podría ser el de una imagen de un caballo que es, al mismo tiempo, la imagen de una mujer) puede prolongarse, continuando el proceso paranoico, siendo entonces suficiente la existencia de otra idea obsesiva para que aparezca una tercera imagen (por ejemplo la imagen de un león) y así, sucesivamente, hasta un total de un número de imágenes limitado únicamente por el grado de capacidad paranoica del pensamiento.

Someto al examen materialista el género de crisis mental que una imagen semejante podría provocar, lo someto al problema, más complejo aún, de saber cuál de esas imágenes tiene más posibilidades de existencia, si se admite la intervención del deseo; y, asimismo, el problema, de índole más grave y más general, de saber si la serie de dichas representaciones admite un límite o bien si, como tenemos todas las razones para creer, este límite no existe, o bien existe únicamente en función de la capacidad paranoica de cada individuo.



Durmiente caballo león invisibles. Fuente: *Dali*



La imagen desaparece.

Estudios y metamorfosis de busto de hombre, figura de Vermeer en el rostro de Lincoln.

Fuente: *Dali*.

Todo ello (suponiendo que no intervienen otras razones generales) me permite, por lo menos, **anticipar que las imágenes mismas de la realidad dependen del grado de nuestra facultad paranoica y que, no obstante, teóricamente, un individuo dotado de un grado suficiente de dicha facultad podría, según su deseo, ver cambiar sucesivamente la forma de un objeto tomado de la realidad**: tal como en el caso de la alucinación voluntaria, pero con la particularidad de índole más grave, en el sentido destructor, de que las diversas formas que puede adoptar el objeto en cuestión serán controlables y reconocibles para todos a partir del momento en que el paranoico simplemente las haya señalado.²⁰ ¡Elemental mi querido Watson!

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

DE LOS SIMULACROS.

Simulacro: Estas serían las fases sucesivas de la imagen: 1/ es el reflejo de una realidad básica 2/ enmascara y pervierte una realidad básica 3/ enmascara la ausencia de realidad básica 4/ no guarda relación con ninguna realidad; es ya su propio simulacro puro.²¹

JEAN BAUDRILLARD.

En los párrafos siguientes pueden verse los interesantes pensamientos de Dalí sobre los *simulacros* que escribió en 1971, y que resultan sumamente parecidos a los que maneja Jean Baudrillard en 1978.

El mecanismo paranoico, mediante el cual nace la imagen de múltiples figuraciones, ofrece a la comprensión la clave del nacimiento y el origen de la naturaleza de los *simulacros*, cuya furia domina el aspecto bajo el cual se ocultan las múltiples apariencias de lo concreto. Es, justamente, por la furia y la naturaleza traumática de los *simulacros* respecto a la realidad y a la ausencia de la más leve ósmosis entre ésta y los *simulacros*, por lo que llegamos a la conclusión de que existe una imposibilidad (poética) de todo orden de *comparación*. **Sólo cabría la posibilidad de comparar dos cosas si solamente fuera posible la no-existencia de un orden cualquiera de vinculación entre ellas, consciente o inconsciente.** Al volverse tangible dicha comparación, ilustraría para nosotros con claridad la idea que hemos concebido de lo gratuito.

Por su falta de coherencia respecto a la realidad y lo que puede haber de gratuito en su presencia, *los simulacros pueden adoptar fácilmente la forma de la realidad y ésta, a su vez, puede adaptarse a las violencias de los simulacros* que un pensamiento materialista confunde cretinamente con las violencias de la realidad.

Nada puede impedirme reconocer la múltiple presencia de los *simulacros* en el ejemplo de la imagen múltiple, incluso si uno de sus estados cobra la apariencia de un burro podrido, e incluso si dicho burro está real y horriblemente podrido, cubierto de millares de moscas y hormigas; y, como en tal caso no se puede suponer el significado por sí mismo de los estados distintos de la imagen fuera del concepto de tiempo, nada puede convencerme de que esa cruel putrefacción del burro sea otra cosa que el reflejo duro y deslumbrante de nuevas piedras preciosas.

Y no sabemos si detrás de los tres grandes *simulacros*, la mierda, la sangre y la putrefacción, no se oculta justamente la *deseada* 'tierra de tesoros'."

Conocedores de *simulacros*, hemos aprendido desde hace mucho tiempo a reconocer la imagen del deseo detrás de los *simulacros* del terror, e incluso el despertar de las 'edades de oro' detrás de los ignominiosos *simulacros* escatológicos.

La aceptación de los *simulacros*, cuyas apariencias se esfuerzan penosamente por imitar la realidad, nos conduce al *deseo* de las cosas *ideales*.²²

Con base en estos párrafos se explica, en parte, por qué Koolhaas selecciona siempre las **situaciones:** Euralille, Ciudad aeropuerto de Schiphol, las **condiciones:** ZKM, Casa en Burdeos, y los **terrenos más difíciles:** Boompjes, TowerSlab, KunstHal, así como los **costos más económicos:** Danstheater, Congrexpo-, y su *proclividad por lo metropolitano*, en otras palabras lo que para la mayoría es deleznable y de lo que sólo busca huir: 'los tres grandes *simulacros*, la mierda, la sangre y la putrefacción'. Y es precisamente aquí donde Koolhaas encuentra su 'deseada tierra de tesoros'. Un ejemplo claro de lo anterior es la siguiente situación:

Desde la ventana de su oficina se ve directamente: una blanca y alta muralla se levanta, parte del edificio de Nationale Nederlanden del arquitecto Wim Quist, precisamente en el lugar donde de hecho uno de los diseños de Rem Koolhaas debería haber estado, pero no. En el inicio de los años ochenta, le fue permitido por la municipalidad de Rotterdam seleccionar un terreno para construir, fue una

TRIS CON
FALLA DE ORIGEN

oportunidad excelente para un arquitecto joven al cual una tormenta celestial de ideas le había valido una reputación internacional, pero aún no había puesto un ladrillo sobre otro. Su selección final fue sorprendente: un féisimo, desfavorable, sumamente inmanejable pedazo de tierra –junto al edificio donde más tarde tendría su oficina– que nunca había sido considerado por nadie con posibilidades de construir en él. Aquí, empotrado entre edificios, agua y ríeles de tren, él levantaría una torre revolucionaria de viviendas. La municipalidad manifestó su beneplácito; en el ambiente arquitectónico el diseño fue bien recibido, nadie pareció poner impedimento en el camino a su realización. Excepto los inversionistas. Ellos consideraban el diseño muy revolucionario y demasiado revelador de la pronunciada personalidad del arquitecto; sus ideas demasiado extrañas para introducir las en el mercado de viviendas [en ese tiempo el mercado de viviendas estaba muy débil]. Y de esta manera, finalmente Wim Quist pudo construir en el terreno descubierto por Rem Koolhaas, y él desde su oficina pudo ver resignadamente cómo la creación de Quist día tras día le iba tapándole la vista. Es la historia de su vida.²³

El proyecto para ese terreno echado a perder que nadie le había visto posibilidades era la *Boompjes Tower Slab* y el hecho sucedió en 1979. Sin embargo, a la vuelta de los años la vida le hizo justicia, o volvieron a cruzarse las líneas de su 'mapa' de manera similar. En 1998, casi veinte años después, se le encarga a Koolhaas un proyecto extra grande, la *MAB Tower*, para ser terminado en 2004. Un proyecto de multiprogramas: "40,000 m² de espacio para oficinas, 200 viviendas, un hotel, un cinema, un club de salud [gimnasio], tiendas y restaurantes comprendidos en un solo edificio en lo que fue el sitio de un muelle en Rotterdam. Los diferentes programas están organizados en bloques diferentes, que – esencialmente meollo y envoltura– proveen a los usuarios individuales el mayor grado de neutralidad y flexibilidad. El agrupamiento de estos bloques en un conjunto funcional crea una composición aparentemente azarosa que permite a los edificios mezclarse, armonizar, en su contexto y aún mantener una apariencia inequívoca. Tres núcleos de acceso satisfacen el servicio de las diferentes partes del edificio y proveen accesos independientes para cada programa. Un núcleo oblicuo de elevador permite que un solo arrendador ocupe todo el espacio de oficinas disponible y al mismo tiempo pone en escena una 'Ruta arquitectónica' escénica".²⁴

Ese arte desconocido de diferenciar las 'existencias' en la metrópoli lo practica Koolhaas con sagacidad verdaderamente aguda. Sin usar el procedimiento, también legítimo de la deformación, particulariza una situación, o 'personaje' metropolitano de lineamientos hasta ilusorios; le basta para esto, elegir de una serie de hechos ilógicos aquellos cuyo agrupamiento puede determinar un carácter exterior que se sobrepone, sin ocultarlo, al carácter interior de la situación del 'personaje' metropolitano. Así se tiene que, cuando cuenta las peripecias y situaciones absurdas por las que tuvo que pasar, en un formato de Diario íntimo y redacción telegráfica, en el Teatro de la Danza, en la Villa dall'Ava, o en la Muy Grande Biblioteca de París, para nombrar algunos ejemplos, no se caracteriza como un famoso arquitecto; sin embargo, estos rasgos nos servirán para diferenciarlo de sí mismo –el famoso arquitecto que es. A pesar de todo, puesto que generalmente la gente no conoce esos detalles de los arquitectos famosos, se imagina los edificios que proyectan como aparecen en las fotos de las revistas: como obras que nacieron así, de golpe; y a los arquitectos como estatuas en un pedestal, o como bien lo dicen algunas revistas, como artistas de cine. Y si se le revelan todos estos detalles, como no los comprende, se indigna contra lo que es uno de los signos más claros de una vida individual, común y corriente. La gente quiere que las personas de quien se les habla sean lógicas, sin percibir que la lógica es la negación misma de la existencia particular.

DE LAS ASOCIACIONES LIBRES, CONEXIONES, INTERPRETACIONES.

Vuestra mujer os ha mirado de forma extraña, y esa misma mañana la portera os ha entregado una carta con la declaración de impuestos a la vez que cruzaba los dedos; luego, al salir a la calle habéis pisado una cadaga de perro, habéis visto sobre la acera dos trocitos de madera dispuestos como las agujas de un reloj, al entrar en el despacho alguien ha cuchicheado algo a vuestras espaldas. Poco importa el significado de todo eso, siempre es signficante. El signo que remite al signo está afectado de una extraña impotencia, de una incertidumbre, pero potente es el significante que constituye la

cadena. También el paranoico participa de esa impotencia del signo desterritorializado que le asalta por todas partes en la atmósfera desluzante, pero por esa misma razón accede al superpoder del significante, en el sentido real de la cólera, como dueño de la red que se propaga en la atmósfera. Régimen despótico paranoico: me atacan y me hacen sufrir, pero yo adivino sus intenciones, me anticipo, lo sabía desde siempre, incluso en mi impotencia conservo el poder, 'me las pagarán'.²⁵

Otras facetas valiosísimas del MPC son las asociaciones libres, las conexiones y las interpretaciones. En este sentido tanto Dalí como Koolhaas nos presentan infinidad de ejemplos de entre los cuales seleccionaré sólo algunos.

El ejemplo de mayor envergadura que nos presenta Dalí al respecto es sin duda alguna su libro *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*²⁶ y como consecuencia todas las pinturas que al respecto hizo, además de ser éste uno de sus mejores textos y el más representativo del método paranoico crítico, según el mismo lo dice. No obstante, a través de su gran cantidad de ensayos es posible también analizarlas. El libro consta, además del prólogo de Dalí y las Notas finales, de tres partes y un apéndice, cuyos nombres son por demás interesantes:

Primera parte. Descripción del fenómeno delirante inicial. Descripción de los fenómenos secundarios producidos alrededor de la imagen obsesiva. Consideraciones críticas del fenómeno delirante inicial.

Segunda parte. Fenomenología de *El Ángelus*. Actividad paranoico-crítica ejercida sobre los fenómenos secundarios.

Tercera parte. El mito trágico de *El Ángelus* de Millet. Conclusión.

Apéndice. Explicación de una ilustración de *Los Cantos de Maldoror*.

Para analizar cómo lo presenta el propio Dalí es importante leer el *Prólogo a la edición original*:

La ley moral debe ser de origen divino, ya que, antes de las Tablas de Moisés, ya estaba contenida en los códigos de las espirales genéticas.

SALVADOR DALÍ.

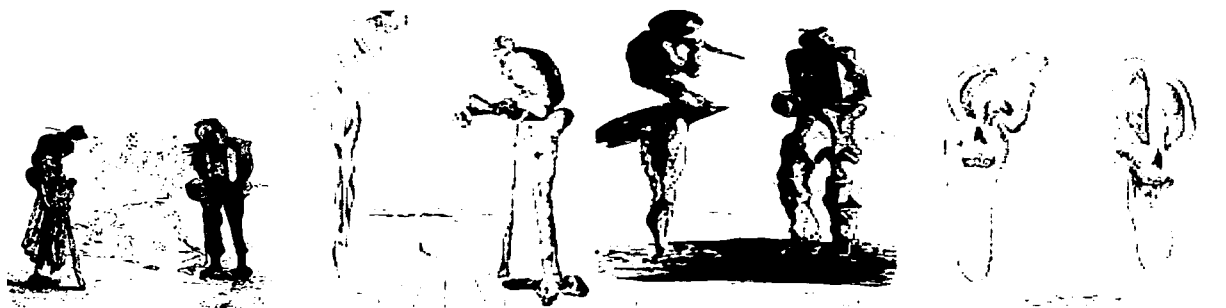
El manuscrito de este libro se perdió en el momento de nuestra partida de Arcachon, una hora antes de la ocupación alemana. Recuperado de nuevo hoy, luego de veintidós años, lo he releído y he decidido publicarlo tal cual, sin cambiar ni una coma.

Entretanto había reunido toda una red de informaciones agobiantes sobre 'el erotismo rural', que debía concluir con mi película de aquel momento, *La carretilla de carne*. Ya se sabe que los campesinos, dentro de la dureza de sus labores, sobrepasados por la fatiga física, tienden a erotizar, mediante una especie de 'cibernética atávica', todos los instrumentos de trabajo que caen en sus manos, y la carretilla constituye 'el fantasma supremo, deslumbrante', debido a su estructura antropomórfica y a sus posibilidades de 'funcionamiento simbólico'. Con este espíritu propongo a mis lectores el último documento que pude encontrar, imagen folclórica de los pioneros americanos, como primera y exhaustiva ilustración de mi *Mito trágico de El Ángelus de Millet*

Observémosla, esa madre, que podría muy bien ser una variante de la madre fálica con cabeza de buitre de los egipcios, utiliza a su marido extránamente 'despersonalizado' en carretilla con el fin de enterrar a su hijo al mismo tiempo que se hace fecundar, siendo ella misma la *tierra-madre* nutridora por excelencia.

'La imagen doble' del falo-cactus [Como la de Eisenstein] se nos presenta como una alusión sin equívoco al deseo de castrar al esposo: quien, privado de este modo de su virilidad y reducido al estado de simple vehículo de productividad social, ya no puede servir de pantalla, ni dañar, dentro de las relaciones directas madre-hijo, o sol naciente del matriarcado absoluto. En el matriarcado, la madre quiere sustituir al marido reemplazándole en todas sus 'situaciones'; en el presente caso, en su situación de carretilla. Por ello desearía jugar, ser mimada, *balanceada rítmicamente, carretilla, por su hijo*, el mismo en el cenit de su fuerza 'heroica' de universitario deportivo donde conoce en el matriarcado un período muy corto de idolatría maternal un poco antes de sufrir, a su vez, la suerte de su padre, en el momento en que va a convertirse en *marido*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



En torno a El
Angelus de
Millet.

Fuente: Dali, *The
Secret Life of Salvador
Dali, Diario de un
genio.*



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esé gran tema mítico de la muerte del hijo, sentimiento esencial que se desprendía de mi *Mito trágico de El Ángelus de Millet*, me fue confirmado, una vez terminada mi tesis, sin que pudiera verificarlo personalmente en estos últimos tiempos. Me informaron, de que, en efecto, Millet había pintado, entre los dos campesinos pladosamente recogidos, un ataúd que contenía a su hijo muerto, a la derecha, cerca de los pies de la madre. Según cierta correspondencia, un amigo de Millet que residía en París le habría puesto al corriente de la evolución del gusto en la capital y la creciente tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejaría convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representaba la tierra. Con lo que se explicaría la angustia 'Inexplicable' de esas dos figuras solitarias, unidas de hecho por el elemento argumental primordial que estaba ausente, 'escamoteado' como dentro de un *collage* al revés.

Si fuera cierto, e incluso en el caso de que, antes de pintarlo de nuevo, Millet hubiera querido rascar o borrar el ataúd, deberían subsistir algunas marcas en el lugar de la 'corrección'.

Hace algunas semanas, y por primera vez, examinaron *El Ángelus* con los rayos X en los laboratorios del museo del Louvre. Cuando llegué al museo, un poco tarde, ya estaban allí mi amigo y editor de este libro, Pauvert, enseñándole a la señora Urs, directora del laboratorio, una masa oscura aparecida en la placa en el lugar preciso en que yo les había indicado. Era una masa de forma geométrica que puede asimilarse fácilmente a una especie de paralelepípedo cuya perspectiva culminaría en la línea del horizonte de *El Ángelus*. Hasta nueva orden, ninguna otra explicación, tan provisional como la mía, parece probable.

Después de ese acontecimiento, Gala me dijo: 'Si ese resultado constituyera una prueba, sería maravilloso; pero si todo el libro no fuera más que una pura construcción del espíritu, ¡entonces sería sublime!'. Yo, personalmente, doy por cierto lo siguiente: este libro es la prueba de que el cerebro humano, y en este caso el cerebro de Salvador Dalí, es capaz, gracias a la actividad paranoica-crítica (paranoica: blanda; crítica: dura), de funcionar como una máquina cibernética viscosa, altamente artística.

Del estreñimiento feroz de los coeficientes de elasticidad y de la viscosidad jesuítica por las estructuras éticas implacables de las tablas de la moral nacen las grandes obras de arte. 1963.

En tan sólo algunos párrafos es posible ver el '*delirio de asociación interpretativa que entrafia una estructura sistemática*', el cual desarrolla Dalí a lo largo no sólo del libro sino de muchos años de su vida. Continuando con algunas otras citas del mismo libro:

"Yo siento una gran impresión, un gran trastorno porque, aunque en mi visión de la mencionada imagen, todo 'corresponde' con exactitud a las reproducciones que conozco del cuadro, ésta me 'aparece' absolutamente modificada y cargada de una tal intencionalidad latente, que *El Ángelus* de Millet se convierte 'de súbito' para mí en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos que jamás haya existido".²⁷

DE LA ADOPCIÓN, ADAPTACIÓN Y APLICACIÓN DEL MPC POR KOOLHAAS.

A continuación se verá cómo lo analiza, lo explica y lo aplica Koolhaas, tanto en algunos ejemplos como en el propio libro *Delirious New York*. Aunque traté de no citar los mismos párrafos de Dalí que Koolhaas cita, tal vez algunos estarán repetidos, sin embargo, los dejo así para enfatizar ciertas cosas:

Conquista

A mediados de los años treinta tanto Salvador Dalí como Le Corbusier -se aborrecen uno al otro- visitan Nueva York por primera vez.

Ambos la conquistaron, Dalí conceptualmente a través de una *apropiación interpretativa* ('Nueva York: ¿Porqué creaste mi estatua hace tanto tiempo, mucho antes de que yo naciera?') y Le ('sus rascacielos son demasiado pequeños') Corbusier *proponiendo literalmente destruirla*.

Sus reacciones -diametralmente opuestas- son episodios (abastecidos a partes iguales de celos y admiración) en la larga historia de intentos europeos de 'reclamar' Manhattan.

Método

'Yo creo que el momento está a la mano cuando por un avance paranoico y activo de la mente, será posible sistematizar la confusión y así ayudar a desacreditar completamente el mundo de la realidad':

a finales de los años veinte Salvador Dalí inyecta su *Método Paranoico Crítico* en la corriente sanguínea del Surrealismo.

Fue en 1929 que Salvador Dalí volvió su atención al mecanismo interno del fenómeno paranoico, visualizando la posibilidad de un método experimental basado en *el poder que domina las asociaciones sistemáticas peculiares* a la paranoia; subsecuentemente este método fue para volverse la frenética síntesis crítica que lleva el nombre de 'actividad paranoica-crítica'.

El lema del Método paranoico crítico (MPC) es '*La conquista de lo Irracional!*'

En lugar de la rendición pasiva y deliberadamente incondicional al subconsciente de los automatismos del Surrealismo temprano en escritura, pintura y escultura, Dalí propone una segunda fase de Surrealismo: la explotación consciente del inconsciente a través de MPC.

El MPC es definido por Dalí generalmente en fórmulas atormentadas: '*el método espontáneo de conocimiento irracional basado en objetivaciones de asociaciones delirantes e interpretaciones...*'

Es mucho más fácil explicar el MPC describiendo su opuesto exacto.

En los años sesenta dos behavioristas [partidarios de la teoría del comportamiento] [norte]americanos -Ayllon y Azrin- inventan una 'terapia reforzada' a la que llaman *Economía de Símbolo* [bonos-símbolo]. A través de la distribución generosa de bonos-símbolo de plástico coloreado, los pacientes de un asilo particular para dementes son estimulados a comportarse como gente normal siempre que sea posible.

Los dos experimentadores 'fijaron en la pared una lista de comportamientos deseables y entonces dieron puntos de gratificación (bonos-símbolo) a los pacientes que hicieran sus camas, barrieran sus cuartos, trabajaran en la cocina, etc. Estos bonos eran canjeables por artículos de la cafetería o por diversiones tales como una TV a color, quedarse despierto hasta tarde en las noches, o un cuarto privado. Estos incentivos probaron muy efectivamente la motivación de los pacientes para encargarse de sí mismos y de cuidar el pabellón.'

La esperanza que subyace en tal terapia es que, tarde o temprano, esta simulación sistemática de normalidad se convertirá en normalidad real, que la mente enferma se insinuará a sí misma exitosamente en alguna forma de cordura como un cangrejo ermitaño en una concha vacía.

Turismo

El MPC de Dalí es una especie de terapia de refuerzo, *pero en dirección opuesta*. En lugar de que los enfermos ejecuten los rituales de los saludables, Dalí propone un *turismo* de la cordura en el reino de la paranoia.

Cuando Dalí inventa el MPC, la paranoia está de moda en París. A través de una investigación médica, su definición ha sido ampliada más allá de una simple manía de persecución, lo que es solamente un fragmento de un tapiz mucho mayor de [error] ilusión. De hecho, la paranoia es un *delirio de interpretación*. Cada hecho, evento, fuerza, observación es atrapado en un sistema de especulación y "entendido" por el individuo afligido de modo tal que en forma absoluta confirma su tesis -que es, la ilusión [error] inicial la cual es su punto de partida. *El paranoico siempre golpea el clavo en la cabeza, sin importar donde caiga el martillazo.*

si como en un campo magnético las moléculas de metal se alinean a sí mismas para ejercer una colectividad, un jalón acumulativo, del mismo modo, a través de unas imparables, sistemáticas y *en sí mismas estrictamente racionales* asociaciones, el paranoico cambia todo el mundo en un campo magnético de hechos, todos apuntando en la misma dirección: en la que él está yendo.

La esencia de la paranoia es esta intensa -aunque distorsionada- relación con el mundo real: 'La realidad del mundo exterior es usada para ilustración y prueba... para servir a la realidad de nuestra mente...'

La paranoia es un impacto de reconocimiento que nunca termina.

Souvenirs

Como el nombre sugiere, *el Método paranoico crítico de Dalí es una secuencia de dos consecutivas pero discretas operaciones:*

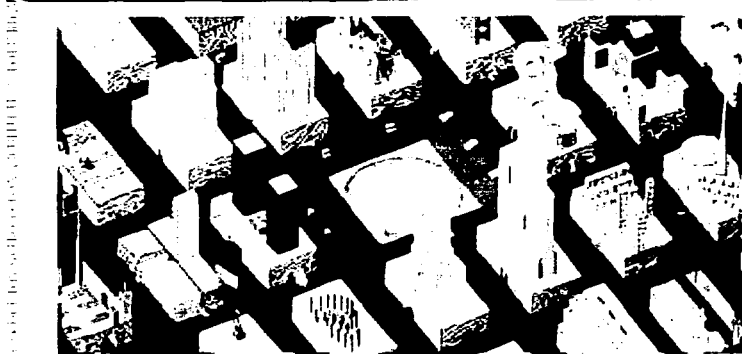
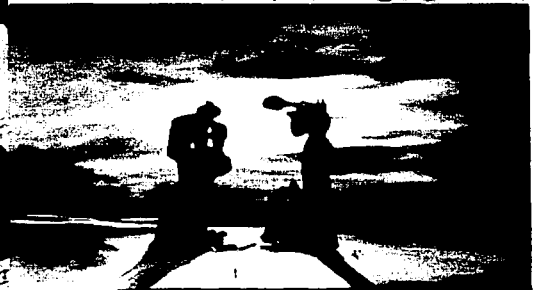
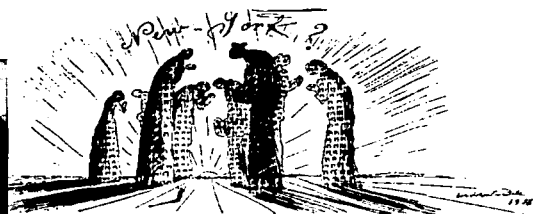
1. la reproducción sintética de las formas del paranoico de ver el mundo bajo una nueva luz -con su rica cosecha de correspondencias insospechadas, analogías y patrones; y
2. la compresión de estas especulaciones gaseosas hasta un punto crítico donde logran la densidad de un hecho: la parte crítica del método consiste en la fabricación de 'souvenirs' objetivados del turismo paranoico, de evidencia concreta que traiga los 'descubrimientos' de esas excursiones de regreso para el resto de la humanidad, idealmente en formas tan obvias e innegables como fotos instantáneas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



En torno a El Ángelus de Millet: Dalí y Koolhaas.

Fuente: *Dalí, The Secret Life of Salvador Dalí, El Croquis 53* y tarjeta postal de la Ciudad del globo cautivo.



TEJIDOS CON
FALLA DE ORIGEN

Como un modelo didáctico de tan crítica operación -en este caso, para probar la (por ejemplo, esencialmente improbable) tesis de la Ascensión de María- Dalí describe uno de sus sueños.

'Ahora que estoy despierto aún encuentro este sueño tan magistral como cuando dormía. Este es mi método: se toman cinco bolsas de chicharos, se juntan todas en una bolsa grande y luego se tiran desde una altura de 50 pies [15 metros]; ahora se proyecta una imagen de la Sagrada Virgen en los chicharos que caen; cada chicharo, separado del siguiente únicamente por espacio, así como las partículas de un átomo, reflejarán una pequeña parte de la imagen total; ahora se proyecta la imagen de cabeza y se toma una fotografía.'

'Debido a la aceleración, conforme a las leyes de gravedad, la caída invertida de los chicharos producirá el efecto de la Ascensión. Para refinar el efecto aún más se puede bañar cada chicharo con una película reflejante, que le dará la calidad de una pantalla...'²⁸

Aquí, la conjetura de la Ascensión es el propulsor paranoico esencial; registrándolo en un medio que no pueda mentir, el postulado es hecho *crítico* -objetivado, vuelto innegable, puesto en el mundo real donde puede volverse activo.

La actividad paranoica-crítica- es la fabricación de evidencia para especulaciones improbables y la subsiguiente inserción de esta evidencia en el mundo, de manera que un hecho 'falso' toma su lugar ilícito entre los hechos 'reales'.

Estos hechos falsos están relacionados al mundo real como espías a una sociedad dada: mientras más convencional e inadvertida es su existencia, mejor pueden dedicarse a sí mismos a la destrucción de esa sociedad.

Dedo gordo del pie



Fuente: Dalí.

Los hechos pasan, la realidad se consume.

La Acrópolis se desintegra, el Partenón se está derrumbando debido a la constante e intensa frecuencia de las visitas turísticas.

Como el dedo gordo de la estatua de un santo desaparece gradualmente bajo la arremetida de los besos de sus devotos, así el Dedo Gordo de la realidad se disuelve lenta pero inexorablemente bajo la exposición perpetua al continuo Beso de la Humanidad.

Mientras más alta es la densidad de una civilización -mientras más metropolitana es- más alta es la frecuencia del Beso, más rápido el proceso de extinción de la realidad de la naturaleza y de los artefactos. Son gastados tan rápidamente que el abasto es depauperado.

Esta es la causa de la Escasez de Realidad.

Este proceso se intensifica en el siglo XX y está acompañado por un malestar paralelo: el hecho de que todos los hechos, ingredientes, fenómenos, etc., del mundo han sido ordenados en categorías y catalogados, que la reserva definitiva del mundo ha sido tomada. Todo es sabido, incluyendo aquello que es aún desconocido.

El MPC es tanto el producto de, como el remedio contra esa ansiedad: promete que, a través de un reciclaje conceptual, los contenidos desgastados, consumidos del mundo pueden ser recargados o enriquecidos como el uranio, y esas generaciones siempre-nuevas de hechos falsos y evidencias fabricadas pueden ser generadas simplemente por medio del acto de interpretación.

El MPC propone destruir, o al menos trastornar, el catálogo definitivo, pasar por alto todas las categorías, para hacer un comienzo fresco -como si el mundo pudiera ser barajado como un paquete de cartas cuya secuencia original es una decepción.

La actividad PC es como hacer trampa con los últimos movimientos de un juego de solitario que se rehúsa a salir, o como empujar a la fuerza una pieza en un rompecabezas de manera que entre, aunque no ajuste.

La actividad PC amarra finalmente los cabos sueltos dejados por el racionalismo del Siglo de las Luces.

Deseo

Como un ejemplo de reciclamiento de los contenidos usados del globo, Dalí mismo ataca el *Angelus* de Millet.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A primera vista es uno de los clisés más triviales del siglo XIX: una pareja en un campo árido, diciendo plegarias frente a una carretilla cargada con dos bolsas de contenidos no especificados; la escena es complementada por una horca clavada firmemente en la tierra, una canasta y una aguja de iglesia en el horizonte.

Por medio del barajar sistemático de estos contenidos gastados, a través de la fabricación de retrospectivas y vistas futuras -el cuadro precedente y siguiendo la imagen conocida- Dalí revela que el *Ángelus* es un marco-congelado ambiguo y descubre significados escondidos: la pareja está petrificada en un momento de deseo sexual que los animará en el siguiente instante; el sombrero del hombre ostensiblemente quitado en un gesto de piedad, esconde una erección; las dos bolsas enigmáticas aventadas juntas en la carretilla solamente anuncian la inminente intimidad de la aún-separada pareja; la horca es la fuerza de la atracción sexual hecha efectiva; el sombrero rojo de la mujer brillando en la puesta del sol es un acercamiento de la punta impaciente del miembro del hombre; y así sucesivamente.

A través de la Interpretación, Dalí explota el *Ángelus* y lo hace volver a vivir.²⁹

DE ALGUNOS EJEMPLOS DE LA APLICACIÓN DEL MPC:

Indios 1

La actividad PC existió mucho antes de su invención formal. Cuando Colón navegó al Oeste, él quería probar dos hipótesis distintas:

1. que el mundo era redondo, y
2. que él llegaría a India navegando hacia el Oeste.

La primera conjetura era correcta, la segunda errónea.

No obstante cuando puso sus huellas en el Nuevo Mundo, él probó ambas a su entera satisfacción.

Desde ese momento, los nativos se convirtieron en 'Indios' -evidencia fabricada de que su descubridor había llegado ciertamente a la India, huellas digitales de un error especulativo.

(Una raza PC, fue condenada a la extinción cuando se descubrió el error -borrados como evidencia turbadora.)

Injerto

Cualquier proceso de colonización -el injerto de una cultura particular en un sitio extraño- es en sí mismo un proceso PC, mucho más si ocurre en el vacío dejado por la extirpación de la cultura previa.

De Amsterdam a Nueva Amsterdam = de lodo a lecho de roca; pero esta nueva cimentación no hace diferencia. Nueva Amsterdam está asentada en una operación de concepción *clónica*: el trasplante del modelo urbano de Amsterdam en una isla India, incluyendo los techos de gablete y un canal que tenía que ser excavado con un esfuerzo sobrehumano.

En una forma más consciente, los Jardines Romanos del Murray's -Antigüedad en la Calle 42- es también una operación de transposición paranoica. Erkins sabe que la situación que reclama para reproducir nunca existió realmente excepto como una hipótesis en su propia mente. Por tanto, para imponer la 'realidad' de su analogía entre los romanos y los habitantes de Manhattan -el pasado barajado como un mensaje moderno- él depende de la máxima autenticidad de sus bienes robados y de los souvenirs más convencionales, imitativos e innegables de un viaje que nunca fue -hasta el límite de usar moldes de yeso actuales de los objetos de la antigüedad para imponer su propia forma de Modernidad.

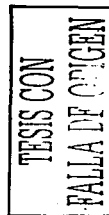
Proyecto

A la luz artificial del MPC, el 'mapa' de Nueva York de 1672 -una isla alojando un catálogo completo de precedentes Europeos- se vuelve la única representación verdadera de Nueva York *como proyecto*.

Desde su descubrimiento, Manhattan ha sido un tejido urbano, expuesto a un constante bombardeo de proyecciones, tergiversaciones, trasplantes e injertos. Muchos 'prendieron', pero aún aquellos que fueron rechazados dejaron trazas o cicatrices. A través de las estrategias de la Reticula (con su fabulosa receptividad en aumento), el inagotable *Lebensraum* [Espacio de vivir] del Salvaje Oeste sintético de los Rascacielos y las Grandes Lobotomías (con sus arquitecturas interiores invisibles) y el mapa de 1672, se vuelven en retrospectiva una predicción más y más precisa: retrato de la Venecia Paranoica, archipiélago de colosales souvenirs, avatares y simulacros que testifican a todos el 'turismo' acumulado -tanto literal como mental- de la cultura Occidental.

Combate

Le Corbusier es diez años mayor que Dalí.



Viniendo de Suiza, comparte con Dalí ese París que es la tierra de cultivo no sólo del Surrealismo sino también del Cubismo (y la versión Protestante privada de Le Corbusier: el Purismo).

Dalí aborrece el Modernismo, Le Corbusier detesta el Surrealismo. Pero la persona y el método de operación de Le Corbusier muestran muchos paralelos con el MPC de Dalí.

Algunos de éstos deben ser los signos involuntarios de un rasgo puramente paranoico en su carácter, pero no hay duda de que este rasgo ha sido sistemáticamente explotado, y con paladeo, por su orgulloso dueño. En un autorretrato paranoico clásico, él clama: "Yo vivo como monje y odio enseñarme a mí mismo, pero llevo la idea de combate en mi persona. He sido llamado a todos los países a hacer batalla. En tiempos de peligro, el jefe debe estar donde los otros no están. ¡Debe siempre encontrar la brecha, como en el tráfico donde no hay luces rojas y verdes!"

Alejamiento de este mundo

Arquitectura = la imposición en el mundo de estructuras que nunca fueren pedidas y que existían previamente sólo como nubes de conjeturas en las mentes de sus creadores.

La arquitectura es *inevitablemente* una forma de actividad PC.

La transformación de lo especulativo en el innegable "allí" es traumática para la arquitectura moderna. Como un actor solista que realiza una actuación absolutamente diferente de la de otros actores en el mismo escenario, la arquitectura moderna quiere representar sin pertenecer a la representación programada: Incluso en sus más agresivas campañas de realización insiste en su alejamiento de este mundo.

Para esta actuación subversiva dentro de otra actuación [la Arquitectura Moderna] ha cultivado una justificación retórica modelada en el episodio paranoico-crítico de Noé en la Biblia.

La Arquitectura Moderna es invariablemente presentada como una oportunidad de último minuto para la redención, una invitación urgente para compartir la tesis paranoica de que una calamidad borrará esa parte ignorante de la humanidad que se adhiere a las viejas formas de habitación y coexistencia urbana.

"Mientras que todos los demás pretenden tontamente que nada está mal, nosotros construimos nuestras Arcas para que la humanidad pueda sobrevivir el próximo diluvio..."³⁰

Los párrafos siguientes de esta manzana del libro *Delirious New York* son una aplicación muy interesante del fenómeno PC a la personalidad y andanzas de Le Corbusier, por eso podrían ser motivo de otro segmento de esta disertación, cuando, una vez asimilado este asunto de la paranoia crítica, se pueda analizar cómo un personaje que se sabe altamente paranoico -Koolhaas-, y que lo equilibra con enfoques de tipo esquizofrénico, descubre a otro que sí fue paranoico en alto grado e hizo gala de ello, Le Corbusier. Además, es innegable que hubo un estudio profundo de Le Corbusier por parte de Koolhaas.

Volviendo al MPC, quise poner 'frente a frente', tal como lo escribieron, lo que considero más importante del razonamiento de cada uno de los personajes aquí analizados. Como se puede ver en ambos razonamientos, el método paranoico crítico no es un método de paso uno..., paso dos..., sino que es más bien una forma de ver la vida y analizar las situaciones para darles una nueva interpretación, para realizar nuevas conexiones y asociaciones. Más que agregar una nueva interpretación a la 'definición' del MPC, pretendo analizar su aplicación en algunos de los trabajos de Koolhaas donde se puede ver con mucha claridad su aplicación, cuando menos así lo creo, por tanto, este análisis será en sí mi interpretación. Dice Koolhaas en una entrevista:

Pareciera como si tratara de experimentar integrando en el proceso creativo tanta energía aleatoria e inconsciente como fuera posible. "Casi se vuelve la creación de un estado artificial de inconsciencia. Yo creo en la incertidumbre. Para poder estar realmente convencido de algo se necesita sentir un profundo desagrado por casi todo lo demás, así que esto es crucial en determinados proyectos, explorar nuestras fobias para poder reforzar nuestras convicciones".

A la pregunta: "¿Cómo se articula esta experimentación en el marco de su actividad profesional?"

Koolhaas contesta:

"Bueno, de alguna manera es la construcción de una estructura *esquizofrénica*. Hasta cierto punto siempre hemos insistido en la crítica del mito del profesionalismo del arquitecto. Y por supuesto que esto nos ha ocasionado muchos problemas, porque al mismo tiempo he sido insistente en adquirir este

profesionalismo, cuando menos en mis propios términos; es por eso que el proyecto del *Edificio de viviendas en Fukuoka* ha sido extremadamente importante para mí, porque toda la materialización y la organización han funcionado bien. Me gusta el proyecto de las dos *Casas con patio en Rotterdam* por la misma razón. Así que al mismo tiempo es *muy importante para mí tener una vida secreta* para hacer los proyectos creíbles en sus propios términos, o en mis propios términos, y simultáneamente creíble o increíble, según el caso, en cuanto a detalle y cultura material.³¹

DE LOS SECRETOS Y LOS CAJONES EN EL PARANOICO Y EN EL ESQUIZOFRÉNICO.

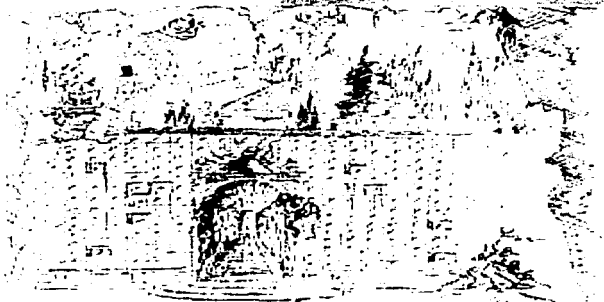
Cuando no hay nada por esconder, ese es el verdadero secreto, se es como todo el mundo... No se puede decir que es la forma del secreto sin contenido, el secreto está ahí, completamente expuesto, no obstante imperceptible.³²

GILLES DELEUZE.

El secreto oscila entre ese plano donde todo es visible. Pero entonces decimos que es ese el secreto puesto que, precisamente lo que deviene visible, lo que deviene perceptible sobre ese plano, es lo que es imperceptible sobre el otro plano.

Las cajas, envoltorios, cajones, son de enorme importancia para las personas de rasgos paranoicos, tanto para esconder secretos como dice Deleuze y Guattari, como para poner las cosas en 'orden'. Habría que considerar que deben tener también una gran importancia para las personas de rasgos esquizofrénicos, pero por otra razón, la de su mente dividida, sin embargo, creo que ellos prefieren tener los cajones abiertos, por decirlo así.

El escritorio antropomórfico, La girafa ardiendo, Cajones:
ilustraciones para el libro de
Los cantos de Maldoror.
Fuente: *Dali y The Secret Life of Salvador Dali.*



TESIS CON
FALLA DE CÜ'GEN

Un ataque al psicoanálisis de los partidarios del esquizoanálisis, en este caso Deleuze y Guattari, se esboza en torno a los secretos de la siguiente manera. El último párrafo también puede arrojar luz para entender el estilo arquitectónico de Koolhaas: sus formas simples, cajas, cuboides, para que no se disuelvan, una aparente falta de forma para que el secreto y el misterio mantengan su significado y no se extiendan por todas partes, sólo donde él quiere:

El juicio paranoico es como una anticipación de la percepción, que sustituye a la investigación empírica de las cajas y su contenido: *¡culpable a priori*, y de todas formas! Sumariamente, se puede decir que el psicoanálisis ha pasado de una concepción histórica a una concepción más paranoica del secreto. Psicoanálisis interminable: el Inconsciente recibió la tarea cada vez más pesada de convertirse en la forma infinita del secreto, en lugar de ser totalmente una caja de secretos. Lo diréis todo, pero, al decirlo todo, no diréis nada, puesto que se necesita todo el 'arte' del psicoanálisis para comparar vuestros contenidos con la forma pura. Sin embargo, en ese punto, cuando el secreto es de ese modo elevado a la forma, se produce una aventura inevitable. Cuando la pregunta '¿qué ha pasado?' alcanza esa forma viril infinita, la respuesta forzosamente tiene que ser que nada ha pasado, destruyendo forma y contenido. Rápidamente se propaga la noticia de que el secreto de los hombres no era nada, nada de nada en verdad. Edipo, el falo, la castración, 'la astilla en la carne', ¿era eso el secreto? Hay motivos más que suficientes para que las mujeres, los niños, los locos y las moléculas se ríen. Cuanto más se lo convierte en una forma organizadora estructurante, más insignificante y extendido por todas partes deviene el secreto, más molecular deviene su contenido, al mismo tiempo que su forma se disuelve.

Resulta interesante la forma tan distinta que tienen para tratar los secretos los hombres de las mujeres. En general los hombres les reprochan su indiscreción, su charlatanería, o su falta de solidaridad e incluso su traición. Nada más alejado de la realidad, sino véase 'el secreto de Gala', para no alargar, más la lista. Resulta notable cómo 'una mujer puede ser secreta sin ocultar nada, a fuerza de transparencia, de inocencia y de velocidad.' 'Celeridad frente a gravedad', dicen Deleuze y Guattari.

Los hombres adoptan una actitud grave, caballeros del secreto. 'ved que peso llevo sobre mis espaldas, mi gravedad, mi discreción', pero acaban por decirlo todo, y no era nada. Por el contrario, hay mujeres que lo dicen todo, incluso hablan con un espantoso tecnicismo, sin embargo, al final uno no sabe más que al principio, lo habrán ocultado todo por celeridad, transparencia. No tienen secreto, puesto que ellas mismas han devenido un secreto. ¿Serán más políticas que nosotros? ¡[Genial pregunta! Tan inocente, sobre todo viniendo de dos pensadores de este calibre] "Algunos pueden hablar sin ocultar nada, sin mentir: son secretos por transparencia, impenetrables como el agua, incomprensibles en verdad, mientras que el secreto de los otros siempre está descubierto, aunque lo rodeen de una gruesa pared o lo eleven de forma infinita."³³

Una vez más este último párrafo remite a Koolhaas, creo que pertenece al primer caso, es secreto por transparencia, la mayoría de sus fachadas son transparentes, otras translúcidas, reveladoras, y ni que decir de sus cortinas, sin embargo, 'impenetrables como el agua'. Por otro lado, están sus escritos y su forma de dibujar tan peculiar, lo dice todo, lo escribe todo, es total y absolutamente transparente. No obstante, impenetrable y tantas veces incomprensible, al grado de que ningún paranoico lo ha podido etiquetar y guardar en una caja, es decir, que no lo han podido clasificar en un movimiento o estilo arquitectónico para por fin sentirse en paz.

DEL EQUILIBRIO ENTRE LA PARANOIA Y LA ESQUIZOFRENIA.

Antes de llegar a una conclusión tentativa para luego regresar a los *intercesores* habrá que ponerse en contacto otra vez con la paranoia y tal vez con la esquizofrenia y las obsesiones compulsivas también. A manera de recordatorio:

La **paranoia** se muestra como un **sistema de ideas delirantes sostenidas con perfecta lógica**. La perturbación dominante es el delirio de interpretación.

Esquizofrenia (Término que significa 'división de la conciencia') El concepto de 'mente dividida', implícito en la palabra esquizofrenia, hace referencia a la **disociación entre las emociones y la cognición**. Desarrollan pensamientos, percepciones, y comunicaciones insólitas.

Obsesiones-compulsivas. Son personas **formales, fiables, ordenadas y metódicas**, pero a menudo no pueden adaptarse a los cambios. Son **cautos y analizan todos los aspectos de un problema**, lo que **dificulta la toma de decisiones**. Aunque estos signos están en consonancia con los estándares culturales de occidente, los individuos con una personalidad obsesivo-compulsiva **toman sus responsabilidades con tanta seriedad que no toleran los errores** y prestan tanta atención a los detalles que no pueden llegar a completar sus tareas. Consecuentemente estas personas pueden entretenerse en los medios para realizar una tarea y olvidar su objetivo. Sus responsabilidades les crean ansiedad y **raramente encuentran satisfacción con sus logros**.

Estas personas son frecuentemente **grandes personalidades**, en especial en las ciencias y otros campos intelectuales en donde el orden y la atención a los detalles son fundamentales. Sin embargo, pueden sentirse desligados de sus sentimientos e incómodas con sus relaciones y otras situaciones que no controlan, con eventos impredecibles o cuando deben confiar en otros.

Algunos MECANISMOS DE DEFENSA son: La *disociación*, la *proyección*, la *fantasía*, la *expresión* y la *división*.

A través de las citas anteriores y de las otras expuestas a lo largo de este trabajo estimo que queda suficientemente clara esta primera faceta paranoica del pensamiento de Rem Koolhaas, que, además, es extensible a la mayoría de los arquitectos. Una segunda sería: Todo en orden y en su lugar. Y la *megalomanía o delirio* de grandeza lo refleja en su definición de arquitectura como sueños megalomaniacos... O la cita de Madelon Vriesendorp que dice que Koolhaas se resiste a explicaciones biográficas, lo cual es interesante ya que cuando tuvo la oportunidad de preguntarle sobre si Rem y Barend, entonces estudiantes de arquitectura que habían sacado un premio en la universidad de Delft, eran sus hijos, muy amablemente me hizo un diagrama del 'rizoma genealógico' de los arquitectos en su familia, empezando con el nombre de su abuelo materno, que son varios, diagrama que me permito reproducir a continuación, pero antes termino lo de la cita comenzada de su esposa: "Ama las fotografías que no se parecen a él. Si yo digo, 'Esa foto no se parece en nada a ti'. Él dirá, 'Si, me gusta esa'. Creo que está aterrizado de que alguien sepa cómo es realmente".

Para ratificar todo lo antedicho recuerdo algunas citas de Arthur Lubow:

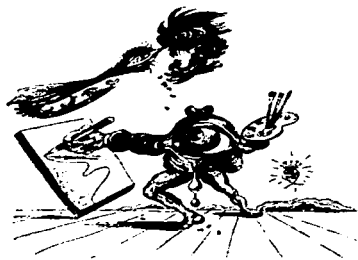
El mes pasado, en una junta en su cuarto de hotel de Nueva York, lo observé revisar el modelo del libro sobre Shopping, que produjo con sus alumnos de doctorado de Harvard en un seminario de investigación que él dirige. (Se reúnen más o menos cada tres semanas). El libro ha sido rediseñado desde la última vez que lo vio. No estaba contento. 'Está tan sosegado ahora', dijo mientras rápidamente hojeaba las páginas. **'Se suponía que esto fuera algo con verdadera tensión, un tipo de esquizofrenia donde se dice una cosa y se ve otra, y ahora está demasiado paralelo y puro. Se perdió la cualidad agresiva e invasora que tenía al principio'**. Dio toda esta perorata sobre tensión, invasión agresión y esquizofrenia de una manera monótona y cortés que apenas fue más que un murmullo.

El libro titulado SMLXL, es un paseo por la mente de Koolhaas. **Los elementos están en un estado de colisión visual y textual, se les da igual importancia a lo real y a lo virtual. Como un circo de tres pistas, hay más de lo que se puede tomar.** 'Siempre he tenido algo psicológico de querer recrear o destruir', dice Koolhaas. 'El libro fue una forma inicial de examinar lo que estamos haciendo y lo que hemos venido haciendo. También fue una suspensión deliberada de la oficina para hacer un nuevo comienzo'.

[Koolhaas] Proyecta la calma de fuerzas en oposición mantenidas en equilibrio. Aunque sea asaltado como estrella de rock en sus conferencias, desdena la teoría de autor de la arquitectura. 'Es un insulto para mí, así como para los otros, hacerlo parecer todo como trabajo mio solamente,' dice, 'Si me siento orgulloso de una cosa, es del talento de colaborar.' Visiblemente en rechazo de la primacía individual, le dio a su firma de Rotterdam un nombre suavemente anónimo, Office for Metropolitan Architecture (con el típicamente gracioso giro de que el acrónimo OMA significa 'abuela' en su nativo holandés). Sin embargo, este aspecto de humildad apenas oculta la estima de sus propias habilidades. Desde luego, si su denuncia al culto a la personalidad sólo ha realizado su propia mística, esta es la clase de contradicción que él paladea.³⁴

TESIS CON
FALLA DE CÍGEN

DE UNA COMPARACIÓN INTERESANTE, SUGESTIVA Y JOCOSA ENTRE DALÍ Y KOOLHAAS:



era apasionadamente aficionado. Yo era de hecho una especie de monstruo cuyas únicas partes anatómicas eran un ojo, una mano y un cerebro.³⁵

Escribe Dalí en su *Vida secreta*:

...mientras más temprano me levantaba en la mañana, más vigorosamente golpeaba mi papel con la dura punta de mi lápiz para transmitirle el flujo fundamental de mis pensamientos, más capaz era de resistir todas las tentaciones de mi cuerpo, más podía canalizar las fuerzas de mi libido y dejar embravecer las fuerzas combativas que luchan, permanecen y triunfan en la cruzada de la inteligencia que me guiará algún día a la conquista del reino de mi propia alma; mientras más capaz era de empobrecerme a mí mismo y de renunciar a mi cuerpo, más rápidamente maduraría.

Al final del verano, que fue extremadamente cálido, había crecido flaco como un esqueleto. Mi cuerpo estaba ausente de mi personalidad, digámoslo así, y me sentía convirtiéndome en una de esas figuras fantásticas de Hieronymus Bosch, de la cual Felipe II

Respecto a Koolhaas, aunque no lo dice él mismo, sí lo dicen muchos que han escrito sobre él, de los cuales seleccioné a dos, a Akira Hayashi, Director de la revista TN Probe de Japón y a un reportero norteamericano del New York Times, quien hubo de pegarse a Koolhaas como calcomanía por un mes para poder realizar su reportaje *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.*

Fisicamente, Koolhaas es un modelo de funcionalismo. Es delgado, como para reducir resistencia. Su nariz aguilina, amplias orejas y ojos penetrantes aseguran que nada se le escape. Sus largas piernas le permiten sobrepasar a la manada. Pero básicamente, su cuerpo es sólo un sistema de reparto de su mente. Foto: *AD Magazine 2001.*



Escribe Hayashi para comenzar su excelente artículo *Señor Koolhaas, el brioso urbanista*:

El señor Koolhaas mide 192 centímetros de alto. Mayor que un XL y muy cerca de un XXL. A pesar de su tamaño, su dieta es extremadamente simple y él dice que su pasatiempo es el ejercicio, una afirmación que nace de su cuerpo tenso y de sus brazos vigorosos y nervudos. Sus nervios, la luz en sus ojos y su discurso están marcados todos con una agudeza penetrante. Y termina diciendo: El [Koolhaas] trotó los cinco kilómetros alrededor del palacio y entonces fue a correr en un centro atlético de Minami Aoyama antes de finalmente regresar a su *Hill Top Hotel* (Hotel Punta de la colina) en Ochanomizu. El único en Tokio, él clama, con camas suficientemente largas para que quepa en ellas.³⁶

Por otro lado, dice Arthur Lubow:

Fisicamente, Koolhaas es un modelo de funcionalismo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es delgado, como para reducir resistencia. Su nariz aguilina, amplias orejas y ojos penetrantes aseguran que nada se le escape. Sus largas piernas le permiten sobrepasar a la manada. Pero básicamente, su cuerpo es sólo un sistema de reparto de su mente.

Como Le Corbusier, Koolhaas tiene el poder de doble efecto de escribir brillantes y provocativos ensayos y de diseñar espacios sorpresivos y satisfactorios. Los jóvenes arquitectos lo reverencian —en gran parte porque se ha rehusado a osificarse o a establecerse. 'En cierto punto, algunos arquitectos empiezan a capitalizar sus éxitos, una especie de hacerlo otra vez, más que buscar nuevos territorios', dice Terence Riley, curador de Museo de arte moderno [MOMA]. 'Yo nunca he visto a Rem atraído hacia eso. En cambio, hay una voluntad increíble de mantener el asunto como series de nuevas cuestiones. Cuando los chicos van a una conferencia de Rem, salen con preguntas, no con respuestas'. Koolhaas cultiva enérgicamente su personaje de renegado, lo cual no es un trabajo tan fácil como atraer grandes concursos y premios. Cuando le fue confiado en marzo que estaba a punto de ser proclamado ganador del más alto honor en arquitectura, el Premio Pritzker, retransmitió la noticia con un encogimiento de hombros que se acercaba al disgusto.³⁷



Foto: Consuelo Farías y Rosmalen. Documento de las Capuchinas, México, 1998

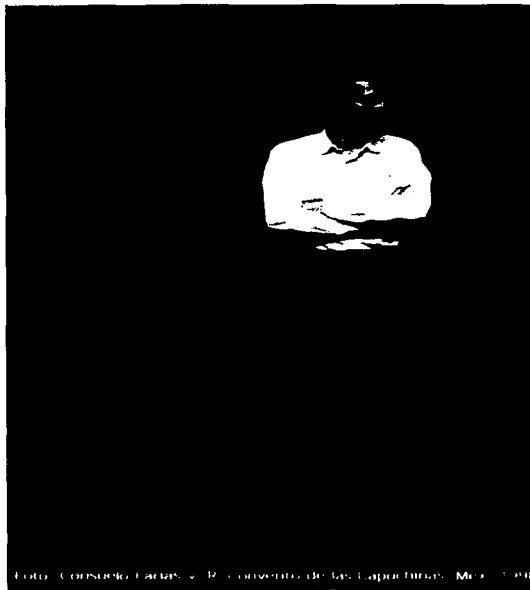


Foto: Consuelo Farías y Rosmalen. Documento de las Capuchinas, México, 1998

TECIC CON
FALLA DE ORIGEN

DEL DESEO A LA ASCESIS.

Me resta enfatizar una vez más, basada en lo anterior, la importancia de la ascesis en la gente que como Koolhaas procura descubrir la fuerza en el sentido tan particular de '**voluntad de poder**', para descubrir ese afuera como límite, horizonte último en el cual el ser se pliega; para lo cual hace uso del **deseo** como parte de la voluntad de poder. Como ya apunté en otro lugar, '¿puede plegarse *la fuerza* a fin de ser

afección de sí sobre sí misma, afecto de sí por sí misma, de suerte que el afuera constituya por sí mismo un adentro coextensivo?' O dicho de otra manera es la forma en que Koolhaas habla, ve, hace frente, vive: '¿Qué sé? ¿Qué puedo? ¿Quién soy?'

Para concluir este fragmento, conviene recordar que, a muy grandes rasgos, lo que hacen Deleuze y Guattari en el *Antiedipo* es atacar la noción de Jacques Lacan de **deseo** como carencia y concebirlo como producción material. Al pensar el **deseo** de esta manera se le hace formar parte de la infraestructura económica de la sociedad, algo que era rechazado por los marxistas. No era muy difícil para Koolhaas llegar a esta noción de **deseo** como una acepción del término más cercana a lo que Nietzsche llamaba **Voluntad de Poder**. Son muchas las consecuencias que se derivan de esta tesis tan sencilla. Para citar alguna, se puede mencionar que de acuerdo a esta propuesta, sólo hay cambio social ahí cuando el **deseo** es liberado y desarrollado en su faceta más activa. El **deseo** como producción material, **el deseo maquínico, es deseo revolucionario** y ese es el deseo que Koolhaas desarrolla.

Por otro lado, al deseo no puede atribuírsele una representación, porque el inconsciente no representa nada, sólo produce. **La única actividad del inconsciente es producir deseo: energía libre y no ligada a ninguna imagen física. El deseo no tiene imagen ni conoce ninguna ley.**

Deleuze y Guattari postulan que **el deseo no conlleva ninguna carencia, no es una búsqueda sino una donación afirmativa de fuerza, de voluntad de poder, como Nietzsche lo llamaba**. Esto quiere decir, que **cuando se dice 'deseo de amar', no se está designando un estado en que falte la oportunidad de amar, sino que se afirma la existencia de una fuerza de amar, positiva y productora**.

Otra aclaración se refiere a que las ideas edípicas acerca de los flujos de **deseo** no conducen en modo alguno a una filosofía hedonista. Para ellos **la constitución del deseo como proceso apunta a posponer el placer en pos de una plenitud dada por el sostenido aumento de la intensidad**. Dicen, si no cayéramos en la trampa de asociarlo con el placer, nos daríamos cuenta de que **el deseo no carece de nada**; por eso los que abogan por una cultura del placer deben tener mucho miedo al **deseo**, ya que **el deseo no busca el placer**, por el contrario, el placer interrumpe el ejercicio del **deseo** ofreciéndole una descarga. Por ejemplo, la tradición medieval del amor cortés rechazaba el placer del sexo; pero eso no suponía privarse de **desear, la ascesis funciona como condición del deseo y no como su prohibición**.

En el deseo nunca hay carencia, lo que sí puede haber es el vacío pleno. Los occidentales asocian el vacío a imágenes horribles, pero el vacío también forma parte del **deseo**.

En el *Antiedipo* sostienen que **el deseo no produce fantasmas, produce realidades**. La cuestión es determinar qué hace que el inconsciente fabrique **deseos** que producen esta realidad y no otra, esta sociedad y no otra. **Puede decirse sin temor a equivocarse que el inconsciente es infinitamente creativo y productivo; todo lo que vemos fue fabricado por flujos de deseo**.

No puede dársele entonces al placer ningún valor positivo, porque el placer interrumpe el proceso inmanente del deseo; creo que el placer está del lado de los estratos y de la organización.

Esta vida, puede considerarse entonces como exactamente el plano de inmanencia variable del deseo, a través de todos los agenciamientos determinados.

"Las líneas de fuga constituyen el rizoma o la cartografía. Las líneas de fuga son casi lo mismo que los movimientos de desterritorialización: no implican ningún retorno a la naturaleza, son puntas de desterritorialización en las agenciamientos de deseo".³⁸

- ¹ Parodiando el título de una de las manzanas del libro *Delirious New York* de Rem Koolhaas, Oxford University Press, New York, 1978; The Monacelli Press, New York, 1994. P. 235. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ² Kundera, Milan, *La Inmortalidad*, traducción Fernando de Valenzuela, Fábula Tusquets Editores, México, 1999, p. 153.
- ³ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942, p. 36, traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁴ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*, Taschen, Köln, 1997, p. 227-228.
- ⁵ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*, Taschen, Köln, 1997, p. 355.
- ⁶ Kloos, Marten, editor. *Architecture Now*. Architectura & Natura y ARCAM. Amsterdam, 1991. P. 93. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁷ Kwinter, Sanford, editor. *Rem Koolhaas Conversation with Students*. Architecture at Rice. Princeton Architectural Press, New York, 1996. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁸ Graafland, Arie y Jasper de Haan. *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Las conversaciones tuvieron lugar en mayo 6 y 28 de 1996 en Rotterdam. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁹ Zaera, Alejandro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", El Croquis Número 53, El Croquis Editorial, Madrid, 1992. (3ª edición ampliada) p. 25. Las itálicas negritas son de Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁰ André Breton, *Manifiesto del Surrealismo*, 1924. Como lo cita Salvador Dalí en su libro *¿Porqué se ataca a la Gioconda?*, *Declaración de independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura*. Traducción Edison Simons. Ediciones Siruela, p. 215, Madrid, 1994.
- ¹¹ Dalí, Salvador. *Los cornudos del Viejo arte moderno*, Tusquets Editores, Colección Fábula, Barcelona, 2000, 2ª edición, p. 42. (1ª edición en francés, 1956).
- ¹² Koolhaas, Rem. *Delirious New York*. Oxford University Press, Nueva York, 1978; The Monacelli Press, Nueva York, 1994, p. 238. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹³ Gibson, Ian. *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998. p. 319-320.
- ¹⁴ *Diccionario privado de Salvador Dalí*. Recopilado y ordenado por Merlino, Mario, Altalena Editores, Madrid, 1980. Pp 48-49.
- ¹⁵ Dalí, Salvador, *Diario de un genio*. Tuetques Editores, Colección Andanzas, Barcelona, 1998, 7ª edición. (Edición original en francés, *Journal d'un génie*, 1964), P. 191. Las itálicas negritas son de Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁶ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. Pp. 265-269.
- ¹⁷ *Diccionario privado de Salvador Dalí*. Recopilado y ordenado por Merlino, Mario, Altalena Editores, Madrid, 1980. Pp 5.
- ¹⁸ Este párrafo en itálicas también lo cita Rem Koolhaas, de Salvador Dalí, en sus dos libros: *Delirious New York* p. 237 y *SMLXL* Pp. 1012-1022.
- ¹⁹ Dalí, Salvador, *¿Porqué se ataca a la Gioconda?*, Ensayo: *La conquista de lo irracional*. Traducción Edison Simons. Ediciones Siruela, Madrid, 1994 pp. 182-183. También publicado con el título *Sí*, Traducción Gloria Martinengo. Editorial Ariel, Barcelona, 1977. Primera edición en francés, título original *Oui*, Editions Denoël, Paris, 1971.
- ²⁰ Dalí, Salvador, *¿Porqué se ataca a la Gioconda?*, Ensayo: *El burro podrido*. Traducción Edison Simons. Ediciones Siruela, Madrid, 1994 pp. 105-106. También publicado con el título *Sí*, Traducción Gloria Martinengo. Editorial Ariel, Barcelona, 1977. Primera edición en francés, título original *Oui*, Editions Denoël, Paris, 1971.
- ²¹ Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1998, 5ª edición (1ª ed. 1978). P. 18. Citado también en: Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 1134, 1158 y 1296, traducción Consuelo Farías van Rosmalen.
- ²² Dalí, Salvador, *¿Porqué se ataca a la Gioconda?*, *La conquista de lo irracional*, traducción Edison Simons. Ediciones Siruela, Madrid, 1994, pp. 107-108. También publicado con el título *Sí*, Traducción Gloria Martinengo. Editorial Ariel, Barcelona, 1977. Primera edición en francés, título original *Oui*, Editions Denoël, Paris, 1971.
- ²³ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ²⁴ Como se presenta el proyecto en OMA@work.a+u, Revista a + u, Pp. 9 y 14, 66-83, Japón, mayo 2000. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ²⁵ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2: *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª ed. 1997, P. 118. (1ª ed. en francés, 1980).
- ²⁶ Dalí, Salvador, *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*. Tusquets Editores, Marginales 166, Barcelona, 1998, 2ª edición. (1ª edición original en francés 1963)
- ²⁷ Dalí, Salvador, *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*. Tusquets Editores, Marginales 166, Pp. 13-21, Barcelona, 1998, 2ª edición. (1ª edición original en francés 1963).
- ²⁸ Esta parte relativa a la Ascensión de la Virgen María aparece en: Dalí, Salvador, *Diario de un genio*. Tusquets Editores, colección Andanzas, Barcelona, 1998, 7ª edición. Pp. 50-51 (1ª edición en francés, 1964) Citado en Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Oxford University Press, New York, 1978; The Monacelli Press, New York, 1994. P. 238. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ²⁹ El desarrollo del método paranoico crítico aplicado por Dalí a este cuadro se puede ver en: Dalí, Salvador, *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*. Tusquets Editores, Marginales 166, Barcelona, 1998, 2ª edición (1ª edición en francés 1963)
- ³⁰ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Oxford University Press, New York, 1978; The Monacelli Press, New York, 1994. Pp. 238-246. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen
- ³¹ Zaera, Alejandro, "Encontrando libertades", *OMA / Rem Koolhaas 1987 1993*. El Croquis 53. 3ª edición ampliada. El Croquis editorial. Madrid, 1992. P. 10. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ³² Deleuze, Gilles, Curso en la Universidad de Vincennes, Francia, del 15 de febrero de 1977. Redactado por Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www.imagineit.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>
- ³³ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2: *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª ed. 1997, Pp. 287-291. (1ª ed. en francés, 1980).

TIPS CON
 FALLA DE ORIGEN

³⁴ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

³⁵ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942, Pp. 199-200, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³⁶ Hayashi, Akira, Mr. Koolhaas, "Mr. Koolhaas, The Dashing Urbanist", traducido al inglés por Keith Vincent, Revista TN Probe Vol. 2, *OMA /Rem Koolhaas "Generic City"*, 1995, P. 60. Traducción Consuelo Fariás van Rosmalen.

³⁷ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

³⁸ Deleuze, Gilles, *Deseo y placer*, Artículo publicado en la revista francesa Magazine Littéraire, Núm. 325 (número dedicado a Foucault), octubre 1994, Págs. 57-65. O en: <http://www.hartza.com/deleuze.html>

Return-Path: <c.keller@taschen.com>

Received: from gw.taschen.de ([195.227.4.34]) by correo.data.net.mx (Post.Office MTA v3.5.2 release 221 ID# 0-65491US0000L500SOV35) with ESMTMP id mx for <fariasv@data.net.mx>; Fri, 7 Apr 2000 08:59:52 -0500

Received: from m12.taschen.com (exc.taschen.com [192.168.177.12]) by gw.taschen.de (8.8.8/8.8.8) with ESMTMP id PAA19992 for <fariasv@data.net.mx>; Fri, 7 Apr 2000 15:57:57 +0200

Received: by exc.taschen.com with Internet Mail Service (5.5.2650.21) id <2ARRC6H2>; Fri, 7 Apr 2000 15:59:53 +0200

Message-ID: <F143698A0DB4D111BD0700600868C4FA63C255@exc.taschen.com>

From: "Keller, Caroline" <c.keller@taschen.com>

To: fariasv@data.net.mx

Date: Fri, 7 Apr 2000 15:59:52 +0200

MIME-Version: 1.0

X-Mailer: Internet Mail Service (5.5.2650.21)

Content-Type: text/plain;

charset="iso-8859-1"

Dear Mrs. Fariás van Rosmalen,

thank you for your letter concerning your translation of Rem Koolhaas' *Delirious New York*, that was given to me.

I also got your previous writing which I passed to a colleague in another department, because I am just dealing with the languages English, German and French.

My colleague will contact you as soon as it is decided that there will be a Spanish version of the book.

Many thanks for your interest,

Yours sincerely,

Caroline Keller

Editor

Tel: +49-221-20180-204

Fax: + 49-221-20180-79

<http://www.taschen.com>

1978. DE LA CULTURA Y EL SIMULACRO: LO SURREAL Y LO HIPERREAL.

Simulacro

Estas serían las fases sucesivas de la imagen: 1/ es el reflejo de la realidad básica 2/ enmascara y pervierte la realidad básica 3/ enmascara la ausencia de una realidad básica 4/ no guarda ninguna relación con ninguna realidad de cualquier tipo; es su propio simulacro puro.¹

JEAN BAUDRILLARD.

Las siguientes ideas están tomadas del ensayo *La precesión de los simulacros*² de Jean Baudrillard.

Actualmente la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los **modelos** de algo real sin origen ni realidad: lo **hiperreal**. El territorio ya no precede al **mapa** ni le sobrevive. En adelante será el **mapa** el que precede al territorio -PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS- y el que lo engendre.

Los **simulacros** intentan hacer coincidir lo real, todo lo real, con sus modelos de simulación. Pero no se trata ya de mapa ni de territorio. Ha cambiado algo más: se esfumó la diferencia soberana entre uno y otro que producía el encanto de la abstracción. Es la **diferencia** la que produce simultáneamente la poesía del mapa y el embrujo del territorio, la magia del concepto y el hechizo de lo real. El aspecto imaginario de la representación de un mapa y un territorio idealmente superpuestos, es barrido por la simulación. No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y su concepto. No más coincidencia imaginaria: la verdadera dimensión de la simulación es la miniaturización genética. Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo -y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces. Ya no es más que algo operativo que ni siquiera es real puesto que nada imaginario lo envuelve. Es un **hiperreal**, el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera.

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, **la era de la simulación** se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes -peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos. No se trata ya de imitación ni de reiteración, ni siquiera de parodia, sino de **una suplantación de lo real** por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. **Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse** -tal es la función vital del modelo en un sistema de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte. **Hiperreal** en adelante al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias.

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: "Aquél que finge una enfermedad, puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquél que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella" (Littré). Así pues, fingir o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo "verdadero" y de lo "falso", de lo "real" y de lo "imaginario". El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta "verdaderos" síntomas? Objetivamente no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo.

El paro de 1999 en la UNAM recién terminó, lo que me hizo pensar mucho en esto de fingir, simular, disimular, lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario. No hubo en México, al menos para mí, un filósofo que lo explique. Entonces cuando leí a Baudrillard con estos conceptos encontré algunas respuestas. Me pregunto si un paro en la UNAM, por ejemplo, ¿es obra de la extrema izquierda, provocación de la

TRASIS CON
FALLA DE ORIGEN

extrema derecha o un montaje centrista para desprestigiar los extremismos y reafirmarse en el poder? Más aún, ¿se trata de una farsa policíaca, de un chantaje a la seguridad pública? Todo ello es verdadero al mismo tiempo, y la búsqueda de pruebas, es decir, la objetividad de los hechos, no es capaz de detener semejante vértigo interpretativo. **La cuestión es que nos hallamos en medio de una lógica de la simulación que no tiene ya nada que ver con una lógica de los hechos.** La simulación se caracteriza por la precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos. Los hechos no tienen ya su propia trayectoria, sino que nacen en la intersección de los modelos y un solo hecho puede ser engendrado por todos los modelos a la vez. Esta anticipación, esta precesión, este cortocircuito, esta confusión del hecho con su modelo, es la que da lugar a todas las interpretaciones posibles, incluso las más contradictorias, verdaderas todas, en el sentido de que su verdad consiste en intercambiarse, a imagen y semejanza de los modelos de que preceden, en un ciclo generalizado.

¿Qué ha sido de la verdad en una maraña tal de complicidades admirablemente tejida sin advertirlo ni sus propios autores?

La imposibilidad de **escenificar**, es del mismo tipo que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad. **La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es.** Éste es el planteamiento del problema político de la parodia, de la hipersimulación o simulación ofensiva. Por ejemplo, sería interesante comprobar cuando el aparato represivo reacciona más violentamente, si ante un **hold-up simulado** o ante un **hold-up real**. Pues el segundo no hace más que cambiar el orden de las cosas, el derecho a la propiedad, mientras que **el primero atenta contra el mismo principio de realidad.** La trasgresión, la violencia, son menos graves, pues no cuestionan más que el reparto de lo real. **La simulación es infinitamente más poderosa ya que permite siempre suponer, más allá de su objeto, que el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación.**

Pensando en los "hechos falsos" del método paranoico crítico, me pregunto ¿qué tanto son una simulación? ¿Qué tanto tiene que ver lo surreal con lo hiperreal, el surrealismo con el hiperrealismo? El milagro no puede darse nunca en el colmo del realismo, sino precisamente al contrario, en el desfallecimiento repentino de la realidad y en el vértigo que produce hundirse en él. Esta pérdida del escenario de lo real es la que revela la familiaridad súbita, surreal, de los objetos.

Pero la dificultad está cortada a la medida del peligro: ¿cómo fingir un delito y probar que fingíamos...? Simule usted un robo en unos almacenes y haga que le descubran (si no, ¿dónde estaría el juego?). ¿Cómo persuadir al servicio de vigilancia de que se trataba de un robo simulado?, no existe diferencia "objetiva" alguna. Se trata de los mismo gestos y de los mismo signos que en un robo real y, además, los signos no se inclinan ni de un lado ni de otro. Para el orden establecido son, sin duda, signos pertenecientes a la esfera de lo real.

Organice usted un falso hold-up. Asegúrese de que sus armas sean totalmente inofensivas y utilice un rehén cómplice a fin de que ninguna vida sea puesta en peligro (pues de lo contrario acabará en la cárcel). Exija un rescate y procure que la operación alcance la mayor resonancia. En suma, intente que el asunto resulte "verdadero" para poder poner a prueba la reacción del sistema ante un simulacro perfecto. No va usted a lograrlo: su red de signos artificiales se liará inextricablemente con elementos reales (un policía disparará de verdad; un cliente del banco se desvanecerá y morirá de un ataque cardíaco; puede que incluso le paguen el rescate). Total, que sin haberlo querido se encontrará usted inmerso de lleno en **lo real -una de cuyas funciones es precisamente la de devorar toda tentativa de simulación, la de reducir todas las cosas a la realidad.** Éste es precisamente el orden establecido, y lo era ya mucho antes de la puesta en juego de las instituciones y de la justicia.

Dentro de esta imposibilidad de aislar el proceso de simulación hay que constatar el peso de un orden que no puede ver ni concebir más que lo real, pues sólo en el seno de lo real puede funcionar.

Disneylandia es un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados. Disneylandia existe para ocultar que es el país "real" toda Norte América "real", una Disneylandia. Disneylandia es

presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, Norte América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de la realidad. Lo imaginario de Disneylandia no es ni verdadero ni falso, es un mecanismo de disuasión puesto en funcionamiento para regenerar a contrapelo la ficción de lo real. Degeneración de lo imaginario que traduce su irrealidad infantil. Semejante mundo se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo de lo "real", y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes y es el infantilismo de los adultos que viene a jugar a ser niños para convertir en ilusión su infantilismo real.

Es así, también, como pueden explicarse hechos como algunos que narra Koolhaas en su libro *Delirious New York*,³ precisamente en donde trata el asunto del método crítico paranoico de Dalí, por ejemplo:

El PCM propone destruir, o al menos trastornar, el catálogo definitivo, pasar por alto todas las categorías, para hacer un comienzo fresco -como si el mundo pudiera ser barajado como un paquete de cartas cuya secuencia original es una decepción.

La actividad PC es como hacer trampa con los últimos movimientos de un juego de solitario que se rehúsa a salir, o como empujar a la fuerza una pieza en un rompecabezas de manera que entre, aunque no ajuste.

La actividad PC amarra finalmente los cabos sueltos dejados por el racionalismo del Siglo de las Luces.

O, en la 'importación' del famoso London Bridge por Estados Unidos y su nueva ubicación en el Lago Havasu en Arizona, para tener 'precisamente un pasado visible, un continuum visible de los orígenes que los tranquilice acerca de sus orígenes, pues en el fondo nunca han creído en ellos:

El London Bridge reconstruido en su forma original en el Lago Havasu, Arizona, tal vez el más flagrante viaje Paranoico-crítico de la memoria reciente: desmantelado piedra por piedra ahora se extiende un lago artificial, con fragmentos de la vida de Londres -las cabinas rojas de teléfonos, los autobuses de dos pisos, los guardias- añadiendo autenticidad en ambos finales del puente. "El London Bridge Raquet Club en primer plano es parte del complejo del parque en el *West End* del puente. La amplia promenade bajo el arco Este del puente lleva a la Villa Inglesa en la parte superior izquierda..." "Casi un siglo y medio después de su inauguración, tres años después de su demolición en Inglaterra, un cuarto de mundo alejado de Escocia de donde sus piedras fueron sacadas, el London Bridge se erigió otra vez, un triunfo de la habilidad y la determinación ingenieril de constructores [norte] americanos e Ingleses de cinco generaciones después" -e incidentalmente resolviendo la Escasez de Realidad en Lago Havasu.

O, en lo que él llama:

INJERTO

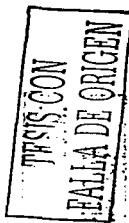
Cualquier proceso de colonización -el injerto de una cultura particular en un sitio extraño- es en sí mismo un proceso PC, mucho más si ocurre en el vacío dejado por la extirpación de la cultura previa.

De Amsterdam a Nueva Amsterdam = de lodo a lecho de roca; pero esta nueva cimentación no hace diferencia. Nueva Amsterdam está asentada en una operación de concepción *clónica*: el trasplante del modelo urbano de Amsterdam en una isla India, incluyendo los techos de gablete y un canal que tenía que ser excavado con un esfuerzo sobrehumano.

¹ Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMXLX*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 1134, 1158, traducción Marijke van Rosmalen. Y de: Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, traducción Antonio Vicens y Pedro Rovida, Editorial Kairós, Barcelona, 5ª edición 1998, p. 18. 1ª edición en francés 1978.

² Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, traducción Antonio Vicens y Pedro Rovida, Editorial Kairós, Barcelona, 5ª edición 1998, 1ª edición en francés 1978.

³ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994. 1ª edición en Inglés 1978 Pp. 240-245. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.



EDITORIAL GUSTAVO GILI, S. A.
Apartado de Correos 35,149
08080 Barcelona (España).

Atención: **Editor Jefe del Departamento de Arquitectura**
Presente.

La presente tiene por objeto presentar a Ustedes algunas hojas, a manera de ejemplo, de la traducción al español que realicé del libro *Delirious New York* del arquitecto Rem Koolhaas con el objeto de que las lean, y en caso de estar interesados en publicar la obra, poder llegar a un acuerdo entre todas las partes. Tengo la traducción terminada, revisada y capturada ya en diskette. El arquitecto Koolhaas la conoce y tiene copia del diskette en su poder. Él me autorizó buscar alguna forma de publicar el libro en español, y he pensado en Ustedes porque por un lado tienen una muy amplia cobertura del mundo de habla hispana y una muy bien desarrollada colección editorial de arquitectura en todos sus aspectos, y por el otro, estoy segura que conocen bien el trabajo de Koolhaas así como su obra escrita y saben que es un arquitecto cuyos libros son muy solicitados.

Por lo que a mí respecta, aunque no soy traductora oficial, sí lo hago sistemáticamente, debido a mi experiencia en el campo de la arquitectura y mi dominio, en este caso, del inglés, idioma que manejo desde mi infancia. Soy arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (FA UNAM) y estoy casada desde hace 23 años con un holandés que es ingeniero con grado de Maestría en Arquitectura, por lo que conozco bien la mentalidad holandesa. Cursé la Especialización de *Housing, Planning & Building* en el Bouwcentrum de Rotterdam, la Maestría en Diseño Arquitectónico en la División de Estudios de Posgrado de la FA UNAM y actualmente estoy realizando el Doctorado en Arquitectura en la misma FA UNAM con el tema de *Rem Koolhaas y OMA*, del cual ya realicé poco más del 75%. Por otro lado soy investigadora e imparto varias cátedras en la FA UNAM, tanto en el nivel de licenciatura como en el de Posgrado, donde particularmente imparto los Seminarios y Talleres de Urbanismo, Arquitectura y Arquitectos Contemporáneos de Europa. Los Seminarios y otros cursos también los he venido impartiendo en varias universidades de México (Baja California, Michoacán, Chihuahua, Chiapas), en el Instituto Tecnológico de Monterrey campus Querétaro, en el Instituto Tecnológico de Durango, así como en la Universidad de Guatemala. También he impartido conferencias sobre este tema, y otros relacionados, el cual es en verdad amplio.

Una vez terminado el doctorado, espero poder publicar el trabajo y realizar varios tipos de cursos al respecto. También quisiera agregar que tengo varias traducciones de libros (y artículos) de y sobre Rem Koolhaas, los cuales solamente me falta capturarlos en diskettes, tales como: *Conversation with Students* (en Rice University), *OMA/Rem Koolhaas* de Jacques Lucan, *S, M, L, XL* en un 75%, entre otras, por si pudiera interesarles.

Sin más por el momento y en espera de noticias suyas, reciba un cordial saludo.

México, D. F. a 23 de febrero de 2000.
Atentamente.

M. EN DIS. ARQ. CONSUELO FARIÁS DE VAN ROSMALEN.

Domicilio postal: Apartado Postal 12-1128, 03001 México, D. F. México.

E-mail: fariasv@data.net.mx. Teléfono: 5 530 68 22.

Domicilio particular: Monte Albán 60. Colonia Narvarte, 03020 México, D.F. México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1987. DE SALVADOR DALÍ Y EL DANS THEATER.

DE *DELIRIOUS NEW YORK* Y EL NDT. DE OTRAS APLICACIONES DEL *CADAVRE EXQUIS*. DE LAS ESCULTURAS DE ESPACIO.

[Koolhaas] Siempre busca la forma de ir en contra de lo inevitable, volteo todo al revés como un poeta surrealista y con eso llega a soluciones totalmente nuevas.¹

BEN VAN BERKEL.

En 1988, paseando por La Haya con mi familia, teníamos, entre otros, tres objetivos importantes en mente para ese día: uno, ir a conocer el *Nederlands Dans Theater* (NDT), supuestamente un edificio muy interesante de un joven arquitecto de vanguardia llamado Koolhaas, que recién se había inaugurado hacía apenas un año; dos, ir a ver la ampliación -nueva- del Parlamento Holandés, (*Tweede Kamer*), una obra actual enclavada en la plena fortificación medieval que alberga al Parlamento original conocida como Binnenhof; y tres, ir a la función del Omniversum, cine de pantalla esférica, con no se cuantos proyectores, que involucra a los espectadores -sentados en cómodos sillones reclinables- en la acción (en ese momento existían sólo dos o tres en el mundo).

Bien, la experiencia de visitar el NDT fue para mí en lo personal regocijante, increíble: (lamentablemente rodeado de edificios altos prismáticos sin otra aportación más que su volumen) una extraña envolvente azul plomo y negra con paredes de lámina acanalada, parte de ella con un techo también negro formando olas que rematan de golpe contra la pared alta del mismo volumen que ahí toma forma de L y cuya parte baja, azul plomo, tiene un techo a manera de catenaria. Por el lado opuesto de la parte alta de la L y dando a la plaza, lo negro se convierte en un mural de colores que nace del techo de un prisma horizontal con hileras de ventanas, lo que da la apariencia de que los bailarines gigantes que representa están saliendo por arriba del techo de ese edificio y parte de ellos aún está dentro. Sigue un dorado cono truncado de cabeza -la parte ancha arriba y la angosta abajo- prácticamente engrapado entre la gran envolvente negra y el prisma horizontal encristalado, y para terminar, una vidriera alta -correspondiendo con otra igual por el lado totalmente negro de la envolvente- por donde respandece el interior con un color rojo vibrante y la parte baja de una ola del techo de lámina acanalada en su color metal. Ya en el interior del vestíbulo-foyer una explosión de luces, colores y formas, pero lo más llamativo es -casi contra la ola del techo- un óvalo blanco con barandales negros que se balancea, o ¿no?, en un tubo rojo ¡guau! ¿Qué es eso que flota allá arriba? El *skybar* nos informaron. Por el otro lado del óvalo que se balancea, unos anclajes que impiden que el famoso *skybar* gire más de la cuenta sobre el tubo (que me hicieron recordar los más refinados ejercicios con que el maestro de estabilidad -Eugenio Peschard- nos torturaba en los exámenes). ¡Qué sensacional caminar sobre esa cosa bamboleante! Finalmente el interior de la sala todo negro con unas pantallas amarillas en las paredes laterales para reflejar la luz, el techo de lámina acanalada... las mismas olas de afuera ahora vistas por abajo... y ¿cómo se soportan? Hay que ver dos veces para notar la armadura verdaderamente ligerísima, sentí que el techo se movía, volaba agarrado de una nube. Fue realmente una experiencia sublime, no pensaba sólo gozaba. ¿Qué no es para esto para lo que se hace la arquitectura? ¡Y este arquitecto lo logra plenamente!

Poco recuerdo de las demás visitas del día, excepto del Omniversum en donde tuve que hacer un esfuerzo para aterrizar del NDT, tal fue la impresión que me causó.

Luego vine a saber que respecto a la Extensión del Parlamento Holandés la propuesta del arquitecto Koolhaas -seguramente la comentaré durante el desarrollo del trabajo- no fue la que se había construido a pesar de que obtuvo el primer lugar *ex aequo* y a pesar del furor que había causado, sobre todo porque simbolizaba el nuevo ímpetu que la generación joven andaba buscando; el fallo se inclinó por una versión mucho más *conservadora* pero mucho menos interesante y significativa -del tipo de edificios que hay trece por docena- tal vez porque el arquitecto Koolhaas era entonces un joven desconocido en el campo de las obras realizadas.

Cada vez que regreso a Holanda me añado a las hordas de turistas que visitan las obras de Koolhaas, que son "mientras tanto verdaderos lugares de peregrinaje de los amantes de la arquitectura,"² para ver

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

'Arquitectura de clase mundial,' como las llama ahora el siempre acre periódico holandés *Volkskrant*. Entre estas obras, claro, se encuentra el Dans Theater con el increíble *skybar*. La siguiente obra de Koolhaas que conocí y devoré fue *Delirious New York*, del cual hablo en varios lugares –sobre todo cuando me refiero a libros–; pero no fue hasta que conocí, y también devoré, *SMLXL* que supe que al Dans Theater Koolhaas lo llamaba *Cadavre exquis*; nombre que en un principio me intrigó mucho –nunca supe de este juego en mi niñez, o cuando menos nunca supe que se llamaba así hasta que leí *Delirious New York*–, posteriormente pensé que podía ser ésta una de las pistas que ponía en su libro, y finalmente caí en la cuenta de que así era. ¿Qué es un *Cadavre exquis*; además de su obvia traducción de Cadáver exquisito o también Cadáver alegre?

'*Cadavre exquis* es un juego de sociedad en el que varias personas deben componer mediante intervenciones sucesivas una frase o un dibujo, sin que ninguna de ellas sepa lo que aportaron los jugadores anteriores. El ejemplo clásico que dio su nombre al juego es la primera frase obtenida de esa manera: El cadáver exquisito beberá el vino nuevo (Diccionario abreviado del surrealismo)'³

O, como lo cita Ian Gibson:

'Cadáver exquisito': juego surrealista con papel doblado que consiste en la creación de dibujos o frases por varias personas, cada una de las cuales desconoce la contribución de las demás. El nombre del juego procede de la primera frase así obtenida: *Le cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau* (El cadáver exquisito-beberá el vino- nuevo).⁴

El segmento con que Koolhaas presenta en *SMLXL* el *Cadavre exquis Nederlands Dans Theater, The Hague, Netherlands. Completed 1987*,⁵ inicia con trece páginas dobles, cada una con una ilustración y un título diferente, títulos que aparentemente no tienen nada que ver unos con otros, conectados entre sí a la manera del juego *Cadavre Exquis*, es decir, como si fueran trece dobles en un papel para que cada participante en el juego escriba una palabra. Palabras que Koolhaas selecciona con mucho cuidado para que tengan una doble articulación –rizoma–, por un lado con el desarrollo del proceso y por el otro con una aparente desconexión entre ellas simulando el juego, o sea, como si hubieran sido pensadas por personas distintas, veamos:

1. **Trasplante.** (Foto aérea de la zona con el terreno del teatro en blanco.)
2. **Inocencia.** (Foto de la fachada del primer proyecto en Scheveningen, la playa más cercana a La Haya.)
3. **Pánico.** (Foto de grano abierto de video, de una persona, posiblemente Koolhaas, armando la maqueta.)
4. **Simulación.** (Foto azul de computadora del vestíbulo-foyer con el *skybar*.)
5. **Campo de batalla.** (Diez fotos blanco y negro de diversas vistas del proceso de la obra.)
6. **Incredulidad.** (Las ondas o pliegues del techo de acanalado en proceso de construcción.)
7. **Acercamiento.** (Fachada negra, posterior desde la plaza.)
8. **Compromiso.** (Ventanal de acceso iluminado visto desde la fachada negra; en color rojo y con el *skybar* flotando encima.)
9. **Suspense.** (*Skybar* flotando, visto desde el vestíbulo-foyer de acceso.)
10. **Compresión.** (Espacio de cafetería obtenido bajo la losa inclinada de la isóptica del teatro.)
11. **Inmersión.** (Interior del teatro en negro, techo ondulado y pantallas laterales amarillas.)
12. **Performance.** (Cortina del escenario.)
13. **Alivio.** (Vista nocturna desde la plaza del Dans Theater iluminado, con el mural de danzantes).

Para continuar con la siguiente **Cronología**, donde otra vez se ve en el proceso del proyecto la aplicación del juego de *Cadavre Exquis*, a veces en forma intencionada, a veces azarosa, principalmente en los cambios y en las adiciones y transformaciones que hubo que hacerle al programa a lo largo del proceso de tres proyectos –dos en la playa de Scheveningen y uno, el que finalmente se construyó, en La Haya–, la escasez de presupuesto, la nueva ubicación en La Haya, y otras, incluyendo el asesinato de Jan Voorberg en Brasil. Además, se podrá ver la **aplicación del MPC** a través de las interpretaciones, asociaciones y conexiones, y los simulacros de Koolhaas para llegar a obtener su objetivo –terminar de construir su primera obra–, hasta el grado de seguir trabajando aún cuando el cliente –Care! Birnie, otro

paranoico, sólo que este con P mayúscula- ya los había 'corrido'. Koolhaas, para quien el proyecto representaba la piedra de toque, es decir, que le iba a permitir dar a conocer su valía como arquitecto, 'lo muestra como un **sistema de ideas delirantes sostenidas con perfecta lógica,**' 'de tal manera que confirma absolutamente y refuerza su tesis -esto es, la ilusión inicial que es su punto de partida,' o idea obsesiva. 'La perturbación dominante es el *delirio de interpretación.*' Al mismo tiempo, había dejado atrás la OMA de Londres y a los Zenghelis -sus socios fundadores-, para instalar la OMA de Róterdam, la cual funcionaba, entonces, en la sala de Jan Voorberg, quien era su socio en ese momento y que además de su sala, también puso su parte para 'confirmar y reforzar la tesis'. En fin, veamos:



1958 Carel Birnie, director de ópera, empieza a quedarse sordo. Se convierte en director administrativo del National Ballet, entonces se levanta con 16 bailarines y un surtido de coreógrafos para formar una nueva compañía contemporánea: **Netherlands Dance Theater (NDT)**.

1959-1978 NDT se refugia en varios edificios en La Haya. Birnie, obsesionado con mejorar sus alojamientos, busca "hogar" en fábricas, almacenes, escuelas, iglesias. Trata de convencer a burócratas de que su compañía merece que se le provea de fondos. No hay interés. Comienza una fundación; regularmente deposita las ganancias; la compañía prospera; ahorra.

1978 Se publica *Delirious New York* en Nueva York, Londres, París.

1979 Birnie ha ahorrado 13,000,000 de florines -suficiente para empezar a pensar seriamente en construir. Lleva una maqueta tamaño bolsillo de estudios y oficinas a todas partes. Empez a buscar terrenos.

Mientras tanto, 1979 la participación de OMA en el concurso para el Parlamento Holandés gana reconocimiento en Holanda pero no el concurso: "muy inhumano". Jan Voorberg, arquitecto de La Haya es un cabildero solitario [cabildear: procurar con astucia ganar partidarios en una corporación o Ayuntamiento de una ciudad]; continúa promoviendo el proyecto a pesar de todo; casi hace que la opinión cambie.

Principio de 1980 Birnie aborda arquitectos de tres generaciones: Quist: prudente; Weeber: racional; OMA: ?

Más o menos al mismo tiempo, 1980 NDT normalmente da funciones en el Circus Theater, Scheveningen -semi-desmantelado recurso playero de La Haya. Birnie descubre previamente un terreno desapercibido entre el Circus Theater y la cercana vía del tren. Los sueños se vuelven prometedores; en consecuencia actualiza la mini maqueta.

Mediados de 1980 Convence a la ciudad -amarrada en un convenio público-privado con un conglomerado financiero enorme- para que le deje construir "26,000 m³ de cultura", 10% de los 230,000 m³ totales de las nuevas oficinas planeadas por el conglomerado.

Pronto 1980 Entrevista de trabajo en el edificio de la escuela: Koolhaas, Voorberg (ahora socio de la OMA en Holanda), Birnie; sonidos de bailarines ensayando, los arquitectos reconocen la música: canasta: ganan puntos.

El mismo día, 1980 Birnie presenta una ecuación: "¿Pueden construirlo por:

13,000,000 florines = 500 florines (250 dólares) por m³?"

26,000 m³

OMA -sin teléfono, sin oficina, sin secretaria: "Sí."

ASAP La ubicación de la primera oficina de OMA es una opción ideológica: Róterdam.

1981 La primera propuesta de OMA: 34,000 m³ de estudios y oficinas contra la vía del tren más una bonificación inesperada: espacio sobrante se convirtió en un auditorio cubierto con toldo (no incluido en las fantasías previas de Birnie). Pero una vez alertado, Birnie quiere más: pide asientos de terciopelo rojo y una gigantesca torre de escenario Stopera (proscenio) (34 x 19 x 26 metros) agregando imposibles 16,796 m³ a la ecuación. Volumen político: 26,999 m³. Volumen de programa: 50,000 m³. Conclusión: sin arquitectura posible. Descubrimiento "objetivo": muro sin techo o techo sin muro = 0 m³; por tanto, arquitectura de muros y techos.

Más tarde, 1981 OMA busca un ingeniero en estructuras que pueda diseñar un techo flotante. No hubo suerte en Holanda. Mathias Ungers recomienda un "acrobata": el germano húngaro Stefan Polonyi. En la primera junta, el Profesor Polonyi promete columnas de vidrio, si son necesarias.

A puerta cerrada, 1982 La ciudad de La Haya estudia una posible concentración cultural en el centro de la ciudad. Sitio designado en el Spui para una nueva sala de conciertos y otros edificios aún por ser especificados. "Alguien" sugiere el NDT como candidato para el proyecto.

Junio 23, 1983 Los documentos de diseño son completados para el sitio en Scheveningen.

Septiembre 30, 1983 El Consejo de la Ciudad acepta el diseño; a luz verde. Para celebrar, Jan Voorberg se va de vacaciones a Brasil.

Martes, octubre 11, 1983 Voorberg es asesinado en Brasil.

Más tarde en esa semana, 1983 La ciudad anuncia sus planes para cancelar el edificio de Scheveningen y cambia el sitio a Spui: **el complejo cultural para ser compartido por el NDT, la sala de conciertos, el hotel.** Nuevo volumen: 54,000 m³ (el doble de grande). El presupuesto anterior: 13,000,000 florines (permanece igual). Presupuesto por m³ partido por la mitad. Birnie: conmocionado, sale disparado. OMA: desalentada, se queda.

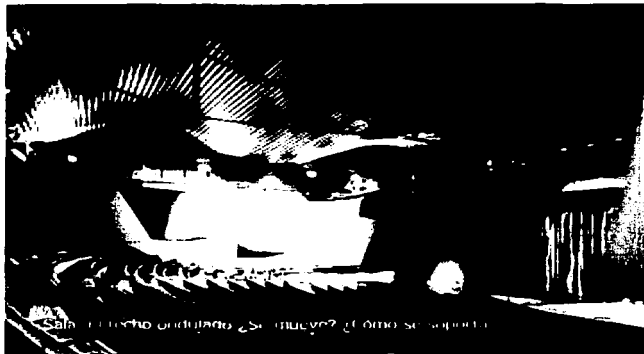
Noviembre 1983 La planta de conjunto de Carel Weeber muestra "la plaza urbana" con el NDT esquinado entre la futura sala de conciertos y un hotel de 12 pisos. **OMA pelea** por otro arreglo. Birnie acepta la propuesta de Weeber mientras los arquitectos están fuera de la ciudad.

Diciembre 1983 Según OMA, el sitio es estéril. No permitirá la fertilización. Por tanto, propone transplantar el embrión de Scheveningen a una matriz estéril. El injerto no prende. Hechizo seco.

1984 Comienzo nuevo. Ya que el dinero se partió por la mitad, así también el potencial arquitectónico. No hay dinero, no hay exterior; todo invertido en el interior. Tal vez eso es lo que el sitio se merece.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

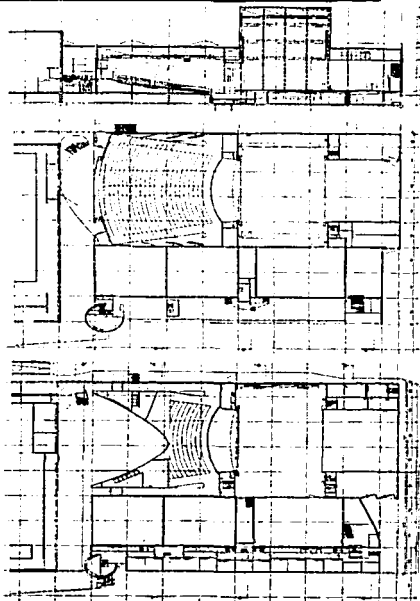
Aún 1984 La retícula estructural del estacionamiento de abajo (arquitecto Weeber) limita las posibilidades. El programa dividido en tres zonas: (1) función: escenario y auditorio; (2) ensayo: estudios; y (3) administración: oficinas, cuartos comunes, etc. *Cadavre Exquis* con la sala de conciertos (arquitecto: van Mourik): el vacío de línea de demarcación es inflado para convertirse en vestíbulo-foyer; el primer uso de la nada.



Sala de descanso con...
...sitarise



Primer proyecto del NDT en Scheveningen.



TIPS CON
 FALLAS DE ORIGEN

Un día de verano, 1985 Negociación final con el contratista: la sordera de Birnie fortalece la posición negociadora. El contratista tenso estruja el estuche metálico de sus anteojos en su frustración; el contratista firma con sangre, literalmente.

Septiembre 1985 Empieza la construcción del estacionamiento.

Diciembre 1985 Los bailarines demandan participación -quieren más privacidad en los vestidores. OMA ha asumido la desnudez del salón de casilleros (norte)americano. Los vestidores son rediseñados.

Febrero 1986 El contratista se queja del techo del auditorio. Clama que un techo plano sería 30% más barato que la "ola" de OMA / Polonyi. Birnie está de acuerdo; acusa a OMA de despilfarro.

Marzo 1986 Como en un cuento de hadas, OMA construye la maqueta lo suficientemente grande como para impresionar a Birnie y al coreógrafo Jin Kylian. Un sábado en la mañana, ambos son secuestrados y encerrados en el modelo. Les gusta. El techo plano es cancelado; el de ola es restituido.

Marzo 1986 Van Mourik se queja del balcón del vestíbulo-foyer de OMA: porque toca "su" fachada, puede transmitir sonidos indeseables al interior del auditorio. El balcón es rediseñada por Polonyi sin interferencia con el vecino: flota.

Abril 1986 Birnie "siempre" quiso un auditorio con una abertura de escenario (boca escena) de 18 x 9 m. - tan grande como la Amsterdam Stopera. Ahora la obtiene.

Mayo 1986 Quiere más de 1,000 asientos en el auditorio. Obtiene 1,001.

Mayo 1986 Quiere 1,001 asientos rojos en un auditorio rojo con cortina de terciopelo rojo. OMA propone asientos azules (con respaldos de piel de vacuno) en un auditorio negro con cortinas doradas. Rechazado (las vacas son demasiada distracción, el negro demasiado deprimente, y el oro demasiado caro).

Junio 1986 Quiere 1,001 asientos rojos con luz individual. OMA desarrolla el sistema LCD de iluminación para las sillas. Rechazado (las luces harían demasiado notorios los asientos vacíos).

Resto de 1986 Batallas.

Enero 1987 Birnie se segrega.

Febrero 2, 1987 Su brazo derecho renuncia.

Febrero 4, 1987 Despide al ingeniero estructural.

Febrero 5, 1987 Despide al ingeniero en acústica.

Febrero 6, 1987 Despide al ingeniero de servicios.

Febrero 8, 1987 Despide a OMA.

Febrero 9, 1987 A Birnie le da un ataque al corazón, de todas maneras sigue trabajando.

Marzo 1987 OMA sigue trabajando a pesar de todo. Ensambla un equipo de amigos / estudiantes / aficionados para terminar el edificio. No hay dinero, no hay detalles.

Abril 1987 Problema: esquema de color para el vestíbulo-foyer. OMA pregunta a van Mourik por el color de "su" muro. Respuesta: RAL 3015. Las gráficas de color muestran un rosa azulado, de la familia de blancos en su peor aspecto. La maqueta es actualizada para mostrar la pared rosa. OMA considera combinaciones "sabrosas", por consiguiente, propone rojo (fundiendo un vivaz resplandor humanístico sobre el rosa sin vida). La decisión contiene un beneficio extra: el foyer rojo abre el camino para un auditorio "no-rojo": se convierte en una caja negra con asientos en terciopelo azul.

Junio 1987 Una fábrica alemana produce los asientos del auditorio. A 500 florines por silla, Birnie solamente puede pagar 600.6 asientos. Alemania dona los otros 400.4.

(Cálido) Verano 1987 Se acabó el dinero. No hay pintura (el fondo del escenario aún está medio desnudo). No hay muebles (OMA encuentra un tronco de árbol en sustitución). No hay *astroturf* azul [aislante acústico] (la lluvia fuerte aún puede ser oída). No hay luces para el auditorio (se utilizan las luces sobrantes del escenario). No hay cortina, casi (los patrocinadores pagan al contado por "monedas" de oro sobre terciopelo gris).

Septiembre 9, 1987 Inauguración. Koolhaas le da a Birnie un regalo -una pantalla de seda con el proyecto de Scheveningen enmarcado y con una dedicatoria: "Para Carel, por todo lo que hiciste (im)posible."

1993 Carel Birnie llama a OMA; quiere más: una nueva ópera en La Haya.

Aunque evidentemente el principal, *Cadavre exquis* radica en el hecho de quedaría tres edificios diferentes y una plaza en el mismo terreno, que además queda encima del estacionamiento subterráneo que compartirían con el hotel, y proyectado por tres diferentes arquitectos -la sala de conciertos (van Mourik, arquitecto) queda pegada al NDT (OMA / Koolhaas) y el hotel (Weeber, arquitecto) de 12 pisos enfrente. Es decir, que los tres edificios y la plaza quedan montados encima del estacionamiento, siendo el NDT el que queda en la posición más desfavorable con respecto a dicha plaza. Hay que destacar que "Koolhaas siempre ha sido excelente en los terrenos yermos, difíciles de tratar, pedazos de tierra atravesados por conexiones, donde nadie podría ganar ningún crédito. 'Tenemos un talento absoluto para tareas imposibles,' dice él". Habría que agregar que ese talento absoluto también lo tienen para manejar presupuestos demasiado apretados, como fue éste en particular.



Fachada hacia la plaza. Mural y Cono dorado. Fuente: *El Croquis 53.*



Dans Theater



espacios de colores.

Asimismo habrá que contar, como apunté anteriormente, con el hecho de que el NDT que finalmente se construyó en La Haya no es el proyecto original. Los primeros dos proyectos que fueron hechos para Scheveningen sufrieron los cambios, mutaciones y añadidos que se van indicando en la Cronología, como lo son: la 'bonificación inesperada: espacio sobrante que se convirtió en un auditorio cubierto con toldo (no incluido en las fantasías previas de Birnie), los asientos de terciopelo rojo y una gigantesca torre de escenario', además del trasplante fallido y un nuevo comienzo, donde hubo que sacar el vestíbulo-foyer de la 'nada', con un programa más abultado y el mismo presupuesto, entre otras.

El programa, ciertamente complejo, es muy extenso para el terreno donde había de ubicarse, y Koolhaas lo maneja con maestría desplegando las actividades lo más posible hacia la plaza: el vestíbulo-foyer y el *skybar* que se encuentran de manera 'escalonada' con vista hacia el ventanal de la plaza, el restaurante en forma de cono truncado invertido, la sala de estar de los bailarines, las oficinas y por si fuera poco, el mural de bailarines, de Madelon Vriesendorp -esposa de Koolhaas-, del muro lateral del proscenio o torre del escenario.

Y todo con tal de que la obra se materialice, ya que era de suma importancia tanto para Koolhaas como para Birnie. Por otro lado, también vemos cómo se enfrentan dos mentes, cada una con su proceso paranoico, la de Birnie por un lado, y la de Koolhaas por el otro:

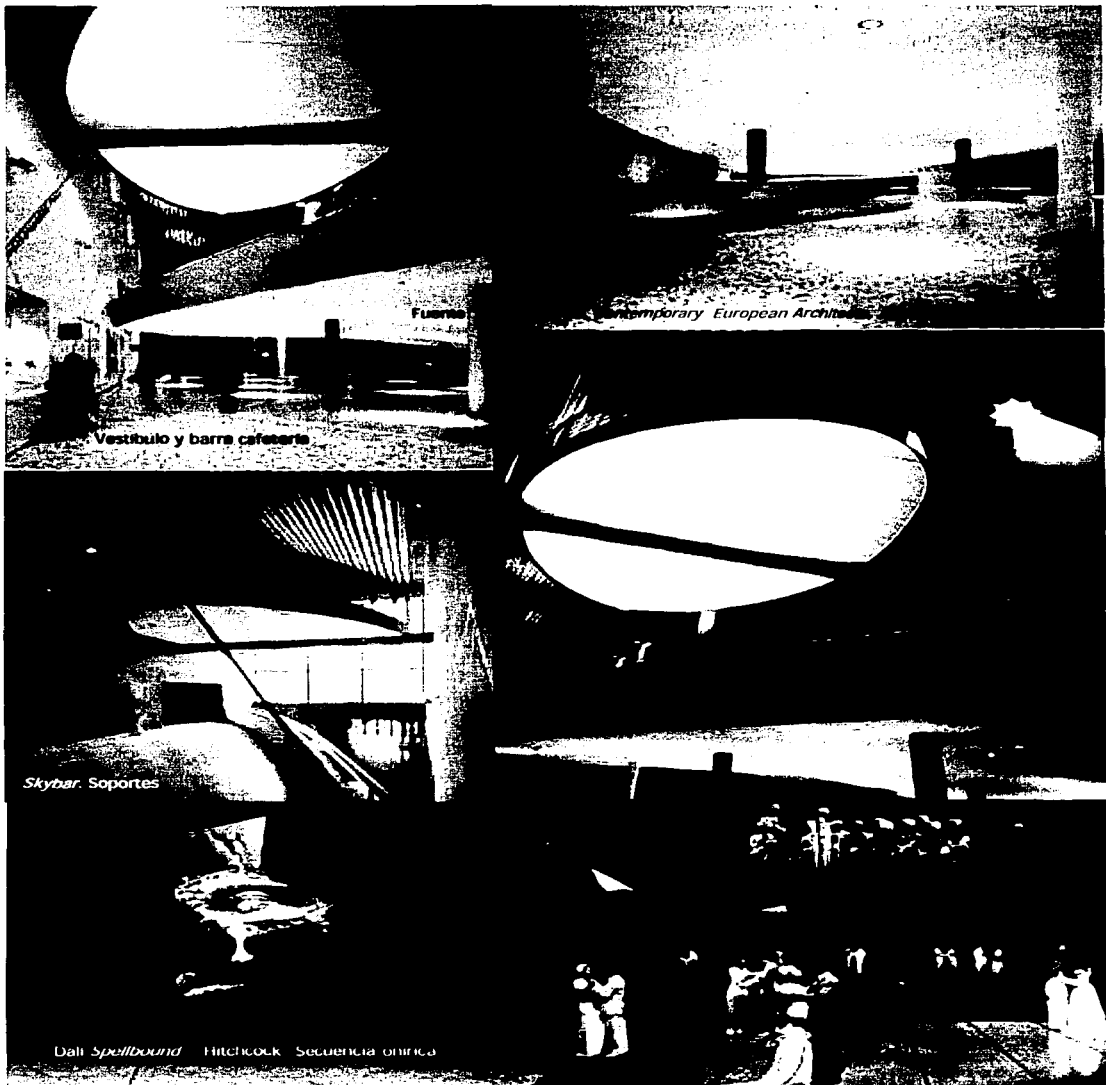
"Para Koolhaas, quien compara la relación arquitecto cliente con un matrimonio," esta primera relación resultó bastante tortuosa. Sin embargo dice: "la relación con el cliente es insanamente íntima, para mí tiene tal vez la mayor intimidad que existe. No importa en este sentido si se construye una villa o una ciudad; cuando menos es igualmente compleja; es acerca de deseos secretos y de sensibilidades." Es decir, "que en la óptica de Koolhaas, los clientes juegan un rol invaluable. [...] Por lo demás, una buena relación no significa en el vocabulario de Koolhaas una relación sin conflictos. No cualquiera puede soportar la intensidad de una relación con Koolhaas."

"Encuentro muy triste, que la síntesis entre arquitecto y cliente, como se dio a principio del siglo [XX] en Nueva York, ya casi no exista," dice él. "Los arquitectos se volvieron solistas y sólo quedan algunos clientes olvidados de Dios, que tienen sensibilidad para ella."

"La nueva construcción del Dans Theater le costó a Carel Birnie su matrimonio, un infarto cardíaco y dos embolias. 'Discutíamos prácticamente por todo. Cada día lo nuestro, que él [Koolhaas] llamó 'matrimonio forzado', tenía discusiones. Y sin embargo, cuando hubo terminado, él dijo: si me hubiera salido con la mía o tu con la tuya, entonces no se hubiera convertido en lo que ahora es. A pesar de todo fue una experiencia fantástica. Si pudiera repetirla, lo haría.'" ⁶

Estudiando la obra de Salvador Dalí encuentro una buena idea que seguramente Koolhaas reinterpretó para el proyecto del *skybar* que tanto llamó mi atención:

Para realizar su película *Spellbound* [Recuerdo] (1945) que trataba motivos psicoanalíticos, Alfred Hitchcock deseaba a toda costa trabajar con Salvador Dalí. David O. Selznick hizo posible tal cooperación. "Yo pude elegir también a De Chirico o a Max Ernst -afirmó el mago del suspenso- pero nadie es tan imaginativo y extravagante como Dalí." El caso es que en el proyecto para el baile de la secuencia onírica en *Spellbound* y en la escena del baile como la rodó Hitchcock⁷ me encontré con lo que puede ser el génesis del *skybar*: el proyecto de Dalí muestra un extraño piano de cola dorado flotando, con la tapa en forma de medio antifaz, un sólo ojo, y en su lugar un violonchelo blanco, con una *pirámide* invertida estrellada sobre el piano; cuando lo vi tuve una sensación semejante a la que tuve cuando conocí el *skybar*. Por otro lado, el mencionado piano tiene todas las patas diferentes. ¡Qué interesante! Las columnas que se ven en el plinto de la KunstHal son todas diferentes, no obstante, obedecen estrictamente a razones estructurales. También las columnas de la pintura *Composición* 1942,⁸ y de una de las ilustraciones para *50 secretos mágicos*⁹ publicados en Dial Press, Nueva York, 1947, ambos de Dalí, son todas diferentes.

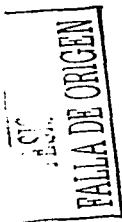


DE DELIRIOUS NEW YORK Y EL NDT.

Además de la larga explicación de Koolhaas sobre el MPC, ya citada, y de otras andanzas de Dalí en Nueva York, se puede encontrar en su forma de manejar el programa, si bien en una forma modesta, ya que el NDT no es un rascacielos sino la primera obra de Koolhaas en Europa –considerando que de hecho su primera obra fue *Delirious New York*-, una primera aplicación de las líneas de trazo del mapa de su libro-agenda *Delirious New York*, la que resulta de su investigación del *Downtown Athletic Club* [Club atlético del centro], con la cual explica su concepto de Cultura de Congestión:

La serenidad esconde la apoteosis del Rascacielos como instrumento de la Cultura de Congestión. El Club representa la conquista completa –piso por piso- del Rascacielos por la actividad social; con el Club Atlético el estilo de vida [norte]americano, el saber-como y la iniciativa definitivamente sorprenden a las modificaciones del estilo de vida teórico que las varias vanguardias europeas del siglo XX han estado proponiendo insistentemente, sin nunca pretender imponerlas. En el Club Atlético del Centro el Rascacielos es usado como un Condensador Social Constructivista: una máquina que genera e intensifica formas deseables de intercambio humano.¹⁰

Todo esto se da para la zona de 'trabajo' de los bailarines para quienes trató de no escatimar nada, considerando el extremadamente limitado presupuesto con que la obra se realizó. Esta zona incluye: cuatro salones de ensayo, una enorme estancia, camerinos, restaurante, sala de fisioterapia, sauna, duchas, casilleros... ¡y hasta una pequeña alberca suspendida! Hecho que trae a la memoria *La historia de la piscina (1977)*, que también aparece en el mencionado libro-agenda en la 'manzana' *Conclusión ficticia*. Lo anterior, considerando lo apretado del presupuesto y del terreno, casi resulta un acto de magia. En la provisión de este tipo de detalles funcionales, Koolhaas y la OMA, demuestran que es una de las pocas firmas arquitectónicas actuales que se atreve a pensar seriamente y con mucha inventiva sobre el programa y las innovaciones programáticas por encima de cualquier novedad compositiva o de diseño. Al igual que la KunstHAL el Dans Theater está realizado también mediante tres bandas en proporción 4.5:2:1. sin embargo, en este proyecto es igualmente notorio el uso de la retícula (7.5 X 7.5 metros), no obstante, nada es de forma estrictamente geométrica e incluso todo da la impresión de estar de manera insignificante fuera de su articulación, como si todo se balanceara al borde del desequilibrio. La curva de la escalera, así como la del balcón del primer piso, tanto como la forma cóncava de la barra del café debajo de este no son parábolas, el *skybar* no es elíptico sino ovoide, vistos desde abajo en el vestíbulo-foyer, como ya apunté, tanto el balcón –que es en realidad el foyer- y el *skybar* parecen flotar encima de uno, o mejor dicho y ya que es el teatro de la danza, parecen bailar, y el *skybar* bamboleándose en respuesta al movimiento de la gente. En el interior de la sala del teatro las cosas no son diferentes, la tensión que resulta del desequilibrio se da como un fluido que flota gracias al techo ondulado, soportado por una verdadera espina de armadura, que oscila rítmicamente en conjunto con las paredes rizadas también de metal corrugado, la cortina, o mejor dicho el telón, produciendo centelleos con sus monedas doradas como respuesta a las luces de la sala, y cuando éste se abre, el enorme escenario lleno de bailarines y luces danzando al ritmo de la música... Todo confabulado para ofrecer un espectáculo impresionante. Por último, para terminar de enfatizar este dinámico balanceo al borde del desequilibrio se encuentra este interior fabuloso en fuerte contraste con la respuesta externa de una dureza casi industrial, sobre todo la fachada sureste que se proyecta hacia la calle con paredes de metal corrugado. Para desconcierto de muchos, la entrada principal del teatro es de hecho una puerta lateral. Con lo anterior no pretenden reflejar la rudeza urbana circundante –avenidas rápidas, tranvías, entrada al estacionamiento subterráneo, etc.- ni la cotardad del presupuesto, pues no se puede dejar de lado el gigantesco fresco de bailarines que a manera de pantalla se levanta sobre una pared por encima del edificio, proyectando hacia la plaza una vibrante afirmación de sensualidad y colorido y ofreciendo un puente para salvar el desequilibrio.



DE OTRAS APLICACIONES DEL *CADAVRE EXQUIS*.

Puede ser considerada como otra aplicación del juego *Cadavre exquis* la yuxtaposición inusitada de formas –bloques, cubos, ondulaciones y un cono-, materiales –ladrillo, concreto, metal ondulado, vidrio y el revestimiento dorado del cono-, y colores –negro, gris, blanco, azul plomo, café, dorado, la explosión de colores del mural de bailarines, y en el interior, además de negro, blanco y azul plomo, el rojo, verde, azul, amarillo, plateado, dorado y los postes de colores del vestíbulo-foyer. Y que se enfatiza con las diferentes escaleras y las distintas superficies por las que uno anda que van cambiando de terrazo, a goma, a madera, a alfombra, a metal...

DE LAS ESCULTURAS DE ESPACIO.

Otra aplicación, que resulta por lo demás onírica: su apasionante interior con sus espacios distorsionado, las dos formas que 'flotan' en el vestíbulo-foyer –el balcón y el *Skybar*, el espacio blanco con columnas de colores que se sumerge bajo la inclinación del piso de butacas, el uso de los colores y la ausencia de ángulos pronunciados que otorga al espacio una cualidad fluida, intangible, danzante, de ilusión. Al igual que en el interior de la sala negra, donde además se encuentra la suave curva con que el escenario se adelanta hacia el público en otra colorida explosión, el techo plateado y ondulado, casi ausente de estructura, que verdaderamente parece que se mueve con los juegos lumínicos. Como dije, una experiencia onírica. El edificio como resultado del espacio cincelado por un escultor.

¹ Van der Zijl, Annejet, *Rem Koolhaas. La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*. Haagse Post. HP de Tijd. 23 octubre 1992 /Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

² Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 octubre 1992 /Semana 43. Traducción: Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

³ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. P. 217.

⁴ Gibson, Ian. *La vida desafiada de Salvador Dalí*. Editorial Anagrama, Barcelona. 1998. p. 321.

⁵ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *S, M, L, XL, Byzantium*. Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 304-333. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁶ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 octubre 1992 /Semana 43. Traducción: Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁷ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. Ilustraciones 879 y 880, p. 390.

⁸ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. Ilustración 792, pp. 350-351.

⁹ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí*. Taschen, Köln, 1997. Ilustración 856, p. 380.

¹⁰ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. P. 152. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.



van Rosmalen Fariás

De: Editorial Gustavo Gili S.A. <monica@ggili.com>
Para: <fariasv@data.net.mx>
Enviado: Viernes 4 de Enero de 1980 4:37 PM
Asunto: traducciones textos Koolhaas

Estimada Sra. Consuelo Fariás de Van Rosmalen,

Le agradezco su carta del 23 de febrero (recibida en Barcelona el 15 de marzo! !) relacionada con su traducción del libro Delirious New York del arquitecto Rem Koolhaas.

En principio, no estamos interesados en la traducción de dicho título pues nos parece que la edición en inglés ha sido ampliamente divulgada y comercializada en los países de habla hispana.

Sin embargo, estamos considerando la publicación de "Conversations with students" y quizás podríamos publicar la edición española con su traducción. De todas formas, nos gustaría poder examinar dicha traducción (o una buena parte de la misma) antes de adquirir algún tipo de compromiso. ¿Podría hacérsola llegar con la mayor brevedad posible a Barcelona? Si lo prefiere y a fin de conseguir una mayor rapidez en el envío, puede hacérsola llegar o bien por correo electrónico o bien a través de nuestra oficina en México D. F. La dirección de nuestra oficina allí es la siguiente: Sr. Carlos Lerma, Ediciones G. Gili, Valle Bravo, 21,53050 Naucalpan, tel. (525) 56060 11, fax (525) 360 1453.

Agradeciendo su interés y amable atención, quedamos a la espera de sus noticias.

Cordialmente,
Mónica Gili
Editorial Gustavo Gili S.A. Reselló 87-89
08029 Barcelona
Tel. (3493) 3228161
Fax (3493) 322 92 05 / e-mail: monic-ggili.com

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1918. DE LA PERSONALIDAD DE REM KOOLHAAS: DISCONFORME O EXCÉNTRICO Y ANOMAL.

Yo

Cuando mi mirada se cruzó con la de ellos, empezaron a aplaudir. Y yo comprendí que mi Fausto no les interesaba en lo más mínimo y que el teatro que querían ver no era el de las marionetas que yo guiaba por la escena, sino yo mismo. ¡No era *Fausto*, sino Goethe! Y entonces se apoderó de mí un horror...¹

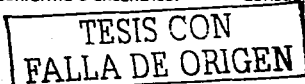
MILAN KUNDERA.

Desde siempre me ha fascinado la especulación sobre las fuerzas que actúan en el momento de la creación artística. No obstante, todos somos parte de las tradiciones compartidas -nos reterritorializamos y nos desterritorializamos en ellas-, éstas no están acabadas ni son fijas, las tradiciones siempre están sometidas a continuo cambio. Me pregunto si estamos conscientes del proceso misterioso mediante el cual ocurren las innovaciones y se expanden las tradiciones, es decir, cuando se produce una reterritorialización. Todo lo que es producido por el individuo tiene una deuda, le debe algo, a la sociedad a la que el individuo pertenece y de la que toma su infraestructura cultural; en otras palabras, ocurre una desterritorialización. Sin embargo, la creación del individuo por su propio esfuerzo puede rebasar lo que la sociedad está dispuesta a aceptar, tal vez no por mucho, pero sí lo suficiente para establecer un espacio liso, de movimiento, que implica una zona descodificada de los estratos donde se pueda realizar un *agencement* [composición, arreglo, agenciamiento] al que le darán contenido y expresión, territorialidad y desterritorialización. Un espacio en el cual la cultura misma eventualmente se expandirá, se reterritorializará.

En la tradición occidental se acostumbra conceder un valor especial al rebelde -Koolhaas ha sido llamado así un sinnúmero de veces, por ejemplo por Jean-Louis Cohen: 'el rebelde racional', 'el provocador sereno', 'el dinamitero silencioso'-², al inconforme que, después de haber sido rechazado por los hombres, se encuentra que ha otorgado discernimientos, visiones, que amplían nuestra cultura, que la reterritorializan. Como dice en el ensayo 'Hombres representativos' Ralph Waldo Emerson (1803-1822) con su lenguaje claro y sumamente expresivo y su rara virtud de hacer comprensibles y atractivas muchas cuestiones que, para la mayoría de las personas resultan inaccesibles: "La virtud más solicitada es el conformismo. La confianza en uno mismo es lo opuesto. No se aficiona la gente a la verdad de los creadores, sino a simples nombres y costumbres... **Quienquiera que desea sentirse hombre, debe ser inconformista.**"

Es particularmente el filósofo, el científico, pero sobre todo el artista -por ende también el arquitecto- el que es valorado de esta manera, hasta el extremo en que **el inconformista** o el estereotipo del artista de vanguardia **contiene la idea de una visión personal potente**. Para comenzar, **la visión es aparentemente rechazada, pero, algo de ella sí es aceptado y a su debido tiempo** -la mayoría de las veces cuando el artista ha muerto y /o ya ha pasado mucho tiempo 'consagrador', para no correr el riesgo de cometer una equivocación- **esto se vuelve parte del fondo común de valores**.

En todas las épocas el inconformista, que en su forma más espectacular es el excéntrico -a causa, quizá, de su actitud, y no a pesar de ella-, ha hecho prosperar la ciencia, ha mejorado el bienestar público, y ha creado obras de arte que conservan y que se conservan. En su propio tiempo hombres como Kant, Spinoza, Paganini, Mozart, Pascal, Leibniz, Newton, Dalí, van Gogh o Leonidov, fueron considerados como inconformes o tal vez excéntricos. La historia, pues, ha registrado incontables nombres de inconformistas, por ejemplo Sir Arthur Conan Doyle, Ludwig Mies van der Rohe o, digamos, Charles Baudelaire -de quien Koolhaas refiere tantas veces sus poemas 'metropolitanos'-, con su cabello teñido de verde y sus confesiones de canibalismo, los cuales aportaron su contribución a la sociedad contemporánea y a la civilización -¿o debo decir cultura? Pero el legado principal de la mayoría de ellos ha sido menos tangible. De un modo sutil han ayudado a sus coetáneos. O mejor dicho a sus congéneres, a sacar provecho de su



originalidad, poniendo de relieve lo que el resto de la gente olvida: las deliciosas y originales posibilidades de la vida humana, y es precisamente lo que Koolhaas hace.

A medida que vaya analizando la 'mente' y la personalidad de Rem Koolhaas -que pomposo suena esto, nadie que yo sepa puede hacerlo, pero al menos lo intentaré- daré cuenta con cuánta facilidad empezaré a considerarlo a la luz de estas características. La intolerancia que muestra la gente de todos los tiempos por los excéntricos, los inconformes, no ha conocido límites geográficos y desde luego, también ha afectado a Koolhaas. No obstante, es posible que en Occidente, Europa haya sabido apreciar, más que Norte América -creo que en Latino América la tolerancia es todavía mucho menor-, sus personalidades irregulares, disconformes. Europa, poseedora de una civilización y un carácter, digamos de más solera, provista de una diversidad de paisajes y nacionalidades, más diferenciada en cuanto a sistemas de gobierno, a medios docentes y a vida social, ha dado, de forma natural, una proporción mayor de excéntricos o inconformes, y ha aprendido a tolerarlos, tanto a ellos como a su 'producción', e incluso, a fomentar su actitud. Esto resulta especialmente notorio en Gran Bretaña y tal vez en Holanda. ¿Será ésta la razón de porqué Koolhaas, holandés, haya decidido estudiar arquitectura en Gran Bretaña y que tenga ahí -según él mismo nos platicó- su residencia 'permanente' aunque sólo la visite los fines de semana o de vez en cuando, puesto que la OMA está en Róterdam, -donde tiene un departamento-, y se la pase viajando por los lugares de sus obras, dispersas en todos el mundo, como un auténtico nómada?

En Inglaterra, el individualista y su excentricidad se han revestido, realmente, con muchos aspectos audaces y fantásticos. Prueba de ello es la vasta y continuada literatura inglesa sobre lo singular, que se dirige orgullosamente hacia los hombres y mujeres poco comunes, que en países menos tolerantes, pronto habrían sido amenazados, o expulsados y en otros tiempos apedreados.

Alguien como Rem Koolhaas trae a la memoria que las fronteras de la ciencia y de la imaginación no tienen límites ni dogmas, y que cruzarlas ha de ser posible para cualquiera... con la esperanza de que, una sola vez cada siglo, por un milagro de la libertad y del genio, un trasgresor contribuya al bienestar de toda la humanidad.

Estos personajes son las piezas cuadradas, que como en los juegos de los niños, no se acoplan a los agujeros redondos. Van hacia atrás cuando todos marchan hacia delante -manifiesto retroactivo-, y avanzan cuando el resto permanece parado -inyectando congestión cuando el resto busca como descongestionar. Dicen que no cuando el resto dice que sí -filosofía para la arquitectura vs. elevador- y ven blanco lo que los demás consideran negro -Bigness. A pesar de las aflicciones -económicas y espirituales-, se negaron a dejarse vestir con la camisa de fuerza del conformismo -la realización del Danstheater. En esto, y no en otra cosa, estriba su proeza; y es bastante. Pues cuando en nuestra sociedad no haya ni siquiera uno solo de estos personajes, cuando no exista ningún individuo recalitrante que lleve el paso cambiado, cuando no se oiga en ella una voz que se levante para discutir y diferenciarse y mantenerse en la heterodoxia, entonces, y únicamente entonces, el hombre habrá perdido su última batalla y con ella también su postrera oportunidad.

El brillante y sensitivo economista, político y filósofo inglés John Stuart Mill (1806-1873), publicó en 1859 su ensayo *On Liberty* [Sobre la libertad]. En este trabajo defendía a este tipo de hombre y dejó escrita una advertencia para las generaciones futuras: "La excentricidad ha abundado siempre en los tiempos y en los lugares que han sido pródigos en caracteres fuertes; y la suma de extravagancia de una sociedad ha sido proporcional a su contenido de genio, vigor mental y valor moral". Tal ha sido el caso de Holanda en el siglo XX -para no hablar de los anteriores- que recién terminó: *De Stijl* -Mondrian, van Doesburg, J.J.P. Oud, Rietveld, Duicker-, *Estructuralismo* -van Eyck, van de Broek y Bakema, Hetzberger-, *¿Supermodernismo?* [Hans Ebelings], Neutelings, Arets, van Berkel, MVRDV, NOX, West 8. ¿Y Rem Koolhaas y OMA?

En resumen, sin la experimentación de ideas que sólo el individuo puede proponer, la sociedad carecería de ideas frescas; es a través de la reterritorialización de los esfuerzos individuales como la sociedad se integra, se extiende y se renueva, de una manera rizomática.

La cultura occidental parece, más que cualquier otra, extenderse únicamente a través de la confrontación. Como si tomara vida un regocijo debido a la tensión que el individuo talentoso despierta al intentar cambiar algún aspecto de la cultura. Esta tensión es una de las cargas que dicho individuo ha de soportar en su fortalecimiento para vencer la resistencia que sus ideas seguramente encontrarán y enfrentarán. Al mismo tiempo el sentido de pureza y de peligro que rodea el rompimiento de tabúes provee al individuo de tal gozo que puede hacer que el esfuerzo valga la pena, como se verá que le sucede a Koolhaas. No es de ninguna manera fácil cambiar la cultura en incluso pequeños aspectos, no obstante este es hoy en día el objetivo de cada artista inconforme o que quiere ser considerado parte de la vanguardia. El proceso de inducir el cambio, la renovación y la innovación es un destino honorable para el individuo, sólo que ahora está institucionalizado como un proceso. Nuestra sociedad ya no aprecia el *status quo* más que como un estado fortuito de acontecimientos, una condición transitoria de una historia incognoscible. Ahora anticipamos el cambio y tratamos de influirlo en nuestro beneficio.

Por otro lado, la cultura tiene una deuda con cada artista que la ha ayudado con su lucha personal a cambiar. **El objetivo es nada menos que la construcción del futuro.** De ahí el nombre de este trabajo: **Anatomía de una mente visionaria....**

Un objetivo como éste se hizo evidente en la forma en que los artistas formaron parte de la reconstrucción de Europa en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial y a la Revolución Rusa. Los artistas de vanguardia, y de entre ellos quiero dejar apuntado aquí el nombre de Ivan Leonidov, a quien habré de referirme en otro fragmento, asumieron el reto redentor, y el arte se volvió virtualmente un sustituto de la religión. Hoy esto ha progresado hasta el punto en que los museos casi se han vuelto el lugar alternativo de la renovación espiritual, las heterotopías y heterocronías por excelencia.

El espacio liso, descodificado, aquel entre peligro y promesa, precisamente la zona donde los artistas disconformes intentan trabajar, rápidamente se vuelve del interés de todos. El peligro y la promesa por turno evocan proposiciones que responden a la creencia en valores a ser mantenidos y a razonar sobre cómo hacerlo. El equilibrio entre la razón y la creencia se manifiesta ahora en una escala global. Pero, por un lado, la razón solamente, es una fundamentación insegura, y por el otro, la idea de que se ha alcanzado el nivel de sabiduría donde se es incluso *capaz* de manejar el futuro es difícil de aceptar con ecuanimidad. La razón por sí misma crea utopías que son abstractas y rígidas, una fuente de pesadillas, como se puede ver en las ciudades teóricas de Hilberseimer. De ahí que Foucault haya inventado esos *De otros espacios: las heterotopías*.

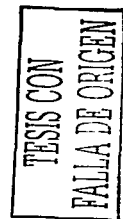
Volviendo al rasgo inconformista de la personalidad de Koolhaas, recuerdo que cuando estuvo en México en marzo de 1998, hice un artículo para la Revista Obras sobre la conferencia que impartió en Bellas Artes. Ahora que lo leo creo que el comienzo salió un poco tímido, lo transcribo:

MAGIA Y REALIDAD DE REM KOOLHAAS.

Por: M. en Arq. Consuelo Fariás van Rosmalen.

Un evento de la más alta calidad en el ámbito internacional del campo de lo urbano-arquitectónico -escenario de la vida cotidiana de cada vez más millones de habitantes en el mundo- tuvo lugar los días 16 y 17 de marzo (1998) cuando de forma casi desapercibida, sin grandes despliegues propagandísticos se llevaron al cabo las conferencias impartidas por Rem Koolhaas,* en la Facultad de Arquitectura de la UNAM y en el Palacio de Bellas Artes.

En un Bellas Artes abarrotado y tras una bien sintetizada presentación a cargo de Teodoro González de León, aparece en el escenario un hombre altísimo y sumamente delgado, con el saco en la mano armado sólo con un micrófono portátil y un apuntador. De inmediato -en tan sólo veinte segundos- apagan las luces y junto con la primera diapositiva se inicia la magia legendaria que trasciende, desde hace más de veinte años, las conferencias de Rem Koolhaas en casi todo el mundo. Con una timidez inesperada y una sencillez apabullante nos abre de inmediato su mente creadora y comparte con nosotros tanto aciertos como errores, las primeras ideas 'estúpidas' -como dijo- conque a veces se



Inicia un proyecto y su magistral desenlace. Sin ningún egoísmo va explicando los caminos generalmente difíciles y complejos de las investigaciones que fundamentan sus propuestas. Como maestro de Harvard, 'donde enseña investigación y no diseño', nos habla de la fuerza básica que ésta tiene sobre el diseño y la enseñanza de la arquitectura.

A lo largo de su variada charla va desgranando conceptos fundamentales presentados con gran sencillez y mucha ironía, como cuando dice que el arquitecto no puede, por definición, dejar de hacer o agregar cosas, o sea que, no puede abstenerse de hacer, o quitar cosas; o, cuando en algunas soluciones 'genéricas' enfatiza que son 'como en México'...

Si tuviera que escribir el artículo ahora, más de cuatro años después y sabiendo todo lo que ahora he investigado, creo que lo comenzaría con mucho más audacia, por ejemplo así:

VIRTUOSISMO Y PODER DE EXPRESIÓN: MAGIA Y REALIDAD DE REM KOOLHAAS.

Por: M. en Arq. Consuelo Fariás van Rosmalen.

El Teatro de Bellas Artes estaba atestado. No podía oírse nada más que un tenue murmullo en el formalmente oscurecido salón. Uno podía literalmente sentir la excitación. Y no era de ninguna manera atribuible a la temperatura en este cálido día de marzo, que las primeras perlas de sudor ya comenzaban a aparecer en las frentes de muchos en la audiencia. Todos estaban febrilmente esperando la aparición de un hombre. La fama que precedía a este arquitecto era enorme. La conferencia que estaba a punto de llevarse a cabo era la primera en México y la enésima en la carrera del arquitecto tanto en Europa como en Asia y en Estados Unidos, y cada una de ellas se ha añadido a la fama del inmejorable virtuoso: ideas que nunca habían sido oídas antes. Ahora entra, una figura magra y pálida de 54 años; la impresión era más cercana a alguien que flotaba hacia el escenario en lugar de caminar hacia él. Escaso pelo negro enmarcaba su cabeza enfatizando su larga nariz. La ausencia del saco hacía parecer sus brazos más largos. El público mantenía el aliento. Así que este era él: el hombre a quien todos queríamos ver y oír, los jóvenes abiertamente, los mayores disimuladamente, la leyenda arquitectónica internacional —Rem Koolhaas, el cerebro de OMA. En ese momento aún nadie sabía que dos años después, en el año 2000, iba a ser galardonado con el Premio Pritzker, máximo galardón de arquitectura, cambiando a partir de ese momento las normas de belleza con que este premio se venía otorgando...

Ahora, una vez abierto el telón, dejemos que la obra fluya dejando paso a todas las intensidades y excentricidades de los personajes que en ella aparecen.

¹ (Kundera, Milan, *La Inmortalidad*, traducción Fernando de Valenzuela, Fábula Tusquets Editores, México, 1999, Pp. 104-105. También citado en: Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *S M L XL*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 924. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

² Lucan, Jacques, *Rem Koolhaas OMA*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 9. (1ª edición en francés 1990). Traducción Consuelo Fariás van Rosmalen.

* Nació en Rotterdam, Holanda en 1944. En su niñez vivió en Indonesia. Fue reportero y guionista. Estudió en la *Architectural Association School* de Londres, donde se recibió con el proyecto *Exodus o prisioneros voluntarios de la arquitectura*, con el que también gana primer premio en el *Concurso de la Revista Casabella*. Le otorgan la *Farkness Fellowship*, que dedica a investigar Nueva York, resultando el libro *Delirious New York*. En 1975 funda en Londres la *Office for Metropolitan Architecture* OMA; dos años después abre otra OMA en Rotterdam. Da conferencias en varios países y gana el Premio *Maaskant* por 'el efecto estimulante de éstas y la influencia que ejercen en la profesión'. A la fecha ha realizado proyectos importantísimos como Eurailille, *MCA Universal City*, *2 Bibliothèques Jussieu*, entre otros; escrito libros tales como *Delirious New York*, *SMLXL*, *Pearl River Delta*, *Ivan Leonidov* y otros; realizado exposiciones en diversos países; ganado diversos premios. Actualmente construye prácticamente en todo el mundo y es profesor en la Universidad de Harvard. Se le considera uno de los arquitectos ideólogos más influyentes en el ámbito mundial.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1989. DE ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISIONALES.

Franny cuenta un **sueño**: "Hay un desierto. Pero tampoco tendría sentido decir que estoy en el desierto. Es una visión panorámica del desierto, ese desierto no es trágico ni está deshabitado, sólo es desierto por su color ocre y su luz, ardiente y sin sombra. En él hay una multitud bulliciosa, enjambre de abejas, melée de futbolistas o grupo de tuaregs. *Yo estoy en el borde de esa multitud, en la periferia; pero pertenezco a ella, estoy unida a ella por una extremidad de mi cuerpo, una mano o un pie.* Sé que esta periferia es el único lugar posible para mí, moriría si me dejara arrastrar al centro de la melée, pero seguramente me sucedería lo mismo si la abandonaré. Mi posición no es fácil de conservar, incluso diría que es muy difícil de mantener, porque esos seres se mueven sin parar, sus movimientos son imprevisibles y no responden a ningún ritmo. Unas veces se arremolinan, otras van hacia el norte y luego, bruscamente, hacia el este, sin que ninguno de los individuos que componen la multitud mantengan la posición con relación a los demás. Así pues, **yo también estoy en perpetuo movimiento, y eso exige una gran tensión, pero a la vez me proporciona un sentimiento de felicidad violento, casi vertiginoso**". **Que gran sueño esquizofrénico. Estar de lleno en la multitud y a la vez totalmente fuera, muy lejos: borde,...** ("jamás volveré a decir soy esto, soy aquello").⁴

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI.

Cualquier tipo de conclusión que haga o haya hecho a lo largo del trabajo, habrá por fuerza de ser provisional. ¿Por qué? La respuesta obvia sería que es debido a que Koolhaas apenas se encuentra en la cúspide de su carrera, aún le queda mucho por hacer, por lo que las conclusiones todavía no pueden ser finales o definitivas (Me pregunto, ¿cuáles lo son?). Pero, la respuesta más importante, creo yo, es que si **Koolhaas es un Rizoma**, entonces, igual que rizoma, siempre está en el en medio, en el intersticio, y el en medio no tiene ni principio ni fin, por lo que no pueden haber conclusiones 'finales' sino solamente provisionales. Por eso, lo que deje asentado aquí es únicamente mi apreciación personal, basada en todas las investigaciones y estudios que hice para realizar este trabajo; pero ya que Koolhaas, yo y todo lo demás sigue su curso, es decir, sigue en movimiento, el día de mañana él, yo o todo habrá cambiado de puntos de vista y las conclusiones 'finales' serán otras. Ahora, ¿por qué las conclusiones provisionales en este momento y no al final? Pues porque considero que forman parte de la personalidad de Rem Koolhaas.

Un buen intersticio para avanzar en este sentido, o digamos una muy buena idea, la encuentro en la lógica del sentido que expresa Koolhaas, respecto a su modo de ser y hacer, como **'mezcla del pensamiento intelectual y del pensamiento intuitivo'**, una filosofía positiva, afirmativa, basada en la negación como denuncia de la 'imagen dogmática del pensamiento' y por ende de lo negativo como método. Tampoco se puede olvidar que la mente, también llamada pensamiento, tiene dos caras, la consciente y la inconsciente, ambas igualmente importantes, aunque aún muchos no lo piensen así. Y Koolhaas sabe manejar y combinar ambas según las necesidades que se le presenten. De ahí su ponderación por el método paranoico crítico.

Con la cita de inicio de este fragmento quisiera dar una imagen de la forma de comportamiento de Koolhaas, siempre impredecible. Se dice que en la orilla, en la periferia se encuentra el peligro, pero esto es sólo otra forma de decir que ahí se está forzado a comunicarse críticamente con numerosas dimensiones a la vez, y esto a Koolhaas le encanta; por otro lado, le gusta la soledad pero se obliga a trabajar en grandes grupos, sabe que la periferia es su único lugar posible, pero no puede abandonar el 'centro', **se encuentra siempre en perpetuo movimiento dentro del movimiento de todo lo demás**, así ejerce sus diagramas de poder (yo puedo) frente a los diagramas de poder de lo demás, diagramas cuyos movimientos son imprevisibles. Para ponerlo en términos más simples, las actividades extremas, como las que Koolhaas realiza, involucran la movilización continua de todas las partes que interactúan en un campo, de modo que cada momento de cada parte cambia las condiciones del desenvolvimiento del todo en forma instantánea. Por eso, el ejercicio del saber (yo sé) mediante densas y

TRAFIC CON
FALLA DE ORIGEN

amplias investigaciones y su 'mezcla del pensamiento intelectual y del pensamiento intuitivo', para aplicarlo como ese 'yo puedo', como esos diagramas de fuerzas para lograr lo que busca 'una mejora para la profesión', no sólo exigen una **gran tensión**, pero a la vez le proporcionan un **sentimiento de felicidad violento**, casi vertiginoso, como él mismo dice.

La arquitectura como deporte de alto rendimiento [deportes extremos o de alta peligrosidad], siempre esforzándose por lo extremo, el ir más allá de las fronteras. 'Por un lado es la **tensión continua**, de que justamente las mejores cosas no sigan,' dice él, 'por el otro, el **placer de inventar algo, el placer absoluto** si llegas a algo bueno. No es que me sienta tan importante, sino que todo es para el trabajo, para que las cosas sucedan.'²

Koolhaas considera **los diagramas de poder como lugares de mutación**, y los archivos de saber, esas amplias investigaciones que realiza previas a cada uno de sus proyectos, o las que realiza con sus estudiantes de doctorado de Harvard, las considera durante períodos históricos cortos. Esto le proporciona 'una batalla audiovisual, la doble captura, el ruido de las palabras que conquistan lo visible, el furor de las cosas que conquistan lo enunciado'. Por eso sus proyectos van acompañados de libros estratégicos, las palabras unidas a las cosas (esquemas, fotos, ilustraciones, dibujos) despliegan esa doble captura. Esta doble captura se deriva de un elemento informal, una pura relación de fuerzas que surge en la separación irreductible de las formas. Es aquí donde se encuentra el origen del enfrentamiento, de la batalla, la condición de posibilidad. 'Ese es el dominio estratégico del poder, por oposición al dominio estratégico del saber. [...] **las batallas implican una estrategia, y toda experiencia está incluida en relaciones de poder**'.

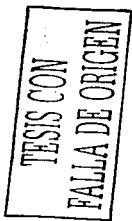
Las dos formas del saber, o Ser-Saber como lo llama Deleuze, son formas de exterioridad porque los enunciados se dispersan en una y las visibilidades en otra (lo que se dice y lo que se ve), pero el poder, o Ser-Poder 'nos introduce en un elemento diferente, un Afuera no formable y no formado, del que proceden las fuerzas y sus combinaciones cambiantes', mutantes. Se tiene así el elemento que procede del Afuera, la fuerza, como lo descubre Foucault.

El crítico Sanford Kwinter, aunque seguramente por un camino muy diferente al mío, llega a conclusiones semejantes respecto a Koolhaas cuando dice:

El optimismo de Koolhaas, entonces, es doble: afirma no solamente que la arquitectura debe rechazar la vanidad confortable y el narcisismo que continúa protegiéndola de las realidades peligrosas del devenir histórico, sino también que la especulación arquitectónica debe en forma pragmática reenfocarse en 'descubrir potencial [nuevo] en condiciones existentes', en 'alinearse, y encontrar articulación para, las transformaciones inevitables y fuerzas de la modernización' (C34). Para Koolhaas, la postura de optimismo forma no menos que una 'obligación', ciertamente una 'posición fundamental', para cualquier arquitectura (C28); la arquitectura sería debe realmente desear ser peligrosa. Sin embargo, la cuestión crítica aún permanece: ¿Cómo realmente volverse peligroso? Visto a través del trabajo de OMA, al menos una respuesta puede leerse de la siguiente manera: la arquitectura se vuelve peligrosa cuando renuncia a todo lo que 'se da de antemano' -en este caso tipos fijos y circunstancias determinadas- cuando, mejor dicho, toma el flujo actual de condiciones históricas como su materialidad privilegiada (no el habitual y discreto dominio de la geometría, la albañilería, la piedra y el vidrio), y trabaja esto, lo adapta a través de transformaciones y deformaciones, a fin de engendrar y comprometer su forma.

El optimismo y el peligro, muy simplemente, son afirmaciones de la brutalidad de la *vida* -de la vida que reside aún en lugares y cosas- mientras que lo utópico permanece como afirmación del universo nacido muerto de la *Idea* de la metafísica: trascendente, fijo y quiétescamente indiferente a las intensas turbulencias del mundo histórico.

El seguir los movimientos de la materia, el capturar los prodigiosos florecimientos de 'trabajo' que emergen 'gratis' en ciertos momentos críticos en el flujo libre e irregular de los acontecimientos, es para colaborar con, y realmente desarrollar, los despliegues de un universo vitalista, para aprovechar tanto su poderosa inevitabilidad como su vasto, aunque sutil, *potencial*; fusionarse con ese universo fluido, tanto para guiar como para ser guiado por su indisputable, inagotable, pero plenamente intuitiva eficacia.³



Pero, Koolhaas, al igual que Foucault, tuvo que 'volver a descubrir la fuerza en el sentido nietzscheano, el poder, en el sentido tan particular de **voluntad de poder**, para descubrir ese afuera como límite, horizonte último en el cual el ser se pliega'. O sea, '¿puede plegarse *la fuerza* a fin de ser afección de sí sobre sí misma, afecto de sí por sí misma, de suerte que el afuera constituya por sí mismo un adentro coextensivo?' Nos dice Deleuze que no basta con que la fuerza se ejerza sobre otras fuerzas o sufra sus efectos, es preciso que la fuerza se ejerza sobre sí misma, ya que sólo será digno de gobernar a otros aquel que haya alcanzado el dominio de sí mismo. 'Al plegar la fuerza sobre sí misma, en una relación consigo misma, los griegos inventaron la subjetivación'. Esto quiere decir que estamos hablando de tres dimensiones irreductibles, pero constantemente implicadas: Saber, poder y sí mismo.

Para resumir lo antedicho en los últimos párrafos voy a utilizar unas palabras de Deleuze: "El **ser-saber** está delimitado por las dos formas que adquieren lo visible y lo enunciable en tal momento, y la luz y el lenguaje **son inseparables de 'la existencia singular y limitada'** que tienen en tal estrato. El **ser-poder** está determinado en relaciones de fuerzas que pasan por **singularidades variables en cada época**. Y el sí mismo, el ser-sí mismo, está determinado por el proceso de subjetivación, es decir por los lugares por los que pasa el pliegue".

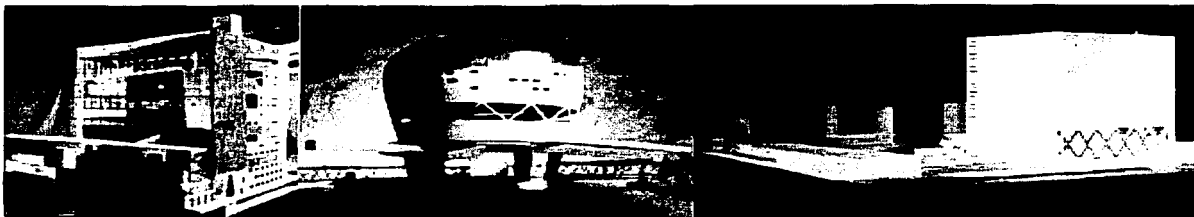
Entonces es la manera en que Koolhaas plantea el problema en el momento actual, en su época: ¿Qué puedo saber, o qué puedo ver y enunciar en tales condiciones de luz y de lenguaje? ¿Qué puedo hacer, qué poder reivindicar y qué resistencias oponer? ¿Qué puedo ser, de qué pliegues rodearme o cómo producirme como sujeto? 'Bajo estas tres preguntas, el *yo* no designa un universal, sino un conjunto de posiciones singulares adoptadas en un *Se* habla, *Se* ve, *Se* hace frente, *Se* vive'. O dicho de otra manera: '¿Qué sé? ¿Qué puedo? ¿Quién soy?'

"Un proyecto de Koolhaas, para bien o para mal, nunca es una solución eterna o estable a un problema 'clásico', ni tampoco pretende serlo. Más bien, es una resolución provisional y elástica de una *situación* coyuntural compuesta. Sus soluciones tienen medias vidas, están determinadas históricas y temporalmente, se mueven con la corriente del mundo y así establecen flexibilidad y tienen en cuenta una producción programática inmensa. Son productos más plenarios de su *época* de *n* dimensiones que de su ceguera temporal (iceguera-mundial!), *sitio* literal. El trabajo de Koolhaas, como el encuentro aéreo, está compuesto de una arena puramente táctica, formado de una envolvente abstracta de fluidos históricos (cosmopolitas) concretos".⁴

Pero, todo se complica cuando, además, Koolhaas dice: "Creo que una de las cosas más lamentables que ocurre en la carrera de un arquitecto es el momento cuando empieza a tomarse a sí mismo demasiado seriamente—cuando su idea de sí mismo coincide con lo que los otros piensan de él— cuando ya no tiene más secretos. Yo siempre he tratado de encontrar medios y tácticas con los cuales evitar esto".⁵ Con lo que deja en claro que *nunca ha de volverse predecible*. Y este es el verdadero lema de su práctica de arquitectura-urbanismo y de toda su vida.

La cuestión entonces es, de acuerdo a sus palabras, ¿cómo evitar *cualquier* patrón de comportamiento repetitivo regular? La solución, aunque ya la he venido esbozando, no es obvia, pero tampoco compleja: Koolhaas explota, o batalla, en todas las direcciones a la vez, mediante la voluntad de poder ejerce el dominio estratégico tanto del saber y del poder como del sí mismo. Parece más fácil de decir que de hacer, pero para nada imposible, sobre todo cuando uno se esfuerza al límite. Poco más adelante voy a analizar de Koolhaas el proyecto de la Gran Biblioteca de Francia, que realizó junto con el ZKM y la Estación marítima en Zeebrugge en un período de tres o cuatro meses del año de 1989, y que entre los tres proyectos, tanto por su diversidad como por sus dimensiones, puede verse esta gran batalla a que me refiero en todas direcciones: "el múltiple, enfocado a confluencias de comunicación, transporte y flujos de capital del vórtice de Zeebrugge; el de estructuras positivas-negativas de lazadas y rizos, extraídos y girados y vueltos a empotrar de la Bibliothèque de Francia; [el de] las ampliaciones psico-plásticas de infraestructura e imagen en el Centro de Arte y Media de Karlsruhe".⁶

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Centro de arte y media tecnología ZKM, Terminal marítima en Zeebrugge y la Muy grande biblioteca de Francia. Fuente: *El Croquis 53*.

Recuerdo aquí dos párrafos del fragmento **1925. De la crítica**, de esta disertación, que van a ser muy útiles para dar luz al ejemplo propuesto para analizar de la Gran Biblioteca de Francia:

Uno: El pensamiento negativo es el pensamiento de lo mismo, de la reproducción representativa, de la antiproducción. Pensar, actuar dentro de la negación es representar la Idea, en sus diversas determinaciones, representar las prácticas, en sus modelos convenidos. Es el instrumento predilecto de la imagen dogmática del pensamiento que al final de cuentas nombra de formas diferentes lo que permanece igual.

Dos: La negación de Koolhaas no es, entonces, una negación dialéctica que reconduce las diferencias garantizando lo Mismo, sino que es una negación que impulsa al pensamiento afirmativo, al sí productivo que desarrolla una fuerza, expresa una potencia, el sí de la afirmación. Afirmación que, como quedó explicado, debe asentarse sobre la destrucción de valores reactivos -¿dogmas, cánones, normas, reglas?

Para ratificar lo anteriormente expuesto, seleccioné como ejemplo, como ya anticipé, el escrito con que Koolhaas presenta la Muy Grande Biblioteca de Francia en el libro *SMLXL*, del cual ya cité algunas líneas en otros fragmentos. Sin negar lo paranoico de suyo de cualquier tesis, de esta disertación en particular tampoco, como ya lo dejé explicado, voy a tratar de equilibrarlo, a manera de contrapunto, con un montaje enteramente esquizofrénico. En una letra diferente irán apareciendo las explicaciones que consideré pertinentes, lo demás es el texto de Koolhaas traducido por mí, y a ver como queda, además, con ilustraciones, evidentemente sería más sencillo si pudiera entregar esta disertación en CD (compact disk). Espero que resulte claro:



ESTRATEGIA DEL VACÍO.⁷

Très Grande Bibliothéque (Very Big Library)
[Biblioteca muy grande]
París, Francia.
Concurso, 1989.

En el siguiente párrafo, que es el objetivo arquitectónico-urbano del proyecto, puede verse el camino hacia el pensamiento afirmativo que Koolhaas proclama, el cual pasa por la negación: del pensamiento negativo y de la dialéctica. **La creación de valores y sentido no puede proceder del compromiso con los valores y sentido preexistentes, de un diálogo que tiende a una síntesis dialéctica reunificadora, sino de una decidida vocación provocadora, destructora y afirmativa al mismo tiempo como paso necesario para la producción de lo nuevo.** Es la base en la filosofía deleuziana del proyecto koolhasiano, en la producción de los conceptos de *valor* y *sentido*, la que obliga a una filosofía afirmativa, alejada de cualquier tentación de compromiso con lo existente (dogmas, cánones, normas, etc., etc.).

O para usar palabras de Koolhaas mismo: "Un nuevo comienzo tiene que comenzar con una crítica de lo anterior. Parece como si, en el pasado, las ciudades hubieran sido o bien muy hermosas pero difíciles de utilizar, o muy eficientes pero sin alma".⁸

Por otro lado, puede verse la forma en que Koolhaas combina su Ser-saber, lo visible y lo enunciable en tal momento, con su Ser-poder, determinado en relaciones de fuerzas -diagramas- que pasan por singularidades variables de la época actual:

La ambición de este proyecto es **librar a la arquitectura de responsabilidades que ya no puede sostener y explorar esta nueva libertad agresivamente**. Sugiere que, liberada de sus obligaciones anteriores, **la última función de la arquitectura será la creación de espacios** simbólicos que alojen el deseo persistente de la comunidad.

En el escrito va intercalando sus reflexiones a manera de un diario. En él se ve claramente el Ser-sí mismo, la fuerza que se pliega sobre sí misma y determina el proceso de subjetivación de Koolhaas, en el sentido de 'voluntad de poder': como lo dice él mismo en otro lugar: "La arquitectura como deporte de alto rendimiento [deportes extremos o de alta peligrosidad], siempre esforzándose por lo extremo, el ir más allá de las fronteras. **Por un lado es la tensión continua, de que justamente las mejores cosas no siguen,**' dice él, **'por el otro, el placer de inventar algo, el placer absoluto si llegas a algo bueno. No es que me sienta tan importante, sino que todo es para el trabajo, para que las cosas sucedan.'**"⁹

Ciencia misteriosa: Extractos de un Diario

Abril 28, 1989

Querido diario,

¿Queremos ganar este concurso o no?

Desde luego, jurados, no arquitectos, deciden los concursos, pero primero está nuestro propio juicio invisible: para cada proyecto hay un futuro desconocido -un dominio al que ningún jurado podrá llegar.

Mayor que la pérdida total de todas las conspiraciones, presiones políticas, corrupción flagrante -todas esas "obras maestras" a las que *ellos* no les dieron primer premio- **es la tragedia de los aún más brillantes trabajos que no nos atrevimos a imaginar.**

Querer ganar un concurso no es lo mismo que querer hacer el mejor trabajo posible.

De todas formas, no seas paranoico; **olvida nombres, los jurados son un mero ejemplo estadístico, sus "confabulaciones" sólo un mensaje del mundo real (no mates al mensajero)...**

Nivel -4

Guijarros

Biblioteca de sonido e imagen en movimiento: auditorios, cabinas de inspección, y cubículos acústicos para película, video, televisión, y música, empotradas al zoclo.

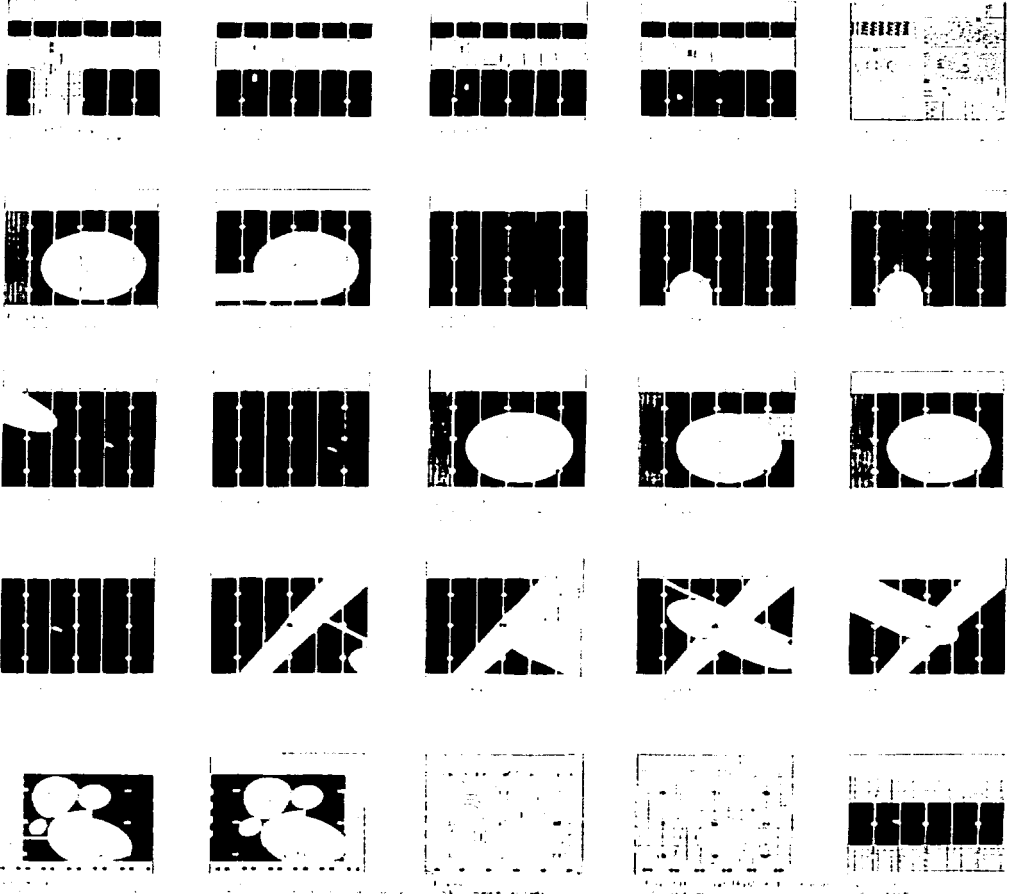
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pasa ahora a plantear el telón de fondo 'real', enfatizando la época actual:

En este momento cuando la revolución electrónica parece estar a punto de derretir todo lo que es sólido -para eliminar toda la necesidad de concentración y encarnación física- parece absurdo imaginar la más última biblioteca.



Cortes y plantas. Fuente: *El Croquis 53 y a + u.*



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Reitera su filosofía positiva, afirmativa, basada en la negación. Negación que es la denuncia de la 'imagen dogmática del pensamiento':

Mayo 3, París

Querido Diario,

Ya hemos estado aquí antes —nuestra propuesta para Expo '89 (**Para entonces, ya no creíamos más en los edificios...**)

Procede a hacer una crítica del sitio, tras haber hecho una profunda investigación:

Francamente, a pesar de enormes esfuerzos arquitectónicos, esta parte del Sena es aburrida: La Barra de Financiamiento sin fin de Mitterrand hundiéndose tímidamente en el agua... el montículo "ecológico" del Palais Omnisport, pronto a ser empotrado en un parque "políticamente correcto" de Bernanrd Huet... Gehry escondido detrás de los árboles estrictamente ordenados.

Solamente excitación visible: palizada irregular de "malas" torres de los sesenta y setenta (¿viviendas de interés social?) que rodea /encierra nuestro sitio, un rectángulo colosal (250 X 300 metros) completamente aislado entre río y rieles de tren. Solamente una restricción urbanística (hacer la biblioteca tan parisina como sea posible): una altura límite (\pm 35 metros). Oh, y sí —hay también un puente peatonal que cruza el Sena para conectar con el parque (desde luego, está "en eje", o al menos termina en la mitad).

(El proyecto presentado por Koolhaas tiene 20 pisos sobre el nivel 0, más el Gran vestíbulo de Ascensión de 9 metros de alto, lo cual, con entrepisos de más o menos 4.5 metros, da una altura aproximada de 100 metros. Además, hay 4 pisos bajo el nivel 0, o sea, 18 metros más. Se tiene así 25 pisos de 10,000 metros cuadrados cada uno, por tanto, la parte sobre el nivel 0 del cuboide mide aproximadamente 100 X 100 X 100 metros. ¡Según lo que el 'gobierno propuso' hubieran quedado 8 pisos de 31,250 metros cuadrados cada uno! Un bloque de 177 X 177 X 35 metros).

nivel -3

Biblioteca de Sonido e Imagen en Movimiento:
cineas, salones de conferencias, cabinas.

Y ahora plantea el telón de fondo 'absurdo', mediante una crítica de lo planteado para el concurso:

Pero eso era exactamente lo que el gobierno propuso cuando organizó un concurso para el edificio de la TGB en el verano de 1989: un edificio colosal de 250,000 m² en el lado este de París en un sitio cerca del Périphérique, frente al Sena.

El planteamiento del programa-concepto-percepto-precepto:

Mayo 8

El programa es un sueño megalomaniaco: cinco bibliotecas totalmente diferentes para la producción entera de palabras e imágenes de la posguerra. Un poco como un piso [departamento] compartido: no tiene nada que hacer una con la otra; cada una tiene diferentes componentes, sin embargo, todas habitan en la misma dirección. El programa es de 250,000 m² (13 X ZKM, 10 X Zeebrugge); **75% de ellos es acervo** (¿en una ciudad que ya es un recipiente gigante de historia?). [¡Nada menos que 187500 metros cuadrados de acervo!]

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuando apenas terminábamos de pensar en las masas, está pronosticada para recibir de tres a cinco veces el número de visitantes que recibe el Beaubourg [Centro Pompidou] ¿Un proyecto comunista en una era post-ideológica?

nivel -2

Biblioteca de Sonido e Imagen en Movimiento: cabinas cinemas
Oficinas: vestíbulo de entrada.

Ahora el programa general de requerimientos físicos, con lo que habrá de hacerse el 'montaje de atracciones' o la estructura de eventos: la heterotopía y la heterocronía:

Junto con centros de conferencias, restaurantes, oficinas, etc., consolidará cinco instituciones separadas y autónomas en las que **la producción completa de palabras e imágenes** [¡Qué interesante: lo que se dice y lo que se ve!] desde 1945 -la Bibliothèque es tanto cinema como biblioteca- contendrá: una cineteca, una biblioteca para adquisiciones recientes (revistas, libros, videos), una biblioteca de referencia, una biblioteca de catálogos, y una biblioteca de investigación científica.

Mayo 7

Querido Diario,
No hay noticias hoy. **Sólo trato de ser obediente.**

nivel -1

Biblioteca de Sonido e Imagen en Movimiento: exhibición del "tesoro".

La combinación del Ser-saber con el Ser-poder para lograr, mediante la tecnología de lo fantástico, con sus diagramas de fuerza o de poder, para lograr el montaje de atracciones o estructura de eventos, con su fila y sus haecceidades, planteado todo para la época actual:

El esquema está basado en escenarios tecnológicos desarrollados con inventores, analistas de sistemas, escritores, compañías electrónicas. Todos ellos anticiparon la utopía de materializar un sistema de información plenamente integrado antes de la inauguración del edificio: libros, películas, música, computadoras podrán ser leídos en las mismas tabletas mágicas. **El futuro divisará no el final del libro sino un período de nuevas igualdades.**

Un análisis del programa que el 'gobierno propuso', al cual me referí antes cuando analicé las dimensionamiento general, aprovechando una vez más dejar establecida la potencia de su negación inicial, la cual dirige contra esta imagen dogmática del pensamiento y lo que considera sus manifestaciones más impactantes, por ejemplo, lo negativo como método:

Mayo 8

La claustrofobia de la antimodernidad. Si la mantenemos tan plana como la demanda la ciudad, los miles que ahora atascan las escaleras eléctricas de Beaubourg tendrán que **ir y venir entre los extremos del sitio hasta las cinco bibliotecas** como ganado cultural... Qué pesadilla.

El lenguaje aparece claramente como la nueva forma de expresión, o más bien como el conjunto de rasgos formales que definen la nueva expresión en todo el estrato. La forma de expresión no se

reduce a palabras, sino a un conjunto de enunciados que surgen en el campo social considerado como estrato. 'La forma de contenido no se reduce a una cosa, sino a un estado de cosas complejo como formación de potencia (arquitectura, programa de vida, etc.). Ahí hay como dos multiplicidades que no cesan de entrecruzarse, multiplicidades discursivas de expresiones y multiplicidades no discursivas de contenido. (MM 71-72):

nivel 0

Gran Vestíbulo de Ascensión

La organización del edificio es lo más explícita en el Gran Vestíbulo de Ascensión, un corte horizontal separa los cuatro niveles más bajos, del cubo que flota en el aire nueve metros arriba. El vestíbulo puede recibir 10,000 personas, su piso y techo están hechos de vidrio.

Está intersecado por las cabinas de vidrio de los nueve elevadores, cada uno sube a su respectivo destino, atravesando los otros interiores con un discreto silbido. Sobre los cubos de los elevadores, tableros electrónicos anuncian las diferentes bibliotecas. **Al mismo tiempo fragmentos de textos, títulos, nombres, y canciones descendiendo en movimiento continuo, el edificio entero parece soportado por signos en perpetua cuenta regresiva para despegar.** El bloque también está cortado por un sistema de escaleras eléctricas que serpentean su forma de un interior al siguiente.

Para corroborar las causas de su negación y ratificar con ello su Ser-poder, sus diagramas de fuerzas, efectúa una primera propuesta tradicional con lo que ya sabe: lo absurdo de los requerimientos:

Mayo 10

Ensamblamos todo el acervo en un zoclo colosal. En ese podio, pusimos **circulación (más de cuatro kilómetros)**. Sobre el podio, dejamos caer cinco diferentes formas... uh, bibliotecas: una redonda, una cuadrada, una sobre palos, una hundiéndose en el zoclo, una,... etc., etc.



Oficinas

La cara norte del edificio es una zona de oficinas para administrativos, bibliotecarios, y servicios complementarios, conectados, donde es necesario, a las estanterías de los salones mayores.

nivel 1
planta, acervo

Continúa desarrollando el programa-concepto-percepto-precepto: "... la materia era la misma para todos los estratos pero tenía una unidad específica de composición... una sola y misma máquina abstracta incluida en el estrato... las mismas conexiones formales. Lo que no impedía que las formas orgánicas fuesen diferentes entre sí, tanto como los órganos o las sustancias compuestas. Lo fundamental era el principio de la unidad y de la variedad del estrato..." (MM 53). Por otro lado, las ausencias del edificio son los **diagramas** que se distinguen de los estratos: sólo la formación estratificada les proporciona una estabilidad que de por sí no poseen, en sí mismo **los diagramas son inestables, agitados, cambiantes:**

La Muy Grande Biblioteca es interpretada como un bloque sólido de información, un depósito de todas las formas de la memoria –libros, discos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

láser, microfichas, computadoras, bases de datos. **En este bloque los espacios públicos mayores están definidos como ausencias del edificio, vacíos escombados del sólido de información. Flotando en la memoria, son embriones múltiples, cada uno con su propia placenta tecnológica.**

En contrapartida, reitera por enésima vez la negación, el rechazo a los procedimientos normales de diseño:

Mayo 11

La repugnancia abruptamente aborta los procedimientos normales de diseño.

Repentinamente asqueado por la aparente obligación de "mi" profesión por fabricar diferencias, por "crear" interés, por encargarse del aparentemente infinito aburrimiento de allá afuera, por inventar. ¿Porqué yo? ¿Porqué no todos los demás?

nivel 2
acervo

Continúa desarrollando el programa-concepto-percepto-precepto y corroborando la hipótesis:

Ya que son vacíos —no tienen que ser "construidos"— las bibliotecas individuales pueden ser formadas estrictamente de acuerdo a su propia lógica, independientes una de otra, de la envolvente exterior, de las dificultades usuales de la arquitectura, y aún de la gravedad.

nivel 3

Intersección

Biblioteca de Adquisiciones Recientes: dos vacíos que cruzan
—un salón de lectura horizontal y un auditorio que se inclina hacia el río.
Los **muros están alineados** con cabinas transparentes de inspección.

Hace un análisis de su estrategia de estratificación, estratos horizontales /verticales, cayendo en la cuenta que sin proponerse como objetivo final lo estético, como lo deja apuntado en **Mayo 12**, la verificación vitruviana -canon clásico-, como por ejemplo en el Panteón de Agripa, sucede: la planta = al corte:

Mayo 12

Día "científico".

Tomar: **1 placa** de acervo

1 placa de administración / oficinas

1 placa de circulación / elevadores

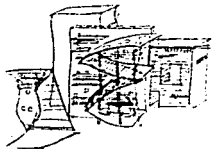
Laminarlas juntas para formar un solo gran bloque, jalar hacia arriba una cuerda de salones plegados de lectura como una Torre de Babel encarando al Sena. Ahora rebanar horizontalmente a través del bloque: **Cada corte** estadísticamente **se asemeja al programa**. No puede ir mal. **La planta = al corte.**

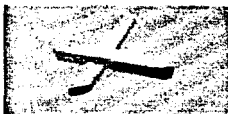
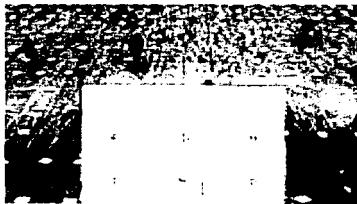
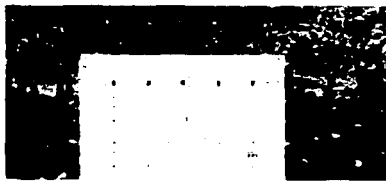
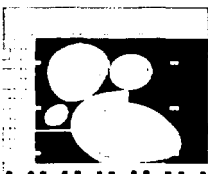
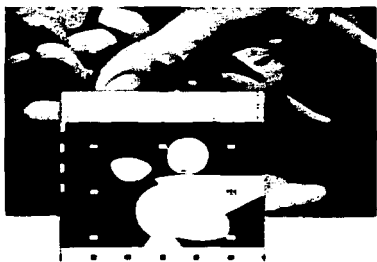
nivel 4

Biblioteca de Adquisiciones Recientes: audio, cabinas, plantas, acervo.

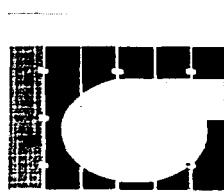
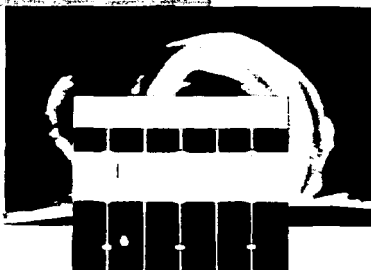
Ahora del guión técnico general pasa a los guiones particulares, manejo de programas, montajes, encuadres, desencuadres y fueras de cuadro, todo un despliegue de sus capacidades para combinar magistralmente su Ser-saber con su Ser-poder y su Ser-en sí. Es posible ver ya a la máquina abstracta -diagramas y phyla-: **La estrategia del vacío**, empieza a lograr la cristalización de la propuesta:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Un arreglo hecho de algunas de las láminas de montaje de la Muy Grande Biblioteca de Francia.
Fuente: *SMLXL*.



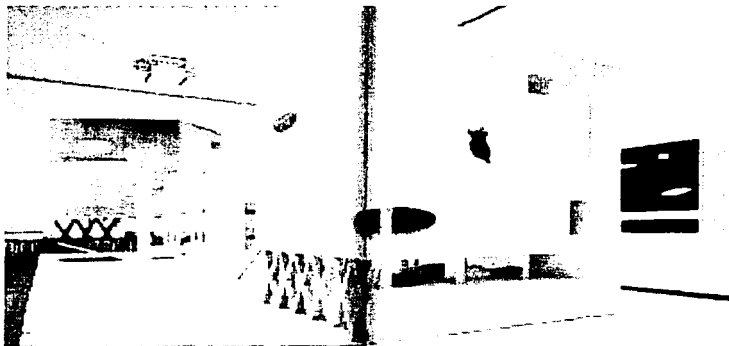
TIFETS CON
FALLA DE ORIGEN

Mayo 13

El corazón de tres placas ahora rodeado por una espiral de salones de lectura. **No más enfoque sobre el río; en esta forma ellos verán todo:** el centro, el Pèriphèrique, la periferia, el XVI'avo, lo bueno, lo malo, y lo horrible... ¿horrible pero prometedor?

nivel 5
Biblioteca de Adquisiciones Recientes:
audiovisual, auditorio.

En los próximos párrafos continúa desarrollando el programa-concepto-percepto-precepto y corroborando la hipótesis:



Mayo 15

Un viejo bosquejo del ZKM, repentinamente embarazado.

Imagina un edificio consistente en espacios regulares e irregulares, donde las partes más importantes del edificio consisten de una ausencia de edificio.

Lo regular aquí es el acervo; lo irregular, los salones de lectura, no diseñados, simplemente escarbados.

¿Puede esta formulación liberarnos de la triste moda de simular invención?

nivel 6
Biblioteca de Adquisiciones Recientes: video, cabinas, acervo

Mayo 19

La TGB es un cubo.

Es acervo sólido con salones de lectura –vacíos- excavados donde son eficientes.

Oscuro en el centro, luz diurna en el perímetro.

Multitudes abajo, cámaras vacías encima para reflexión.

nivel 7
video, acervo

Mayo 20

Cubo perforado por nueve pozos de movimiento vertical. Siempre que un vacío rodee uno de los cuadros de **elevador**, es accesible.

nivel 8
acervo

Mayo 23

Querido Diario,

La creación de diferencia, la tarea insoportable, se convierte en placer.

Fácil, también. **Las formas solamente deben ser "dejadas fuera", no construidas.**

nivel 9

Espiral

Biblioteca de Referencia: una **espiral continua** que conecta, en tres turnos, cinco pisos de acervo parcialmente abierto, recintos de estudio, cabinas de estudio.

Cada engranaje da acceso a diferentes materias y temas.

Procede una vez más a los guiones particulares - partículas, corroborando las haecceidades, los eventos que se podrán dar en la estructura de eventos o 'montaje de atracciones' en palabras de Eisenstein:

Mayo 24

Imagina un salón donde el piso se vuelve pared se vuelve techo se vuelve pared, y piso otra vez...

Cuarto *loops the loop* [rizando el rizo].

nivel 10

Biblioteca de Referencia: salón de lectura, acervo abierto, recinto de estudio, acervo robotizado, planta

Mayo 25

Solamente ansiedad, en medio de síntomas tempranos de regocijo: es **una idea**, lo sabemos, pero es absolutamente confusa en este momento ya sea que sea buena o mala idea. La maqueta, intentada para clarificar, prolonga la incertidumbre... Suspendemos el juicio, necesita tiempo.

Un cubo. Todas las "deducciones" han sido ejecutadas: el edificio como residuo de un proceso de eliminación. Aquí no estamos tratando con estética, sino con cantidades.

Solamente añadimos o sustraemos.

nivel 11

Biblioteca de Referencia: salón de lectura, acervo

La corroboración más contundente: Arquitectura sin forma, puro agenciamiento entre los estratos:

Mayo 26

Un retrato de todas las bibliotecas de la manera en que nunca serán vistas: como formas, como objetos. Si todo va de acuerdo con el plan, les habremos quitado ese estatus. Arquitectura sin forma.

nivel 12

Biblioteca de Referencia: salón de lectura, planta, acervo.

Más reflexiones del Ser-poder y sobre todo del Ser-en sí: **¿Es éste el mejor trabajo posible?**

Mayo 30

Sin buscar diferencias, el proyecto se ha vuelto "diferente".

Primer "fantasma" del eventual proyecto, en el sitio.

De alguna manera, la presencia del cubo -inestable por sus múltiples erosiones- parece la única manera de responder a la "limpieza" de los alrededores de un paisaje arquitectónico nuevo (nada más antiguo a diez años).

Pero ¿puede tal contenedor tener aún relación con la ciudad? ¿Debería? ¿Es eso importante? O ¿El tema se está volviendo "Joder el contexto"?

Se comienzan a notar signos de convicción.

TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

nivel 13

Biblioteca de Referencia: salón de descanso, salones de conferencias, acervo.

Al contrario de lo que regularmente se enseña en las escuelas, aquí las plantas prácticamente se empiezan a "pensar" casi al final, cuando no hay nada que pensar porque prácticamente todo lo importante ya está pensado:

Mayo 31

Empezamos a "pensar" las plantas.

No hay nada que pensar.

¿Es que la Bigness [lo grande] sola hace todo más fácil hasta el punto del automatismo? Si el patrón del acervo es papel tapiz, planificar es como arrancar el papel tapiz de la pared.

nivel 14

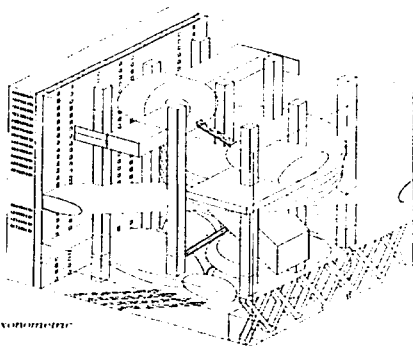
acervo

¡Eureka! OMA una máquina de guerra: 'Se habla, Se ve, Se hace frente, Se vive':

Junio 1

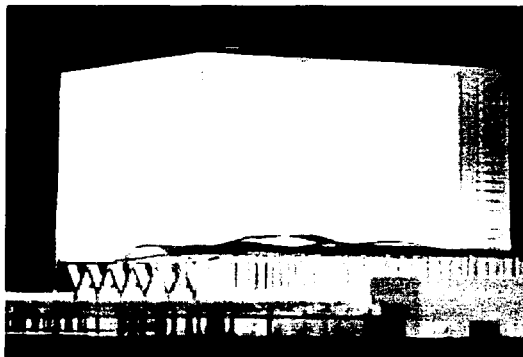
Primer dibujo formal (Georges Heintz).

Asombrosamente absurdo, asombrosamente hermoso. Más allá de cualquier explotación, también hay altruismo en el trabajo: OMA –máquina para fabricar fantasía- está estructurada para que *otros* obtengan los eureka.



Arquitectura

Fuente: a+u.



nivel 15

Concha

Salón de Catálogo: aparece en el exterior como un ojo, provee una vista panorámica de París, un catálogo en sí misma.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Junio 4

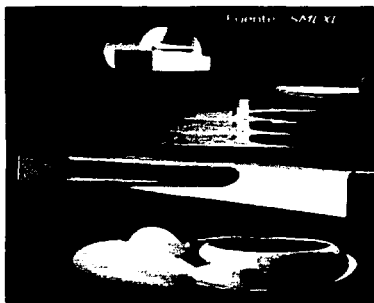
Querido Diario,
¿Queremos ganar este concurso o no?

nivel 16
Salón de Catálogo, acervo.

Corroboración de '¿Qué sé? ¿Qué puedo? ¿Quién soy?':

Junio 9

Preparar **presentación intermedia para colegas, críticos, amigos, intelectuales.**
Hacer una maqueta al revés: lo que es sólido se ha derretido, lo que es vacío flota como objeto en la nada. Brillante explicación seguida por un silencio inquietante. ¿Es este el "más allá"?



nivel 17
Rizo

Biblioteca de Investigación: un interior "científico" donde **el piso se vuelve pared se vuelve techo se vuelve pared —una cinta de Möbius que ejecuta un rizado del rizo a través de la profundidad del edificio.**

Junio 24

Tenemos que seguir. No tenemos alternativa.

nivel 18
Biblioteca de Investigación: salón de conferencias, acervo.

nivel 19
Biblioteca de Investigación: salón de lectura, acervo.

La búsqueda de la no-fachada, la fachada únicamente como un corte más, un estrato cristalino, sin faltar una hermosísima haecceidad: 'Un plano, a veces transparente, a veces translúcido, a veces opaco; misterioso, revelador, o mudo... Casi natural —como el cielo nublado en la noche, como un eclipse.

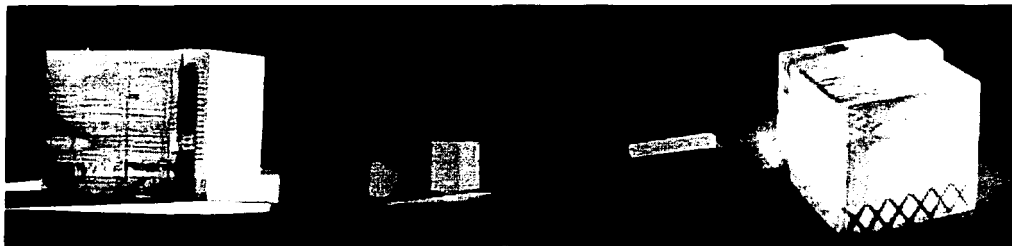
TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

Julio 2

Querido Diario,

Momento final de alivio: primera prueba de fachada... **simulando lo imposible.**

Un plano, a veces transparente, a veces translúcido, a veces opaco; misterioso, revelador, o mudo... Casi natural –como el cielo nublado en la noche, como un eclipse.



Fuente: *El Croquis 53*.



nivel 20

Biblioteca de Investigación: café, sala de descanso, acervo.

Techo

Restaurante, gimnasio, jardín, alberca.

Superposición de vacíos. [Fin del texto citado al principio]

No puede quedar sin enfatizar que, no sólo el proyecto en sí, sino también en la presentación del mismo, tanto en lo escrito como en las imágenes, Koolhaas hace gala de la técnica del montaje. Por ejemplo, en lo que 'se dice' si se lee **Mayo 8** y nivel **O Gran Vestíbulo de Ascensión**, nos deja sentir el fuerte contraste que existe en lo que el 'gobierno propuso' y lo que él propone, para finalmente introducirnos en su propuesta franca: La Muy Grande Biblioteca es interpretada como un bloque sólido de información... los espacios públicos están definidos como ausencias del edificio, vacíos escarbados del sólido de información... Y ni que decir del montaje de las láminas de cada página: 'lo que se ve'. Y entre ello, lo que no se ve ni se dice, pero que está allí, las posibilidades, el diagrama y el filum: ¿Qué puedo saber, o qué puedo ver y enunciar en tales condiciones de luz y de lenguaje? ¿Qué puedo hacer, qué poder reivindicar y qué resistencias oponer? ¿Qué puedo ser, de qué pliegues rodearme o cómo producirme como sujeto? ... un conjunto de posiciones singulares adoptadas en un *Se habla, Se ve, Se hace frente, Se vive*'. O dicho de otra manera: '¿Qué sé? ¿Qué puedo? ¿Quién soy?'

Considerando que en este corto período de tiempo –tres o cuatro meses, como ya dije- participó en tres concursos de tamaño *Bigness*, como los llama él, además, habiendo resultado ganador en dos de ellos (desafortunadamente para él y para todos se canceló su construcción) y finalista en el otro, puede verse ya el despliegue de la máquina abstracta que es Koolhaas, con sus dos facetas, el diagrama y el filum, como una herramienta sumamente eficaz para resolver, sobre todo en las corrientes rápidas de

Información mediatizada y repetitiva y que mantiene a la arquitectura alejada de fijaciones tipológicas y a la mente de imágenes dogmáticas.

¿Cómo es que Koolhaas funciona como una máquina abstracta?

Voy a tratar de resumirlo basándome en lo que he aprendido con Deleuze y Guattari:

La Tierra es un cuerpo sin órganos (CsO). (MM 47)

Pero, ¿qué es un cuerpo sin órganos?

Para empezar es un cuerpo lleno. Un desierto, la piel como envoltura, el calcetín como superficie reversible, una casa, una habitación y tantas cosas más, cualquier cosa. (MM 37)

"Nadie hace el amor con amor sin constituir para sí, con el otro o los otros, un CsO. Un CsO no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que lo que hace de órganos se distribuye según fenómenos de masa, [...], bajo la forma de multiplicidades moleculares. El desierto está poblado. [...] No es un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organización. [...] El cuerpo lleno sin órganos es un cuerpo poblado de multiplicidades". (MM 37)

"[...] hay, pues, que definir la naturaleza de esas multiplicidades y de sus elementos. **EL RIZOMA**. Uno de los caracteres principales esenciales del sueño de multiplicidad es que cada elemento no cesa de variar y de modificar su distancia respecto a los demás."

Logrado un CsO, éste se deja atravesar por 'materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadicas, partículas locas o transitorias'. Para Koolhaas esta es la disposición necesaria para hacer la investigación, valerse de diagramas, cuyos 'grados no son de desarrollo o de perfección preexistentes, son más bien **equilibrios relativos y globales**: sólo son válidos en función de las ventajas que proporcionan primero a tales elementos, después a tal multiplicidad en el medio, y en función de tal variación en él, **son, como todo diagrama, inestables, agitados, cambiantes**. En ese sentido, los grados ya no son comparables a una perfección creciente, a una diferenciación y complicación de las partes, sino a esas relaciones y coeficientes diferenciales tales como presión de selección, acción de catalizador, velocidad de propagación, tasa de crecimiento, de evolución, de mutación, etc.; el progreso relativo puede, pues, hacerse por simplificación cuantitativa y formal más que por complicación, por pérdida de componentes y de síntesis más que por adquisición (es un problema de velocidad, y la velocidad es una diferencial). 'Nos formamos, adquirimos formas por poblaciones; progresamos y adquirimos velocidad por pérdida'.

Para continuar con la exposición de las conclusiones provisionales me es necesario ayudarme con una explicación de Deleuze y Guattari, donde se habrán de considerar los estratos como estratos de investigación:

Pero, ¿cómo pueden identificarse las cosas y nombrarlas si han perdido los estratos que las cualificaban, si han pasado a la desterritorialización absoluta? No podemos contentarnos con un dualismo o una simple oposición entre los estratos y el plan de consistencia desestratificado. Pues los propios estratos están animados y son definidos por velocidades de desterritorialización relativa; es más, la desterritorialización absoluta está presente en ellos desde el principio, y los estratos son efectos secundarios, espesamientos en un plan de consistencia omnipresente, siempre primero, siempre inmanente. Pues también el plan de consistencia es ocupado, trazado por la Máquina abstracta; ahora bien, ésta existe desarrollada en el plan desestratificado que ella misma traza y, a la vez, englobada en cada estrato en el que define la unidad de composición, e incluso semiinstalada en ciertos estratos en los que define la forma de presión. Lo que circula o baila en el plan de consistencia arrastra, pues, un aura de su estrato, una ondulación, un recuerdo o una tensión. El plan de consistencia conserva los suficientes estratos para extraer de ellos las variables que se manifiestan en él como sus propias funciones. El plan de consistencia, o el planómeno, no es en modo alguno un conjunto indiferenciado de materias no formadas, pero tampoco es un caso de materias no formadas cualesquiera. Es cierto

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que, en el plan de consistencia, ya no hay formas ni sustancias, ya no hay contenido ni expresión, ya no hay desterritorializaciones relativas y respectivas.

Es evidente que sobre el plan de consistencia, no hay ni pasado ni porvenir; hay devenir. Es muy diferente. Buscamos las resonancias de las palabras. Sobre el plano de composición, no hay ni pasado ni porvenir porque, finalmente, no hay historia, sólo hay geografía.

Sigue ahora lo que Koolhaas busca en las investigaciones, algo de suma importancia para él, capturas de doble articulación, su papel en la OMA: 'It's more a kind of lamination, a **BONDING** between layers'.¹⁰

Pero, bajo las formas y sustancias de estratos, el plan de consistencia (o la máquina abstracta) construye continuums de intensidad: crea una continuidad para intensidades que extrae de formas y sustancias distintas. Bajo los contenidos y las expresiones, el plan de consistencia (o la máquina abstracta) *emite y combina signos-partículas (partícos)* que hacen que el signo más asignificante funcione en la partícula más desterritorializada. Bajo los movimientos relativos, el plan de consistencia (o la máquina abstracta) *efectúa conjunciones de flujos de desterritorialización*, que transforman los índices respectivos en valores absolutos. Los estratos sólo conocen intensidades discontinuas, incluidas en formas y sustancias; partícos divididos, en partículas de contenido y artículos de expresión; flujos desterritorializados, disjuntos y reterritorializados. *Continuum* de intensidades, emisión combinada de partícos o de partículas-signo, conjunción de flujos desterritorializados, tales son, por el contrario, los tres factores específicos del plan de consistencia, efectuados por la máquina abstracta y que constituyen la desestratificación. Ahora bien, nada de todo esto constituye una noche blanca caótica, ni una noche negra indiferenciada. Hay reglas, y esas reglas son las de la 'planificación', las de la diagramatización. [...] La máquina abstracta no es cualquier máquina; las continuidades, las emisiones y combinaciones, las conjugaciones no se realizan de cualquier manera. (MM 74-75)

La máquina abstracta presenta diferentes estados simultáneos que explican la complejidad de lo que sucede en el plan de consistencia. 'Lo fundamental es el modo de conexión de las diversas partes del plan'. 'Y las reglas concretas de construcción del plan sólo son válidas en la medida en que ejercen un papel selectivo'. (MM 511-522 o en esta disertación en el fragmento **1926. DE LA CAJA DE HERRAMIENTAS O DE ALGUNOS AGENCIAMIENTOS FILOSÓFICOS**).

¿Qué relación se establece entonces entre contenido y expresión, y qué tipo de distinción? Todo esto está en el cerebro, y, sin embargo, nunca ha habido distinción más real. Lo que queremos decir es que existe un medio exterior común a todo el estrato, incluido en todo el estrato, el medio nervioso cerebral. Procede del sustrato orgánico, pero este no desempeña verdaderamente el papel de un sustrato, ni de un soporte pasivo. Su organización no es menor. Más bien constituye el caldo prehumano en el que estamos inmersos. En él están inmersas nuestras manos y nuestros rostros. El cerebro es una población, un conjunto de tribus que tienden hacia dos polos. Cuando Leroi-Gourhan analiza precisamente la constitución de dos polos en este caldo, uno del que dependerán las acciones del rostro, y otro del que dependerán las de la mano, la correlación o la relatividad de ambos no impiden la distinción real, sino que, por el contrario, la provocan como presuposición recíproca de dos articulaciones, la articulación manual de contenido, la articulación facial de expresión. (MM 69)

De acuerdo a lo que Deleuze enseña, hay que esclarecer que 'lo que se cuenta es completamente concreto. No hay intensidades abstractas. La cuestión es saber si una intensidad le conviene a alguien y si puede soportarla. Una intensidad es mala, es radicalmente mala cuando excede el poder de aquel que la experimenta. Es mala, aún si es la más bella de las cosas. Una intensidad está siempre en relación con otras intensidades. Una intensidad es mala cuando excede el poder correspondiente que es el poder de ser afectado. Una intensidad débil puede, a veces, ser ruinosa para alguien. La constitución del plano de consistencia o de composición de alguien, consiste precisamente en las intensidades que es capaz de soportar. Si una intensidad no es su asunto entonces está perdido: o bien hace el tonto o el payaso, o bien estalla en el aire. Una cartografía es saber lo que es una línea en uno'. Por lo que cada cual tendrá que encontrar sus propias intensidades, es decir, las que tenga capacidad de resistir, porque justamente ahí radica el Ser-en sí de cada uno.

¿Qué es Koolhaas sino una ingeniosa máquina abstracta que funciona de muchas maneras, explota o batalla en todas direcciones y que no se encuentra en el mapa oficial de políticas y prescripciones, planeada como tal por nadie? Es una 'máquina de guerra' construida sobre líneas de fuga, cuyo objeto es un espacio muy especial, el espacio liso que compone, ocupa y propaga; y como tal puede ser mucho más revolucionaria que bélica.

DE LAS CONCLUSIONES PROVISIONALES DE LA ADOPCIÓN DEL MÉTODO CRÍTICO PARANOICO.

Nunca hay sólo una imagen, lo que cuenta es la relación entre las imágenes.

GILLES DELEUZE.

Me resulta sumamente interesante encontrar que la invención de Dalí, el método paranoico crítico, como su nombre lo dice, básicamente paranoico, fuera adoptado y aplicado por Koolhaas en la arquitectura-urbanismo, también aprovechado por los creadores del esquizoanálisis –Deleuze y Guattari-, y por otro personaje igualmente interesante, Foucault; cuando menos como herramienta para lograr cada uno de ellos sus fines y, claro, con diferentes nombres.

Dice Deleuze, "Es agradable que resuene hoy la buena nueva: el sentido no es nunca principio ni origen, sino producto. No hay que descubrirlo, restaurarlo ni reemplazarlo, sino que hay que producirlo, mediante una nueva maquinaria". Puede decirse lo mismo de un sinsentido, o por lo menos tiene derecho a tener las mismas oportunidades. Y concluye: "...producir el sentido es hoy la tarea". (Lógica del Sentido). Y en el libro *Imagen-tiempo* dice: "Ya no hay un encadenamiento de imágenes mediante conexiones racionales, sino que las imágenes se reorganizan mediante conexiones irracionales. [...] un régimen cristalino que opera mediante conexiones irracionales y reconstrucción de los encadenamientos, un régimen que sustituye el modelo de lo verdadero por el poder de lo falso como devenir". (Conversaciones 111)

En Deleuze: Producción de sentido en el ámbito filosófico, mediante la reordenación de seres y conceptos, por **la rearticulación del sinsentido mismo**, y en Foucault: Producción de sentido en los dominios histórico o político, mediante la construcción de ficciones y su puesta en conexión con la actualidad.

"En cuanto al problema de la ficción, es para mí un problema muy importante; me doy cuenta de que no he escrito más que ficciones. No quiero, sin embargo, que esté fuera de la verdad. Me parece que existe **la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, 'fabrique' algo que no existe todavía, es decir, 'ficcione'**". Precisamente es esto en lo que consiste el método paranoico crítico, en introducir hechos falsos, ficciones. Y concluye, "Se 'ficciona' historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se 'ficciona' una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica". (Microfísica del poder)

En su libro *Foucault* Deleuze responde "En cierto modo, Foucault puede declarar que nunca ha escrito sino ficciones: y es que, como hemos visto, los enunciados se parecen a los **sueños**, y todo cambia, como en un caleidoscopio, según el *corpus* considerado y la diagonal que se traza. Pero, de otro modo, puede también decir que nunca ha escrito sino sobre lo real, con lo real, porque todo es real en el enunciado, y toda realidad se manifiesta en él".

También se encuentra este asunto de las falsaciones cuando Deleuze propone la creación de los intercesores y dice: "**Toda verdad es 'falsación' de ideas preestablecidas**. Decir que la verdad es una creación implica admitir que la producción de verdad pasa por una serie de operaciones que consisten en trabajar una materia, una serie de falsificaciones en sentido estricto. [...] **Los intercesores son estas potencias de lo falso que producen lo verdadero...**" (C 201)

En el método paranoico crítico, tanto en la invención de Dalí como en la versión de Koolhaas, la situación resulta muy parecida, sobre todo cuando se trata, como dicen los filósofos, de 'la posibilidad de hacer

TRIPS CON
FALLA DE ORIGEN

funcionar la ficción en la verdad'; de 'inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, 'fabrique' algo que no existe todavía, es decir, 'ficcione'; o de que 'toda verdad es 'falsación' de ideas preestablecidas, los intercesores son estas potencias de lo falso que producen lo verdadero'. Retomando lo que dicen el pintor y el arquitecto:

En 1929 Salvador Dalí fija su atención en los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos y contempla la posibilidad de un método experimental basado en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia; ese método se convertiría más tarde en la síntesis delirante crítica que se denomina 'actividad paranoico-crítica'.

PARANOIA: delirio de asociación interpretativa que entraña una estructura sistemática.

Y enfatizan una vez más:

"Actividad paranoico-crítica: método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes."¹¹

"En términos generales, se trata de la sistematización más rigurosa de los fenómenos y materiales más delirantes, con la intención de hacer tangiblemente creadoras mis ideas más obsesivamente peligrosas"¹², Dice Dalí.

"De hecho, la **paranoia** es un delirio de interpretación, cada hecho, evento, fuerza, observación es atrapado en un sistema de especulación y 'entendido' por el individuo afligido de tal manera que confirma absolutamente y refuerza su tesis —esto es, la ilusión [**ficción**] inicial que es su punto de partida. El paranoico siempre golpea en la cabeza del clavo, no importa donde caiga el martillazo,"¹³ dice Koolhaas.

Analizando el método paranoico crítico, Koolhaas expone en *Delirious New York*:

Souvenirs

Como el nombre sugiere, *el Método paranoico crítico de Dalí es una secuencia de dos consecutivas pero discretas operaciones*:

1. la reproducción sintética de las formas del paranoico de **ver el mundo bajo una nueva luz** -con su rica cosecha de correspondencias insospechadas, analogías y patrones; y
2. **la compresión de estas especulaciones gaseosas hasta un punto crítico donde logran la densidad de un hecho**: la parte crítica del método consiste en la fabricación de 'souvenirs' objetivados del turismo paranoico, de evidencia concreta que traiga los '**descubrimientos**' de esas excursiones de regreso para el resto de la humanidad, idealmente en formas tan obvias e innegables como fotos instantáneas.

Como un modelo didáctico de tan crítica operación -en este caso, para probar la (por ejemplo, esencialmente improbable) tesis de la Ascensión de María- **Dalí describe uno de sus sueños**.

"Ahora que estoy despierto aún encuentro este sueño tan magistral como cuando dormía. Este es mi método: se toman cinco bolsas de chícharos, se juntan todas en una bolsa grande y luego se tiran desde una altura de 50 pies [15 metros]; ahora se proyecta una imagen de la Sagrada Virgen en los chícharos que caen; cada chícharo, separado del siguiente únicamente por espacio, así como las partículas de un átomo, reflejarán una pequeña parte de la imagen total; ahora se proyecta la imagen de cabeza y se toma una fotografía."

"Debido a la aceleración, conforme a las leyes de gravedad, la caída invertida de los chícharos producirá el efecto de la Ascensión. Para refinar el efecto aún más se puede bañar cada chícharo con una película reflejante, que le dará la calidad de una pantalla..."¹⁴

Aquí, **la conjetura** de la Ascensión es el propulsor paranoico esencial; registrándolo en un medio que no pueda mentir, **el postulado es hecho crítico -objetivado, vuelto innegable, puesto en el mundo real donde puede volverse activo**.

La actividad paranoico-crítica- es la fabricación de evidencia para especulaciones improbables y la subsiguiente inserción de esta evidencia en el mundo, de manera que un hecho 'falso' [ficción] toma su lugar ilícito entre los hechos 'reales'.

Estos **hechos falsos** están relacionados al mundo real como espías a una sociedad dada: mientras más convencional e inadvertida es su existencia, mejor pueden dedicarse a sí mismos a la destrucción de esa sociedad.

El MPC es tanto el producto de, como el remedio contra esa ansiedad: promete que, a través de un reciclaje conceptual, los contenidos desgastados, consumidos del mundo pueden ser recargados o enriquecidos como el uranio, y esas generaciones siempre-nuevas de hechos falsos y evidencias fabricadas pueden ser generadas simplemente por medio del acto de interpretación.

"Pareciera como si tratara de experimentar integrando en el proceso creativo tanta energía aleatoria e inconsciente como fuera posible. 'Casi se vuelve la creación de un estado artificial de inconsciencia. Yo creo en la incertidumbre'".¹⁵

Ben van Berkel ve así a Koolhaas, su antiguo maestro: 'La arquitectura tradicional varía en los elementos, pero Koolhaas pone en discusión la coherencia entre los elementos. Por decirlo de alguna manera: él no empieza por la entrada, sino primero se pregunta: ¿esa entrada es realmente necesaria? Siempre busca la forma de ir en contra de lo inevitable, voltea todo al revés como un poeta *surrealista* y con eso llega a soluciones totalmente nuevas.'¹⁶

No voy a pretender seguir haciendo conclusiones provisionales, muchas ya fueron quedando en el meristema de este rizoma, de suerte que como tales tienen posibilidad de ser, de ser lo que sea necesario. Por eso concluyo esta meseta con un hecho falso, 'ficcionalando', de suerte que nadie sabe si es ficción o realidad, ¿Quién podría hacer la anatomía de una mente, y por si fuera poco, visionaria, además de estar obsesionada con el presente?

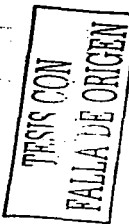
Estamos acostumbrados a que el quehacer arquitectónico, igual que nuestros juegos conocidos, responda a un cierto número de principios que pueden ser objeto de una teoría, esta teoría conviene tanto a los juegos de destreza como a los de azar ¿Y qué es la arquitectura sino una mezcla perversa de ambos? Sólo difiere la naturaleza de las reglas. A propósito encontré unos párrafos de Deleuze sobre un juego con reglas y no reglas que ahora me van a ayudar, considerando que Koolhaas hace lo posible por encontrar libertades:

- 1º) Un conjunto de reglas debe preexistir al ejercicio del juego; en cualquier caso, y cuando se juega, tienen un valor categórico [¡Uff!]
- 2º) Estas reglas determinan hipótesis que dividen el azar, hipótesis de pérdida o ganancia (lo que ocurre si...);
- 3º) Estas hipótesis [¡Otra vez las hipótesis!] organizan el ejercicio del juego en una pluralidad de tiradas, real y numéricamente distintas, realizando cada una una distribución fija que cae bajo tal o cual caso (incluso cuando se juega una tirada, esta tirada no vale sino por la distribución fija que realiza y por su particularidad numérica);
- 4º) Las consecuencias de las tiradas se ordenan según la alternativa 'victoria o derrota' [Parecen concursos de arquitectura].

"Los caracteres de los juegos normales son pues las reglas categóricas y preexistentes, las hipótesis distributivas, las distribuciones fijas y numéricamente distintas, los resultados consecuentes. Estos juegos son parciales por un doble motivo: porque no ocupan sino una parte de la actividad de los hombres, y porque, incluso llevados al absoluto, *solamente retienen el azar en ciertos puntos*, y dejan el resto al desarrollo mecánico de las consecuencias o a la destreza como arte de la causalidad [exactamente como se ha venido haciendo en la arquitectura]. Es pues obligado que, siendo ellos mismos mixtos, remitan a otro tipo de actividad, el trabajo [indiscutiblemente puede ser la arquitectura] o la moral, de la que son la caricatura o la contrapartida, pero cuyos elementos integran también un nuevo orden.

"No basta con oponer un juego 'mayor' al juego menor del hombre, no un juego divino al juego humano; hay que imaginar otros principios, incluso inaplicables en apariencia, donde el juego se vuelva puro.

- 1º) No hay reglas preexistentes; cada tirada inventa sus reglas, lleva en sí su propia regla.
- 2º) En lugar de dividir el azar en un número de tiradas realmente distintas, el conjunto de tiradas afirma todo el azar y no cesa de ramificarlo en cada tirada.



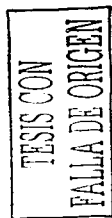
- 3º) Las tiradas no son pues, en realidad, numéricamente distintas. Son cualitativamente distintas, pero todas son las formas cualitativas de un solo y mismo tirar, ontológicamente uno.

"Cada tirada emite puntos singulares, los puntos de los dados. Pero el conjunto de tiradas está comprendido en el punto aleatorio, único tirar que no cesa de desplazarse a través de todas las series, *en un tiempo más grande que el máximo* de tiempo continuo pensable. Las tiradas son sucesivas unas respecto de otras, pero simultáneas respecto a este punto que cambia siempre la regla, que coordina y ramifica las series correspondientes, insuflando el azar a todo lo largo de cada una. El tirar único es un caos, del que cada tirada es un fragmento, cada tirada opera una distribución de singularidades, constelación. Pero en lugar de repartir un espacio cerrado en resultados fijos conforme a las hipótesis, son los resultados móviles que se reparten en el espacio abierto del tirar único y no repartido: distribución nómada y no sedentaria, en el que cada sistema de singularidades comunica y resuena con los otros, a la vez implicado por los otros e implicándolos en el tirar mayor. **Es el juego de los problemas y de la pregunta, y no de lo categórico y lo hipotético.**

- 4º) Un juego tal, sin reglas, sin vencedores ni vencidos, sin responsabilidad, juego de la inocencia y carrera de conjurados en el que la destreza y el azar ya no se distinguen, parece no tener ninguna realidad. Además no divertiría a nadie. Con seguridad, todo esto no es el mundo como obra de arte. El juego ideal del que hablamos no puede ser realizado por un hombre o por un dios. **Sólo puede ser pensado, y además pensado como sinsentido.** Pero **precisamente es la realidad del pensamiento mismo. Es el inconsciente del pensamiento puro, es cada pensamiento que forma una serie en un tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo continuo conscientemente pensable. Es cada pensamiento que emite una distribución de singularidades.** Son todos los pensamientos que se comunican en un Largo pensamiento, que hace que se correspondan con su desplazamiento todas las formas o figuras de la distribución nómada, insuflando el azar por doquier y ramificando cada pensamiento, reuniendo 'en una vez' el 'cada vez' para 'todas las veces'. Porque *afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación*, sólo el pensamiento puede hacerlo. Y si se intenta jugar este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y si se intenta producir otro resultado que no sea la obra de arte, nada se produce. Es, pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar. **Este juego que sólo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo.**¹⁷

¿Y qué tal si este juego que 'sólo puede ser pensado, y además pensado como sinsentido' es el hecho falso, la falsación que Koolhaas introdujo en la realidad, es el juego con el que ficciona, con el 'que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo'?

¿Qué tal si este juego es su intercesor, que como potencia de lo falso produce lo verdadero?



Return-Path: <ortega@ggili.com>
Received: from dns.izones.com ([209.51.193.33]) by correo.data.net.mx
(Post.Office MTA v3.5.2 release 221 ID# 0-65491U50000L500S0V35)
with SMTP id mx for <fariasv@data.net.mx>;
Tue, 18 Apr 2000 05:26:54 -0500
Received: from [195.77.69.240] by dns.ggili.com (NTMail 3.03.0013/76.b3qb)
with ESMTMP id ia347160 for <fariasv@data.net.mx>; Tue, 18 Apr 2000 12:15:26
+0200
Message-Id: <3.0.1.32.20000418123348.00687160@mail.ggili.com>
X-Sender: ortega@mail.ggili.com (Unverified)
X-Mailer: Windows Eudora Light Version 3.0.1 (32)
Date: Tue, 18 Apr 2000 12:33:48 +0200
To: fariasv@data.net.mx
From: "Editorial Gustavo Gili S.A." <ortega@ggili.com>
Subject: traducciones textos Koolhas
Mime-Version: 1.0
Content-Type: text/plain; charset="iso-8859-1"
Content-Transfer-Encoding: quoted-printable
X-Info: Evaluation version at dns.izones.com
X-Info: YSI.NET Advanced Internet Services

Estimada Sra. Consuelo Farias de Van Rosmalen,

Le agradecemos su propuesta para el libro Conversations with students.
Lamentamos comunicarle que no podemos ofrecerle en este momento la
colaboración con este proyecto aunque le estamos muy agradecidos por su
propuesta de traducción.

Atentamente

Llu=EDs Ortega
Editorial Gustavo Gili S.A.
ortega@ggili.com

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Deleuze, G. y F. Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*. Libro 2 *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997, p. 36. (1ª edición en francés, 1980).

² Van der Zijl, Annejet, *Rem Koolhaas. La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*. Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Fariás van Rosmalen.

³ *Rem Koolhaas: Conversation with Students [Conversación con los estudiantes]*. Sanford Kwinter, *Flying the bullet, or when did the future begin? [¿Volando la bala, o cuándo comenzó el futuro?]* Architecture at Rice 30, edición Sanford Kwinter. Princeton Architectural Press, New York, 1996, 2a edición. Pp. 68-69. Traducción del libro por Consuelo Fariás van Rosmalen.

⁴ *Rem Koolhaas: Conversation with Students [Conversación con los estudiantes]*. Sanford Kwinter, *Flying the bullet, or when did the future begin? [¿Volando la bala, o cuándo comenzó el futuro?]* Architecture at Rice 30, edición Sanford Kwinter. Princeton Architectural Press, New York, 1996, 2a edición. P. 80. Traducción del libro por Consuelo Fariás van Rosmalen.

⁵ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Secrets*¹, p. 1124. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁶ *Rem Koolhaas: Conversation with Students [Conversación con los estudiantes]*. Sanford Kwinter, *Flying the bullet, or when did the future begin? [¿Volando la bala, o cuándo comenzó el futuro?]* Architecture at Rice 30, editado por Sanford Kwinter. Princeton Architectural Press, New York, 1996, 2a edición. P. 79. Traducción del libro por Consuelo Fariás van Rosmalen.

⁷ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Strategy of the Void. Très Grande Bibliothèque*. Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 603-644. Traducción.

⁸ Koolhaas, Rem, "Ciudad aeropuerto en Seúl" *OMA / Rem Koolhaas 1992-1996*, El Croquis, número 79, Madrid, 1996, 1ª edición, p. 230. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁹ Van der Zijl, Annejet, *Rem Koolhaas. La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*. Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁰ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹¹ <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

¹² Este párrafo en itálicas también lo cita Rem Koolhaas, de Salvador Dalí, en sus dos libros: *Delirious New York* p. 237 y *SMLXL* Pp. 1012-1022.

¹³ Dalí, Salvador, *Diario de un genio*, Tusquets Editores, Colección Andanzas, Barcelona, 1998, 7ª edición. (Edición original en francés, *Journal d'un génie*, 1964), p. 191. Las itálicas negritas son mías.

¹⁴ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, Oxford University Press, New York, 1978; The Monacelli Press, New York, 1994. P. 238. Traducción del libro al español por Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁵ Esta parte relativa a la Ascensión de la Virgen María aparece en: Dalí, Salvador, *Diario de un genio*. Tusquets Editores, colección Andanzas, Barcelona, 1998. 7ª edición. Pp. 50-51 (1ª edición en francés, 1964) Citado en Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Oxford University Press, New York, 1978, The Monacelli Press, New York, 1994. P. 238. Traducción Consuelo Fariás van Rosmalen.

¹⁶ Zeera, Alejandro, "Encontrando libertades", *OMA / Rem Koolhaas 1987 1993*. El Croquis 53. 3ª edición ampliada. El Croquis editorial. Madrid, 1992. P. 10. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁷ Van der Zijl, Annejet, *Rem Koolhaas. La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*. Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁸ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*. Traducción Miguel Morey y Víctor Molina, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989, Pp. 78-80. (1ª edición en francés 1969).

1972. DE LA AGENDA DE TRABAJO DE UNA PROFESIÓN: *DELIRIOUS NEW YORK*.¹

DEL ANÁLISIS DE UNA AGENDA-RIZOMA

¿EN QUÉ CIRCUNSTANCIAS SE PRODUCE ESTE LIBRO?

ANTES QUE NADA, ¿QUIÉN ES REM KOOLHAAS?

DEL LIBRO-AGENDA.

DEL PRÓLOGO A LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑOL.

DE LA PREHISTORIA.

DE LA RETÍCULA DE MANHATTAN.

DEL ELEVADOR.

DE LA PRIMERA MANZANA: CONEY ISLAND: LA TECNOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO.

DEL INICIO DE LA CULTURA DE CONGESTIÓN.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Nada es más turbador que los movimientos incesantes de lo que parece inmóvil. Leibniz diría: una danza de partículas arrollándose en pliegues.²

GILLES DELEUZE.

DEL ANÁLISIS DE UNA AGENDA-RIZOMA

Lo primero que se pregunta uno al pretender analizar este libro es ¿Por qué Koolhaas seleccionó Nueva York? ¿Por qué lo adjetivo delirante? ¿Y este adjetivo, es en su acepción de desvarío o perturbación mental, o en la de excesivo y frenético, o tal vez en ambas? Pero con toda seguridad fue por ser uno de los espacios más sobrecodificados del planeta. Veamos. He leído el libro ya no sé cuantas veces, además lo traduje de su idioma original -inglés- al español, y para realizar este análisis lo estoy volviendo a leer, obviamente varias veces por partes; sin embargo, cada vez que lo hago voy encontrando otras piezas del rompecabezas que me he propuesto armar y debo reconocer que mi asombro no tiene límites ¿cómo es posible que un joven arquitecto habiendo apenas terminado su carrera haya podido hacer soberana agenda? Pero no sólo eso, sino que la esté llevando al cabo en su vida profesional de ya casi treinta años y con un éxito casi sin precedentes.

¿EN QUÉ CIRCUNSTANCIAS SE PRODUCE ESTE LIBRO?

ANTES QUE NADA, ¿QUIÉN ES REM KOOLHAAS?

Después de haber leído muchas biografías sobre él, realicé yo una conjuntando los datos de unas y de otras de modo que quedara lo más completa posible. El trabajo final fue publicado en dos emisiones de la Revista Repentina (Agosto y septiembre 1998) de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. A continuación voy a transcribirla:

Un hombre de 192 centímetros de alto, un Rascacielos en sí mismo, nacido en 1944 en Rotterdam, Holanda -un año antes de terminar la Segunda Guerra Mundial, en ese entonces una ciudad llena de cráteres producidos por las bombas lanzadas en el centro de ella.

Durante su infancia la familia se traslada a vivir por algún tiempo a Indonesia (Jakarta) -territorio holandés hasta 1949- donde por primera vez se enfrenta con las masas de seres humanos y la congestión de una ciudad, inimaginables para la gente holandesa, más aún aquel tiempo.

Hijo de un famoso escritor y crítico de teatro, y nieto, por parte materna, de un arquitecto, hace eco a su estirpe y desde muy joven es reportero del *Haagse Post* y escritor de guiones. Sin embargo, de un día para otro decide estudiar Arquitectura, hace sus maletas y se dirige a la *Architectural Association School* de Londres, donde se recibe en 1972 con el proyecto *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, proyecto con el cual participa, además, en el concurso *Casabella: "The City as a meaningful Environment"*, obteniendo primer lugar *ex aequo*. Tan pronto termina es premiado con la *Harkness Fellowship* para permanecer dos años en Estados Unidos haciendo investigación. Hace sus maletas otra vez y parte entonces a Nueva York a enfrentarse con una metrópoli imponente -pensemos que en ese momento es apenas un joven recién egresado de la licenciatura- donde por un lapso de cuatro años -con el apoyo además del *Institute for Architecture and Urban Studies*, que le brinda una base en Manhattan y la *Graham*

Foundation for Advanced Studies in Fine Arts de Chicago que otorga una donación- se dedica con entusiasmo a la investigación y análisis de la cultura metropolitana, trabajo que da como resultado su famosísimo libro *Delirious New York* -publicado en 1978-, libro en el que la cultura urbana era, por una vez, no despreciada sino descrita como un fenómeno fascinante y contradictorio, completamente hecho por el hombre, y el cual era un reto continuar construyéndolo. En parte gracias a las ilustraciones de su esposa Madelon Vriesendorp, en las cuales a los rascacielos les dio gestos humanos, el libro atrajo la imaginación de mucha gente. La primera edición se agotó como pan caliente, era imposible conseguir uno ni siquiera repagándolo en una subasta de Sotheby.

Pue hasta el año de 1994 cuando se lanzó otra edición del renombrado libro y pude conseguir uno, el cual he traducido al español y sólo espero la autorización del arquitecto Koolhaas para poderlo publicar. En otra ocasión me permitiré comentar este libro, ya que este material forma parte de la investigación con la cual espero realizar el Doctorado en Arquitectura. De momento, me gustaría citar aquí algún comentario que al respecto hace Koolhaas en otro de sus libros -su obra magna, hasta la fecha-, el 'adoquín de plata', publicado en Diciembre de 1995: **SMLXL**:

NEW YORK 1

Hace diez años, escribí un libro sobre Nueva York el cual era una investigación en otra especie de modernidad -no la modernidad europea de los veinte y treinta que consistió en un sueño que no fue realizado. Lo que me fascinó sobre Nueva York fue que en los veinte y treinta, edificios como el Rockefeller Center fueron tan revolucionarios como la arquitectura en Europa, pero construidos, realizados, y tal vez más importante -populares. Así que la gran virtud de Nueva York, a mis ojos, es que presenta una modernidad que no está enajenada de la población sino que de hecho es populista. (Traducción: Consuelo Fariás-van Rosmalen).

Por otro lado, en el año de 1975, Koolhaas junto con Ella y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp inauguraron una oficina en Londres la que llamaron **Office for Metropolitan Architecture -OMA-** nombre de llamar la atención, pues como el propio Koolhaas dice, "la arquitectura es una profesión peligrosa... Es especialmente peligrosa si se tiene un nombre como *Office for Metropolitan Architecture* -un nombre muy pretencioso comparado con el cual casi cualquier realización puede ser encontrada deficiente."

Dos años después abren otra OMA en Rotterdam y luego otra en Atenas, esta última desaparece en 1985 cuando los Zenghelis deciden tomar otros rumbos. En la actualidad OMA es una de las oficinas más importantes a escala internacional con un gran volumen de trabajo en todo el mundo, al cual me referiré más adelante. Cuenta con su centro de investigaciones propio, en donde se hacen las investigaciones para fundamentar cada uno de los proyectos y obras que realizan y encontrar nuevas propuestas y soluciones con base en ellas; y ya que esta investigación considera Koolhaas que está subutilizada -sólo la utiliza la OMA-, está en tratos para asociarse, nada más ni nada menos que con la oficina de *Ove Arup & Associates* -oficina dedicada al diseño estructural que en la actualidad cuenta con 2,000 empleados en su oficina de Gran Bretaña y otros mil en el resto del mundo-, para que ellos también puedan disponer de ella.

De regreso en Europa, el mismo año de la presentación de su libro *Delirious New York* (1978), Koolhaas es invitado a participar en el concurso para la Extensión del Parlamento Holandés (*Tweede Kamer*) -una obra actual enclavada en plena fortificación medieval que alberga el Parlamento original conocida como Binnenhof -donde obtiene primer lugar. Un jurado de expertos seleccionó su proyecto como el mejor de todos pero el Concejo Municipal de La Haya vio conveniente ignorar esta decisión. Se construye otro proyecto, hecho, éste de ganar y que por infinidad de causas no se construya el proyecto de Koolhaas, que se vuelve reiterativo a lo largo de su desempeño profesional.

Paralelamente se dedica a impartir un sinnúmero de conferencias y entrevistas en diversos países, con las cuales ejerce una enorme influencia en las discusiones de arquitectura y urbanismo donde los jóvenes adoptaban entusiastamente sus ideas y estilo de presentación -y podría agregar que también entre los jóvenes de espíritu, por ejemplo el conocido arquitecto británico James Stirling (1926-1994), quien no se perdía una sola de ellas por nada y además las gozaba a carcajadas; o el también conocido arquitecto alemán Oswald Mathias Ungers (1926), entre otros. Pero Koolhaas mismo no había realizado para ese entonces un solo edificio, por un buen tiempo estuvo en esta frustrante situación; así que por otro lado los no tan jóvenes de espíritu lanzaban ya sus acres ataques por la desmedida influencia que ejercía en la profesión apodándolo para empezar el arquitecto en papel o el contador de leyendas.

En abril de 1986 le es conferido el Premio *Maaskant* a cuenta 'del efecto estimulante de sus conferencias públicas acerca de su profesión.'

En 1987 se inaugura el *Nederlands Dans Theater* (NDT) en La Haya, después de un sin fin de peripecias que Koolhaas nos narra de una manera divertidísima en su libro *S,M,L,XL*, pero que en su momento no lo fueron tanto. Obra que se vuelve muy significativa para él y para OMA por el trabajo enorme que costó llevarla al cabo debido a la escasez tanto de presupuesto como de terreno y la abundancia del programa y de requerimientos -sin contar el cambio de ubicación que propició el tener que hacer un segundo proyecto. Finalmente, aunque otras obras ya estaban en construcción, ésta fue la primera de connotación internacional que terminaba y a la gente le encantó: el tiempo del arquitecto en papel empezaba a llegar a

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

su fin. Por otro lado, se vuelve también muy significativa para mí porque fue la primera obra de Koolhaas que tuve la oportunidad de no sólo conocer, sino gozar en 1988. Inolvidable en particular la experiencia del techo ondulado del teatro y sobre todo la del bamboleante *Skybar*, junto con la regocijante riqueza de espacios, formas, colores, en fin, que logra.

Después de este espectacular, aunque muy difícil inicio, el incansable ritmo de trabajo de Koolhaas 'ha dado un salto cuántico', para usar palabras del mismo arquitecto. Ha participado en muchos concursos, ganado un buen número de ellos, construido no todos por razones, como ya dije, diversas, son el caso de, por ejemplo, la Terminal Marítima en Zeebrugge, Bélgica, donde teniendo ya todo listo para comenzar la obra, después de una inversión enorme de trabajo, ésta fue suspendida; del *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, donde tres años después de ganar el concurso y ser designado para construirlo, el Concejo Municipal de Karlsruhe decide cancelarla; del concurso del *Parc de la Villette*, donde obtiene el primer lugar y le designan la construcción a Bernard Tschumi; del Ayuntamiento de la Ciudad de La Haya, Holanda, donde le sucede lo mismo y le designan la obra a Richard Meier; entre muchos otros. Pero no por esto pierde el espíritu y aprovecha siempre la oportunidad para aplicar y enseñar sus valiosísimas reflexiones y razonamientos; a la fecha las obras que sí ha podido construir, entre desarrollos urbanos, edificios, casas, libros, investigaciones y publicaciones así como exposiciones de su trabajo -que suman alrededor de 150 a todo lo largo y ancho del planeta-, son más que suficientes para hacerlo -a los 53 años de edad-, ahora sí, *legendario*, por la calidad de ellas y de las reflexiones que conllevan en la apertura de nuevos caminos y puntos de vista.

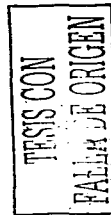
Entre sus más importantes obras construidas, tanto de arquitectura como de diseño urbano, podría citar: *IJ-Plein Urban Planning* (1981-88), *Oost III Housing and Shops* (1981-88), Escuela y Gimnasio (1981-86), Estación de Policía (1982-85), *Nederlands Dans Theater*, Proyecto II (1984-87), *De Brink Apartments* (1984-88), la hermosísima *Villa Dall'Ava* (1984-91), *Byzantium* (1985-91), Dos Casas con Patio (1985-88), Estación Conmutadora de Rotterdam (1985-87), Conjunto de Oficinas y Restaurantes (1985-90), *Uithoof 2000* (1986), *Kunsthal*, Proyecto II (1987-92), Renovación del *Furka Blick Hotel* (1988-91), *Euralille: Centre International d'Affaires* Fase I (1988-94), Fase II (terminación proyectada: 2005), RWA Talleres para Discapacitados- (1988-90), *Museum Park* (1989-94), *Nexus World Housing* (1989-91), *Video Bus Station* (1989-92), *Southern*: Túnel de equipamientos urbanos en La Haya (1990-2000), *Lille Grand Palais o Congreppo* (1990-94), *Educatorium* (1992-97), *Holten House* (1982-93), *2 Bibliothèques Jusseieu* (1993 en desarrollo), *Almere Urban Redevelopment* (1994 en desarrollo), *MCA Universal City* (1996 en construcción) *Maison à Bordeaux* para un inválido, (1996 en construcción). Muchas de las cuales han ganado premios especiales.

Entre sus escritos más importantes tenemos primero sus libros: *Delirious New York* (1978), Iván Leonidov (1981), *New York Architecture*, Vol. 1 (1988), *SMLXL* (1995), *New Urbanism: Pearl River Delta* (1996), *Yves Brunier: Landscape Architect* (1996), *Four Spaces Four Architects* (1997); entre sus ensayos e investigaciones: *The Story of the Pool* (1976), *The White Sheet* (1981); en 1985: *Imagining Nothingness, The Terrifying Beauty of the Twentieth Century, Elegy for a Vacant Lot, Passion Play* (1992); en 1993: *The House that Mies Made, Learning Japanese, Field Trip: (A)A Memoir, Typical Plan, Globalization, Dirty Realism, Last Apples*; en 1994: *Bigness, or the Problem of Large, Palace of the Soviets, Atlanta, What ever happened to Urbanism?, The Generic City*; en 1995: *City of Exacerbated Differences, Singapore Songlines: Thirty Years of Tabula Rasa*.

Y para no alargar demasiado esta parte no voy a nombrar sus tantas exposiciones, entrevistas, premios y conferencias. De estas últimas sólo apuntaré que conforma el Consejo de Directores, junto con: Peter Eisenman, Cynthia Davidson, Arata Isozaki, Philip Johnson, Phyllis Lambert, John Rajchman e Ignasi de Solà-Morales de *Anyone Corporation* -donde además de dirigir, organiza, da conferencias, modera mesas de debate con mucha habilidad, es panelista y más-, corporación establecida en 1990 para anticipar el conocimiento y entendimiento de la arquitectura y sus relaciones con la cultura general a fines del milenio, a través de conferencias, seminarios públicos y publicaciones que se llevan al cabo anualmente en diferentes ciudades del mundo, a partir de 1991, con una temática basada en las definiciones arquitectónicas de las diez palabras compuestas de *any* en el idioma Inglés: *Anyone, Anywhere, Anyway, Anyplace, Anywise, Anybody, Anyhow* -llevada a cabo en agosto del año pasado en Holanda-, *Anytime, Anymore, y Anything*, esta última concluirá el programa en el 2001.

Ha impartido clases en el *Institute for Architecture and Urban Studies*, Nueva York; *University of California: Los Angeles School of Architecture; Architectural Association School*, Londres; *Technical University*, Delft, Holanda; *Rice University*, Houston, Texas; actualmente y desde 1990, es profesor del Doctorado en Arquitectura en *Harvard University*, Cambridge, Massachusetts.

La crítica tradicional no ha alcanzado a explicar por qué la arquitectura de Koolhaas es en la actualidad la mas debatida e influyente del mundo, como lo puede mostrar cualquier indicador: 'la aparición frecuente del arquitecto en todas las selecciones de proyectos relevantes; la popularidad de las publicaciones [reales y virtuales] escritas por él o sobre su trabajo; el número y popularidad de sus apariciones personales; el



número de estudiantes que le imita; el número de profesionales que le copia, le piratea, le imita o le falsea; la violencia con que algunos profesionales explícitamente se colocan en una postura contraria; y el gran número de ellos, tanto conocidos como anónimos, que claramente han reconocido su deuda con él." ("El último Koolhaas", Kipnis, J. El Croquis 79, 1996.)

Encuentro en su obra -escrita, verbal, gráfica y construida- algunas marcas de fábrica interesantísimas como lo es la figura del oximoron: que consiste de esa forma de antitesis en la cual los términos contradictorios son puestos juntos de manera violenta (*oxys*: perspicaz, *mors*: tonto); en el *Netherlands Dans Theater* Koolhaas combina torres con discos, formas esféricas con formas cúbicas; en la *Kunsthal* y el *Museum Park*, nos habla de 'cultura versus naturaleza', o 'el parque como naturaleza hecha por el hombre.' En *Delirious New York*, también encontramos esta figura retórica: hedonismo espartano, anarquía organizada, manifiesto retroactivo, por ejemplo, y así en todo su trabajo. En más de una ocasión pone en claro que no es demasiado serio acerca de la lógica o, por decirlo de otra manera, él maneja una lógica diferente: la fotografía en ese mismo libro de los hombres desnudos comiendo ostiones con los guantes de box puestos, o los magistrales diseños estructurales con que da soporte a sus proyectos que a simple vista carecen de 'lógica', o cuando argumenta Peter Eisenman en acalorado debate: 'Durante cuatrocientos años los valores de la arquitectura han surgido de la misma fuente humanística. Hoy, esto debe cambiar, debido a las nuevas percepciones fundamentales alcanzadas gracias a la filosofía.' Y Koolhaas contesta: 'Hoy en día, todo esto ha cambiado de manera fundamental, gracias al ascensor.'

Se puede abordar este fenómeno característico en el trabajo de Koolhaas de manera diferente, contraria: lo que es lógico es compatible con la fantasía del diseñador y del espectador cuando es puesto en palabras. Así, puede llamarse poética la función de la arquitectura de Koolhaas porque perturba el orden común del lenguaje arquitectónico y tiene su propia realidad como creación artística; esta función poética también se manifiesta en su refinada atención por lo lúdico y lo humorístico, medios que al igual que la ironía son conscientemente empleados.

La sensación de inestabilidad, de flotación y de movimiento que da a sus edificios aunada al clarísimo estudio que el arquitecto realiza de la percepción del visitante en su movimiento a través de los espacios que los conforman, con medios tan sencillos como inclinar la losa, inclinar la estructura, o poner un piso 'transparente' junto a un espacio encristalado para sorprender al usuario, que atónito se encuentra en tres espacios a la vez; hacen de su arquitectura un trabajo de arte lleno de temas, referencias y efectos especiales que brindan al espectador un disfrute inesperado. **Todo esto nos habla de la verdadera colaboración que el arquitecto Rem Koolhaas puede alcanzar entre la arquitectura y la libertad.**

Para concluir, vemos que en la actualidad el número y la calidad de sus obras es impresionante, lo mismo que sus investigaciones en ciudades asiáticas, europeas y norteamericanas; con todo lo cual "Rem Koolhaas continúa creando proposiciones que luchan infatigablemente con los prejuicios establecidos de la teoría... A la larga, para Koolhaas el arquitecto está obligado a confrontar el caos de la metrópoli con el conocimiento de que su acción 'reformadora' no es nada más que una resistencia precaria. La dificultad de cualquier posición reside en esta incertidumbre radical, que solamente se alimenta de optimismo, aquí de siempre querer empezar otra vez 'el verdadero fuego de la modernidad,' ofreciendo una fundamentación para los programas del futuro," nos dice Jaques Lucan en su libro *Rem Koolhaas OMA*.

México, D. F. enero de 1998.
CONSUELO FARIAS-VAN ROSMALEN.

Tenemos entonces que en:

1968 (24 años) entra a la *Architectural Association School* de Londres.

1972 (28 años) Examen Profesional: *Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura*, trabajo con el cual gana el concurso Casabella y *City of the Captive Globe*.

1973 (29 años) sienta en Nueva York las bases de la OMA.

1974 (30 años) Gana concurso de una Casa en Miami.

1975 (31 años) Funda OMA (Gabinete de arquitectura metropolitana del Dr. Calligari).

1978 (34 años) Se publica DNY y gana el concurso de la Tweede Kamer en La Haya, Holanda.

1976 se publica *Rhizoma* de Gilles Deleuze.

1980 se publica *Mil Mesetas* de Gilles Deleuze.

Algunos intercesores o *mediators*: Leonidov, Mies, Rietveld, Le Corbusier, Dalí, Ungers, Boyarsky, Foucault, Deleuze y Guattari, Vriesendorp, Baudrillard, entre otros.

En cuanto a la situación del urbanismo y la arquitectura de la década de los setenta, las circunstancias eran de una apertura total, consecuencia del impacto en su desarrollo del famoso 1968,

178 Consuelo Fariás-van Rosmalen. 1972. De la agenda de trabajo de una profesión: *Delirious New York*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

'año de la primavera', como se llamó en Europa y en otras partes del mundo -excepto en México, donde se llamó 'rojo amanecer-', de la 'espontaneidad incontrolable', cuando se declaró que 'la imaginación es revolución'. Hay que decir que en ningún otro gran levantamiento socio-político había la arquitectura ocupado una posición tan privilegiada. En todos los manifiestos de la Primavera del 68 a través de Europa -y de otros países fuera de ella-, la arquitectura se volvió el foco de atención. En diversos grados de sofisticación o éxtasis apocalíptico típicos de la época, la arquitectura fue usada para atacar lo establecido (*establishment*), para ejemplificar la pobreza, el dolor y la contaminación de la civilización de la máquina moderna, o fue exhibida como la 'alternativa' sensual, visionaria, utópica digna de pelear por ella. Esta ampliación y profundización del horizonte de la arquitectura tuvo efectos tanto teóricos como institucionales. Arrastró al pensamiento arquitectónico a discusiones comparables en abstracción y ambición, solamente a aquellas que tuvieron lugar en el Renacimiento. La diferencia ahora era que la arquitectura fue despojada de cualquier demanda de principios absolutos y eternos o de valores metafísicos eternos. Las normas de diseño y su aplicación se contextualizaron, se relativizaron, se politizaron, para posteriormente deshacerse de ellas.

Las ideas iniciales de la arquitectura y el urbanismo modernos fueron el blanco de ataque, sobretudo cuando sus demandas eran de objetividad, verdad, proceso y benevolencia social, nociones que en '68 vinieron a ser consideradas como arbitrarias o sospechosas y al servicio de intereses creados, de la misma manera en que lo fueron las ideas académicas tradicionales de arquitectura y urbanismo que los del movimiento moderno en su momento, habían reemplazado.

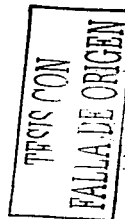
La arquitectura y el urbanismo modernos eran ahora vistos como expresión de una ideología productivista o una ideología de consumismo masivo. Dicho de otra manera, la arquitectura moderna se identificó como servidora de la 'ideología de clase dominante'. Como en todo, la doctrina de la arquitectura moderna fue vista como demasiado reduccionista y demasiado pragmática para satisfacer los más profundos anhelos humanos, incluso los físicos.

Desde el punto de vista del conocimiento, esta crítica llevó a nuevas formas de percibir y entender la arquitectura y el urbanismo. Había un cambio lejos de las categorías espaciales y estéticas, lejos de los términos que se suponía describirían aspectos y sentimientos en su apoyo. Los edificios habían llegado a ser vistos como símbolos que llevaban en mayoría mensajes ideológicos que expresaban poder y servían a intereses. En la nueva estructura, tales mensajes ideológicos fueron suprimidos y reemplazados por nuevos. Si los edificios tenían que significar algo a través de la imagen, esto sería sólo a condición de que expresaran 'liberación a través de la imaginación'.

Institucionalmente, fueron retadas las meras suposiciones sobre la legitimización de la profesión arquitectónica para imponer su voluntad en los usuarios a través del diseño. La autoridad de los arquitectos fue vista como un anacronismo en una era de 'soberanía consumista'. Todos los nuevos enfoques sobre arquitectura compartieron un liberacionismo radical expresado en cierto grado a través de la liberación de la imaginación del individuo y abriendo el camino a un diseño que enfatizaba la importancia y liberación del usuario.

Tales ideas sobre arquitectura, las cuales se originaron principalmente entre los estudiantes -Koolhaas incluido-, jóvenes profesionistas -Rogers y Piano- y grupos de usuarios jóvenes, pronto tuvieron su efecto en los enfoques de las generaciones mayores, donde se encontraban en gran número los clientes. Si 1968 fue el año en que tales ideas fueron concebidas, 1972 fue cuando empezaron a tomar forma físicamente, de aquí que la Primavera del '68 sea un parte-aguas en la arquitectura y el urbanismo, y el edificio con que se inicia, el ahora ultra famoso Centro Georges Pompidou, que en aquel entonces satisfizo las expectativas y los sueños más alocados de los jóvenes de la Primavera del 68, pero no así el de la mayoría de los no tan jóvenes. 1968, año en que Koolhaas inicia su carrera en la *Architectural Association* de Londres.

DEL LIBRO-AGENDA.



ESCRITOR FANTASMA



o el fenómeno. Incluso se puede decir que un fenómeno tan amoral y nietzscheano requiere un análisis igualmente amoral, más que una declaración clara de quien está donde está la posición de uno.³

REM KOOLHAAS.

No pretendo aquí hacer la reseña de un libro, porque eso sería hacer un calco y yo pretendo hacer un mapa; además, para eso está el libro mismo con el cual conectarse y dejarse abordar por sus conceptos. Aunque, claro está, habré de citar varias de las partes que contienen los principales conceptos y enfoques koolhasianos.

Siguiendo los lineamientos de un libro rizoma, que en algún otro lugar quedaron ya expresados, *Delirious New York* es un libro que hace rizoma con el mundo, no sólo de la arquitectura y el urbanismo, sino también con el de la historia desde el punto de vista de la nomadología; con el de la filosofía en tanto que establece un plano de inmanencia, conceptos y personajes conceptuales; con el de la ciencia -tecnología en este caso- por las funciones que se presentan como proposiciones dentro de los sistemas discursivos, funtores y funciones proposicionales o sea prospectos; y con el del arte ya que establece bloques de sensaciones, compuestos de perceptos y de afectos. Con lo anterior logró la desterritorialización del mundo oficial, es decir, del sedentario, y también del mundo nómada de Nueva York, en particular de Manhattan -el no lugar. Consecuentemente estos mundos, el sedentario y el nómada, efectuaron una reterritorialización del libro y este a su vez tuvo la capacidad de desterritorializarse en el resto del mundo.

Quizá parece complicado, pero en realidad no lo es, sobre todo cuando responde a una forma de ser igualmente nómada. Sin embargo, el ejercicio mental apenas va a comenzar y por el momento seguiré con el suspenso antes de tratar de desenredar el 'nudo gordiano'.

Para la realización de este libro Koolhaas desplegó sus dotes de investigador probablemente innatas y seguramente reforzadas por su padre quien era escritor, o su abuelo arquitecto, pero desde luego exacerbadas por su curiosidad de periodista y escritor también -antes de estudiar arquitectura había sido reportero del *Haagse Post* y escritor de guiones, como ya quedo dicho- y por su fascinación de provocar impacto. Y claro, para llevarlo al cabo obtuvo una beca amplia, la cual de ninguna manera garantiza el éxito, aunque es un buen comienzo; pero él no perdió la oportunidad de comenzar su transición -¿o será una desterritorialización? ¿O tal vez sus devenires?- de escritor, a arquitecto, a pensador y a todos los demás, con el pie derecho, desterritorializando el mundo de Nueva York del último siglo iniciando, aquí sí, su devenir escritor anónimo-arquitecto.

Intentaré analizar la introducción 'congelando las tomas o cuadros' a la manera en que se hace el libreto o guión de una película.

Para poder obtener todas las fuerzas, las densidades y las intensidades esenciales, los diagramas, que le garantizarían una línea positiva, se remitió a investigar no la historia oficial, esa que el Estado pretende como imagen interiorizada de un orden del mundo, esa que enraíza al hombre y que está bien difundida, sino la del afuera, la del nomadismo, la no oficial, la que no enraíza al hombre porque es rizomática, y la que nadie, o casi nadie, cree que sea relevante. Y haciendo esto descubrió que Manhattan "es una cordillera de evidencia sin manifiesto" [Manifiesto: escrito dirigido a la opinión pública], cuando "la debilidad fatal de los manifiestos es su falta de evidencia inherente." Entonces, "¿cómo escribir un manifiesto -en forma de urbanismo para lo que queda del siglo XX- en una época que los repugna?" Así surge el primer concepto: "Este libro fue concebido en la intersección de estas dos observaciones: es un **Manifiesto retroactivo de Manhattan**". *Manifiesto retroactivo*, un concepto oximorónico. Y de aquí se deriva el siguiente: "**Manhattan es la Piedra Roseta del siglo XX**".

Para poder organizar el caos que seguramente anidaba en su cerebro se asió de dos opiniones establecidas que encabezan de entrada a la Introducción:

Los filósofos y los filólogos deben estar preocupados en primer lugar con la metafísica poética; esto es, la ciencia que busca la prueba no en el mundo externo, sino en las verdaderas modificaciones de la mente que medita en ello.

Desde que el mundo de naciones es hecho por el hombre, es dentro de sus mentes que esos principios deben ser explorados.

-- Giambattista Vico, *Principios de una Nueva Ciencia*, 1759

¿Para qué tenemos una mente sino para lograr nuestro camino?

-- Fyodor Dostoyevski.

Que por otro lado, impedían que fuera sólo su fantasía y no su mente la que recorriera el universo en un instante para darle vida a "sueños megalomaniacos" o visiones delirantes de Manhattan, y en cambio le iluminarían el camino para la realización de un mapa, o de su "agenda arquitectónica" como él le llama: "Ultimadamente, escribí Delirious New York para definir una agenda personal de lo que me interesaba y de lo que podía realizar".⁴

Como puede verse, desde la introducción queda esbozada la forma en que hará uso de su poderosa mente arquitectónica, de momento en forma teórica.

Tenemos entonces que el libro, o más bien la agenda arquitectónica, es un "manifiesto retroactivo de Manhattan" donde Koolhaas nos va a descifrar, al igual que J. F. Champollion lo hiciera para Egipto, la Piedra Roseta, que es Manhattan, para el siglo XX. Acto seguido nos avienta un chorro de conceptos: "...grandes partes de su superficie [la de Manhattan] están ocupadas por **mutaciones arquitectónicas** (Central Park, el Rascacielos), **fragmentos utópicos** (Rockefeller Center, el Edificio de la ONU) y **fenómenos irracionales** (Radio City Music Hall)..." nos habla de la **estratificación** de Manhattan mediante los **estratos** que conforman las manzanas en la Reticula y **de cómo cada una de ellas articula un contenido y una expresión**: "...cada manzana está cubierta con *varias capas de arquitectura fantasma* en forma de ocupaciones anteriores, proyectos abortados, y fantasías populares que proveen imágenes alternativas a la Nueva York que existe".

También selecciona otro **estrato, esta vez de tiempo**: "Especialmente entre 1890 y 1940 una nueva cultura (¿la era de la máquina?) seleccionó a Manhattan como laboratorio: una isla mítica", seguimos con más conceptos "donde la **invención** y el **ensayo de un estilo de vida metropolitano y su arquitectura acompañante** podían ser seguidos como un **experimento colectivo** en el que la ciudad entera se convirtió en una **fábrica de experiencia hecha-por-el-hombre**," aquí vemos el esbozo de un agenciamiento y una máquina abstracta -con claridad puede verse cómo va descubriendo los

TIPO COM
FALLA DE ORIGEN

diagramas y los fila-, para seguir con un concepto de simulación o simulacro: **"donde lo real y lo natural dejó de existir."**

En las oraciones siguientes **determina para la agenda arquitectónica la forma de mapa para construir el inconsciente y selecciona Manhattan como plano de consistencia o**, más exactamente, **plano de inmanencia de los conceptos**: "Este libro es una **interpretación** de ese *Manhattan* que da a sus **aparentemente discontinuos -incluso irreconciliables- episodios un grado de consistencia y coherencia, una interpretación que intenta establecer a Manhattan**", introduce la posibilidad de un prospecto, **"como el producto de una teoría no formulada,"** aquí **traza la línea de fuga más importante por medio de la nominación del concepto más importante: "el Manhattanismo, cuyo programa"** otra vez el simulacro: **"-para existir en un mundo totalmente fabricado por el hombre, esto es, para vivir dentro de la fantasía-"** y termina con otro concepto: **"era tan ambicioso que para ser realizado no podía ser abiertamente establecido."**

ÉXTASIS

Ahora abiertamente bosqueja el prospecto **"Si Manhattan está aún en busca de una teoría, entonces esta teoría, una vez identificada, deberá producir una fórmula para una arquitectura que sea al mismo tiempo ambiciosa y popular."**

El planteamiento de un agenciamiento-composición y unos funtores: "Manhattan ha creado una arquitectura desvergonzada que ha sido amada en **proporción directa** a su desafiante falta de auto-aborrecimiento, respetada **exactamente en la medida** en que se extralimitó."

Otros conceptos secundarios como: "Manhattan ha inspirado consistentemente en sus observadores un éxtasis acerca de la arquitectura." Y "a pesar de -o tal vez debido a- esto, su comportamiento y sus implicaciones han sido consistentemente ignorados y aún suprimidos por la profesión arquitectónica."

DENSIDAD

En este párrafo nos adelanta varios de los conceptos que son los más importantes de la agenda: **"El Manhattanismo es la ideología urbanística que se ha alimentado, desde su concepción, en los esplendores y miserias de la condición metropolitana -hiperdensidad- sin algún vez haber perdido la fe en ella como la base de una cultura moderna deseable. La arquitectura de Manhattan es un paradigma para el aprovechamiento de la congestión."**

Ahora la proposición, o mejor dicho, el prospecto: "La formulación retroactiva del programa de Manhattan es una operación polémica." Habría que deshacer el camino recorrido mediante la identificación de los elementos de la proposición (función proposicional, variables, valor de verdad...), también los tipos diversos de proposiciones o modalidades de juicio.⁵ (QF 146)

Y continua el prospecto: **"Revela un cierto número de estrategias, teoremas y brechas que no sólo le dan una lógica y un patrón al comportamiento pasado de la ciudad,"** aparece otra vez el mapa, **"sino que su continua validez es en sí misma un argumento para una segunda llegada del Manhattanismo,"** continúa la proposición, **"esta vez como doctrina explícita que pueda trascender la isla de sus orígenes para proclamar su lugar entre los urbanismos contemporáneos."** Y finaliza el párrafo con un regreso al planteamiento del mapa y nombra una vez más el otro muy importante concepto: **"Con Manhattan como ejemplo, este libro es un blueprint para una Cultura de Congestión."**

BLUEPRINT [PLANO]

En este párrafo afianza y clarifica el mapa que construye un inconsciente abierto, que construye un

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

inconsciente abierto, que contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Un mapa abierto, con múltiples entradas, conectable en todas sus dimensiones, susceptible de recibir constantemente modificaciones, adaptable a distintos montajes, en suma, un rizoma:

"Un blueprint no predice las grietas que se desarrollarán en el futuro; describe un estado ideal que sólo puede ser aproximado. De la misma forma este libro describe una Manhattan **teórica**, una **Manhattan como conjuntura**, de la cual la ciudad presente es la realización comprometida e imperfecta. De todos los episodios del urbanismo de Manhattan este libro aísla sólo esos momentos donde el blueprint es más visible y más convincente. Deberá ser, e inevitablemente será, leído contra el torrente de análisis negativo que emana de Manhattan acerca de Manhattan y que ha establecido firmemente a Manhattan como la **Capital de la Crisis Perpetua**.

"Solamente a través de la reconstrucción especulativa de una Manhattan perfecta pueden sus éxitos y fracasos monumentales ser leídos."

MANZANAS

Define la estructura del libro con conceptos tales como:

1. Simulacro (CS).⁶
2. Mesetas (MM).⁷
3. Rizoma (R).⁸

Y partiendo del espacio estriado, sobrecodificado de Manhattan, se dispone a decodificarlo para poderlo plantear lo más liso posible en su agenda arquitectónica por medio del simulacro: "**En términos de estructura este libro es un simulacro de la Reticula de Manhattan**": las mesetas: "**una colección de manzanas cuya proximidad y yuxtaposición refuerzan sus significados separados**".

En las siguientes líneas plantea territorios y agenciamientos-composiciones: "Las primeras cuatro manzanas 'Coney Island', 'El Rascacielos', 'Rockefeller Center' y 'Europeos' son una crónica de las permutaciones del Manhattanismo como doctrina implícita más que explícita." Y en consecuencia la desterritorialización: "Muestran la progresión (y la subsecuente declinación) de la determinación de Manhattan de remover su territorio tan lejos de lo natural como humanamente sea posible." Para terminar este párrafo plantea la línea de fuga a través de perceptos, afectos y conceptos: "**La quinta manzana - el Apéndice- es una secuencia de proyectos arquitectónicos que solidifican el Manhattanismo en una doctrina explícita y negocian la transición de la producción arquitectónica inconsciente del Manhattanismo en una fase consciente.**" Todo el planteamiento con claras características de rizoma, de diagrama y de actividad crítico-paranoica.

ESCRITOR ANÓNIMO

Se plantea él mismo como escritor anónimo, no como sujeto, y nos ofrece descubrir mapas, articulaciones, multiplicidades, en fin abrir el egocentrismo de Manhattan y hacer un libro del afuera, un rizoma hecho de mesetas, regiones continuas de intensidades y como escritor anónimo se reserva el derecho de seleccionar o erigir los personajes conceptuales que más le convengan, como nos dice Deleuze "la arquitectura sitúa sus conjuntos, casas, pueblos o ciudades, monumentos o fábricas, que funcionan como rostros, en un paisaje que ella transforma." (MM 178): "Las estrellas de cine que han llevado vidas de aventuras-empaquetadas son frecuentemente muy egocéntricas para descubrir patrones, muy inarticuladas para expresar intenciones, muy inquietas para grabar o recordar eventos. Los escritores anónimos lo hacen por ellos.

"De la misma manera *yo fui el escritor anónimo de Manhattan.*"

Para finalizar este párrafo y con él la introducción, anuncia entre paréntesis, una ruptura del rizoma y por tanto la aparición de la línea de fuga reiterando los perceptos, afectos y conceptos que dejó planteados en el párrafo anterior como la quinta manzana: el Apéndice: "(Con la complicación añadida de que mi fuente y tema pasaron a una senilidad prematura antes de que su "vida" fuera completada. Es por eso que tuve que proporcionar mi propio final.)"

Aquí termina la Introducción, sin embargo, aunque se esboza con claridad todo el mapa, obviamente, no es más que la introducción, lo mejor está por venir: el desarrollo, la historia fantástica. No pretendo, por otro lado, analizar todo el libro de la misma manera, ya que sería demasiado largo y habría que dejar otros textos importantes sin analizar; aunque la tentación es enorme.

A manera de complemento habrá que decir que a las cinco manzanas planteadas en la Introducción se agregan a la agenda arquitectónica, además de la introducción misma, otras dos mesetas: Prehistoria, claro, antes de las primeras cuatro manzanas y Postmórtem al final de ellas, como la "senilidad prematura"; para terminar con la quinta: Apéndice: una conclusión ficticia.

Evidentemente este libro representa para Koolhaas su transición de pensador escritor a pensador arquitecto en ejercicio de la profesión, esto quiere decir: dar un salto cuántico del mundo teórico al involucramiento pleno en los procesos de producción; sin embargo, no es el libro único o la palabra totalizadora -es solamente su "agenda arquitectónica"- que lo aislaría de sus relaciones con el afuera, pues, como lo viene haciendo desde entonces, sigue ejerciendo ambas actividades.

Antes de seguir adelante, considero provechoso y adecuado, porque es lo que opiné en 1998, incluir aquí el prólogo que escribí para la traducción al español que realicé de este libro, '**Nueva York Delirante**', la cual desafortunadamente no ha podido ser publicado, como explico en otro fragmento, por diversas causas:

DEL PRÓLOGO A LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑOL

Quando el arquitecto Rem Koolhaas me preguntó a bocajarro porqué había hecho esta traducción -nadie me había pedido que la hiciera-, mi respuesta inmediata fue que la hice por el puro placer que me causó leer el libro, a la vez de todo lo que aprendí en él -lo cual le agradecí personalmente-, sobre todo los nuevos enfoques con que analiza y reflexiona hechos aparentemente simples o que nadie les presta la debida atención, tales como: el elevador, la Reticula, el Rascacielos y su genealogía, la Lobotomía y el Cisma, la teoría no formulada del Manhattanismo y su segunda venida esta vez como doctrina explícita, la Cultura de Congestión, el método crítico-paranoico aplicado a la arquitectura, y tantas otras cosas. Es este placer el que quisiera compartir con los hispanohablantes, como le dije.



En algún momento de la segunda mitad del siglo XVII cayó encima del apuesto e inquieto joven Isaac Newton la manzana madura de un árbol mientras reflexionaba en otras cosas -¿la descomposición de la luz? ¿Las bases para el cálculo diferencial? ¿Qué?- y de inmediato se puso a pensar en este simple hecho, el de una manzana cayendo. Tras nuevos razonamientos descubre las leyes de la gravitación universal, nada más ni nada menos, vigentes en mucho hasta la fecha. Se deduce que en los diecisiete siglos de Cristiandad más todos los anteriores a ésta que habían transcurrido hasta ese momento, muchas

manzanas habían caído sin mayores consecuencias, hasta que le cayó una a alguien que reflexionó el hecho con la sencillez de la genialidad. Pero al enigmático e inquieto joven Rem Koolhaas no le cayó una manzana encima sino más bien él le cayó a la *Gran Manzana*. Lo que quiero decir con esto es que siendo

un jovencuelo que recién terminaba la carrera de arquitecto (en la AAS de Londres) se lanza a Nueva York -más específicamente a Manhattan, *the Big Apple*- con una idea muy clara de lo que iba a buscar. Con el rigor y la tenacidad de un experimentado investigador en el lugar de los hechos -comparable en esto con otro ilustre joven, Alexander von Humboldt-, y con la humildad de un talentoso historiador -permítaseme nombrar a Leopold von Ranke, por ejemplo- se dedica a investigar, fundamentar y comprobar sus ideas. De entrada califica a su libro como un *manifiesto retroactivo de Manhattan* y a *Manhattan como la Piedra Roseta del Siglo XX*. Pero a esto habrá que añadir -además de su sagacidad de reportero, sus habilidades de escritor y obviamente sus conocimientos profundos de la arquitectura vista desde su modo particular- una ingenuidad, más que natural y espontánea, voluntariamente ejercida, el empleo consciente y constante de lo lúdico y del oximorón, así como la forma más refinada de la ironía y del humorismo; digno por esto de compararse con Samuel Langhorne Clemens, más conocido por su seudónimo de Mark Twain; o mejor aún con Sócrates, maestro de la ironía, y además, por la enorme influencia que los tres ejercieron en las juventudes de sus tiempos.

¿Por qué compararlo con todos estos personajes que aunque son famosos universalmente no son estrictamente arquitectos, y no mejor compararlo con bien conocidos arquitectos?

Pretender catalogar a Koolhaas como el 'Le Corbusier de nuestros días', por ejemplo, es, además de caer en el fácil lugar común, no conocer a fondo su trabajo, sus propuestas, su búsqueda, en suma, su forma de pensar y la influencia que está ejerciendo en la arquitectura y el urbanismo, que desafortunadamente sólo a la larga habrá de ser reconocida, cuando las herramientas intelectuales que se empleen sean menos convencionales y se tenga la capacidad de enfocar otra escala.

Por otro lado, el arquitecto Rem Koolhaas seleccionó de la historia a los que consideró los mejores para que fueran sus maestros, no todos arquitectos, por cierto, y de cada uno aprendió lo más importante -¿sus esencias?-, dialogó con ellos, y poco a poco los fue superando hasta que en la actualidad es REM KOOLHAAS, como lo ha venido demostrando. Por lo que habrá de concluirse que tanto su selección como su aprendizaje fueron excelentes. Conocer esta selección y analizar en lo posible ese su aprendizaje es motivo de otro trabajo de mi parte [Precisamente el de esta disertación].

Otro punto muy interesante para traducir este libro crítico al español es la aparición de la figura del muralista mexicano Diego Rivera, durante su estancia en los Estados Unidos. Pero el punto más importante de todos, complementando mi respuesta inicial, es porque, asombrosamente, este libro fue y sigue siendo hasta la fecha la obra básica en el desarrollo del trabajo de Koolhaas -y su OMA-, empezando por la fuerza influyente de sus narraciones de arquitectura tanto en los jóvenes como en la profesión; pasando por sus ya bien conocidos comentarios demoleedores e iconoclastas -que en el caso particular de este libro le tocan tanto a Dalí como a Le Corbusier, a Hood como a Harrison, incluso a Wright y al mismo Rivera- que le imprimen un sello muy personal porque no imita a nadie ni pretende ajustarse nunca al espíritu de otros (comentarios de una gran seriedad y profundidad por lo que entrañan de genialidad y gran optimismo); y terminando por ser fundamento de todos sus proyectos, inclusive los más últimos donde, como él mismo lo dice, 'inyecta congestión'.

¿Cómo podía él vaticinar todo esto desde sus años de juventud?

Para alcanzar la meta anhelada, el arquitecto precisó respirar, o por lo menos adivinar la próxima aparición de un ambiente social en que las innovaciones pudieran servir de acicate a las energías dormidas del espíritu, tanto individual como colectivo. Sabía y sabe perfectamente bien lo que busca.

De lo anterior se desprende la importancia de que la traducción no desvirtúe ni destruya su forma de escribir y de describir los hechos y las propuestas con su trasfondo esencialmente holandés pero con sus más alocados sueños metropolitanos; con un dominio perfecto del idioma inglés, pero en el que prevalece mucho de la morfología del holandés, y, principalmente, su refinada ironía.

Este es, pues, un libro único por la sensibilidad y amplitud de intereses del arquitecto Koolhaas:

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Para los arquitectos contemporáneos que buscan nuevas expresiones en sus trabajos mientras tratan de insertarlos en fuerzas sociales, políticas y culturales mayores o más internacionales, un estudio de la intensa investigación llevada al cabo por Rem Koolhaas y sus originales -tal vez exóticas- formas de analizar los hechos, les permitirá considerar valores innovadores y de mayor relevancia.

Los historiadores y críticos aferrados a la evolución continua de los movimientos y tendencias arquitectónicas y artístico filosóficas, podrían ganar agudeza de ingenio en la contemplación de este cuerpo de trabajo y de pensamiento, que desafía la simple categorización.

Para los lectores en general que se procuran un mayor entendimiento del mundo de la arquitectura y del urbanismo -en el que vivimos todos los días la mayoría de la población-, esta publicación, así como las publicaciones posteriores del arquitecto Koolhaas, presentan el retrato de un gran innovador, pensador, investigador, visionario y maestro quien cree apasionadamente en la arquitectura, reconoce que ha sido eclipsada por la metrópoli, por la que siente 'un amor incondicional', y busca fundamentalmente nuevas posibilidades y lugares para realizarla, ofreciéndonos siempre sorpresas desde el punto de vista, sobre todo, de la percepción espacial y de la cultura de congestión.

Lo que también hace único a este libro es el logro de Rem Koolhaas de poner en blanco y negro la estrategia del Manhattanismo, añadiendo con esto un nuevo término al catálogo de "ismos", que corresponde a varios movimientos y que marca el ritmo de la arquitectura moderna. "[...] una interpretación que pretende establecer a Manhattan como el producto de una teoría no formulada, el *Manhattanismo*, cuyo programa era tan ambicioso que para ser realizado, no podía ser abiertamente establecido" y "la segunda venida del Manhattanismo, esta vez como doctrina explícita."

Por último, respecto a la Traducción del libro, respeté en todo lo posible, como ya dije, la forma de redacción del arquitecto, así como su uso de itálicas y de no itálicas, aunque a veces parezca que debía ser de otra forma. He de dejar asentado aquí que los corchetes con un tipo de letra diferente corresponden a la Traducción nombres o palabras, pero que por ser muy conocidos por su nombre original, no consideré conveniente traducirlos, por ejemplo: Edificio Flatiron [Plancha], Central Park [Parque Central], o Wall Street [Calle Muro]; cuando aparecen medidas en millas, pies o pulgadas puse asimismo, en corchetes y letra diferente, su equivalencia en kilómetros, metros o centímetros, por último, al término 'americano' o 'América' le antepuse la palabra '[Norte]'.

Espero que quien lo lea aprenda mucho y disfrute el libro tanto como yo lo disfruté.

Consuelo Fariás-van Rosmalen.
Mayo de 1998.

Si como escritor, tal vez hoy le añadiría otros enfoques con el objetivo de enriquecerlo, de hecho lo estoy haciendo en esta disertación.

Si como escritor es un brujo y como arquitecto un mago es porque ambas actividades son un devenir, escribir y hacer arquitectura son actividades que están atravesadas por extraños devenires que no son devenires-escritor ni devenires-arquitecto; en el caso de Koolhaas son devenires Manhattan, espacio fluido, rascacielos, Torre de Babel, desviaciones, bellezas aterradoras del siglo XX, imaginaciones de la nada, elegías a lotes baldíos, organizaciones de apariencias, especificidades indeterminadas, arenas darwinianas, desenmarañamientos, congestiones sin materia, especificidades indeterminadas, estrategias del vacío, globos cautivos, prisioneros voluntarios de la arquitectura y muchos otros que iré tratando de analizar a lo largo de este trabajo, toda una multiplicidad, todo un meristemio, un rizoma. Continuo ahora con unos párrafos que se cruzan en cualquier lugar con el pensamiento y el trabajo de Koolhaas, como rizomas, que sirvan para aclarar, en este momento, ese Otro Manhattan, el que Koolhaas descubre o ¿inventó?

El Otro no se presenta aquí como sujeto ni como objeto,
sino, cosa sensiblemente distinta,
como un mundo posible,
como la posibilidad de un mundo aterrador.

Ese mundo posible no es real,
o no lo es aún,
pero no por ello deja de existir:
es algo expresado que sólo existe en su expresión,
el rostro o un equivalente del rostro.

El Otro es para empezar esta existencia de un mundo posible.
Y este mundo posible también tiene una realidad propia,
en tanto que posible:
basta con que el que se expresa hable y diga
"tengo miedo"
para otorgar una realidad a lo posible como tal
(aún cuando sus palabras fueran mentira).

El Otro surge bajo la condición
de la determinación de un mundo posible
como la expresión de un posible.

El Otro es un mundo posible,
tal como existe en un rostro que lo expresa,
y se efectúa en un lenguaje que le confiere una realidad.

Constituye un concepto de tres componentes inseparables:
mundo posible,
rostro existente,
lenguaje real o palabra.

El concepto del Otro representa
la condición de toda percepción.
...Condición bajo la cual se pasa
de un mundo a Otro.

La creación de un concepto del Otro
con unos componentes semejantes acarreará
la creación de un concepto nuevo
de espacio perceptivo,
con otros componentes por determinar.⁹

Adentrémonos pues en ese Otro, un mundo aterrador, en ese mundo posible por el solo hecho de que Koolhaas lo expresa, muy bien orquestado y rigurosamente documentado. Y, aunque tal vez, no, no tal vez, sí, 'tuvo miedo', se enfrentó a 'la creación de un concepto del Otro', logrando 'la creación de un concepto nuevo de espacio perceptivo con otros componentes por determinar.'

Agenda: (Del latín *agenda*, cosas que hay que hacer). Cuaderno en el que se apuntan, para no olvidarlas, aquellas cosas que se han de hacer (*Diccionario de la Lengua Española*).

Puede decirse entonces que una agenda es un mapa abierto, 'conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Que puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo -en este caso Koolhaas- un grupo -la

OMA-, una formación social -la metrópoli. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Contrariamente al calco, que siempre vuelve "a lo mismo", un mapa, al igual que un rizoma, tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competence*.¹⁰

Fue esto, como ya apunté, lo que hizo Koolhaas en *Delirious New York*: "En el fondo, escribí *Delirious New York* para definir una agenda personal de lo que me interesaba y lo que podía realizar". Por tanto, *Delirious New York* es en sí un rizoma, un mapa, de la arquitectura del siglo XX y XXI, de lo que Koolhaas quería hacer y está haciendo, constituido por líneas, cada una con determinación particular respecto a dirección, actividad o velocidad, y no puntos, ni centros, ni posiciones; mapa que había de guiar su desarrollo profesional.

Algunas de las líneas de la agenda de Rem Koolhaas, siguiendo el orden en el que aparecen en el libro *Delirious New York*, sin pretender que son todas, y ordenadas en lo posible en forma de cronograma por mí, son:

DE LA PREHISTORIA.

Además de los indios, que siempre habían estado allí -Weckquaesgeks en el sur, Reckgawacks en el norte, ambos parte de la tribu Mohicana- en

1609 Henry Hudson descubre Manhattan buscando una nueva ruta a las Indias por el norte, enviado por la Dutch East India Company [Compañía Holandesa de India Oriental]. **1623** treinta familias navegan desde Holanda para instalar una colonia.

1626 Peter Minuit compra la isla de Manhattan a "los indios" por 24 dólares. Pero la transacción es un embuste; los vendedores no poseen la propiedad. Ni siquiera viven allí. Sólo están de visita.

1672 el grabador francés Jollain, envió al mundo una panorámica a vista de pájaro de Nueva Amsterdam, imagen completamente falsa: una ciencia ficción urbana.

DE LA RETÍCULA DE MANHATTAN.

1807 (...) son comisionados para diseñar el modelo que regulará la "final y concluyente" ocupación de Manhattan. Cuatro años después propusieron (...) 12 avenidas que corren norte sur y 155 calles que corren oriente poniente.

Como prospecto: Con esa simple acción describen una ciudad de $13 \times 156 = 2,028$ manzanas (excluyendo los accidentes topográficos): una matriz que captura, al mismo tiempo, todo el territorio restante y toda la actividad futura de la isla.

Como concepto: De hecho, es el más valeroso acto de predicción en la civilización occidental: la tierra que divide, desocupada; la población que describe conjetural; los edificios que ubica fantasmas; las actividades que enmarca, inexistentes.

La argumentación del informe de los Comisionados introduce lo que se convertirá en la clave estratégica del comportamiento de Manhatta [sin n final, como se llamó originalmente]: la desconexión drástica entre las intenciones actuales y las establecidas, [como precepto] la fórmula que crea la crítica tierra de nadie [como concepto] donde el Manhattanismo puede ejercitar sus ambiciones.

Y recogiendo las conclusiones de Rem Koolhaas **como conceptos**:

- Manhattan es una polémica utilitaria.
- Manhattan es una contra-París, y una anti-Londres.
- La Reticula es, por encima de todo, una especulación conceptual.
- A pesar de su aparente neutralidad, implica un programa intelectual para la isla: en su indiferencia por la topografía, por lo que existe, reclama la superioridad de la construcción mental sobre la realidad.
- La lotificación de sus calles y manzanas anuncia que la subyugación, sino destrucción, de la

naturaleza es su verdadera ambición.

- Todas las manzanas son iguales; su equivalencia invalida, en el acto, todos los sistemas de articulación y diferenciación que han guiado el diseño de ciudades tradicionales. La Reticula hace la historia de la arquitectura y todas las lecciones previas de urbanismo irrelevantes. Fuerza a los constructores de Manhattan a desarrollar un nuevo sistema de valores formales, a inventar estrategias para distinguir una manzana de la otra.
- La disciplina bi-dimensional de la Reticula también crea una libertad no soñada o no imaginada para la anarquía tri-dimensional.
- Con su imposición, Manhattan está inmunizada para siempre contra cualquier intervención totalitaria (adicional). En una sola manzana -el área mayor que puede caer bajo el control arquitectónico- se desarrolla una unidad máxima de Ego urbanístico.
- Ya que Manhattan es finita y el número de sus manzanas fijado para siempre, la ciudad no puede crecer de ninguna manera convencional.
- Por tanto, su planeación nunca puede describir una configuración única de edificios que permanezca estática a través de las épocas; sólo puede predecir que cualquier cosa que suceda, sucederá en algún lugar de sus 2,028 manzanas de la Reticula.
- Lo siguiente es que cualquier forma de ocupación humana sólo puede ser establecida a expensas de otra. La ciudad se convierte en un mosaico de episodios, cada uno con su espacio particular de vida, compitiendo uno con el otro mediante la Reticula.

1845 es exhibida una maqueta de la ciudad, primero en la ciudad misma, después como objeto viajero, para sustentar la creciente autoidolatría de Manhattan.

La arquitectura es la nueva religión de Manhattan.

1850 la posibilidad de que la explosión demográfica pudiera tragarse el espacio sobrante en la Reticula como una ola, Comisionados de Tasación y Contribuciones consiguen y miden tierra para un parque en un área designada (...)

El Central Park no es solamente la mayor facilidad de recreación de Manhattan sino también la indicación de su progreso: una preservación taxidérmica de la naturaleza que exhibe por siempre el drama de la cultura dejando atrás a la propia naturaleza. Como la Reticula, es un salto de fe colosal; el contraste que describe -entre lo construido y lo no construido- difícilmente existe en el momento de su creación.

"*Para interferir lo menos que sea posible,*" pero por otra parte "*incrementar y desarrollar efectos de paisaje*": si Central Park puede ser leído como una operación de preservación, es, aún más, una serie de manipulaciones y transformaciones ejecutadas en la naturaleza "salvada" por sus diseñadores. Sus lagos son artificiales, sus árboles (trans) plantados, sus accidentes construidos, sus incidentes soportados por una infraestructura invisible que controla su ensamblaje. De su contexto natural es tomado un catálogo de elementos naturales, reconstituido y comprimido en un *sistema de naturaleza* que hace lo rectilíneo de la Mall [Alameda] no más formal que la planeada informalidad del ramble [Paseo].

El Central Park es una Carpeta Arcadia sintética.

1853 la Exposición Universal de Londres (1851 en el Palacio de Cristal), dispara la ambición de Manhattan, que organiza su propia feria. La feria está marcada por dos estructuras colosales: El Palacio de Cristal de Manhattan, una esfera, y la torre del Observatorio Latting (108 metros de altura), considerada el primer rascacielos del mundo exceptuando la Torre de Babel.

DEL ELEVADOR.

Entre las Exhibiciones de la esfera hay una invención que por encima de todas las demás cambiará la faz de Manhattan (y, a un menor grado, la del mundo): **el elevador.**

Elisha Otis, el inventor, monta una plataforma que asciende -parece la mejor parte de la demostración. Pero cuando ha llegado a su nivel más alto, un asistente presenta a Otis una daga en un cojín de terciopelo.

El inventor toma el cuchillo, aparentando atacar al elemento crucial de su propia invención: el cable que ha izado la plataforma hacia arriba y que ahora previene su caída.

Otis corta el cable; da un chasquido. Nada le pasa, ni a la plataforma ni al inventor.

Frenos invisibles de seguridad -la esencia de la brillantez de Otis- impiden que la plataforma se reencontre con la superficie de la tierra.

De este modo Otis introduce una invención en la teatralidad urbana: **el anticlímax como desenlace, el no-evento como triunfo.**

Como el elevador, cada invención tecnológica está preñada con una doble imagen: contenido en su éxito está el espectro de su posible fracaso.

Los medios de prevenir ese fantasma de desastre son casi tan importantes como la invención original misma.

Otis ha introducido un tema que será motivo guía del desarrollo futuro de la isla: Manhattan es una acumulación de posibles desastres que nunca suceden.

El Observatorio Latting y el domo del Palacio de Cristal de Manhattan introducen un contraste arquetípico -la aguja y el globo- que aparecerá y reaparecerá a todo lo largo de la historia de Manhattan en cualquier nueva reencarnación.

La aguja es la más delgada y menos voluminosa estructura con la cual marcar algún emplazamiento en la Retícula. Combina un impacto físico máximo con un consumo insignificante de terreno. Es, esencialmente, un edificio sin interior.

El globo es, matemáticamente, la forma que encierra el volumen interior máximo con la mínima piel exterior. Tiene una capacidad promiscua de absorber objetos, gente, iconografías, simbolismos; los relaciona por el mero hecho de la coexistencia de ellos en su interior. En muchas formas, la historia del Manhattanismo como arquitectura separada e identificable es una dialéctica entre esas dos formas, con la aguja queriendo convertirse en globo y el globo tratando, de tiempo en tiempo, de volverse aguja -una fertilización cruzada que resulta en una serie de híbridos exitosos en los que la capacidad de la aguja de atraer la atención y su modestia territorial son casadas con la consumada receptividad de la esfera.

DE LA PRIMERA MANZANA: CONEY ISLAND: LA TECNOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO.

Alrededor de 1900 Coney Island es la incubadora de los temas incipientes de Manhattan y de la mitología infantil. Las estrategias y mecanismos que más tarde perfilan Manhattan son probados en el laboratorio de Coney Island antes de que finalmente salten hacia la isla mayor.

Coney Island es un feto de Manhattan.

1609 Un día antes que Manhattan Hudson descubre Coney Island, entonces una península habitada originalmente por los Indios Canarsie, quienes la llamaban "Lugar sin sombras".

1654 el indio Guilaoch proclama la península como suya y la comercia por pistolas, pólvora y abalorios en una versión de baja escala de la "venta de Manhattan". Desde entonces asume una larga secuencia de nombres hasta que se vuelve famosa por la inexplicable densidad de *konijnen* (conejos en holandés).

÷ **1600 y 1800** El contorno físico actual de Coney Island cambia bajo el impacto combinado del uso humano y el desplazamiento de arena, convirtiéndose como si fuera por diseño, en una miniatura de Manhattan.

1750 Un corte en canal separa a la península de tierra firme, último toque que perfila la actual Coney Island.

1823 Coney Island Bridge Company construye la primera conexión artificial entre tierra firme y la isla. Controladamente se vuelve la opción lógica de verano de Manhattan.

÷ **1823 y 1860** Manhattan cambia de una ciudad en una metrópoli.

1865 El primer ferrocarril llega a mitad de Coney Island y con él las masas [de gente].

1871 Se inventa el *hot dog* en Coney Island. Mientras el resto del mundo está obsesionado con el Progreso, Coney Island ataca el problema del Placer, frecuentemente con los mismos medios tecnológicos.

1878 Una torre de 90 metros -desmantelada dos años antes de la Centennial Celebration en Filadelfia- es reensamblada en la zona media de Coney Island con un efecto similar a la torre del Observatorio Latting en Manhattan y una dirección de escape adicional: la ascensión de las masas.

Se establece así un precedente para viajes subsecuentes a Coney tanto de otros remanentes de Exhibiciones y Ferias Mundiales como de tribus de África, Asia, Micronesia, quienes han también sido exhibidos en las ferias.

DEL INICIO DE LA CULTURA DE CONGESTIÓN

190 Consuelo Fariás-van Rosmalen. 1972. De la agenda de trabajo de una profesión: *Delirious New York*.





1883 El Puente de Brooklyn remueve el último obstáculo que ha contenido a las nuevas masas en Manhattan: los domingos de verano la Playa de Coney Island se vuelve el lugar más densamente ocupado en el mundo.

Esta invasión finalmente invalida lo que aún permanece de la fórmula original del funcionamiento de Coney Island como lugar de verano, la provisión de la Naturaleza para los ciudadanos de lo Artificial.

Para sobrevivir como lugar de verano -un lugar que ofrece *contraste*- Coney Island es forzada a **mutación**: se debe convertir a sí misma en un opuesto total de la Naturaleza, no tiene opción sino contrarrestar la artificialidad de la nueva metrópoli con su propia Super-Naturaleza.

En lugar de suspender la presión urbana, ofrece intensificación. Entretenimientos para las nuevas masas.

Tema antigravitacional: se inventa el *Loop-the-Loop* [vuelta en rizo]. Desventaja: sólo cuatro visitantes a la vez pueden experimentar la momentánea ingravidez que produce, y demanda varias vidas cada temporada.

1884 Se inventa el *Roller Coaster* [montaña rusa] sin las desventajas del *Loop-the-Loop*.

1895 Se inventa el *Shoot-the-Chutes* [atravesar los canales] tobogán que se lanza en una deslizadera diagonal hacia un cuerpo de agua.

Hacia 1890 La introducción de la electricidad hace posible crear un segundo tiempo diurno, una extensión de doce horas hecha por el hombre.

Lo que es único en Coney Island -y este síndrome de lo Sintético Irresistible prefigura posteriormente eventos en Manhattan- es que el que este falso tiempo diurno no es visto como una opción secundaria.

Su mera artificialidad se vuelve una atracción: "Baños eléctricos".

1890-1900 Se inventa una serie de juegos que siguen desarrollando la Tecnología de lo Fantástico y lo Sintético Irresistible, y así se sigue gestando el feto de Manhattan (una buena parte de lo que llevaría a Manhattan a ser lo que hasta hoy sigue siendo).

1897 Tilyou erige un muro alrededor de sus pistas de caballos artificiales que corren en rieles y de otras facilidades que ha reunido y canaliza a sus visitantes a través de entradas. Con el acto de poner un cerco, Tilyou ha establecido una oposición agresiva entre lo que él llama Parque *Steeple Chase* y el resto de la isla.

El concepto del parque es el equivalente arquitectónico de un lienzo vacío. El muro define un territorio que puede -teóricamente- ser formado y controlado por un único individuo y por eso investido con un potencial temático.

1903-1907 El nuevo Puente de Williamsburg inyecta aún más visitantes en el sistema ya sobregirado de Coney Island.

Thompson crea el Luna Park cuyo tema contiene al sitio entero en un sistema de significado metafórico: su superficie va a ser "no de esta tierra" sino de la Luna. Y crea el paisaje con estructuras como agujas, pináculos y torres, donde aterriza la gente después de un viaje espacial.

El fragmento más moderno del mundo: la infraestructura del Luna y su red de comunicaciones son más complejas, elaboradas, sofisticadas y consumidoras de energía que aquellas ciudades norteamericanas más contemporáneas.

Si esta infraestructura sustenta una gran realidad de cartón, ese es exactamente el punto.

El Luna Park es la primera manifestación de un maleficio que es para obsesionar a la profesión arquitectónica el resto de su vida, [prospecto] la fórmula: tecnología + cartón (o cualquier otro material endeble) = realidad.

1904 Thompson compra parte de una manzana de Manhattan y así puede aplicar sus múltiples talentos a una prueba más crítica de sus teorías: el Salto.

El Senador Reynolds planea Dreamland para Coney Island desde el edificio Flatiron de Manhattan, y lo

hace realidad.

"El parque está tan arreglado que no hay posibilidad de una congestión de multitudes, 250,000 personas pueden ver todo y moverse alrededor sin temor a una congestión."

Diecisiete facilidades de diversión con lo más avanzado de la Tecnología de lo Fantástico se disponen para proveer al público entretenimiento y placer ilimitados.

Tilyou, Thompson y Reynolds han de hecho enajenado una parte de la superficie de la tierra tan alejada de la naturaleza como la arquitectura nunca antes lo lograra con tanto éxito y la convirtieron en una carpeta mágica que podrá: *reproducir* experiencia y fabricar casi cualquier sensación.

En menos de una década ellos habían inventado y establecido un urbanismo basado en la nueva Tecnología de lo Fantástico: una conspiración permanente en contra de las realidades del mundo exterior. Define completamente nuevas relaciones entre *sitio, programa, forma y tecnología*. El *sitio* se ha convertido ahora en un estado miniatura; el *programa* es la ideología; y la *arquitectura* el arreglo del aparato tecnológico que compensa por la pérdida de la cualidad física verdadera.

El paso frenético con el que este urbanismo psico-mecánico ha extendido sus tentáculos a través de Coney Island testifica la existencia de un vacío que tenía que ser llenado a toda costa.

Justo como determinadas praderas sólo pueden soportar un cierto número de vacas sin ser arrasadas, la realidad de la naturaleza es consumida progresivamente bajo el escalamiento simultáneo de cultura y densidad en el mismo punto.

La Metrópoli lleva a una Escasez de Realidad; las múltiples realidades sintéticas de Coney Island ofrecen un reemplazo.

El nuevo urbanismo de Tecnología Fantástica de Coney genera revuelos a través de Estados Unidos, incluso en sitios que no están cercanos a abordar una densidad urbana. Puestos de avanzada del Manhattanismo, que sirven de propaganda de la condición urbana misma.

1906 Maxim Gorky visita los Estados Unidos como reportero socialista. Sus amigos lo llevan a Coney Island. En su ensayo "Boredom" [aburrimiento], articula sus horrorizadas reacciones hacia Coney y su cultura monstruosa.

El disgusto de Gorky representa el dilema intelectual moderno: confrontado con las masas, a quienes teóricamente él admira, sufre un disgusto agudo.

La acusación de Gorky de la Tecnología Fantástica y del arsenal de la zona media contra la Escasez de Realidad como esencialmente mediocre y fraudulenta es sólo la exposición más sofisticada del compendio de prejuicio y desprecio que alimenta las fobias de la zona hotelera. Este juicio fundamental equivocado y una serie subsecuente de lecturas mal interpretadas garantizan la descalificación temprana de la preferencia del *establishment* para su participación posterior en el experimento de Manhattan.

En lo que se convertirá en un remedio estándar contra el urbanismo instantáneo de las masas, proponen arrasar la Ciudad de las Torres de Coney Island, para restaurar en la superficie de la tierra su estado "natural", una delgada capa de pasto.

Desde 1989 El puritanismo patrocinador del Urbanismo de Buenas Intenciones es expuesto por observadores más agudos, que perciben el genio de la transformación fantasmagórica de Coney.

El debate acerca del parque es una confrontación entre el urbanismo reformista de actividades saludables y el urbanismo hedonista del placer.

Es también un ensayo de las pruebas posteriores decisivas entre la arquitectura moderna y la del manhattanismo.

Para el siglo venidero, las líneas de batalla están trazadas.

1906 Fertilidad continua de Coney como un terreno de crianza para prototipos arquitectónicos revolucionarios. Se anuncia en los periódicos la mejor aventura de bienes raíces: la Globe Tower, inventada por Samuel Friede.

Es imposible para un globo ser una torre.

El concepto de la Globe Tower: una esfera que va a ser tan colosal que simplemente asentada en la tierra puede reclamar —a través de la altura de su enorme diámetro— también ser una torre, ocho zócalos la soportarán, fuera de eso no interferirá directamente con la vida en la tierra, excepto donde sus elevadores gravitacionales penetran la corteza terrestre para conectar el interior de la esfera con el interior de la tierra. Su capacidad: 50,000 al mismo tiempo. Tiene separadas todas las conexiones con la naturaleza; la inmensidad de su interior imposibilita cualquier referencia con la realidad exterior.

1908 Queda claro que el proyecto arquitectónico más impresionante jamás antes concebido es un fraude. Sólo quedan en el Steeplechase impidiendo su expansión, los pilotes de concreto hincados a una profundidad de 10.5 metros, agrupados en 8 con una pieza encima de concreto sólido de cerca de 1 metro de espesor. 30 de estas bases se hincaron en la propiedad, sólo pueden ser removidas con un uso liberal de dinamita.

Mayo 1911 El sistema de iluminación de los diablos que decoran la fachada del Fin del mundo –uno de los entretenimientos- de Dreamland sufre un corto circuito. Las chispas comienzan un fuego que es abanicado por el fuerte viento marino. Por diversas causas el fuego no puede ser apagado. En tres horas Dreamland se quema hasta las cimientas.

El desastre concluye la preocupación de Reynolds por el prototipo de Manhattan misma.

1914 Luna Park también se incendia.

Dreamland se convierte en un estacionamiento.

Steeplechase sobrevive, pero se degrada con cada nueva temporada.

Manhattan misma se ha convertido en el teatro de la invención arquitectónica.

1938 El Comisionado Robert Moses pone la playa y el paseo entablado bajo la jurisdicción del Departamento de Parques, último vehículo del Urbanismo de Buenas Intenciones, erradicando definitivamente el urbanismo original de Coney.

1957 En el emplazamiento de Dreamland se establece el nuevo acuario de Nueva York.

Isla madre hasta la muerte, Coney Island se ha convertido en el modelo para una moderna Manhattan de Pasto.

Hasta esta manzana lo voy a dejar. Lo referente a Dalí y el método paranoico crítico, y parte de Le Corbusier, está referido en varias mesetas de esta disertación. Lo demás, pues habrá que buscar la forma de publicar la Traducción del libro *Nueva York Delirante...*

Una opinión interesante de Koolhaas respecto a Nueva York y de porqué escribió el libro aparece en una entrevista donde dice:



... pienso, de alguna forma, que mi ida a Nueva York no tuvo nada que hacer con su futuro. Al contrario, tuvo que hacer con su pasado. Fui a Nueva York en 1972 y estaba muy claro que su momento álgido había pasado completamente... Así que no estaba claro lo que debía hacer excepto como una operación un tanto necrofílica que queda asentada en el subtítulo del libro "Un manifiesto retroactivo". Trabajaba hacia atrás y no hacia delante. En ese tiempo, la noción de modernidad se había convertido en una caricatura completa. **Era el principio de la posmodernidad.** Y para poder lanzarla, la modernidad tenía que ser denigrada a toda costa: como una condición completamente puritana, sin vida. Pero desde luego, ***Delirious New York*, como libro fue completamente posmoderno.**

Es un manifiesto posmoderno acerca de la modernidad. Nueva York era una cierta cantidad de evidencia que podía ser manipulada para "producir" un manifiesto que definiera una modernidad más rica. La ironía del libro es que yo no estaba seducido realmente por el glamour de Nueva York. Difícilmente me di cuenta que allí había cierta temática y ciertas invenciones y de que ciertos experimentos habían tenido lugar allá contenían tanto cualidades teóricas como prácticas que merecían ser expuestas.

Realmente no había teorías sobre Nueva York. Esa era la ironía de esto. En ese punto en los años setenta, no tiene idea de que tan desilusionante era toda la idea de la ciudad.

Básicamente, para mí, hay dos temas. Por un lado, el tema de la modernización el cual pienso que es el tema verdaderamente crítico del siglo XX, ese tema que explica "todo" dentro de su armazón, y por otro, hay cierto número de ideologías que tratan de impulsarlo, explicarlo o de otra manera darle cierta dirección: esas son modernidades. La modernización está detrás de todos los movimientos y detrás de todos los fenómenos de la forma en que cambian las ciudades. Lo que puede decirse que ha sucedido es que el modernismo fue en algún punto alineado con la modernización. Muy al principio del siglo los rusos y los alemanes estaban dirigiéndose realmente a los temas de las sociedades, ciudades, países y territorios que tenían que cambiar, que tenían que volverse completamente modernos. Pienso que el radicalismo de la modernización fue incorporado en el modernismo, pero en algún punto el modernismo no pudo mantenerle el paso. Es como si un pasajero se cae fuera del tren o algo así. El tren continúa pero el modernismo se vuelve una condición llorona y juiciosa donde el impulso incontrolable hacia la modernización se vuelve demasiado para que el modernismo lo tome en forma purista; hasta el punto en que el modernismo empieza a volverse un movimiento reaccionario sobre controlar, sobre puritanismo y juicio.

El modernismo es un proceso casi inconsciente. Consiste en una serie de, en sí mismas, operaciones muy inteligentes, pero no tiene claramente una historia coherente. Es solamente una serie de eventos. Por tanto, darle un programa intelectual es una operación muy legítima. Desde luego, al mismo tiempo, es demasiado salvaje y demasiado incluyente de todo, demasiado complejo desarrollarle una teoría nueva. Es como un rodeo. Por eso, no es sorprendente que la gente fuera incapaz de hacerla, pero, el hecho mismo de que se haya pretendido no carece de nobleza.¹¹

Por otro lado, dice también, 'he escrito *Delirious New York* sin haber utilizado ni siquiera una sola vez un concepto arquitectónico que se refiera a la forma, y este es el verdadero valor del libro'. 'He descubierto que el verdadero sentido de la arquitectura se ha de buscar en lugares que no siguen el camino oficial'. 'Todos mis trabajos son un intento de adaptación a los requerimientos del momento, sin la nostalgia de los modernos clásicos'.¹²

¹ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994. 1a edición en inglés 1978. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

² Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 248, (1ª edición en francés, 1995).

³ Koolhaas Rem, Entrevista con Koji Taki para el programa NHK, 1992. Como se cita en *OMA: A-Z*, Kenchiku Bunka vol. 50 No 579, Enero, 1995, p. 66. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁴ Zaera, Alejandro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas." *OMA / Rem Koolhaas*, El Croquis, número 53, Madrid, 1992, 3ª edición. P. 31.

⁵ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, p. 146. (1ª edición en francés 1991).

⁶ Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, traducción Antoni Vincens y Pedro Rovira, Editorial Kairós, Barcelona, 5ª edición, 1998. (1ª edición en francés 1978).

⁷ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas*, *Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997. (1ª edición en francés, 1980).

⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Editorial Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición, P. 36. (1ª edición en francés, 1976).

⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, p. 24. (1ª ed. en francés 1991).

¹⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Editorial Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición, P. 29. (1ª edición en francés, 1976).

¹¹ D'Heilly, David, "Larger than a Signature": interview with Rem Koolhaas, traducido al inglés por Keizuki Suzuki, Revista TN Probe OMA / Rem Koolhaas, volumen 2, 1995, Japón, Pp. 44-52. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹² *Quaderns D'arquitectura i urbanisme* 175, Barcelona, 1987, p. 105.

1980. DE LOS LIBROS RIZOMA.

**DE LA COMPOSICIÓN DE UN LIBRO.
DEL LIBRO RIZOMA: *SMLXL*.**

Los libros son instrumentos de control. Rem Koolhaas también lo entiende así. [¿?] Ha empleado más tiempo en escribir su libro *SMLXL*, que en cualquiera de sus edificios. Y a la larga, su libro anterior *Delirious New York*, y este nuevo libro [*SMLXL*] puede ser que ejerzan más influencia que cualquiera de los edificios que pueda hacer. Los *Quattri Libri* de Palladio han sido un instrumento de control más importante que cualquiera de sus edificios. Es lo mismo en el caso de *Vers Une Architecture* de Le Corbusier...¹

PETER EISENMAN.

Me adelanto a aclarar que no estoy totalmente de acuerdo con eso de que 'los libros son instrumentos de control', seguramente hay mucha gente que sí los escribe en ese sentido, como puede ser el caso de los *Quattri Libri* de Palladio, o los diez de Vitruvio, incluso, tal vez, *Vers Une Architecture* de Le Corbusier; pero, hay muchos otros que no lo son, diría yo que más bien toman la actitud de Nietzsche de 'lanzar la flecha para que otro la recoja y la vuelva a lanzar', sus libros están escritos así, pero, más cercanos a esta investigación están los libros, que mucho me ayudarán a realizar esta disertación, de Deleuze y Guattari o Foucault, por ejemplo, o, claro, cualquiera de los de Koolhaas, ninguno de sus libros nos está diciendo cómo deben hacerse las cosas, simple y sencillamente están 'lanzando la flecha' para que el que quiera la tome, o en palabras de Deleuze y Guattari, para que cada cual 'conecte su máquina con las partes que desee', o en palabras de Foucault, 'los libros son cajas de herramientas', es decir, cada quien toma de ellos lo que necesita. 'Esta otra lectura lo es en intensidad: algo pasa o no pasa'. Este panorama es mucho más amplio y más adecuado al pensamiento contemporáneo del mundo. Por eso, esta es la manera en que entiendo los libros, como instrumentos de trabajo, herramientas, y no como algo sagrado cuyas palabras son ley. Hay tantos errores y omisiones en los libros, que nos obliga a cotejar, a investigar, a pensar, en suma, a tomar de ellos sólo lo que nos es útil para nuestra labor.

Voy a tomar un ejemplo, en principio desconocido, que para mí fue gratamente sorprendente: una de las facetas menos conocida de Salvador Dalí es la de escritor, donde en varias ocasiones abandona su personaje más superficial e histriónico y así evidencia su excepcional dominio del lenguaje, siempre acompañado de un extraordinario sentido del humor. Cuenta Dalí: 'Mi padre decía que era mucho mejor escribiendo que pintando, y seguramente es verdad... los pintores somos muy burros... en cambio los escritores son mucho más inteligentes, y si yo fuera menos inteligente, indiscutiblemente pintaría mucho mejor'. No leí, devoré los libros de Dalí, en general son divertidísimos, pero no por eso superficiales, alcanzan una muy buena profundidad en temas importantes y en formas de ver la vida, para no mencionar el famoso método crítico paranoico de su invención. Otro tanto puedo decir de todos los libros que con deleite he de leer para realizar esta disertación, comenzando con los geniales libros de Koolhaas, no son libros son rizomas, o tal vez mejor aún, puro meristema.

Pero antes de comenzar a hablar de los libros y escritos voy a hablar sí, de eso, del rizoma y algunos de sus componentes, principalmente del meristema. Empezaré como en otros casos lo he hecho, con algunas definiciones muy interesantes, cuando menos para mí que soy diletante en este terreno, esta vez no de un diccionario común y corriente, sino de algunos libros especializados en Biología y más particularmente en Botánica, para luego ir sacando algunas conclusiones de estas sobre las cuales poder continuar.

Rizoma, cualquier tallo carnoso que crezca horizontalmente, como órgano de almacenamiento de alimento, debajo de la superficie de la tierra, y permita que una planta se reproduzca. Un rizoma no es una raíz, la cual es un órgano recolector de alimento; sino más bien, le crecen raicillas en su parte inferior y retoños en su parte superior. A diferencia de las verdaderas raíces, los rizomas tienen nodos, brotes y pequeñas hojas y no se mueren cuando son cortados; replantados, producen nuevas plantas.²

Rizoma (del griego *Rhizoma*, raigambre). Tallo subterráneo más o menos engrosado, desprovisto de clorofila y con las hojas reducidas a escamas. Se distingue de una raíz por poseer hojas rudimentarias y yemas, por la falta de calipstra y por su estructura anatómica. Presenta siempre raíces que nacen de él. Algunos rizomas se disponen verticales en el suelo; pero la mayoría crecen horizontalmente. A veces tienen crecimiento indefinido, echando brotes aéreos por su ápice y destruyéndose progresivamente las porciones más viejas.³

Rizoma. Tallo subterráneo de helechos y hierbas que da lugar a hojas sobre la superficie del suelo.// Forma de reproducción asexual [de las plantas]. La papa forma rizomas, que aumentan de tamaño en los extremos para formar tubérculos. Cuando la planta progenitora muere, cada tubérculo se convierte en una planta separada.⁴

El carrizo se propaga asexualmente por medio de rizomas. Los cañaverales son poblaciones de individuos genéticamente idénticos. Cada cañaveral es un individuo único. Las panojas en los extremos de los tallos son las inflorescencias; las semillas reproducidas por reproducción sexual originan nuevos cañaverales, diferentes genéticamente a sus progenitores. La producción a partir de rizomas es una forma muy eficiente para que una planta se propague rápidamente e invada territorio nuevo.⁵

Meristemo, también Meristema (Gr. *merizein*, dividir). El tejido vegetal indiferenciado, que incluye una masa de células en rápida división, del cual surgen los nuevos tejidos.⁶ O, tejido embrionario no diferenciado de las plantas capaz de producir células adicionales por divisiones mitóticas.⁷

Tejido meristemático. Los tejidos meristemáticos están formados de células pequeñas de pared delgada con núcleos grandes, sin vacuolas o, en todo caso, pocas. Su principal función consiste en crecer, dividirse y diferenciarse en todos los demás tipos de tejido. **La planta embrionaria al principio de su desarrollo está formada enteramente de meristemo;** conforme crece, casi todo el meristemo se diferencia en otros tejidos; pero aún en el árbol adulto hay regiones de meristemo que permiten el crecimiento continuo. **Los tejidos meristemáticos se encuentran en las partes de la planta que crece activamente** (extremos de las raíces y tallos, y cambium).⁸

Rizoma. El rizoma es una anti-genealogía, una memoria de corto plazo o anti-memoria. El rizoma opera por variación, expansión, conquista, captura, retoño. A diferencia de las artes gráficas, dibujo o fotografía, a diferencia de los trazos, el rizoma pertenece a un mapa que es siempre separable, conectable, reversible, modificable, y tiene múltiples entradas y salidas y sus propias líneas de vuelo [o de fuga]. Son trazos lo que debe ponerse en el mapa, no lo opuesto. En contraste con sistemas centrados (incluso policéntricos) con modas jerárquicas de comunicación y caminos pre-establecidos, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico, sin significado, sin un General y sin memoria organizativa o robot central, definido únicamente por una circulación de estados.⁹



Con base en las definiciones anteriores puede entenderse que un rizoma es una multiplicidad, no una estructura ni un sistema, ya que está conformado de grandes porciones de meristemo. Si se piensa en un rizoma de carrizo, este es un carrizo delgado que corre horizontalmente prácticamente en la superficie del terreno, pero la separación de los anillos es muy pequeña comparada con la separación de los anillos de un carrizo vertical o tallo. Cada anillo está formado de una masa de tejido meristemático, o sea, tejido vegetal indiferenciado, que incluye una masa de células en rápida división, de la cual surgen los nuevos tejidos. Por eso, es una multiplicidad, un puede ser hoja, puede ser tallo, puede ser flor, puede ser racilla,... a medida que cada una de estas 'células puede ser' se especializan, evolucionan, se vuelven digamos tallo, pierden esa posibilidad de poder ser, se hacen rígidas, ya son tallo, ya son hojas, ya son flores, ya son raicillas,... Esto quiere decir que en el momento que seleccionaron ser tal o cual, ya no tienen posibilidades de ser otra cosa, se diferenciaron, como puede verse en el rizoma de la ilustración, en el cual ya van diferenciándose algunos tallos, raicillas, o lo que vayan a ser. Sin embargo, el rizoma sigue manteniendo cantidades suficientes, yo diría grandes, de meristemo que le dan la oportunidad de 'pertenecer a un mapa que es siempre separable, conectable, reversible, modificable, y tiene múltiples entradas y salidas y sus propias líneas de fuga'. Por eso, como dice Deleuze y Guattari, 'el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico, sin significado, sin un General y sin memoria organizativa o robot central, definido únicamente por una circulación de estados'. En otras palabras, el rizoma es -tallos, hojas, raíces, flores-, pero al mismo tiempo *no es* -sigue siendo meristemo, es una combinación de carrizo con meristemo, y así sigue gozando y participando de ser y no ser. En este caso, es en todo el sentido de la palabra una máquina abstracta capaz de realizar infinidad de conexiones, cuyo diagrama es ese mapa de líneas de posibilidades que se despliegan en el plano de consistencia; y cuyo filum es esa hermosa haecceidad en que se desarrolla alguna de estas células de tejido meristemático para convertirse en algo, digamos, una bella flor. Es en sí una 'estructura de eventos'. Entonces, también es un cuerpo sin órganos. Además, por un lado, al lanzar su rizoma fuera de la masa del carrizal, éste se está desterritorializando, pero lo hace para avanzar, es decir para reterritorializarse, y así va formando un mapa, tirando líneas de desterritorialización para avanzar. ¡Qué interesante! Podría seguir así explicándome las cosas y todo empieza a tener sentido. En mi jardín tengo un carrizal que me ha enseñado todo esto, pero no es mi único maestro, también lo son los diversos especímenes de helechos, de piñanonas, de 'sábilas', incluso las fresas, el césped y muchos otros especímenes rizomáticos que habitan en él, por ejemplo las papas con sus flores blancas. Un día a una papa le salieron brotes, como yemitas donde ya apuntaban pequeñas hojitas, a otra, le salió una raíz larga, pero no brotes, ambas las sembré y ambas crecieron en condiciones semejantes a las que detallé con el carrizo, afortunadamente lo hice en macetas, de otra suerte el jardín ya estaría lleno de papas! Así, cercándolos, poniéndoles vallas, topes, macetas y demás, entendí con toda claridad los principios del rizoma y la aplicación que de ellos hace Koolhaas en sus planteamientos urbanos, por ejemplo en la ciudad nueva de Melun Sénart. Pero mucho de esto ya fue quedando explicado a lo largo y a lo ancho de esta disertación que pretende ser, sí, rizomática. Por lo que para seguir adelante con el compromiso de esta meseta: los libros Rizoma, así, con mayúscula, voy a desplegar un juego lingüístico a manera de ejercicios de calentamiento: Voy a "Desestratificar, abrir a una nueva función, a una función *diagramática*. Que la conciencia deje de ser su propio doble, y la pasión el doble de uno para el otro. Convertir la conciencia en una experimentación de vida, y la pasión en un campo de intensidades continuas, una emisión de signos-partículas. Construir el cuerpo sin órganos de la conciencia y del amor".¹⁰

Desde el punto de vista de la lingüística, las palabras a usar vistas en espejo son: Meristemo, meristema, rizoma, rizomático y nos dan como resultado:

meristoma amotsirem rizoma amozir
rizomático ocitámozir

DE LA COMPOSICIÓN DE UN LIBRO.

Hay dos maneras de leer un libro: puede considerarse como un continente que remite a un contenido, tras de lo cual es preciso buscar sus significados o incluso, si uno es más perverso, o está más corrompido, partir en busca del significante. Y el libro siguiente se considerará como si contuviese al anterior o estuviera contenido en él. Se comentará, se interpretará, se pedirán explicaciones, se escribirá el libro del libro, hasta el infinito. Pero hay otra manera: considerar un libro como una máquina asignificante cuyo único problema es si funciona y cómo funciona, ¿cómo funciona o para ti? Si no funciona, si no tiene ningún efecto, prueba a escoger otro libro. Esta otra lectura lo es en intensidad: algo pasa o no pasa. No hay nada que explicar, nada que interpretar, nada que comprender. Es una especie de conexión eléctrica.¹¹

GILLES DELEUZE.

No puedo evitar, tras todas las investigaciones y lecturas que a la fecha he realizado sobre, de y debido a Rem Koolhaas, pensar en lo difícil que va a ser escribir y componer este trabajo; por lo que para llevar al cabo empresa tal habrán de ayudarme Deleuze y Guattari.

Por supuesto, quiero hacer un libro que haga rizoma con el mundo, en particular con el mundo del urbanismo-arquitectura y con el mundo mágico y real de Rem Koolhaas. Cuando lo logre, con el libro habré asegurado la desterritorialización del mundo, del mundo del urbanismo-arquitectura y del mundo de Rem Koolhaas; y de acuerdo con las capacidades rizomáticas del libro, el mundo y esos mundos efectuarán una reterritorialización del libro, que a su vez, si puede y dependiendo de esas sus capacidades, se desterritorializará en sí mismo en el mundo.

Esto quiere decir que para poder escribir el libro -en este caso libro que además ya empieza a albergar y albergará las posturas de mi disertación de doctorado-, habré de *conectarme* y *tomar* del mundo en general, del del urbanismo-arquitectura y del de Koolhaas, lo que necesite y lo procesaré de acuerdo a mis puntos de vista y pensamientos, agregando así mi parte. Este acto de *conectar* y *tomar* garantiza la desterritorialización, o sea, el sacar de su territorio fuerzas, partículas, intensidades puras. Una vez hecho lo anterior y terminado el libro, entonces el mundo *tomará* al libro *de regreso*, o sea que lo reterritorializará junto con su recién planteada multiplicidad y lo volverá a hacer suyo. Si el libro logra hacer las conexiones necesarias para que funcione, para que introduzca y transforme su multiplicidad en otras, entonces se desterritorializará a sí mismo en el mundo, su línea será positiva, se volverá fuerzas, densidades e intensidades como lo esencial en el mundo, y ya no será más formas y materias, ni temas (prisma - planos rectangulares, madera-papel-tinta, urbanismo-arquitectura-Koolhaas-filosofía-pintura-etcétera). De esta manera habré ampliado mi territorio desterritorializándome.

Por otro lado, quisiera tener la posibilidad de distribuir todas las multiplicidades o el rizoma que desarrolle para este libro en un solo plan o plano de consistencia, de exterioridad, una sola página que contenga los acontecimientos vividos, las determinaciones históricas, los conceptos pensados, los individuos, los grupos y formaciones sociales, los proyectos, las narraciones de sitios y también de paisajes futuros. Tratar de inventar una nueva escritura a manera de *encadenamiento ininterrumpido* de afectos, con velocidades variables, encuadres de primero, segundo, tercero y más planos de percepción, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el exterior, con el afuera. Los textos que habré de escribir serán opuestos a los del libro clásico que está constituido más bien por la interioridad de una materia o de un sujeto; y además, porque no hay que olvidar que Rem Koolhaas es un ciudadano cosmopolita -no vive en una sola ciudad sino en muchas- es un urbanista de todo el mundo, un arquitecto en movimiento, en suma: un personaje del exterior, del afuera.

Ahora cabe preguntarse cómo puede el libro encontrar un afuera dispuesto con el que pueda hacer ordenamientos y composiciones en lo heterogéneo en lugar de un mundo al cual reproducir? No se trata de hacer un libro con lógica de árbol -eje genético o estructura profunda que se reproduce hasta el

infinito-, porque la "lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción": calco de libros precedentes del mismo autor, calco de otros libros no obstante las diferencias, calco de conceptos, de palabras, un libro de este modo no considera nunca el afuera. Se trata de todo lo contrario: de un libro con lógica de mapa. El mapa es abierto, puede conectarse en todas sus dimensiones, puede cambiarse, romperse, alterarse, modificarse constantemente, adaptarse a diferentes montajes; y al contrario que un calco que siempre regresa al eje, al pivote, a 'lo mismo', un mapa tiene múltiples entradas. *Tener múltiples entradas es una característica muy importante del rizoma*. Pero las entradas también son salidas y las salidas posibilitan líneas de fuga, de articulación, de conexión con el afuera, el exterior.

En un libro, **como en cualquier otra cosa**, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación.¹²

La diferencia de velocidades de flujo según esas líneas crean situaciones de retraso relativo, de resistencia al movimiento, o, de precipitación y ruptura. Todo esto constituye un ordenamiento, una composición. Un libro es entonces una composición de este tipo y por tanto inatribuible, es, como ya dije, una multiplicidad.

Quisiera también, sin ninguna falsa modestia -ojalá y lo logre- que el libro que resulte sea una 'máquina' no sólo de información que muestre, demuestre, fundamente, argumente, concluya; sino también una 'máquina literaria', una 'máquina estética', en suma, una 'máquina abstracta', para que sus posibilidades de conexión con otras 'máquinas' sean mayores. Por lo que habré de preguntarme ahora en conexión con qué podrá o no funcionar, hará pasar o no intensidades, en que otras multiplicidades introducirá y transformará la suya,...

Pero, ¿por qué un libro 'máquina de información' y 'maquina literaria'? ¿Porqué tantas funciones en una misma 'máquina'? Creo que la función puramente informativa que en un momento dado puede ser muy importante, podría en otro no estar completamente actualizada; entonces la mejor y verdadera utilización del libro será la literaria. Podría verse esto como una conexión proyectiva, es decir, se lee el segmento que se quiera o todo el libro-máquina, uno se conecta y se deja aborbar por los mensajes que ya sea el segmento o el libro entero le envíen, y uno por sí mismo responde a estos estímulos. *Escribiendo* en su cerebro y en su corazón el libro que quisiera escribir; esta es la mejor manera de *leer*; es decir que la conexión se hace y ¡funciona! El libro hace pasar intensidades, introduce y transforma su multiplicidad en la de uno... El libro se ha *reescrito*, se ha rehecho, leyéndolo: ... Se desterritorializó así mismo en el mundo...

"La arquitectura es una profesión peligrosa porque es una mezcla venenosa de impotencia y omnipotencia", dijo Koolhaas en una conferencia que impartió en la Columbia University en 1989. Ahora yo me pregunto ¿qué tan peligroso es hacer un libro sobre esta profesión peligrosa, y por si fuera poco, no solamente sobre urbanismo-arquitectura sino sobre el propio Rem Koolhaas que no es menos peligroso? También dijo entonces refiriéndose a los arquitectos: "Es obviamente verdad que nuestros sueños y fantasías son megalomaniacos, y estamos destinados a esperar pasivamente por los momentos en que podamos realizar fragmentos de esa megalomanía".¹³ Sin más comentarios, creo que tras esperar pasivamente llegó para mí el momento esperado!

¿Cómo organizar entonces el caos que ahora anida en mi cerebro? Sólo pido un poco de orden, pues me causa gran angustia y hasta dolor que los pensamientos se escapen de sí mismos, que las ideas huyan, se desvanezcan cuando apenas están naciendo, ya sea por el olvido o por haberse vertido en otras que tampoco domino aún. Con velocidad infinita atraviesan por mi cerebro en un instante y no sé si el instante fue demasiado largo o demasiado corto para el tiempo. Lo que sí sé es que mis ideas vuelan y se extravían sin cesar. Tal vez éste es el motivo por el que nos asimos con obstinación a opiniones establecidas. Sólo pido, pues, unas cuantas normas constantes, esa asociación de ideas que ponga a mi alcance algunas reglas protectoras que permitan poner un poco de orden y le den sentido a mis ideas, ir las organizando libremente de acuerdo con un orden del espacio y del tiempo, que sea sólo mi fantasía y

no mi cerebro la que recorra el universo en un instante para darle vida a "sueños megalomaníacos" o delirantes.

Apunté que quiero hacer un libro que haga rizoma con el mundo. De una forma u otra creo que ésta puede ser una primera norma: el rizoma. En este momento no pretendo agotar el tema del rizoma, ya que debido a su importancia, tanto para este trabajo como para el de Koolhaas, considero conveniente desarrollarlo en todos los segmentos. Por otro lado, no quisiera desviarme todavía, pues recién comencé, de la materia de este segmento: libros; por tanto y para tener una primera idea sobre el rizoma reproduje al principio la definición que aparece en el libro *SMLXL* de Rem Koolhaas, la cual es un resumen -y una clave muy importante- bastante corto pero que da la idea completa, de lo que respecto al rizoma plantean Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil Mesetas*. Asimismo incluí algunas definiciones del rizoma 'botánico' y de su componente más importante el meristema.

Habría que agregar que la ausencia de modelo estructural o generativo del rizoma hace su desarrollo opuesto al de la estructura arbórea y sus raíces, o eje genético: el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera. **"Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra 'meseta' (plateau) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante, o hacia un fin exterior."** Dice Bateson: **"Una especie de meseta continua de intensidad sustituye al orgasmo."** Esto es que en tanto que un libro este conformado en capítulos, tiene puntos culminantes y puntos de inicio y terminación. Pero si en lugar de capítulos se compone de mesetas que comunican unas con otras a través de fisuras pequeñísimas -sin inicio, ni fin ni culminaciones-, como se lleva a cabo en el cerebro, ¿qué sucede? "Meseta" es toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma."¹⁴

El Libro *Mil Mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari está escrito como un rizoma, compuesto de mesetas, cada meseta puede leerse por cualquier sitio y relacionarse con cualquier otra. Nos dicen los autores: "Al levantarnos cada mañana, cada uno de nosotros se preguntaba qué mesetas iba a coger, y escribía cinco líneas aquí, diez líneas más allá... Hemos tenido experiencias alucinatorias, hemos visto líneas, como columnas de hormiguitas [rizoma animal], abandonar una meseta para dirigirse a otra." ¡Me encanta la idea! Pues ya tengo comenzados seis 'capítulos' ¡no! De ahora en adelante se llamarán 'mesetas', y las hormiguitas corren de una a otra sin pedirme permiso hasta que 'se sienten en su casa', es decir en su 'meseta'.

En el momento en que decidí hacer un libro rizoma supe también que no iba a ser fácil pues para poder realizarlo he de trabajar de una forma diferente y de hecho opuesta, a la del "libro-raíz", imagen del "árbol-mundo": el libro clásico como interioridad orgánica, signifiante y subjetiva," cuya ley es la reflexión, lo Uno que deviene Dos, "el pensamiento más clásico y más razonable, más cado, más manoseado." En cambio el libro rizoma se opone al organismo, a la significancia y a la subjetivación -estos tres grandes estratos que tienen que ver más con nosotros y nos involucran en forma directa-, y más con el "cuerpo sin órganos" con "la desarticulación (o *n* articulaciones) [dejar de ser un organismo] como propiedad del plan[o] de consistencia, la experimentación como operación en ese plano (¡nada signifiante, no interpretéis jamás!), el nomadismo como movimiento (incluso parados, moveos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación)." Desarticular el organismo, no quiere decir matarlo, "sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un ordenamiento, circuitos, conjunciones, niveles, umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la medida de un agrimensur." "La significancia se adhiere tanto al alma como el organismo al cuerpo, tampoco es fácil deshacerse de ella"; se tratará de lograr mediante la experimentación. Y la subjetivación, el sujeto, los puntos que nos fijan a la realidad dominante tal vez se puedan controlar mediante el nomadismo, el movimiento. La conciencia del sujeto habrá de convertirse en un medio de exploración y la inconsciencia de la significancia y la interpretación en verdadera producción. "La prudencia es el arte común a las tres; y si a veces se roza la muerte deshaciendo el organismo, también se roza lo falso, lo ilusorio, lo alucinatorio, la muerte psíquica evitando la significancia y la sujeción."

Consideremos, por otro lado, que la historia siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, del aparato de Estado: la 'historia oficial', incluso cuando se escribe de los nómadas. El Estado pretende ser el modelo del libro y del pensamiento, de un orden del mundo y con eso enraizar al hombre. Pero la relación con el afuera no se trata de un modelo más, sino de un ordenamiento o composición que hace que el "propio pensamiento devenga nómada, y el libro una pieza para todas las máquinas móviles, un tallo para un rizoma."

Por tanto, el libro rizoma y no el libro dicotómico, pivotante o fasciculado. Trataré entonces de no tener puntos de fijación, de no hacer nunca raíz, aunque no va a ser fácil salirse de los viejos procedimientos aprendidos.

Por otro lado, habría que considerar aquí que el pensamiento no es arborescente y el cerebro no es materia con raíz y ramificaciones como se creía. Los últimos descubrimientos respecto al cerebro y su funcionamiento lo demuestran así: cada neurona tiene más de 10,000 puntos de contacto o sinapsis, de la neurona de entrada del estímulo con la neurona intercalada y la neurona de salida o respuesta al estímulo y la retroacción de esta, etc. Y en cuestión de inteligencia no es el tamaño del cerebro lo que cuenta sino la forma de las conexiones de las neuronas. De hecho el cerebro es un sistema fortuito, azaroso de posibilidades, una multiplicidad.

"Muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza, pero en realidad el cerebro es más una hierba (rizoma) que un árbol."

Nos dice Kafka: "Las cosas que se me ocurren no se me presentan por su raíz, sino por un punto cualquiera situado hacia el medio. Tratad, pues, de retenerlas, tratad de retener esa brizna de hierba que sólo empieza a crecer por la mitad del tallo, y no la soltéis." Resulta muy difícil tratar de ver las cosas por el medio, acostumbrados como estamos a verlas de arriba abajo o de abajo arriba, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, o pero aún, de principio a fin, pero habré de intentarlo y comprobar cómo todo cambia, como lo hacía el profesor en la película 'La sociedad de los poetas muertos.' Bueno, pero ¿cómo no empezamos a conocer el Cosmos a partir de un punto cualquiera por el medio y relativamente minúsculo como lo es la Tierra? Asimismo, a mi padre y a mi madre empecé a conocerlos en un punto cualquiera de sus vidas -igual que mis hijas me conocieron-, y a mi esposo, mis amigos, mis maestros, al arte, la música, la ciencia, la filosofía, la religión, e incluso a la arquitectura, todo lo empecé a conocer en un punto cualquiera por el medio; incluso mi vida comenzó a hacer conexiones -viejas y nuevas- y rupturas, a aprender y desaprender, de una forma heterogénea; a trazar las líneas de mi vida: mi mapa, soy una multiplicidad, iyo también soy un rizoma! Entonces, tal vez no resulte tan difícil usar la conjunción "y... y... y" que forma el tejido rizomático, o tal vez sea más preciso decir tejido meristémico, anular fin y comienzo, aprender a moverme entre las cosas, que no es ir de una cosa a otra y viceversa, sino que es un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra y que se hace más veloz en el medio.

Como ya apunté 'el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera'; ésta me parece una norma interesante, muy interesante en verdad, pues implica no sólo libertad, libre albedrío, sino también multiplicidad. Podría conectar 'eslabones semióticos' heterogénea e ininterrumpidamente y en cualquier dirección, organizaciones de poder, de política, el contexto de las artes, las ciencias, la filosofía, las luchas económico sociales...

"Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos..." ¡Una papa, como la de los brotes y raicillas! Lo que quiere decir que habrá que sustentarse en líneas de segmentaridad, líneas de desterritorialización y líneas de fuga para realizar la concatenación de los 'eslabones semióticos', trazos de líneas que se remitan constantemente unas a otras, una pluralidad de trayectos, un mapa que pueda conectarse en todas las dimensiones..., o romperse según una línea de fuga..., es la importancia decisiva de un plano, en este caso el plano de consistencia o de immanencia. Para ordenar o componer esas líneas habrá que considerar su naturaleza, su concentración o densidad específica y su posibilidad de convergencia en el plano de consistencia de modo que se asegure su selección. Cualquiera de estas tres

formas puede ser el *cuerpo sin órganos* del libro. Lo básico, lo esencial, son las unidades de medida: cuantificar la escritura. En cada caso entonces, las unidades de medida pueden ser: "las multiplicidades, las líneas, estratos y segmentaridades, las líneas de fuga e intensidades, los ordenamientos maquinicos y sus diferentes tipos, los cuerpos sin órganos y su construcción, su selección, el plano de consistencia." Recordemos que 'cada meseta puede leerse por cualquier sitio y relacionarse con cualquier otra' y que 'tener múltiples entradas es una característica muy importante del rizoma'. Pero, para lograr lo múltiple es necesario contar con un método que lo haga efectivamente, un meristemo, el cual no puede ser sustituido con creaciones tipográficas, léxicas o sintácticas, las cuales sólo son válidas si no pertenecen a la forma de expresión de una unidad oculta para un libro-imagen (árbol-mundo-raíz); y devienen ellas mismas una de las dimensiones de la multiplicidad del libro-rizoma. Sólo ordenamientos, composiciones, no-cientificidad ni ideología. Sin división entre la realidad: el mundo, la representación: el libro, y la subjetividad: el autor.

Bien pues ya tengo 'unas cuantas normas constantes', 'reglas protectoras' -difíciles por que he de cambiar muchos usos y costumbres- que espero me 'permitan poner un poco de orden y le den sentido a mis ideas...' para la realización de este trabajo y al mismo tiempo me permitan hacer el análisis de los trabajos de Rem Koolhaas. No son todas, aún faltan muchas, muchísimas, que irán creciendo sobre la marcha y ganando territorio, territorializándose... como un rizoma.

DEL LIBRO RIZOMA: **SMLXL**.

...así, incluso al comienzo de mi adolescencia, este poder mágico de transformar al mundo más allá de los límites de 'imágenes visuales' irrumpía de lado a lado en los dominios sentimentales de mi propia vida, por lo que me volví un maestro de esa facultad taumatúrgica de ser capaz en cualquier momento y en cualquier circunstancia *siempre, siempre de ver otra cosa*, o por otro lado -lo que viene a ser lo mismo-, *siempre ver las cosas idénticas*, en cosas que eran diferentes.¹⁵

SALVADOR DALÍ.

SMLXL, peligroso, libro rizoma, no jerárquico, sin memoria organizadora, puro meristemo, posibilidades múltiples, 4 eslabones semióticos, mesetas que pueden leerse por cualquier sitio y relacionarse con cualquier otro, pliegue, cuerpo sin órganos, **máquina abstracta**, generador, capaz de realizar miles y miles de conexiones, conecta, toma, da, desterritorializa, reterritorializa, diagramas y phyla en cada meseta y entre mesetas, diagrama formal el *Downtown Athletic Club*, libro rascacielos, estratos e interestratos, con líneas de fuga, con elevador: intercesor-glosario, agenciamientos, antigenealogía, excéntrico, acentrado, máquina de guerra, máquina de amor, máquina revolucionaria, máquina de urbanismo, máquina de arquitectura, máquina de pensar, máquina esquizofrénica, máquina paranoica, máquina de información, maquina literaria, *mediator*, mente, cerebro, cerebro rizoma, conexión de neuronas, sinápsis, proyección del cerebro de Koolhaas, cerebro-mapa, sistema azaroso de posibilidades, nómada, guión epopéyico, nueva escritura a manera de encadenamiento ininterrumpido de afectos, velocidades variables, intensidades profundas, encuadres de primero, segundo, tercero y más planos de percepción, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera, fuera de cuadro, lógica de mapa, mapa abierto, inmanente, conecta en todas sus dimensiones, puede cambiarse, romperse, alterarse, modificarse constantemente, adaptarse a diferentes montajes, múltiples entradas, rizoma, meristemo, ni uno ni múltiple, **multiplicidad**...

Estas palabras son conceptos, los conceptos son líneas, las líneas hacen mapa, rizoma, multiplicidad.

LEWIS COO
FALLA DE ORIGEN

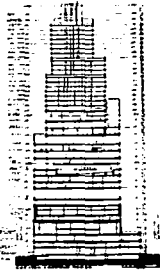
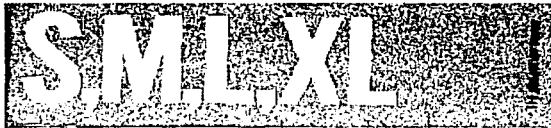


Diagrama formal.



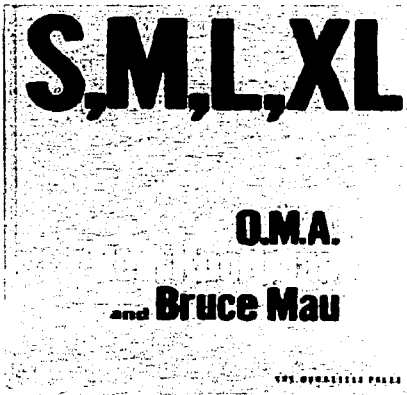
Fachada y cortes o fachadas cristalinas.



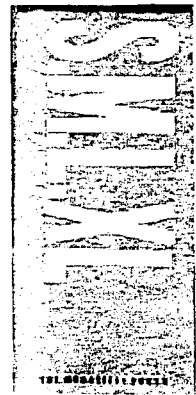
This massive book is a novel about architecture. Conceived by Rem Koolhaas — author of *Delirious New York* — and Bruce Mau — designer of *Zona* — as a free fall in the space of the typographic imagination, the book's title,

is also its framework: projects and essays are arranged according to scale. The book combines essays, manifestoes, diaries, fairy tales, travelogues, a cycle of meditations on the contemporary city, with work produced by Koolhaas's Office for Metropolitan Architecture over the past twenty years. This accumulation of words and images illuminates the condition of architecture today — its splendors and miseries — exploring and revealing the corrosive impact of politics, context, the economy, globalization — the world.

Planta nivel -4.



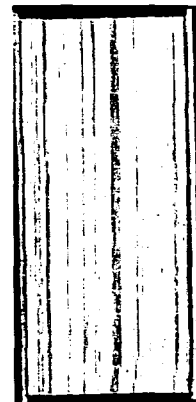
Planta azotea.



Estratos: vista vertical.

S,M,L,XL

Planta nivel 0. Gran vestíbulo de Ascensión.



- ¹ Eisenman, Peter y Alejandro Zaera, *Una conversación con Peter Eisenman*. El Croquis, No. 83, Peter Eisenman, 1990 1997, Madrid, 1997, p. 17. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ² "Rhizome," *Microsoft® Encarta® 96 Encyclopedia*. © 1993-1995 Microsoft Corporation. © Funk & Wagnalls Corporation. (Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen).
- ³ Diccionario Larousse.
- ⁴ Ville, Claude A., *Biología*, traducción de Roberto Espinoza Zarza, MacGraw-Hill, México, 1996, 8ª edición. Pp. 914 y 261.
- ⁵ Curtis, Helena y N. Sue Barnes, *Biología*, traducción Ovidio Nuñez, Editorial Médica Panamericana, Buenos Aires, 1ª reimpression de la 5ª edición, 1994, Pp. 657, 662 y G 18.
- ⁶ Curtis, Helena y N. Sue Barnes, *Biología*, traducción de Ovidio Nuñez, Editorial Médica Panamericana, Buenos Aires, 1ª reimpression de la 5ª edición, 1994, P G 13.
- ⁷ Ville, Claude A., *Biología*, traducción de Roberto Espinoza Zarza, MacGraw-Hill, México, 1996, 8ª edición, Glosario.
- ⁸ Ville, Claude A., *Biología*, traducción de Roberto Espinoza Zarza, MacGraw-Hill, México, 1996, 8ª edición, P. 82.
- ⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, "*Rhizome*" *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Como se cita en Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *S. M. L. XL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 1104. Traducción Consuelo Farias van-Rosmalen.
- ¹⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larracoleta. Valencia, 3ª edición 1997, P. 137. (1ª edición en francés, 1980).
- ¹¹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción de José Luis Pardo. Ed. Pre-Textos. Valencia, 1996, p. 16. (1ª ed. en francés, 1995).
- ¹² Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larracoleta. Editorial Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición, P. 29. (1ª edición en francés, 1976).
- ¹³ Conferencia en Columbia University, Nueva York, 1989, y también en los Cursos que impartió en Rice University, publicados en: Koolhaas, Rem y Sanford Kwinter, *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes. "Lecture 1/21/91"*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996. 2ª ed., Pp. 12-13. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹⁴ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas. Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas*. Ed. PRE-TEXTOS. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larracoleta. Valencia, 3ª edición 1997, Pp. 49-50. (1ª edición en francés, 1980).
- ¹⁵ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942. P. 118. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

Fuente ilustración rizoma:

<http://images.google.com/imgres?imgurl=fusionanomaly.net/rhizome.jpg&imgrefurl=http://fusionanomaly.net/rhizomes.html&h=160&w=245&prev=/images%3Fq%3Drhizome%26svnum%3D10%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8%26sa%3DG>

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SIGLOS XX Y XXI. DEL MECANISMO DE LA FILOSOFÍA EN LA ARQUITECTURA

DEL FILÓSOFO DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: REM KOOLHAAS.

¿PUEDE HABER UN FILÓSOFO DE LA ARQUITECTURA?

¿QUÉ ES LA FILOSOFÍA?

¿QUÉ ES UN CONCEPTO?

EL PLANO DE INMANENCIA.

LOS PERSONAJES CONCEPTUALES

¿PUEDE HABER UN FILÓSOFO DE LA ARQUITECTURA?

Se trata de una pregunta que en México y en muchos otros países esporádicamente nos planteamos desafortunadamente. En términos generales la arquitectura es aprendida y ejercida como 'oficio', dependiendo básicamente de las habilidades personales para 'acomodar espacios', para seleccionar materiales, colores 'buen gusto', para copiar detalles de otros edificios y /o arquitectos -el oficio-, ya sea porque están de 'moda', como por ejemplo el grupo estadounidense Morphosis del que uno de sus proyectos sirve de origen para el del Fondo de Cultura Económica de México; o porque, peor aún, nos 'identifican' con nuestro país y nuestros más 'connotados' arquitectos: nos dan 'identidad'; y así tenemos el caso más paranoico crítico de 'identidad mexicana', 'identidad' a ultranza: Barraganes de primera, segunda, tercera, cuarta y hasta décima generación, es decir, **calcos** de Luis Barragán. Y dependiendo nada o casi nada de investigaciones contemporáneas serias y dirigidas a los problemas que nos aquejan, y de la creación de **conceptos**: filosofía; de la creación de sensaciones: arte; y -tal vez también- de la creación de funciones: ciencia. Es decir, variaciones, variedades y variables, pero basadas, como acabo de decir, en investigaciones y reflexiones; porque no sólo nos basta con forjarnos una opinión que nos proteja del caos, sino que hay que **ejercer la arquitectura** con al menos estas dimensiones -la filosofía, el arte y la ciencia-, y esto nos exige algo más que aprender el oficio y hacer calcos, nos exige trazar planos en el mismísimo caos: "la arquitectura sería debe realmente desear ser peligrosa".¹

No se pretende decir que hay que ser filósofo, artista y hasta científico -aunque sí desde el punto de vista de la tecnología- para ser buen arquitecto, esto en el mejor de los casos no sería ninguna garantía. Sin embargo, en este caso me estoy refiriendo a un arquitecto que es realmente importante en el ámbito internacional y considero que en muy buena parte lo es porque tiene especial cuidado precisamente en estos aspectos o facetas de la profesión. Ha elaborado una 'filosofía rizomática' que se refiere primero y antes que nada a su propia forma de vida y a su forma de abordar la vida, para no hablar de su actitud y la de la OMA-AMO en la mismísima forma de abordar al urbanismo y a la arquitectura.

Me adelanto a apuntar que hay cuando menos dos hechos en la arquitectura que hacen **pensar** cuidadosamente lo que estoy diciendo: **uno**, la cumbre de conferencias sobre arquitectura mundial que se dio durante la última década del siglo XX, las conferencias **Any** -*anyone, anyhow, anyplace*, etc. hasta completar los diez vocablos en inglés que comienzan con este prefijo- en las que participaban a la par tanto arquitectos como filósofos y /o estos últimos eran citados con tanta frecuencia como la arquitectura y el urbanismo. Están publicados los diez libros que correspondieron a ellas, donde se puede constatar lo que estoy diciendo, varios de ellos se pueden conseguir en México. **Otro**, un libro que ha hecho furor en el ámbito de arquitectura contemporánea internacional que se llama *Rethinking Architecture* [Repensando la arquitectura],² el cual se conforma con los ensayos de 23 filósofos y pensadores, ensayos que contienen las observaciones más reflexivas y refrescantes sobre arquitectura, editados e introducidos por Neil Leach, Director de la Maestría en Arquitectura y Teoría Crítica de la Universidad de Nottingham. Para que no quede duda, contiene ensayos de: Theodor Adorno, Gaston Bachelard, Roland Barthes, Georges Bataille, Jean Baudrillard, Andrew Benjamin, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Hélène Cloux, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Umberto Eco, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Fredric Jameson, Siegfried Kracauer, Henri Lefevre, Jean- Françoise Lyotard, Georg Simmel, Gianni Vattimo y Paul Virilio, este último, además, es arquitecto.

Por otro lado, existe la creencia popular generalizada que la filosofía -entre la religión y la ciencia, como diría Bertrand Russell- se dedica a encontrar respuesta a las 'preguntas eternas' derivadas de ¿para qué todo? y de llegar hasta las últimas causas, o que la filosofía es el 'amor a la sabiduría' (como lo indican sus raíces etimológicas), y que los filósofos, desde los griegos en la cultura occidental, se han dedicado a buscar las respuestas a todas estas preguntas, y así con el caminar del tiempo van agregando algo nuevo a estas, pero que de hecho todo ha sido en términos generales el seguir alguna de las dos tendencias clásicas: la de Platón o la de Aristóteles, hipótesis que no tendrían porqué continuar pesando sobre los hombres si no continuáramos interrogándonos acerca de las consecuencias prácticas y los efectos secundarios de la actividad filosófica. Y en estas creencias se soslaya la verdadera función de la filosofía, la cual parece entrar en crisis, se la critica en muchos casos, cuando no se la niega por completo; y es, creo yo, que no se alcanza a comprender su función con claridad -cuando menos en nuestro medio-, en especial en una era tan tecnificada, tan llena de satisfactores materiales y prepotencia, tan radicalizada y sin embargo, globalizada, como la que estamos viviendo. Paradójicamente, es en momentos como los actuales cuando más necesitamos de ella para no perder el rumbo, para que con todo el vigor que en el presente le corresponde desempeñe su función de colaborar en la interpretación y organización de nuestro mundo, el actual.

Para fortuna de todos, las escuelas más productivas descendieron de la torre de marfil -o ¿debería decir de Babel?- de la filosofía de los orígenes que, como ya apunté, pretendía llegar a las últimas consecuencias. Entonces la filosofía era la preocupación de una élite cultural no sometida a un trabajo productivo. El prejuicio según el cual la masa era incapaz de tener una visión filosófica acompañó a la filosofía hasta la llegada de Hegel. A partir de Hegel se rompió la unión entre filosofía teórica y práctica; finalmente, la filosofía práctica obtuvo su independencia. Al ya no pretender la filosofía suministrar las últimas causas, debía someter la idea de un Dios único a una crítica más radical. La evolución empezó en el siglo XIX con la expansión del sistema educativo superior. El **pensamiento** filosófico cambió después de Hegel; ya no podía ser entendido como una filosofía, sino como una crítica, y critica la filosofía de los orígenes, la definición tradicional de la relación entre la teoría y la práctica, la proximidad elitista de la filosofía tradicional, entre muchas otras cosas.

Actualmente los filósofos intentan integrar el contenido material y espiritual de las ciencias humanas. Las posiciones filosóficas dignas de ser mencionadas se hayan vinculadas a lo que se puede llamar una interpretación de nuestra época. En términos generales puede decirse que la filosofía es un sistema de interpretación que se refiere a la Naturaleza y al mundo del hombre. Abarca el cosmos, la totalidad de todo cuanto existe. En este sentido, la filosofía puede reemplazar a los mitos; pero la filosofía nunca se quita de encima totalmente las visiones 'sociomórficas' del mundo. **Sin embargo, no basta que los fenómenos que requieren una explicación se dispongan de manera convincente como si se tratará de interacciones entre personajes dotados de poderes superiores.**

Durante los últimos años la filosofía ha ejercido una influencia considerable sobre la conciencia pública; según recuerdo, después del **movimiento** de la Primavera del 68, se devoraba a Jean Paul Sartre, posteriormente a Michel Foucault, a Louis Althusser, a Jaques Derrida, a Gilles Deleuze, a Karl R. Popper, a Claude Lévi-Strauss, a Jean Baudrillard, al psicoanalista Félix Guattari y se prefería leer a Jacques Lacan que al propio Sigmund Freud -esto no sucedió, o no sucedió con tanto furor, en nuestro país, donde el ímpetu del **movimiento** terminó en un desastre. Esta inquietud nos muestra el componente ideológico que toda filosofía comporta. No sólo estudiamos en forma 'profesional' los autores contemporáneos -ojalá y así fuera-, sino que buscamos en sus **pensamientos** una luz, un aviso de verdad, tal vez un consejo, algo que clarifique la oscuridad de la existencia, o, actualmente, una forma de abordar el caos en que todo está inmerso. La filosofía ha sido siempre la que nos ha ayudado a organizar muchas de nuestras ataduras prácticas. Dentro de los términos 'teoría y práctica' ¿podría considerarse la filosofía como la parte 'teórica' de la vida del hombre? Entonces cada uno debe buscar en la filosofía de su tiempo -esto es importante: de su tiempo- lo que necesite para ir armando la 'teoría' de su vida, así como las relaciones del **pensamiento** filosófico con las de la ciencia, el arte, el lenguaje y en suma la libertad, sobre todo si la actividad que ejercemos lo exige.

El **pensamiento** del hombre es un modo de manejar la realidad con **finalidad e interpretación**, o para usar palabras de Deleuze con dirección y sentido. La **finalidad** nos conduce a una defensa de nuestro yo, como individuo o como clase social. La **interpretación** implica una lectura racional, coherente, o sea, política-social, es la búsqueda de un contexto para cobijar los datos, en un principio sin sentido -el caos-, que nos ofrece la continua experiencia del mundo.

No puede negarse que en la actualidad la filosofía ha encontrado un nuevo horizonte: el del lenguaje; debido fundamentalmente al desarrollo de la lógica y la lingüística que ha despertado la curiosidad por problemas del lenguaje, que ahora pueden abordarse con una metodología más precisa. Además, la importancia que los medios de comunicación e información tienen en la sociedad de consumo ha obligado a una toma de conciencia sobre el fenómeno de la comunicación y la influencia que éste ejerce en las relaciones sociales y en los contenidos con que tales relaciones se establecen. Por eso, si me propongo en este segmento realizar el análisis del lenguaje verbal de Koolhaas, he de empezar por conocer el **pensamiento** filosófico que creó, y sigue creando, para armar la 'teoría' de su vida, su forma de entender y explicar las cosas, su arte de crear. Ya que en el lenguaje mismo aparecen las perspectivas que delimitan la mayor parte de nuestras actividades y que bien pueden organizarse en torno a dos palabras: **crear** y **entender**. De hecho, sobre ellas se levanta realmente la vida humana. El **crear** define la órbita en que la actividad se proyecta hacia el exterior, y de esa proyección surge la configuración de nuestro mundo, lo que hemos de añadir a lo que ya existe. Lo más interesante de este añadido se encuentra del lado de allá, es decir, afuera del propio ser, o sea, en las cosas que contemplan nuestros ojos o tocan nuestras manos. Para que esta **capacidad creadora** -la creación- a la cual en este momento me referiré sencillamente como la capacidad de actuar sobre el mundo exterior produciendo toda serie de objetos reales o ideales que se suele llamar cultura, pueda darse, se necesita un horizonte de posibilidades que permita ampliar los márgenes por los que discurre la sociedad. En este horizonte, donde la capacidad creadora y los esquemas de funcionamiento social que lo posibilitan -o no- se concretan con el trabajo, se encuentra también su complemento necesario en la capacidad de **entendimiento**. Aquí también se resumen la interpretación que el hombre da a la realidad, y el uso que hace de esa interpretación.

Ahora, para establecer una especie de plataforma sobre la manera en que podemos entender la interrelación de la filosofía, la ciencia y el arte y encontrar mejores condiciones para analizar e interpretar el lenguaje, tanto verbal como no verbal, de Koolhaas, intentaré hacer un compendio de los puntos que creo pueden arrojar más luz, del libro *¿Qué es la filosofía?* de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

¿QUÉ ES LA FILOSOFÍA?

La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar **conceptos**, pero no basta con que la respuesta contenga el planteamiento, sino que también tiene que determinar un momento, una ocasión, unas circunstancias, unos paisajes y unas personalidades, unas condiciones y unas incógnitas del planteamiento. Los **conceptos** necesitan personajes conceptuales que contribuyan a definirlos.

El filósofo es un especialista en conceptos, y, a falta de conceptos, sabe cuales son inviables, arbitrarios o inconsistentes, cuáles no resisten ni un momento, y cuáles por el contrario están bien concebidos y pone de manifiesto una creación incluso perturbadora o peligrosa.

El filósofo es el amigo del **concepto**, está en poder del **concepto**. Lo que equivale a decir que la filosofía no es un mero arte de formar, inventar o fabricar **conceptos**, pues los **conceptos** no son necesariamente formas, inventos o productos. La filosofía, con mayor rigor, es la disciplina que consiste en **crear conceptos**. Crear **conceptos** siempre nuevos, tal es el objeto de la filosofía.

No cabe objetar que la creación suele adscribirse más bien al ámbito de lo sensible y de las artes, debido a lo mucho que el arte contribuye a que existan entidades de las espirituales, y a lo mucho que los **conceptos**

filosóficos son también *sensibilia*. Las ciencias, las artes, las filosofías son igualmente creadoras, aunque corresponda únicamente a la filosofía la creación de **conceptos** en sentido estricto. Los **conceptos** no nos están esperando hechos y acabados, hay que **inventarlos**, fabricarlos o más bien crearlos y nada serían sin la firma de quienes los crean.

Nietzsche determinó la tarea de la filosofía cuando escribió: "Los filósofos ya no deben darse por satisfechos con aceptar los **conceptos** que se les dan para limitarse a limpiarlos y a darles lustre, sino que tienen que empezar por fabricarlos, crearlos, plantearlos y convencer a los hombres de que recurran a ellos. Hasta ahora, en resumidas cuentas, cada cual confiaba en sus **conceptos** como en una dote milagrosa procedente de algún mundo igual de milagroso", pero hay que sustituir la confianza por la desconfianza, y de lo que más tiene que desconfiar el filósofo es de los **conceptos** mientras no los haya creado él mismo (Platón lo sabía perfectamente, aunque enseñara lo contrario...). Platón decía que había que contemplar las Ideas, pero tuvo antes que crear el **concepto** de Idea. ¿Qué valor tendría un filósofo del que se pudiera decir: no ha creado **conceptos**, no ha creado sus **conceptos**?

Vemos por lo menos lo que la filosofía no es: no es contemplación, ni reflexión, ni comunicación. No es contemplación, pues las contemplaciones son las propias cosas en tanto que consideradas en la creación de sus propios **conceptos**. No es reflexión porque nadie necesita filosofía alguna para reflexionar sobre cualquier cosa. Y no es comunicación, que en potencia sólo versa sobre opiniones, para crear "consenso" y no **concepto**. La idea de una conversación democrática occidental entre amigos jamás ha producido **concepto** alguno. La filosofía no contempla, no reflexiona, no comunica, aunque tenga que crear **conceptos** para estas acciones o pasiones. La contemplación, la reflexión, la comunicación no son disciplinas, sino máquinas para construir Universales en todas las disciplinas. **Toda creación es singular, y el concepto como creación propiamente filosófica siempre constituye una singularidad.** El primer principio de la filosofía consiste en que los Universales no explican nada, tienen que ser explicados a su vez.

Cabe considerar decisiva esta definición de la filosofía: conocimiento mediante **conceptos** puros. El constructivismo exige que cualquier creación sea una construcción sobre un plano que le dé una existencia autónoma, crear **conceptos**, al menos, es hacer algo.

Conceptos filosóficos, personajes conceptuales, planos. Los **conceptos** tienen y seguirán teniendo su propia firma, *sustancia* de Aristóteles, *cogito* de Descartes, *mónada* de Leibniz, *condición* de Kant, *potencia* de Schelling, *tiempo* de Bergson, (*rizoma* de Deleuze y Guattari, *heterotopías* de Foucault, *metrópoli* de Koolhaas...).

Si la filosofía consiste en esta creación continuada de **conceptos**, cabe evidentemente preguntar qué es un **concepto** en tanto que Idea filosófica, pero también en qué consisten las demás Ideas creadoras que no son **conceptos**, que pertenecen a las ciencias y a las artes, que tienen su propia historia, su propio devenir, y sus propias relaciones variables entre ellas y con la filosofía.

Llegó el colmo de la vergüenza cuando la informática, la mercadotecnia, el diseño, la publicidad, todas las disciplinas de la comunicación se apoderaron de la propia palabra **concepto**, y dijeron: ¡es asunto nuestro, somos nosotros los creativos, nosotros somos los *conceptores*!

El asunto de la filosofía es el punto singular en el que el concepto y la creación se relacionan el uno con la otra.

¿QUÉ ES UN CONCEPTO?

No hay **concepto** simple. Todo **concepto** tiene componentes y se define por ellos. Se trata de una multiplicidad, aunque no todas las multiplicidades sean **conceptos**. Tampoco existe **concepto** alguno que tenga todos los componentes, puesto que sería entonces pura y sencillamente un caos: hasta los pretendidos universales como **conceptos** últimos tienen que salir del caos circunscribiendo un universo que los explique (contemplación, reflexión, comunicación...).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¿En qué condiciones un **concepto** es primero, no de modo absoluto sino con relación a otro? El Otro no se presenta aquí como sujeto ni como objeto, sino, como un mundo posible, como la posibilidad de un mundo aterrador. Ese mundo posible no es real, o no lo es aún, pero no por ello deja de existir: es algo expresado que sólo existe en su expresión, el rostro o un equivalente del rostro. El Otro es para empezar esta existencia de un mundo posible. Y este mundo posible también tiene una realidad propia en sí mismo, en tanto que posible: basta con que el que se expresa hable y diga "tengo miedo" para otorgar una realidad a lo posible como tal. El Otro es un mundo posible, tal como existe en un rostro que lo expresa, y se efectúa en un lenguaje que le confiere una realidad. En este sentido, constituye un **concepto** de tres componentes inseparables: mundo posible, rostro existente, lenguaje real o palabra.

En un **concepto** hay, las más de las veces, trozos o componentes de otros **conceptos**, que respondían a otros problemas y suponían otros planos. No puede ser de otro modo ya que cada **concepto** lleva a cabo una nueva repartición, adquiere un perímetro nuevo, tiene que ser reactivado o recordado. Los **conceptos** se concatenan unos a otros, se solapan mutuamente, coordinan sus perímetros, componen sus problemas respectivos, pertenecen a la misma filosofía, incluso cuando tienen historias diferentes. En el caso del **concepto** del Otro como expresión de un mundo posible en un ámbito de percepción, nos vemos impulsados a considerar de un modo nuevo los componentes de este ámbito en sí mismo. El Otro siempre es percibido como otro, pero en su **concepto** representa la condición de toda percepción. Es la condición bajo la cual se pasa de un mundo a otro. El Otro hace que pase el mundo, y el "yo" ya tan sólo designa un mundo pretérito ("estaba tranquilo..."). De este modo, en un plano determinable, vamos pasando de un **concepto** a otro a través de una especie de puente: la creación de un **concepto** del Otro con unos componentes semejantes acarreará la creación de un **concepto** nuevo del espacio perceptivo, con otros componentes por determinar (no darse golpes, o no darse demasiados golpes, formará parte de los componentes).

En **primer** lugar, cada **concepto** remite a otros **conceptos**, no sólo en su historia, sino en su devenir o en sus conexiones actuales. Cada **concepto** tiene a su vez unos componentes que pueden a su vez ser tomados como **conceptos**.

En **segundo** lugar, lo propio del **concepto** consiste en volver los componentes inseparables *dentro de él*: distintos, heterogéneos, y no obstante no separables, tal es el estatuto de los componentes, o lo que define la *consistencia* del **concepto**, su endoconsistencia. Hay un ámbito *ab* que pertenece tanto a *a* como a *b*, en el que *a* y *b* se vuelven indiscernibles. Estas zonas, umbrales o devenires, esta indisolubilidad, son las que definen la consistencia interna del **concepto**. Pero éste posee también una exoconsistencia, con otros **conceptos**, cuando su creación respectiva implica la construcción de un puente sobre el mismo plano. Las zonas y los puentes son las junturas del **concepto**.

En **tercer** lugar, cada **concepto** será por lo tanto considerado el punto de coincidencia, de condensación o de acumulación de sus propios componentes. Cada componente en este sentido es un *rasgo intensivo*, una ordenada intensiva que no debe ser percibida como general ni particular, sino como una mera singularidad -"un" mundo posible, "un" rostro posible, "unas" palabras- que se particulariza o se generaliza según se le otorguen unos valores variables o se le asigne una función constante. Pero, a la inversa de lo que sucede con la ciencia, no hay constante ni variable en el **concepto**, y no se diferenciarán especies variables para un género constante como tampoco una especie constante para unos individuos variables. Las relaciones en el **concepto** no son de comprensión ni de extensión, sino sólo de ordenación, y los componentes del **concepto** no son constantes ni variables, sino meras *variaciones* ordenadas en función de su proximidad. El **concepto** de un pájaro no reside en su género o en su especie, sino en la composición de sus poses, de su colorido y de sus trinos.

El **concepto** está en estado de *sobrevuelo* respecto de sus componentes, pasa y vuelve a pasar por ellos: es una cantinela (ritornelo).

El **concepto** carece de coordenadas espaciotemporales, sólo tiene ordenadas intensivas. Carece de energía, sólo tiene intensidades. El **concepto** expresa el acontecimiento, no la esencia o la cosa. Es un Acontecimiento puro, una haecceidad, una entidad: el acontecimiento de Otro. El **concepto** es efectivamente un acto de **pensamiento**, puesto que el **pensamiento** opera a velocidad infinita.

El **concepto** es absoluto y relativo a la vez: relativo respecto de sus propios componentes, de los demás **conceptos**, del plano sobre el que se delimita, de los problemas que supuestamente debe resolver, pero absoluto por la condensación que lleva a cabo, por el lugar que ocupa sobre el plano, por las condiciones que asigna al problema. Se define por su consistencia, endoconsistencia y exoconsistencia, pero carece de referencia: se plantea a sí mismo y plantea su objeto al mismo tiempo que es creado. El constructivismo une lo relativo y lo absoluto.

El **concepto** no es discursivo, y la filosofía no es una formación discursiva, porque no enlaza proposiciones. A la confusión del **concepto** y de la proposición se debe la tendencia a creer en la existencia de **conceptos** científicos. El **concepto** no constituye en modo alguno una proposición. Los **conceptos** son centros de vibraciones cada uno en sí mismo y los unos en relación con los otros.

Sólo disponemos por el momento de una hipótesis muy amplia: de frases o de un equivalente, la filosofía saca **conceptos** (que no se confunden con ideas generales o abstractas), mientras que la ciencia saca **prospectos** (proposiciones que no se confunden con juicios), y el arte saca **perceptos** y **afectos** (que tampoco se confunden con percepciones o sentimientos). En cada caso, el lenguaje se ve sometido a penalidades y usos incomparables, que no definen la diferencia de las disciplinas sin constituir al mismo tiempo sus cruzamientos perpetuos.

Un **concepto** siempre tiene la verdad que le corresponde en función de las condiciones de su creación, ¿Existe acaso un plano mejor que todos los demás, y unos problemas que se impongan en contra de los demás? **Los planos hay que hacerlos, y los problemas, plantearlos, del mismo modo que hay que crear los conceptos. Por supuesto los conceptos nuevos tienen que estar relacionados con problemas que sean los nuestros, con nuestra historia y sobre todo con nuestros devenires.** Pero ¿qué significan **conceptos** de nuestra época o de una época cualquiera? Los **conceptos** no son eternos, pero ¿se vuelven acaso temporales por ello? ¿Cuál es la forma filosófica de los problemas de la época actual? Si un **concepto** es "mejor" que uno anterior es porque permite escuchar variaciones nuevas y resonancias desconocidas, porque efectúa reparticiones insólitas, porque aporta un Acontecimiento que nos sobrevuela. ¿Pero no es eso acaso lo que hacia ya el anterior? Y así, si se puede seguir siendo platónico, cartesiano, kantiano hoy en día, es porque estamos legitimados para **pensar** que sus **conceptos** pueden ser reactivados en nuestros problemas e inspirar estos **conceptos** nuevos que hay que crear. ¿Y cuál es la mejor manera de seguir a los grandes filósofos, repetir lo que dijeron, o bien *hacer lo que hicieron*, es decir crear **conceptos** para unos problemas que necesariamente cambian?

Por este motivo sienten los filósofos escasa afición por las discusiones. Todos los filósofos huyen cuando escuchan la frase: vamos a discutir un poco. Las discusiones están muy bien para las mesas redondas, pero el filósofo echa sus dados cifrados sobre otro tipo de mesa. De las discusiones, lo mínimo que se puede decir es que no sirven para adelantar en la tarea puesto que los interlocutores nunca hablan de lo mismo. **No se trata de discutir, sino de crear conceptos indiscutibles para el problema que uno se ha planteado. La conversación siempre está de más cuando se trata de crear. Nunca se está en el mismo plano. Criticar no significa más que constatar que un concepto se desvanece, pierde sus componentes o adquiere otros nuevos que lo transforman cuando se lo sumerge en un ambiente nuevo.** [Como por ejemplo los conceptos que plantea Koolhaas: el elevador, el manhattanismo, la cultura de congestión, cisma, plancton, y tantos más]. **Pero quienes critican sin crear, quienes se limitan a defender lo que se ha desvanecido sin saber devolverle las fuerzas para que resucite, constituyen la auténtica plaga de la filosofía.** Es el resentimiento lo que anima a todos esos discutidores, a esos comunicadores. Sólo hablan de sí mismos haciendo que se enfrenten unas realidades huecas. La filosofía aborrece las discusiones, los debates le resultan insoportables, y no porque se sienta excesivamente segura de sí misma: al contrario, sus incertidumbres son las que la conducen a otros derroteros más solitarios. Hacer del amigo el amigo exclusivo del **concepto**, y del **concepto** el implacable monólogo que elimina sucesivamente a todos sus rivales. [Los concursos en que participa Koolhaas con nuevos 'amigos exclusivos de conceptos'].

Encontramos por doquier el mismo estatuto pedagógico del **concepto**: una *multiplicidad*. El **concepto** es el peritramos, la configuración, la constelación y un acontecimiento futuro. El **concepto** es

evidentemente conocimiento, pero conocimiento de uno mismo, y lo que conoce, es el acontecimiento puro, que no se confunde con el estado de cosas en el que se encarna. Deslindar siempre un acontecimiento de las cosas y de los seres es la tarea de la filosofía cuando crea **conceptos**, entidades. Establecer el acontecimiento nuevo de las cosas y de los seres, darles siempre un acontecimiento nuevo: el espacio, el tiempo, la materia, el **pensamiento**, lo posible como acontecimientos... [Los concursos, otra vez, por ejemplo, el Centro de Congresos de Córdoba].

En la filosofía, como en el caso de Koolhaas, el **concepto** filosófico no se refiere a lo vivido, por compensación, sino que consiste, por su propia creación, en establecer un acontecimiento que sobrevuela toda vivencia tanto como cualquier estado de las cosas. La grandeza de una filosofía se valora por la naturaleza de los acontecimientos a los que sus **conceptos** nos incitan, o que nos hace capaces de extraer dentro de unos **conceptos**. Por lo tanto hay que desmenuzar hasta sus más recónditos detalles el vínculo único, exclusivo, de los **conceptos** con la filosofía en tanto que disciplina creadora. El **concepto** pertenece a la filosofía y sólo pertenece a ella.

El plano de inmanencia.

Los **conceptos** filosóficos son todos fragmentarios que no ajustan unos con otros, puesto que sus bordes no coinciden. Y sin embargo resuenan, y la filosofía que los crea presenta siempre un Todo poderoso, no fragmentado, incluso cuando permanece abierta: Uno-Todo ilimitado, Omnitudo, que los incluye a todos en un único y mismo plano. Es una mesa, una planicie, una sección. Es un plano de consistencia o, más exactamente, el plano de inmanencia de los **conceptos**, el planómeno. El plano de inmanencia no es un **concepto**, ni el **concepto** de todos los **conceptos**. La filosofía es un constructivismo, y el constructivismo tiene dos aspectos complementarios que difieren en sus características: **crear conceptos y establecer un plano**. Los **conceptos** son como las olas múltiples que suben y bajan, pero el plano de inmanencia es la ola única que los enrolla y desenrolla. El plano recubre los **movimientos** infinitos que los recorren y regresan, pero los **conceptos** son las velocidades infinitas de **movimientos** finitos que recorren cada vez únicamente sus propios componentes. El problema del **pensamiento** es la velocidad infinita, pero ésta necesita un medio que se mueva en sí mismo infinitamente, el plano, el vacío, el horizonte. Es necesaria la elasticidad del **concepto**, pero también la fluidez del medio. Ambas cosas son necesarias para componer "los seres lentos" que somos. (P 40)

Los **conceptos** son el archipiélago o esqueleto, más columna vertebral que cráneo, mientras que el plano es la respiración que envuelve estos *isolats*. (P 40). Los **conceptos** son superficies o volúmenes absolutos, deformes y fragmentarios, mientras que el plano es el absoluto ilimitado, informe, ni superficie ni volumen, pero siempre fractal. Los **conceptos** son disposiciones concretas como configuraciones de una máquina, pero el plano es la máquina abstracta cuyas disposiciones son las piezas. **El plano es lo que garantiza el contacto de los conceptos, con unas conexiones siempre crecientes, y son los conceptos los que garantizan el asentamiento de población del plano sobre una curvatura siempre renovada, siempre variable.**

El plano de inmanencia no es un **concepto** pensado ni pensable, sino la imagen del **pensamiento**, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa **pensar**, hacer uso del **pensamiento**, orientarse en el **pensamiento**... No es un método, tampoco es un estado de conocimiento sobre el cerebro y su funcionamiento, ni es la opinión que uno suele formarse del **pensamiento**. La imagen del **pensamiento** implica un reparto severo del hecho y del *derecho*: lo que pertenece al **pensamiento** como tal debe ser separado de los accidentes que remiten al cerebro o a las opiniones históricas. Lo que el **pensamiento** reivindica en derecho es el **movimiento** infinito o el **movimiento** del infinito. Él es quien constituye la imagen del **pensamiento**.

Cada movimiento recorre la totalidad del plano efectuando un retorno inmediato sobre sí mismo, plegándose, pero también plegando a otros o dejándose plegar, engendrando

retroacciones, conexiones, proliferaciones, en la fractalización de esta infinidad infinitamente plegada una y otra vez (curvatura variable del plano).

Así, si la filosofía empieza con la creación de los **conceptos**, el plano de inmanencia tiene que ser considerado prefilosófico. Prefilosófico no significa nada que preexista, sino algo *que no existe allende la filosofía* aunque ésta lo suponga. Son sus condiciones internas.

Cuando Koolhaas plantea a la arquitectura como una profesión peligrosa, como una actividad del **pensar** suscita la indiferencia general. Y no obstante, no es erróneo decir que se trata de un ejercicio peligroso. Incluso resulta que sólo cuando los peligros se vuelven evidentes cesa la indiferencia, pero éstos permanecen a menudo ocultos, escasamente perceptibles, inherentes a la propia empresa. Precisamente porque el plano de inmanencia es prefilosófico, y no funciona ya con **conceptos**, implica una suerte de experimentación titubeante, y su trazado recurre a medios escasamente confesables, escasamente racionales y razonables. Se trata de medios del orden del sueño, de procesos patológicos... incluyendo al método paranoico crítico. Uno se precipita al horizonte, en el plano de inmanencia; y regresa con los ojos enrojecidos, aún cuando se trate de los ojos del espíritu.

El plano de inmanencia es como una sección del caos, y actúa como un tamiz. El caos no es un estado inerte o estacionario, no es una mezcla azarosa. El caos caotiza, y deshace en lo infinito toda consistencia.

El problema de la filosofía consiste en adquirir una consistencia sin perder lo infinito en el que el **pensamiento** se sumerge (el caos en este sentido posee una existencia tanto mental como física). La razón no es más que un **concepto**, y un **concepto** muy pobre para definir el plano y los **movimientos** infinitos que lo recorren.

Hay religión cada vez que hay trascendencia, y hay Filosofía cada vez que hay inmanencia.

En esta época moderna, ya no nos basta con vincular la inmanencia a un trascendente, *queremos concebir la trascendencia dentro de lo inmanente, y es de la inmanencia de donde esperamos una ruptura.*

Quien sabía plenamente que la inmanencia sólo pertenecía a sí misma, y que por lo tanto era un plano recorrido por los **movimientos** del infinito, rebosante de ordenadas intensivas, era Spinoza. Por eso era el príncipe de los filósofos. Tal vez el único que no pactó con la trascendencia, que le dio caza por doquier. Encontró la única libertad en la inmanencia. Llevó a buen fin la filosofía, porque cumplió su supuesto prefilosófico. Este plano de inmanencia tiende hacia nosotros sus dos facetas, la amplitud y el **pensamiento**, o más exactamente sus dos potencias, **potencia de ser y potencia de pensar**. (No es la inmanencia la que pertenece a la conciencia, sino a la inversa).

El plano es circunscrito por ilusiones. Es necesario, por lo menos en parte, que las ilusiones se desprendan del propio plano. Hay en primer lugar la *ilusión de la trascendencia*, que tal vez anteceda a todas las demás (bajo una faceta doble, hacer que la inmanencia se torne inmanente a algo, y volver a encontrar una trascendencia en la propia inmanencia). Después la *ilusión de los universales*, cuando se confunden los **conceptos** con el plano; pero esta confusión se hace a partir del momento en que se plantea una inmanencia a algo, puesto que este algo es necesariamente **concepto**: se cree que el universal explica, cuando es él el que ha de ser explicado, y se cae en una triple ilusión, la de la contemplación, o la de la reflexión, o la de la comunicación. Después está la *ilusión de lo eterno*, cuando se olvida que los **conceptos** tienen que ser creados. Y finalmente la *ilusión de la discursividad*, cuando se confunden las proposiciones con los **conceptos**...

Cada plano de inmanencia es un Uno-Todo: no es parcial, como un conjunto científico, ni fragmentario como los **conceptos**, sino distributivo, es un "cada uno". El plano de inmanencia es **hojaldrado**.

Llevando las cosas al límite, ¿no resulta que cada gran filósofo establece un plano de inmanencia nuevo, aporta una materia del ser nueva y erige una imagen del **pensamiento** nueva, hasta el punto de que no

habría dos grandes filósofos sobre el mismo plano? Bien es verdad que no concebimos a ningún gran filósofo del que no sea obligado decir: ha modificado el significado de **pensar**, ha "**pensado** de otro modo" (según la sentencia de Foucault). A cambio no son filósofos los funcionarios que no renuevan la imagen del **pensamiento**, que ni siquiera son conscientes de este problema, en la beatitud de un **pensamiento** tópico que ignora incluso el quehacer de aquellos que pretende tomar como modelos.

La relación del **pensamiento** con lo verdadero jamás ha sido cosa sencilla, menos aún constante, en las ambigüedades del **movimiento** infinito.

La historia de la filosofía es comparable al arte del retrato. No se trata de cuidar el "parecido", es decir de repetir lo que el filósofo ha dicho, sino de producir la similitud despejando a la vez el plano de inmanencia que ha instaurado y los conceptos nuevos que ha creado. Se trata de conceptos mentales, poéticos, maquínicos. Y aunque habitualmente se suelen hacer recurriendo a medios filosóficos, también se los puede producir estéticamente.

La correspondencia entre **conceptos** creados y plano instaurado es rigurosa, pero se lleva a cabo bajo unas relaciones indirectas que están por determinar.

¿Puede decirse que un plano es "mejor" que otro, o por lo menos que responde o no a las exigencias de la época? ¿Qué significa responder a las exigencias, y qué relación hay entre los **movimientos** o rasgos socio-históricos de una época? Sólo se puede adelantar en estas cuestiones renunciando a la perspectiva estrechamente histórica del antes y del después, para considerar el tiempo de la filosofía más que la historia de la filosofía. Se trata de un *tiempo estratigráfico*, en el que el antes y el después tan sólo indican un orden de superposiciones. Algunos senderos (**movimientos**) sólo adquieren sentido y dirección en tanto que atajos o rodeos de senderos perdidos; una curvatura variable sólo puede aparecer como la transformación de una o varias curvaturas; una capa o un estrato del plano de inmanencia estará obligatoriamente *por encima o por debajo* respecto de otra, y las imágenes del **pensamiento** no pueden surgir en un orden cualquiera, puesto que implican cambios de orientación que sólo pueden ser localizados directamente sobre la imagen anterior. Los paisajes mentales no cambian sin ton ni son a través de las épocas. Así pues, el tiempo filosófico es un tiempo grandioso de coexistencia, que no excluye el antes y el después, sino que los *superpone* en un orden estratigráfico.

Diríase que EL plano de inmanencia es a la vez lo que tiene que ser pensado y lo que no puede ser pensado. Podría ser lo no pensado en el **pensamiento**. Es el zócalo de todos los planos, inmanente a cada plano pensable que no llega a **pensarlo**. Es lo más íntimo dentro del **pensamiento**, y no obstante el afuera absoluto. El vaivén incansante del plano, el **movimiento** infinito. Tal vez sea éste el gesto supremo de la filosofía: no tanto **pensar** EL plano de inmanencia, sino poner de manifiesto que está ahí, no **pensado** en cada plano. Spinoza, el devenir filósofo-infinito. Mostró, estableció, pensó el plano de inmanencia "mejor", es decir el más puro, el que no se entrega a lo trascendente ni vuelve a conferir trascendencia, el que inspira menos ilusiones, menos malos sentimientos y percepciones erróneas...

LOS PERSONAJES CONCEPTUALES

El Idiota es el pensador privado por oposición al profesor público (el escolástico): el profesor remite sin cesar a unos **conceptos** aprendidos (el hombre-animal racional), mientras que el pensador privado forma un **concepto** con unas fuerzas innatas que todo el mundo posee por derecho por su cuenta (yo pienso). El Idiota es personaje conceptual. Y la filosofía no cesa de hacer vivir a personajes conceptuales, de darles vida. El idiota sigue siendo el singular o el pensador privado, pero ha cambiado de singularidad. El idiota antiguo quería lo verdadero, pero el idiota moderno quiere convertir lo absurdo en la fuerza más poderosa del **pensamiento**, es decir crear. El idiota antiguo sólo quería rendir cuentas a la razón, pero el idiota moderno, más cercano a Job que a Sócrates, quiere que le rindan cuentas de "cada una de las víctimas de la Historia", no se trata de los mismos **conceptos**. Jamás aceptará las verdades de la Historia. El idiota antiguo quería darse cuenta por sí mismo de lo que era o no era comprensible, era o no era razonable,

estaba perdido o a salvo, pero el idiota moderno quiere que le devuelvan lo que estaba perdido, lo incomprensible, lo absurdo. A todas luces no se trata del mismo personaje, se ha producido una **mutación**.

Puede que el personaje conceptual aparezca por sí mismo en contadísimos casos, o por alusión. Sin embargo, ahí está; y, aun innominado, subterráneo, siempre tiene que ser reconstruido por el lector. El personaje de diálogo expone **conceptos**. Por el contrario, los personajes conceptuales ejecutan los **movimientos** que describen el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la propia creación de **conceptos**. Señalan entonces los peligros propios de este plano, las malas percepciones, los malos sentimientos o incluso los **movimientos** negativos que se desprenden de él, y ellos mismos van a inspirar **conceptos** originales...

El personaje conceptual no es el representante, es incluso su contrario. (El *Sócrates* de Platón, el *Dionisio* o el *Zaratustra* de Nietzsche, el *Idiota* de Cusa).

La diferencia entre los personajes conceptuales y las figuras estéticas consiste en primer lugar en lo siguiente: unos son potencias de **conceptos**, y los otros potencias de afectos y de perceptos. Unos operan sobre un plano de inmanencia que es una imagen de **Pensamiento-Ser** (noúmeno), los otros sobre un plano de composición como imagen de Universo (fenómeno). Las figuras nada tienen que ver con el parecido o con la retórica, pero son la condición bajo la cual las artes producen afectos de piedra y de metal, de cuerdas y de vientos, de líneas y de colores, sobre un plano de composición de universo, como la arquitectura. El arte y la filosofía seccionan el caos, y se enfrentan a él, pero no se trata del mismo plano de sección, ni de la misma manera de poblarlo, constelaciones de universo o afectos y perceptos en el primer caso, complejones de inmanencia o **conceptos** en el segundo.

Ello no impide que ambas entidades pasen a menudo de una a otra, en un devenir que las arrastra a ambas, en una intensidad que las codetermina. Ocurre como si entre unos y otros no sólo se produjeran alianzas, sino también bifurcaciones y sustituciones. Y es que el **concepto** como tal puede ser **concepto** de afecto, igual que el afecto puede ser afecto de **concepto**. **El plano de composición del arte y el plano de inmanencia de la filosofía pueden solaparse mutuamente hasta el punto de que los retazos de uno estén ocupados por entidades del otro**. En cada caso, en efecto, el plano y lo que lo ocupa son como dos partes relativamente distintas, relativamente heterogéneas. Así pues, un pensador como Rem Koolhaas, puede modificar decisivamente lo que significa **pensar**, trazar una imagen nueva del **pensamiento**, instaurar un plano de inmanencia nuevo, pero, además de crear **conceptos** nuevos que lo ocupen, lo puebla con otras instancias, con otras entidades, poéticas, novelescas, o incluso pictóricas o musicales, o arquitectónicas. Estos pensadores son filósofos 'a medias' pero son también mucho más que filósofos.

Los personajes conceptuales (y también las figuras estéticas) son irreductibles a *tipos psicosociales*. Un campo social comporta estructuras y funciones, pero no por ello nos informa directamente respecto a determinados **movimientos** que influyen sobre lo Social. Conocemos la importancia que tienen ya para los animales estas actividades que consisten en formar *territorios*, abandonarlos o salir de ellos, o incluso en rehacer territorio en algo de la naturaleza distinta, o que la familia es un "territorio móvil". Con más razón aún en el homínido: desde el momento de nacer, desterritorializa su pata anterior, la sustrae de la tierra para convertirla en mano, y la reterritorializa en ramas o herramientas. Un bastón a su vez es una rama desterritorializada. Hay que ver cómo cada cual, en todas las épocas de su vida, tanto en las cosas más nimias como en las más importantes pruebas, se busca un territorio, soporta o emprende desterritorializaciones, y se reterritorializa casi sobre cualquier cosa, recuerdo, fetiche o sueño. Los estribillos [ritornelos] de las canciones expresan estos poderosos dinamismos. [Shopping] Los campos sociales son nudos inextricables en los que los tres **movimientos** se mezclan: es necesario, por lo tanto, para desentrañarlos, *diagnosticar auténticos tipos o personajes*. El comerciante compra en un territorio, pero desterritorializa los productos en mercancías, y se reterritorializa en los circuitos comerciales. No siempre resulta fácil escoger los tipos buenos en un momento determinado, en una sociedad determinada. [Elevador] Pensamos que los tipos psicosociales tienen precisamente este sentido: en las

circunstancias más insignificantes o más importantes, hacer que se vuelvan perceptibles las formaciones de territorios, los vectores de desterritorialización, los procesos de reterritorialización.

Pensando en Koolhaas ¿No hay acaso también territorios y desterritorializaciones que no son sólo físicas y mentales, sino espirituales, no sólo relativas, sino absolutas? ¿Cuál es la Patria o el Nacimiento invocados por el pensador, filósofo o artista? La filosofía es inseparable de un Nacimiento del cual dan prueba tanto el *a priori* como lo innato o la reminiscencia. ¿Pero por qué es esta patria desconocida, está perdida, olvidada, convirtiendo al pensador en un Exiliado? ¿Qué es lo que le devolverá de nuevo un equivalente de territorio como sucedáneo de hogar? ¿Cuáles serán los estribillos filosóficos? ¿Cuál es la relación del **pensamiento** con la Tierra? ¿Qué clase de extranjero hay en el filósofo, con su aspecto de volver del país de los muertos? **Los personajes conceptuales tienen este papel, manifestar los territorios, desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento.** ¿No son los proyectos de Koolhaas sus personajes conceptuales mediante los cuales piensa? Los personajes conceptuales son unos pensadores, únicamente unos pensadores. No son dos amigos los que se dedican a **pensar**, sino el **pensamiento** el que exige que el pensador sea un amigo, para que el **pensamiento** se reparta en sí mismo y pueda ejercerse.

Ninguna lista de los rasgos de los personajes conceptuales puede ser exhaustiva, puesto que éstos nacen constantemente, y puesto que varían con los planos de inmanencia. Y, sobre un plano determinado, se mezclan categorías distintas de rasgos para componer un personaje. Presumimos que hay *rasgos páticos, rasgos relacionales, rasgos dinámicos, rasgos jurídicos, rasgos existenciales*. Las posibilidades de vida o los modos de existencia sólo pueden inventarse sobre un plano de inmanencia que desarrolla la potencia de los personajes conceptuales.

El personaje conceptual y el plano de inmanencia están en presuposición recíproca. Ora el personaje parece preceder al plano, ora sucederle. Y es que aparece dos veces, interviene dos veces. Por una parte, se sumerge en el caos, del que extrae unas determinaciones de las que hará los **rasgos diagramáticos** de un plano de inmanencia: es como si se apoderara de puñados, en el azar-caos, para echarlos sobre una mesa. Por la otra, hace corresponder con cada dado que cae los **rasgos intensivos** de un **concepto** que viene a ocupar tal o cual región de la mesa, como si ésta se hendiese en función de las cifras [haecceidades].

Los planos son innumerables, cada uno con su curvatura variable, y se agrupan y se separan en función de los puntos de vista constituidos por los personajes. Cada personaje tiene varios rasgos que pueden dar lugar a otros personajes, en el mismo plano o en otro: hay una proliferación de personajes conceptuales, como sucede en la OMA-AMO. Hay sobre un plano una infinidad de **conceptos** posibles: resuenan, se relacionan, con puentes móviles, pero resulta imposible prever el aspecto que van tomando en función de las variaciones de curvatura. El juego es tanto más complejo cuanto que unos **movimientos negativos** infinitos están envueltos en los positivos sobre cada plano, expresando los riesgos y **peligros** a los que el **pensamiento** se enfrenta, las **percepciones equivocadas** y los **malos sentimientos** que le rodean; hay personajes conceptuales *antipáticos*, estrechamente pegados a los simpáticos; y **conceptos repulsivos** combinados con los atractivos.

La trinidad de Koolhaas y la OMA-AMO consiste en trazar, inventar y crear. Al igual que la filosofía, presenta tres elementos de los que cada cual responde a los otros dos, pero debe ser considerada por su cuenta: **el plano pre-filosófico que debe trazar (inmanencia), el o los personajes pro-filosóficos que debe inventar y hacer vivir (insistencia), los conceptos filosóficos que debe crear (consistencia)**. Trazar, inventar, crear constituyen también la trinidad filosófica. Hay grupos de **conceptos**, según resuenen o tiendan puentes móviles, que cubren un mismo plano de inmanencia que los conecta unos a otros. Hay familias de planos, según que los **movimientos** infinitos del **pensamiento** se plieguen unos dentro de otros y compongan variaciones de curvatura... Hay tipos de personajes, según sus posibilidades de encuentro incluso hostil sobre un mismo plano o en un grupo. Pero suele resultar difícil determinar si es en el mismo grupo, en el mismo tipo, en la misma familia. Se requiere una buena dosis de **"gusto"**, y Koolhaas lo tiene.

Como ninguno es deducible de los otros dos, es necesaria una co-adaptación de los tres. Se llama **Gusto** a esta facultad filosófica de co-adaptación, y que regula la creación de los **conceptos**. Si llamamos **Razón** al trazado del plano, **Imaginación** a la invención de los personajes y **Entendimiento** a la creación de **conceptos**, el **gusto** se presenta como la triple facultad del **concepto** todavía indeterminado, del personaje aún en el limbo, del plano todavía transparente. Por este motivo hay que crear, inventar, trazar, pero el **gusto** es como la regla de correspondencia de las tres instancias que difieren en su propia naturaleza. **Lo que aparece en todos los casos como gusto filosófico es el amor por el concepto bien hecho.** La creación de los **conceptos** no tiene más límite que el plano que van a poblar, pero el propio plano es ilimitado, y su trazado sólo concuerda con los **conceptos** que se van a crear, a los que tendrá que enlazar, o con los personajes que se van a inventar, a los que tendrá que sostener. El **gusto** de los **colores** da prueba a la vez del respeto necesario para acercarse a ellos, de la larga espera por la que hay que pasar, pero también de la creación sin límites que los hace existir. Lo mismo sucede con el **gusto** de los **conceptos: el filósofo sólo se acerca al concepto indeterminado con temor y respeto, vacila mucho antes de lanzarse, pero sólo puede determinar conceptos creando desmesuradamente, con el plano de inmanencia que traza como regla única, y con los extraños personajes que hace vivir como única brújula.**

Un **concepto** carece de sentido mientras no se enlaza con otros **conceptos**, y no enlaza con un problema que resuelve o que contribuye a resolver.

Un **concepto** como el de conocimiento sólo tiene sentido en relación con una imagen del **pensamiento** a la que remite, y con un personaje conceptual que necesita; otra imagen, otro personaje reclama otros **conceptos**. Una solución no tiene sentido al margen de un problema por determinar en sus condiciones y sus incógnitas, pero éstas tampoco tienen sentido independientemente de las soluciones determinables como **conceptos**. Las tres instancias están unas dentro de otras, pero no tienen la misma naturaleza, coexisten y subsisten sin desaparecer una dentro de otra. De ahí la importancia de plantear una 'teoría' para cada problema como lo hace Koolhaas en la OMA-AMO, porque, como Bergson decía, **un problema bien planteado era un problema resuelto.** Resulta que las tres actividades que componen el constructivismo se relevan sin cesar, se solapan sin cesar, una prediciendo a otra, o a la inversa, una consistiendo en crear los **conceptos** como casos de solución, otra en trazar un plano y un **movimiento** sobre el plano como condiciones de un problema, y otra en inventar un personaje como incógnita del problema. El conjunto del problema (del que la propia solución también forma parte) consiste siempre en construir los otros dos cuando el tercero se está haciendo.

Ninguna regla y sobre todo ninguna discusión dirá de antemano si se trata del plano bueno, del personaje bueno, del **concepto** bueno, pues cada uno de ellos decide si los otros dos están logrados o no, pero cada uno de ellos tiene que ser construido por su cuenta, uno creado, otro inventado, otro trazado. Se construyen problemas y soluciones de los que se puede decir "Fallido... Logrado...", pero tan sólo a medida de que se van construyendo y según sus coadaptaciones. El constructivismo descalifica cualquier discusión que retrase las construcciones necesarias, del mismo modo que denuncia todos los universales, la contemplación, la reflexión, la comunicación en tanto que fuentes de los así llamados "falsos problemas" que emanan de las ilusiones que rodean al plano. No se puede decir más de antemano. Por ello Koolhaas mantiene una gran flexibilidad en sus decisiones, las cuales retarda hasta el último momento, para no destruir el pensamiento diagramático mediante una decisión precipitada, porque puede suceder que creamos haber encontrado una solución, pero una curvatura nueva del plano que no habíamos visto primero vuelve a relanzar el conjunto y a plantear problemas nuevos, una nueva retahíla de problemas, operando por impulsos sucesivos y solicitando **conceptos** futuros que habrá de crear (ni tan sólo sabemos si no se trata más bien de un plano nuevo que se separa del anterior). La filosofía y la arquitectura viven de este modo en una crisis permanente. El plano opera a sacudidas, y los **conceptos** proceden por ráfagas, y los personajes a tirones. Lo que resulta problemático por naturaleza es la relación de las tres instancias.

No se puede decir de antemano si un problema está bien planteado, si una solución es la que conviene, es la que viene al caso, si un personaje es viable. Y es que cada una de las actividades filosóficas sólo tiene criterio dentro de las otras dos, y es por este motivo que la filosofía y la arquitectura se desarrollan en la paradoja. La filosofía y la arquitectura no consiste en saber, y no es la verdad la que las inspira, sino que

son categorías como las de Interesante, Notable o Importante lo que determina el éxito o el fracaso. Ahora bien, no se puede saber antes de haber construido. Son las categorías del espíritu. Un gran personaje novelesco tiene que ser un Original, un Único, decía Melville; un personaje conceptual también. Incluso cuando es antipático, tiene que ser notable; aún cuando repulsivo, un **concepto** tiene que ser interesante.

La **crítica** implica **conceptos** nuevos (de lo que se critica) tanto como la creación más positiva. No se hace nada positivo, pero nada tampoco en el terreno de la crítica ni de la historia, cuando nos limitamos a esgrimir viejos **conceptos** estereotipados como esqueletos destinados a coartar toda creación, sin ver que los viejos filósofos de quienes los hemos tomado prestados ya hacían lo que se trata de impedir que hagan los modernos: creaban sus **conceptos**, y no se contentaban con limpiar, roer huesos, como el crítico, o el historiador de nuestra época. Hasta la historia de la filosofía carece del todo de interés si no se propone despertar un **concepto** adormecido, representarlo otra vez sobre un escenario nuevo, aún a costa de volverlo contra sí mismo.

En noviembre de 2000 se celebró en el MoMa de Nueva York un congreso con el tema "*Things in the Making: Contemporary architecture and the Pragmatism Imaginación*" (*Cosas en proceso: arquitectura contemporánea e imaginación pragmática*). De la participación de Koolhaas junto con Cornel West⁴ y moderados por John Rachman,⁵ con el tema: *Masa crítica: filosofías de lo urbano*, señalo algunos aspectos de la filosofía y la arquitectura:

"... Una de las corrientes más interesantes y, también, en cierto modo más preocupantes, de este congreso ha sido la insistente reivindicación del pragmatismo, una reivindicación que raya en el nacionalismo. En varias ocasiones se lo ha definido como un sistema filosófico característicamente estadounidense. Quiero recordar a los norteamericanos del público que sería muy raro hoy en Europa que en un congreso celebrado, por ejemplo en Alemania, se hablara de la filosofía alemana, o incluso de celebrarse en Francia, que se hablara de la filosofía francesa. De modo que parece que aquí estamos hablando de una filosofía exclusivamente [norte]americana. Y hemos tenido la oportunidad de explorar sus beneficios y ventajas.

Vine a Estados Unidos en 1972 e hice el típico examen de Nueva York. Pero curiosamente descubrí que estaba totalmente desfasado con respecto a la profesión, pues por entonces Nueva York era una presencia casi invisible en el mapa arquitectónico. Era evidente, sobre todo en el Institute for Architecture and Urban Studies, donde estuve trabajando, que no había nadie que se hubiera preocupado por hacer un análisis de Manhattan —y esto quizá sea la clave de toda la operación— era algo de lo que, como europeo, no podía ser sino plenamente consciente, es decir, el gusto europeo por la producción de manifiestos que luego nunca llegan a cumplirse en la realidad. Aquí descubrí o intuí una simetría: los [norte]americanos construían, sin duda pragmáticamente, pero no producían manifiestos. De esta observación, casi matemática, procede el subtítulo de mi libro, el cual indicaba también el método: proporcionar un manifiesto retroactivo para Nueva York o para Manhattan.

En cuanto a la idea de que mi práctica se basa en la investigación, yo diría que es la investigación la que se emplea para transformar esas demandas brutales que nos llegan, para transformarlas en formas u operaciones o ejercicios que tienen en sí mismos un elemento progresista. Sin embargo, es cierto que estoy casi discapacitado de nacimiento para planificarlo verdaderamente. Es una cuestión de reticencia o de timidez, es una parte del repertorio retórico de la que sencillamente carezco.

Al mismo tiempo si se examina el proyecto que estamos realizando actualmente para un aeropuerto en Holanda, por tomar un ejemplo, se verá que nos hemos metido a conceptualizar el cambio de emplazamiento: de un lugar tierra adentro, en medio del país, al mar del Norte, donde en muchos aspectos causaría mucho menos daño. Ese es un ejemplo en el que creo que nuestra agenda es fundamentalmente progresista, aunque no estaría muy seguro de hablar del proyecto en estos términos. Más bien diría que mi obra debe verse como una especie de manifiesto a favor de la humildad: una lectura radical de las condiciones actuales y de cómo erosionan, invalidan o imposibilitan toda pretensión progresista plausible.

En primer lugar es importante tener en cuenta que yo no me considero pragmático ni vinculado a la tradición del pragmatismo –y creo que después de este congreso me sentiré todavía menos tentado a hacerlo. Pero creo que en lo que falla el pragmatismo, es en que no respeta la Irracionalidad. La casa de Burdeos fue construida para una persona que está en una silla de ruedas, y, por consiguiente, todo el proyecto se convirtió en un esfuerzo por interpretar esta situación así como por crear un techo. No crear un techo, un cobijo, en un sentido banal y protector, sino combinar el techo con algo que constituyera una especie de desafío. Me pareció que para una persona en su situación no debe haber nada peor que no poder enfrentarse nunca a un reto físico, no poder ponerse nunca en una situación difícil, no sentirse nunca desafiado, ni poder desafiar al mundo. Así que intuí (no me atribuyo nada más) que las miles de toneladas de concreto suspendidas sobre él, por así decirse, sobre su espacio, sobre su territorio, el mero peso de éstas y su apariencia de no estar sujetas, crearían una sensación de protección al tiempo que le darían una impresión de desafío personal. De modo que la estructura se convirtió en el instrumento de una especie de operación psicológica e intuitiva. Es lo más profundo que puedo decir sobre ello. Dígamos que era una indagación artística.⁵



Plafones: Guggenheim-The Hermitage y 'Capilla Sixtina' al aguafuerte. Fotos: *Arquitectura Viva* 83.

¹ Koolhaas, R. y S. Kwinter, *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes. "Lecture 1/21/91"*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996. 2ª ed., P. 36. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

² Leach, Neil, editor, *Rethinking Architecture, a Reader in Cultural Theory*, Editorial Routledge, Londres y Nueva York, 1997.

³ Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, (1ª edición en francés 1991).

⁴ Cornel West, profesor de Teología en Harvard y Yale, dirigió el Departamento de Estudios Afroamericanos de Princeton. Autor de *Beyond Ethnocentrism and Multiculturalism, The African American Century* y *Race Matters*, ha impartido cursos de Pragmatismo y neopragmatismo, Cristianismo y democracia. Como está citado en AV Monografías 91, Madrid, septiembre-octubre 2001, p. 32.

⁵ John Rachtman, filósofo, es profesor en el Massachusetts Institute of Technology y en la Universidad de Columbia. Colaborador de *Artforum*, fue editor de la revista *October* e integrante del grupo *Any*. Entre sus últimos libros figuran *The Identity in Question* (1995), *Constructions* (1998) y *The Deleuze Connections* (2000). Como está citado en AV Monografías 91, Madrid, septiembre-octubre 2001, p. 32.

⁶ Koolhaas, Rem y Cornel West, "Masa crítica: filosofías de lo urbano", AV Monografías 91, Madrid, septiembre-octubre 2001, Pp. 14-33.

1926. DE LA CAJA DE HERRAMIENTAS O DE ALGUNOS AGENCIAMIENTOS FILOSÓFICOS.

DE LA BÚSQUEDA.

1. DE LA MESETA 15 "*CONCLUSIÓN: REGLAS CONCRETAS Y MÁQUINAS ABSTRACTAS.*
2. DE LA MESETA 5 *587ª J. C. - 70 d. SOBRE ALGUNOS REGÍMENES DE SIGNOS.*
- DE LA PRAGMÁTICA.
3. DE ALGUNAS DEFINICIONES DEL LIBRO *FOUCAULT* DE DELEUZE.
4. DE LAS CLASES QUE IMPARTIÓ DELEUZE EN LA UNIVERSIDAD DE VINCENNES, PARÍS.
5. DE ALGUNAS EXPLICACIONES DE LA ENTREVISTA QUE OFRECE GUATTARI A STIVALE.

DE LA REVOLUCIÓN MOLECULAR.

DE LO MAQUÍNICO.

DEL CUERPO SIN ÓRGANOS.

DE LOS MODOS DE CODIFICACIÓN Y DE SEMIÓTICA A-SIGNIFICANTE.

El juego ideal del que hablamos no puede ser realizado por un hombre o por un dios. Sólo puede ser pensado, y además pensado como sin sentido. Pero precisamente es la realidad del pensamiento mismo. Es el inconsciente del pensamiento puro, es cada pensamiento que forma una serie [*filum*] en un tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo continuo conscientemente pensable. Es cada pensamiento que emite una distribución de singularidades. Son todos los pensamientos que se comunican en un Largo pensamiento, que hace que se correspondan con su desplazamiento todas las formas o figuras de la distribución nómada, insuflando el azar por doquier y ramificando cada pensamiento, reuniendo 'en una vez' el 'cada vez' para 'todas las veces'. Porque afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación, sólo el pensamiento puede hacerlo. Y si se intenta jugar este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y si se intenta producir otro resultado que no sea la obra de arte, nada se produce. Es, pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar. Este juego que sólo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo.¹

GILLES DELEUZE.

DE LA BÚSQUEDA.

Pretender explicar con mayor claridad los conceptos que desarrollan Deleuze y Guattari, tanto juntos como separados, sería falto de humildad de mi parte, ya que en estas cuestiones de filosofía soy apenas principiante, pero eso sí muy aficionada. Por eso, a manera de estrato de tierra abonada, o de telón de fondo, voy a ayudarme a explicar cómo entiendo el mecanismo que conforma las innovaciones en el área creativa con algunas partes que ellos han explicado, las cuales son de por sí, como de alto grado de dificultad:

1. La Meseta 15 que se llama *Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas*, de la cual presto el nombre para este segmento, porque es muy significativo (las negritas son mías).
2. Algunas partes de la Meseta 5 que se llama *587ª J. C. - 70 d. Sobre algunos regímenes de signos.*
3. Algunas definiciones del libro *Foucault* de Deleuze.
4. Algunas notas y transcripciones de las clases que impartió Deleuze en la Universidad de Vincennes, París.
5. De algunas explicaciones de la entrevista que ofreció Guattari a Stivale.

1. DE LA MESETA 15 "CONCLUSIÓN: REGLAS CONCRETAS Y MÁQUINAS ABSTRACTAS.

"S Estratos, estratificación.

"Los estratos son fenómenos de espesamiento en el Cuerpo de la Tierra. Son Cinturas, Pinzas o Articulaciones. Sumaria y tradicionalmente se distinguen tres grandes estratos: físico-químico, orgánico, Antropomórfico (o 'atoplástico'). Cada estrato, o articulación, se compone de medios codificados, sustancias formadas. Formas y sustancias, códigos y medios no son realmente distintos. Son las componentes abstractas de toda articulación.

"Un estrato presenta, evidentemente, formas y sustancias muy diversas, códigos y medios variados. Tiene, pues, a la vez tipos de organización formal y Modos de desarrollo sustancial diferentes que lo dividen en *paraestratos* y *epistratos*: por ejemplo las divisiones del estrato orgánico. Los epistratos y paraestratos que subdividen un estrato pueden a su vez ser considerados como un estrato (de forma que la lista nunca es exhaustiva). A pesar de sus distintas formas de organización y de desarrollo, todo estrato no deja de tener una unidad de composición. La unidad de composición concierne a rasgos formales comunes a todas sus sustancias o sus medios.

"Los estratos tienen gran movilidad. Un estrato es siempre capaz de servir de sustrato a otro, o de repercutir en otro, independientemente de un orden evolutivo. Y sobre todo, entre dos estratos o entre dos divisiones de estratos, se producen fenómenos de *interestratos*: transcodificaciones y pasos de medios, mezclas. Los ritmos remiten a esos movimientos interestráticos, que también son actos de estratificación. La estratificación es como la creación del mundo a partir del caos, una creación continuada, renovada. Y los estratos constituyen el Juicio de Dios. El artista clásico [que se hace clásico] es como Dios: al organizar las formas y las sustancias, los códigos y los medios, y los ritmos, crea el mundo.

"La articulación, constitutiva de un estrato siempre es una doble articulación (doble-pinza). *Articula un contenido y una expresión*. Pero, mientras que forma y sustancia no son realmente distintas, el contenido y la expresión sí lo son. Los estratos responden a la cuadrícula de Hjelmslev: articulación de contenido y articulación de expresión, teniendo el contenido y la expresión cada uno por su cuenta forma y sustancia. Entre los dos, entre el contenido y la expresión, no hay correspondencia, ni relación causa-efecto, ni relación significado-significante: hay distinción real, presuposición recíproca, y únicamente isomorfía. Ahora bien, el contenido y la expresión no se distinguen de la misma manera en cada estrato: los tres grandes estratos tradicionales no tienen la misma distribución del contenido y de la expresión (por ejemplo, en el estrato orgánico hay una 'linealización' de la expresión, y en los estratos antropomorfos una 'sobrelinealidad'). Por eso lo molar y lo molecular entran, según el estrato considerado, en combinaciones muy diferentes.

"A Agenciamientos.

"Los agenciamientos son ya algo distinto que los estratos. No obstante, se hacen en los estratos, pero actúan en zonas de descodificación de los medios: en primer lugar extraen de los medios un *territorio* [Por ejemplo, el terreno para *Boompjes Tower Slab*]. Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban, pues siempre hay una: los personajes de Beckett se hacen un territorio. Descubrir los agenciamientos territoriales de alguien, hombre o animal: 'mi casa'. El territorio está hecho de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos de los medios, pero que a partir de ese momento adquieren un valor de 'propiedades'. El territorio crea el agenciamiento. El territorio excede a la vez el organismo y el medio, y la relación entre ambos; por eso el agenciamiento va más allá también del simple 'comportamiento' (de ahí la importancia de la distinción relativa entre animales de territorio y animales de medio).

"Territoriales, los agenciamientos siguen perteneciendo, no obstante, a los estratos; al menos pertenecen a ellos en un aspecto. Y, bajo ese aspecto, **en todo agenciamiento se distingue el contenido y la expresión**. En cada agenciamiento hay que encontrar el contenido y la expresión, evaluar su distinción real, su presuposición recíproca, sus inserciones fragmento a fragmento. Pero si el agenciamiento no se reduce a los estratos es porque en él la expresión deviene un *sistema semiótico*, un régimen de signos, y el contenido, un *sistema pragmático*, acciones y pasiones. Es la doble articulación rostro-mano, gesto-palabra, y la presuposición recíproca entre ambos. Esa es, pues, **la primera división de todo agenciamiento**: por un lado, **agenciamiento maquínico**, y por otro, a la vez e inseparablemente, **agenciamiento de enunciación**. **En cada caso hay que encontrar uno y otro: ¿qué se hace y qué se dice?** Y entre los dos, entre el contenido y la expresión, se establece una nueva relación que todavía no aparecía en los estratos: los enunciados o las expresiones expresan transformaciones incorpóreas que como tales

(propiedades) 'se atribuyen' a los cuerpos o a los contenidos. En los estratos, ni las expresiones formaban signos, ni los contenidos *pragmata*, por eso no aparecía esa **zona automática** de transformaciones incorporales expresadas por las primeras, atribuidas a los segundos. Por supuesto, los regímenes de signos sólo se desarrollan en los estratos aloplásticos o antropomorfos (incluidos los animales territorializados). Pero no por ello dejan de atravesar todos los estratos, y los desbordan. En la medida en que los agenciamientos continúan sometidos a la distinción del contenido y de la expresión, siguen perteneciendo a los estratos; y los regímenes de signos se pueden considerar como si constituyeran a su vez estratos, en el sentido amplio que hemos visto precedentemente. Ahora bien, puesto que la distinción contenido-expresión adquiere una nueva figura, nos encontramos ya, en sentido estricto, en otro elemento que el de los estratos.

"Pero el agenciamiento también se divide según otro eje. Su territorialidad (contenido y expresión incluidos) sólo es un primer aspecto, el otro está constituido por las *líneas de desterritorialización* que lo atraviesan y lo arrastran. Estas líneas son muy diversas: unas abren el agenciamiento territorial a otros agenciamientos, y lo hacen pasar por ellos (por ejemplo, el ritorneo territorial del animal deviene ritorneo de corte o de grupo...). Otras actúan directamente sobre la territorialidad del agenciamiento, y lo abren a una tierra excéntrica, inmemorial o futura (por ejemplo, el juego del territorio y de la tierra en el *lied o*, más generalmente, en el artista romántico). Otras, por último, abren esos agenciamientos a **máquinas abstractas** y cósmicas que ellos efectúan. Y, al igual que la territorialidad del agenciamiento tenía su origen en una cierta descodificación de los medios, también se prolonga necesariamente en esas líneas de desterritorialización. El territorio es tan inseparable de la desterritorialización como el código lo era de la descodificación. Y según esas líneas de agenciamiento ya no presentan expresión ni contenido distintos, sino únicamente materias no formadas, fuerzas y funciones desestratificadas. Las reglas concretas de agenciamiento actúan, pues, según dos ejes: por un lado, ¿cuál es la territorialidad del agenciamiento, cuáles son el régimen de signos y el sistema pragmático? Por otro, ¿cuáles son los máximos de desterritorialización, y las **máquinas abstractas** que efectúan? El agenciamiento es tetravalente: 1) contenido y expresión; 2) territorialidad y desterritorialización.

" R Rizoma.

"No sólo los estratos, también los agenciamientos son complejos de líneas. Se puede fijar un primer estado de línea, o una primera especie: la línea está subordinada al punto; la diagonal a la horizontal y a la vertical; la línea hace contorno, figurativo o no; el espacio que traza es de estriaje: la multiplicidad numerable que constituye continúa sometida a lo Uno en una dimensión siempre superior o suplementaria. Las líneas de este tipo son molares, y forman un sistema arborecente, binario, circular, segmentario.

"La segunda especie es muy diferente, molecular y del tipo 'rizoma'. La diagonal se libera, se rompe o serpentea. La línea ya no hace contorno, y pasa *entre las cosas, entre los puntos*. Pertenecen a un espacio liso. Traza un plan que ya no tiene más dimensiones que lo que le recorre; la multiplicidad que constituye ya no está subordinada a lo Uno, sino que adquiere consistencia en sí misma. Son multiplicidades de masas o de manadas, no de clases; multiplicidades anómalas y nómadas, y ya no normales o legales: multiplicidades de devenir, o de transformaciones y ya no de elementos numerables y relaciones ordenadas; conjuntos difusos, y ya no exactos, etc. Desde el punto de vista del *pathos*, la psicosis y sobre todo la esquizofrenia expresan esas multiplicidades. Desde el punto de vista de la **pragmática**, la brujería las maneja. Desde el punto de vista de la teoría, el estatuto de las multiplicidades es correlativo del de los espacios e inversamente: pues los espacios lisos del tipo desierto, estepa o mar, no carecen de pueblo o están despoblados, están poblados por las multiplicidades de segunda especie (las matemáticas y la música han ido muy lejos en la elaboración de esta teoría de las multiplicidades).

"No obstante, no basta con sustituir la oposición de lo Uno y de lo múltiple por una distinción de los tipos de multiplicidad. Pues la distinción de los dos tipos no impide su immanencia, 'surgiendo' cada uno de la otra a su manera. Más que multiplicidades arborecentes existe una arborificación de multiplicidades. Así sucede cuando los agujeros negros distribuidos en un rizoma se ponen a resonar juntos, o bien cuando los tallos forman segmentos que estrián el espacio en todos los sentidos y lo vuelven comparable, divisible, homogéneo (lo hemos visto especialmente en el caso del Rostro). Así sucede también cuando los movimientos de 'masa', los flujos moleculares, se conjugan en puntos de acumulación o de pausa que los segmentan y los rectifican. Y a la inversa,, aunque no simétricamente, los tallos de rizoma surgen constantemente de los árboles, las masas y los flujos constantemente se escapan, inventan conexiones que saltan de árbol en árbol, y que desenraizan: todo un alisado del espacio, que actúa a su vez sobre el espacio estrado. Incluso sobre todos los territorios están agitados por esos profundos movimientos. O bien el lenguaje: los árboles del lenguaje están sacudidos por brotes y rizomas. Por eso las líneas de rizoma, de hecho, oscilan entre las líneas de árbol que las segmentarían [Si], e incluso las estratifican, y las líneas de fuga o de ruptura que las arrastran.

"Así pues, estamos hechos de tres líneas, pero cada especie de línea tiene sus peligros. No sólo las líneas de segmentos, que nos cortan y nos imponen las estrías de un espacio homogéneo, sino también las líneas moleculares que arrastran ya sus microagujeros negros; por último, las líneas de fuga que siempre corren el riesgo de abandonar sus potencialidades creadoras para transformarse en línea de muerte, ser transformadas en líneas de destrucción pura y simple (fascismo).

"C Plan de Consistencia. Cuerpo sin órganos.

"El plan de consistencia o de composición (planomeno) se opone al plan de organización y de desarrollo. La organización y el desarrollo conciernen a forma y sustancia: desarrollo de la forma y, a la vez, formación de sustancia o de sujeto. Pero el plan de consistencia ignora la sustancia y la forma: las haeciedades, que se inscriben en ese plan, son precisamente modos de individuación que no proceden ni por la forma ni por el sujeto. El plan consiste abstractamente, pero realmente, en las relaciones de velocidad y de lentitud entre los elementos no formados, y en las composiciones de afectos intensivos correspondientes ('longitud' y 'latitud' del plan). En un segundo sentido, la consistencia reúne concretamente los heterogéneos, los heteróclitos, como tales; asegura la condición de los conjuntos difusos, es decir, de las multiplicidades del tipo rizoma. En efecto, procediendo por consolidación, la consistencia actúa necesariamente en el medio, por el medio, y se opone a todo plan de principio o de finalidad. Spinoza, Hölderlin, Kleist y Nietzsche son los agrimensores de ese plan de consistencia. Nunca unificaciones, totalizaciones, totalizaciones, sino consistencias o consolidaciones.

"En ese plan de consistencia se inscriben: las *haeciedades*, acontecimientos, transformaciones incorporales aprehendidas por sí mismas; las *esencias nómadas* o difusas, sin embargo, rigurosas; los *continuum de intensidad* o variaciones continuas, que desbordan las constantes y las variables; los devenires, que no tienen ni término ni sujeto, pero que arrastran a uno y a otro a zonas de entorno de indecibilidad; los *espacios lisos*, que se componen a través del espacio estriado. En cada caso diríase que un cuerpo sin órganos, cuerpo sin órganos (mesetas) intervienen: para la individuación por haeciedad, para la producción de Intensidades a partir de un grado cero, para la materia de variación, el medio del devenir o de la transformación, el alisado del espacio. Potente vida no orgánica que se escapa de los estratos, atraviesa los agenciamientos, y traza una línea abstracta sin contorno, línea de arte nómada y de la metalurgia itinerante.

"¿Es el plan de consistencia el que constituye el cuerpo sin órganos, o son los cuerpos sin órganos los que componen el plan? ¿El Cuerpo sin órganos y el Plan son la misma cosa? De todas formas el componente y lo compuesto tienen la misma potencia: la línea no tiene dimensión superior al punto. La superficie no tiene dimensión superior a la línea, el volumen no tiene dimensión superior a la superficie, sino siempre un número de dimensión fraccionaria, anexacto, o que no cesa de crecer o de decrecer con las partes. El plan efectúa la sección de multiplicidades de dimensiones variables. Así pues, lo fundamental es el modo de conexión de las diversas partes del plan. ¿En qué medida los cuerpos sin órganos se componen juntos? ¿Cómo se prolongan los *continuum* de intensidad? ¿En qué orden se hacen las series de transformación? ¿Cuáles son esos encadenamientos alógicos que siempre se producen en el medio, y gracias a los cuales el plan se construye fragmento a fragmento según un orden fraccionario creciente o decreciente? El plan es como una hilera de puertas. Y las reglas concretas de construcción del plan sólo son válidas en la medida en que ejercen un papel selectivo. En efecto, el plan, es decir, el modo de conexión, proporciona el medio para eliminar los cuerpos vacíos y cancerosos que rivalizan con el cuerpo sin órganos; para rechazar las superficies homogéneas que enmascaran el espacio liso; para neutralizar las líneas de muerte y de destrucción que desvían la línea de fuga. Sólo es retenido y conservado, así pues, creado, sólo consiste *lo que aumenta el número de conexiones* en cada nivel de la división o de la composición, así pues, en el orden decreciente como en el creciente (lo que no se divide sin cambiar de naturaleza, lo que no se compone sin cambiar de criterio de comparación...).

"D Desterritorialización.

"La función de desterritorialización: D es el movimiento por el que 'se' abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga. La D puede estar enmascarada por una reterritorialización que la compensa, de esa forma la línea de fuga permanece bloqueada: en ese sentido, se dice que la **D es negativa**. Cualquier cosa puede servir de reterritorialización, es decir, 'valer como' territorio perdido; en efecto, uno puede reterritorializarse en un ser, en un objeto, en un libro, en un aparato o sistema... Por ejemplo, el aparato de Estado se denomina equivocadamente territorial: de hecho efectúa una D, pero esa D queda inmediatamente enmascarada por reterritorializaciones en la propiedad, el trabajo y el dinero (es evidente que la propiedad de la tierra, pública o privada, no es territorial, sino reterritorializante). Entre los regímenes de signos, el *régimen significante* alcanza, indudablemente, un alto nivel de D; pero, puesto que efectúa al mismo tiempo todo un sistema de reterritorializaciones en el significado, en el propio

significante, bloquea la línea de fuga y sólo deja subsistir una D negativa. Otro caso se presenta cuando la D deviene positiva, es decir, se afirma a través de las reterritorializaciones que ya sólo juegan un papel secundario, pero, no obstante, sigue siendo *relativa*, puesto que la línea de fuga que traza está segmentarizada, dividida en 'procesos' sucesivos, se precipitan en agujeros negros, o incluso aboca a un agujero negro generalizado (catástrofe). Ese es el caso del *régimen de signos subjetivo*, con su D pasional y concidental, que es positiva, pero sólo en un sentido relativo. Se señalará ya que esas dos grandes formas de D no mantienen una relación evolutiva simple: la segunda puede escaparse de la primera, pero también puede conducir a ella (así ocurre especialmente cuando las segmentaciones de líneas de fuga convergentes entrañan una reterritorialización de conjunto, o en beneficio de uno de los segmentos, de tal forma que el movimiento de la fuga queda detenido). Hay todo tipo de figuras mixtas que recurren a las formas muy diversas de D.

"¿Hay una D absoluta, y qué quiere decir 'absoluto'? Primero habría que comprender mejor las relaciones entre D, territorio, reterritorialización y tierra. En primer lugar, el propio territorio es inseparable de vectores de desterritorialización que actúan sobre él internamente: bien porque la territorialidad es flexible y 'marginal', es decir, itinerante, bien porque el propio agenciamiento territorial se abre a otros tipos de agenciamientos que lo arrastran. En segundo lugar, la D es a su vez inseparable de reterritorializaciones correlativas. La D nunca es simple, siempre es múltiple y compuesta: no sólo porque participa a la vez de formas diversas, sino porque hace converger velocidades y movimientos distintos según los cuales se asigna a tal y tal momento un 'desterritorializado' y un 'desterritorializante'. Ahora bien, la reterritorialización como operación original no expresa un retorno territorial, sino esas relaciones diferenciales internas a la propia D, esa multiplicidad interna a la línea de fuga (cfr. 'teoremas de D').

"Por último, la tierra no es en modo alguno lo contrario de la D: lo vemos ya en el misterio de lo 'natal', en el que la tierra como hogar ardiente, excéntrico o intenso, está fuera del territorio y sólo existe en el movimiento de la D. Pero, es más, la tierra, la glaciación, es la Desterritorializada por excelencia: en ese sentido pertenece al Cosmos, y se presenta como el material gracias al cual el hombre capta las fuerzas cósmicas. Se dirá que la tierra, en tanto que desterritorializada, es el estricto correlato de la D, hasta el punto de que la D puede denominarse creadora de tierra — una nueva tierra, un universo, y ya no sólo una reterritorialización.

"Así pues, 'absoluto' quiere decir lo siguiente: lo absoluto no expresa nada trascendente ni indiferenciado; ni siquiera expresa una cantidad que superaría cualquier cantidad dada (relativa). Sólo expresa un tipo de movimiento que se distingue cualitativamente del movimiento relativo. Un movimiento es absoluto cuando, cualesquiera que sean su cantidad y su velocidad, relaciona "un" cuerpo considerado como múltiple con un espacio liso que ocupa de manera turbulenta. Un movimiento es relativo, cualesquiera que sean su cantidad y su velocidad, cuando relaciona un cuerpo considerado como *Uno* con un espacio estriado en el que se desplaza, y que mide según rectas al menos virtuales. **La D es negativa o relativa** (no obstante, ya efectiva) cada vez que actúa según este segundo caso, bien por reterritorializaciones principales que bloquean las líneas de fuga, bien con reterritorializaciones secundarias que las segmentarizan y tienden a replegarlas. **La D es absoluta**, según el primer caso, cada vez que realiza la creación de una nueva tierra, cada vez que conecta las líneas de fuga, las lleva a la potencia de una línea vital abstracta o traza un plan de consistencia. Pues bien, lo que viene a complicarlo todo es que esta **D absoluta pasa necesariamente por la relativa**, precisamente porque no es trascendente. Y a la inversa, **la D relativa o negativa tiene necesidad de un absoluto** para llevar a cabo su separación: convierte lo absoluto en un "englobante", un totalizante que sobrecodifica la tierra, y que como consecuencia conjuga las líneas de fuga para detenerlas, destruirlas, en lugar de conectarlas para crear (en ese sentido nosotros oponíamos conjugación y conexión, aunque a menudo las hayamos tratado como sinónimos desde un punto de vista muy general). Hay, pues, un absoluto limitativo que ya interviene en las D propiamente negativas o incluso relativas. Y, sobre todo, en ese giro de lo absoluto las líneas de fuga no sólo están bloqueadas o segmentarizadas, sino que se convierten en líneas de destrucción y de muerte. Pues ese es el desafío de lo negativo y de lo positivo en lo absoluto: la tierra anillada, englobada, sobrecodificada, conjugada como objeto de una organización mortuoria y suicida que la rodea por todas partes, *o bien* la tierra consolidada, conectada al Cosmos, situada en el Cosmos según líneas de creación que la atraviesan como otros tantos devenires. Así pues, existen al menos cuatro formas de D que se enfrentan y se combinan, y que hay que distinguir mediante reglas concretas.

"M Máquinas abstractas (diagrama y filum).

"En un primer sentido, no existe la **máquina abstracta**, ni **máquinas abstractas** que serían como Ideas platónicas, trascendentes y universales, eternas. **Las máquinas abstractas actúan en los agenciamientos concretos: se definen por el cuarto aspecto de los agenciamientos, es decir, por los máximos de descodificación y de desterritorialización. Trazan esos máximos; también abren el agenciamiento territorial a otra cosa, a agenciamientos de otro tipo, a lo molecular, a lo cósmico, y constituyen devenires. Así pues, siempre son singulares e immanentes.** Contrariamente a lo que sucede en los estratos, y

también en los agenciamientos considerados bajo los demás aspectos, **las máquinas abstractas ignoran las formas y las sustancias**. En ese sentido son **abstractas**, pero ese es también el sentido riguroso del concepto de **máquina**. **Las máquinas abstractas exceden toda mecánica**. Se oponen a lo **abstracto** en su sentido ordinario. **Las máquinas abstractas se componen de materias no formadas y de funciones no formales**. Cada **máquina abstracta es un conjunto consolidado de materias y funciones (film y diagrama)**. Esto se ve con toda claridad en un "plan" tecnológico: ese tipo de plan no está compuesto simplemente de sustancias formadas, aluminio, plástico, hilo eléctrico, etc., ni de formas organizadoras, programa, prototipos, etc., sino de un conjunto de materias no formadas que ya sólo presentan grados de intensidad (resistencia, conductibilidad, calentamiento, estiramiento, velocidad o retraso, inducción, transducción...), y de funciones diagramáticas que sólo presentan ecuaciones diferenciales o más generalmente "tensores". Por supuesto, en el seno de las dimensiones del agenciamiento, **la máquina abstracta, o máquinas abstractas se efectúan en formas y sustancias, con estados de libertad variables**. Pero ha sido necesario simultáneamente que **la máquina abstracta se componga y componga un plan de consistencia**. **Abstractas, singulares y creativas, aquí y ahora, reales aunque no concretas, actuales aunque no efectuadas, por eso las máquinas abstractas están fechadas y tienen nombre (máquina abstracta-Einstein, máquina abstracta-Webern, pero también Galileo, Bach o Beethoven, [o máquina abstracta-Koolhaas]), etc.** No es que remitan a personas o a momentos efectuados, al contrario, son los nombres y las fechas los que remiten a las singularidades de las máquinas, y a su efecto.

"Ahora bien, **si las máquinas abstractas ignoran la forma y la sustancia, ¿qué sucede con la otra determinación de los estratos o incluso de los agenciamientos, el contenido y la expresión? En cierto sentido, se puede decir que esta distinción también deja de ser pertinente con relación a la máquina abstracta; y precisamente por ésta ya no tiene formas y sustancias que condicionen la distinción**. El plan de consistencia es un plan de variación continua, cada máquina abstracta puede ser considerada como una "meseta" de variación que pone en continuidad variables de contenido y de expresión. Así pues, el contenido y la expresión alcanzan en él su más alto grado de relatividad, devienen "funtivos de una misma función" o los materiales de una misma materia. Pero en otro sentido, se dirá que la distinción subsiste, e incluso es recreada, en el estado de *rasgos*: hay rasgos de contenido (materias no formadas o intensidades) y rasgos de expresión (funciones no formales o tensores). La distinción se ha desplazado completamente, o incluso es nueva, puesto que ahora concierne a los máximos de desterritorialización. En efecto, la desterritorialización absoluta implica un "desterritorializante" y un "desterritorializado", que en cada caso se distribuyen, uno para la expresión, el otro para el contenido, *o a la inversa*, pero que siempre vehiculan una distinción relativa entre los dos. Por eso la variación continua afecta necesariamente al conjunto del contenido y de la expresión, pero no por ello deja de distribuir dos papeles disimétricos como elementos de un solo y mismo devenir, o como los cuantos de un solo y mismo flujo. De ahí la imposibilidad de definir una variación continua que no afecte ya a la vez al contenido y a la expresión para volverlos indiscernibles, pero que no proceda también por uno u por otro, a fin de determinar los dos polos relativos y móviles de lo que deviene indiscernible. Así, hay que definir rasgos o intensidades de contenido y, a la vez, rasgos o tensores de expresión (artículo indefinido, nombre propio, infinitivo y fecha), que se revela, arrastrándose unos y otros alternativamente, en el plan de consistencia. **Pues la materia no formada, el film, no es una materia muerta, bruta, homogénea, sino una materia-movimiento que implica singularidades o haecceidades, cualidades, e incluso operaciones (familias tecnológicas itinerantes); y la función no formal, el diagrama, no es un metalenguaje inexpressivo y sin sintaxis, sino una expresividad-movimiento que siempre implica una lengua extranjera en la lengua, categorías no lingüísticas en el lenguaje (familias poéticas nómadas)**. En ese caso, se escribe directamente con lo real de una materia no formada, al mismo tiempo que esta materia atraviesa y tensa el lenguaje no formal en su totalidad: ¿un devenir animal como las ratas de Kafka, los ratones de Hofmannsthal, los becerros de Moritz? Una máquina revolucionaria, tanto más abstracta cuanto que es real. Un régimen que ya no utiliza ni el significante ni lo subjetivo.

"Todo eso se refiere a las **máquinas abstractas** inmanentes y singulares. Pero no impide que **'la' máquina abstracta** pueda servir de modelo trascendente, en condiciones muy particulares. Ahora los agenciamientos concretos están relacionados con la idea **abstracta de la Máquina**, y están afectados de coeficientes que explican sus potencialidades, su creatividad, según su manera de efectuarla. **Los coeficientes que 'cuantifican' los agenciamientos conciernen a las componentes variables de agenciamiento (territorio, desterritorialización, reterritorialización, tierra, Cosmos); las diversas líneas enmarañadas que constituyen el 'mapa' de un agenciamiento (líneas molares, líneas moleculares, líneas de fuga); las diferentes relaciones de cada agenciamiento con un plan de consistencia (film y diagrama)**. Por ejemplo, la componente 'briza de hierba' puede cambiar de coeficientes a través de los agenciamientos animales de especies sin embargo muy próximas. Por regla general, un agenciamiento tiene tanta afinidad con la máquina abstracta cuanto que presenta líneas sin contorno que pasan entre las cosas, y goza de una potencia de

metamorfosis (transformación y transubstanciación) que corresponde a la materia-función: cfr. la máquina de las *Olas*.

"Nosotros hemos considerado sobre todo dos grandes agenciamientos antropomorfos y aloplásticos, *la máquina de guerra y el aparato de Estado*. Se trata de dos agenciamientos que no sólo difieren en naturaleza, sino que son diferentemente cuantificables con relación a 'la' máquina abstracta. Con el *filum*, con el *diagrama*, la relación no es la misma; no son las mismas líneas ni las mismas componentes. Este análisis de los dos agenciamientos, y de sus coeficientes, muestra que la máquina de guerra no tiene de por sí la guerra por objeto, pero lo adquiere necesariamente cuando se deja apropiar por el aparato de Estado. En ese punto preciso, la línea de fuga, y la línea vital abstracta que efectúa, se transforman en línea de muerte y de destrucción. La 'máquina' de guerra (de ahí su nombre) está, pues, mucho más próxima de la máquina abstracta que del aparato de Estado, que le hace perder su potencia de metamorfosis. La escritura, la música, [la arquitectura], pueden ser máquinas de guerra. Un agenciamiento está tanto más próximo de la máquina abstracta viviente cuanto que abre y multiplica las conexiones, traza un plan de consistencia con sus cuantificadores de intensidades y de consolidación. Pero se aleja de ella a medida que sustituye las conexiones creadoras por conjunciones que crean bloqueo (*axiomática*), organizaciones que crean estrato (*estratómetros*), reterritorializaciones que crean agujero negro (*segmentómetros*), conversiones en líneas de muerte (*deleómetros*). Se ejerce así toda una selección sobre los agenciamientos, según su capacidad para trazar un plan de consistencia de conexiones crecientes. **El esquizoanálisis no sólo es un análisis cualitativo de las máquinas abstractas con relación a los agenciamientos, también es un análisis cuantitativo de los agenciamientos con relación a una máquina abstracta supuestamente pura.**

"Todavía hay un último punto de vista, el análisis tipológico. Pues hay tipos generales de **máquinas abstractas. La máquina o las máquinas abstractas del plan de consistencia no agotan y no dominan el conjunto de las operaciones que constituyen los estratos e incluso los agenciamientos.** Los estratos 'prenden' en el plan de consistencia, forman en él espesamientos, coagulaciones, cinturas que van a organizarse y desarrollarse según los ejes de otro plan (sustancia-forma, contenido-expresión). Pero en ese sentido, cada estrato tiene una unidad de consistencia o de composición, que concierne en primer lugar a los elementos sustanciales y a los rasgos formales, **y que revela una máquina abstracta propiamente estricta que regula ese otro plano.** Y hay un tercer tipo: pues en los estratos aloplásticos especialmente propicios a los agenciamientos, **se erigen máquinas abstractas que compensan las desterritorializaciones con reterritorializaciones, y sobre todo las descodificaciones con sobrecodificaciones o equivalentes de sobrecodificación.** Hemos visto particularmente que si bien es verdad que hay **máquinas abstractas** que abren los agenciamientos, también **máquinas abstractas** los cierran. Una **máquina** de consignas sobrecodifica el lenguaje, una **máquina** de rostridad sobrecodifica el cuerpo e incluso la cabeza, una **máquina** de esclavitud sobrecodifica o axiomatiza la tierra; no se trata en modo alguno de ilusiones, sino de efectos **maquinicos** reales. En ese caso ya no podemos decir que los agenciamientos se miden sobre una escala cuantitativa que los acerca o los aleja de la máquina abstracta del plan de consistencia. **Hay tipos de máquinas abstractas que no cesan de actuar las unas en las otras, y que cualifican los agenciamientos: máquinas abstractas de consistencia, singulares y mutantes, de conexiones multiplicadas; pero también máquinas abstractas de estratificación, que envuelven el plan de consistencia con otro plan; y máquinas abstractas sobrecodificantes o axiomáticas, que realizan las totalizaciones, las homogenizaciones, las conjunciones de cierre.** Por eso toda **máquina abstracta** remite a otras **máquinas abstractas**: no sólo porque son inseparablemente políticas, económicas, científicas, artísticas, ecológicas, cósmicas – perceptivas, afectivas, activas, pensantes, físicas y semióticas-, sino porque entrecruzan sus diferentes tipos tanto como su rival ejercicio. Mecanosfera".²

2. DE LA MESETA 5: 587 A. J. C.- 70 D. SOBRE ALGUNOS REGÍMENES DE SIGNOS.

"El agenciamiento no es un agenciamiento de enunciación, no formaliza la expresión más que en una de sus caras; en la otra, inseparable de la primera, formaliza los contenidos, es agenciamiento maquinico o de cuerpos. Ahora bien, los contenidos no son 'significados' que de una u otra manera, dependerían del significante, ni 'objetos' que mantendrían una relación cualquiera de causalidad con el sujeto. En la medida en que tienen su propia formalización, no tienen ninguna relación de correspondencia simbólica o de causalidad lineal con la forma de expresión: las dos formas están en presuposición recíproca, y sólo muy relativamente se puede hacer abstracción de una de ellas, puesto que son las dos caras de un mismo agenciamiento. **En el agenciamiento, también hay que llegar a algo que es aún más profundo que esas caras, y que da cuenta a la vez de las dos formas de presuposición, formas de expresión o regímenes de signos (sistemas semióticos), formas de contenido o regímenes de cuerpos (sistemas físicos).** Es lo que nosotros llamamos *máquina abstracta*, que constituye y conjuga todos lo máximos de desterritorialización del agenciamiento. [...] Una verdadera máquina abstracta no

tiene ninguna posibilidad de distinguir por sí misma un plano de expresión y un plano de contenido, puesto que traza un solo y mismo plan de consistencia que formalizará los contenidos y las expresiones según los estratos o las reterritorializaciones. Pero **desestratificada por sí misma, la máquina abstracta no tiene forma en sí misma (ni tampoco sustancia) y no distingue en sí misma contenido y expresión, aunque fuera de ella controla esa distinción y la distribuye en los estratos, en los dominios y territorios.** En sí misma, **una máquina abstracta no es más física o corporal que semiótica, es diagramática (ignora tanto más la distinción entre lo natural y lo artificial).** Actúa por *materia*, y no por sustancia; por *función*, y no por forma. Las sustancias, las formas, son de expresión 'o' de contenido. Pero las funciones no están ya formadas 'semióticamente', y las materias no están todavía 'físicamente' formadas. **La máquina abstracta es la pura Función-Materia —el diagrama, independientemente de las formas y de las sustancias, de las sustancias, de las expresiones y de los contenidos que va a distribuir.**

"Nosotros no definimos la máquina abstracta por el aspecto, el momento en el que ya no hay más que funciones y materias. En efecto, un diagrama no tiene sustancia ni forma, ni contenido ni expresión. Mientras que la sustancia es una materia formada, la materia es una sustancia no formada, física o semióticamente. Mientras que la expresión y el contenido tienen formas distintas y se distinguen realmente, la función no tiene más que 'rasgos', de contenido y de expresión, cuya conexión garantiza: ya ni siquiera puede decirse si es una partícula o si es un signo. Es un contenido-materia que ya sólo presenta grados de intensidad, de resistencia, de conductividad, de calentamiento, de estiramiento, de velocidad o de retraso; una expresión-función que ya sólo presenta 'tensores', como en una escritura matemática, o bien musical. En ese caso, la escritura funciona directamente en lo real, de la misma forma que lo real escribe materialmente. Así pues, **el diagrama retiene, para conjugarlos, el contenido más desterritorializado y la presión más desterritorializada.** Y el máximo de desterritorialización procede unas veces de un rasgo de contenido, otras de un rasgo de expresión, que será denominado 'desterritorializante' con relación al otro, pero precisamente porque lo **diagramatiza**, arrastrándolo consigo, elevándolo a su propia potencia. El más desterritorializado hace franquear al otro un umbral que hace posible una conjunción de su desterritorialización respectiva, una común precipitación. Es la desterritorialización absoluta, positiva, de la **máquina abstracta.** En ese sentido, **los diagramas deben distinguirse de los índices, que son signos territoriales, pero también de los iconos, que son signos de desterritorialización relativa o negativa.** Definida por su **diagramatismo, una máquina abstracta no es una infraestructura en última instancia, ni tampoco una Idea trascendente en suprema instancia.** Más bien tiene un papel piloto. **Pues una máquina abstracta o diagramática no funciona para representar, ni siquiera algo real, sino que construye un real futuro, un nuevo tipo de realidad.** No está, pues, fuera de la historia, más bien siempre está 'antes' de la historia, en todos los momentos en que la historia constituye puntos de creación o de potencialidad. **Todo huye, todo crea, pero nunca completamente solo, sino, al contrario, con una máquina abstracta que efectúa los continuums de intensidad, las conjunciones de desterritorialización, las extracciones de expresión y de contenido.** Es un Abstracto-Real, que se opone tanto más a la abstracción ficticia de una máquina de expresión supuestamente pura. Es un Absoluto, pero no es ni indiferenciado ni trascendente. **Las máquinas abstractas también tienen nombres propios (e incluso fechas), que sin duda ya no designan personas o sujetos, sino materias y funciones.** El nombre de un músico, de un científico se emplea como el nombre de un pintor que designa un color, un matiz, una tonalidad, una intensidad: siempre se trata de una conjunción de Materia y de Función. La doble desterritorialización de la voz y del instrumento estará señalada por una **máquina abstracta-Wagner, una máquina abstracta-Webern,** etc. en física y matemáticas se hablará de una **máquina abstracta-Riemann, en álgebra, de una máquina abstracta-Galois** (definida estrictamente por la línea arbitraria, denominada de adjucción, que se conjuga con un cuerpo de base) [y en arquitectura se hablará de una **máquina abstracta-Koolhaas**], **hay diagrama siempre que una máquina abstracta singular funciona directamente en una materia.**

"Así pues, al nivel **diagramático**, o en el plan de consistencia, ni siquiera hay regímenes de signos propiamente dichos, puesto que ya no hay una forma de expresión que se distinguiría realmente de una forma de contenido. **El diagrama sólo conoce rasgos, máximos, que todavía son de contenido en la medida en que son materiales, o de expresión en la medida en que son funcionales, pero que se arrastran unos a otros, se alternan y se confunden en una común desterritorialización: signos-partículas, partíctos.** Y no es extraño, pues la distinción real de una forma de expresión y de una forma de contenido sólo se hace con los estratos, y de forma diversa para cada uno. Ahí es donde aparece una doble articulación que va a formalizar los rasgos de expresión por su cuenta, y los rasgos de contenido por la suya, y que va a hacer con las materias sustancias formadas física o semióticamente, y con las funciones formas de expresión o de contenido. La expresión constituye así índices, iconos o símbolos que pasan a formar parte de los regímenes o de las semióticas. El contenido constituye así cuerpos, cosas, y objetos, que pasan a formar parte de los sistemas físicos de los organismos y de las organizaciones. El movimiento más profundo que conjugaba materia y función —la desterritorialización absoluta, como idéntica a la tierra- ya sólo aparece bajo la forma de territorialidades respectivas, de las desterritorializaciones relativas o negativas, y de las

reterritorializaciones complementarias. Y sin duda todo termina con un estrato lingüístico, que instala una **máquina abstracta** al nivel de la expresión, y que hace tanto más abstracción del contenido cuanto que tiende incluso a privarlo de una forma propia (imperialismo del lenguaje, pretensión de una semiología general). En resumen, los estratos sustancializan las materias diagramáticas, separan un plano formado de contenido y un plano formado de expresión. Toman las expresiones y los contenidos, cada uno sustancializado y formalizado por su lado, en pinzas de doble articulación que aseguran su independencia o su distinción real, y hacen que reine un dualismo que no cesa de reproducirse o redividirse, rompen los *continuums* de intensidad, introduciendo cortes de un estrato a otro, y en el interior de cada estrato. Impiden las conjunciones de línea de fuga, destruyen los máximos de desterritorialización, ya sea efectuando las desterritorializaciones que van a relativizar completamente esos movimientos, ya sea afectando tal o tal de esas líneas de un valor únicamente negativo, ya sea segmentarizándola, bloqueándola, obstruyéndola, precipitándola en una especie de agujero negro.

"Pero sobre todo no hay que confundir el diagramatismo con una operación de tipo axiomático. La axiomática, lejos de trazar líneas de fuga creadoras y de conjugar rasgos de desterritorialización positiva, bloquea todas las líneas, las somete a un sistema puntual, y frena las escrituras algebraicas y geométricas que escapaban por todas partes. Ocurre como con la cuestión del indeterminismo en física: a fin de reconciliarla con el determinismo físico, se ha hecho una 'reordenación'. Escrituras matemáticas se hacen axiomatizar, es decir, reestratificar, resemiotizar; flujos materiales se hacen refiscalizar. Y es tanto un problema político como científico: la ciencia no debe volverse loca... Hilbert y de Broglie fueron hombres de ciencia, pero también fueron políticos: pusieron orden. Pero una **axiomatización, una semiotización, una fiscalización no son un diagrama, incluso es justo lo contrario. Programa de estrato frente a diagrama del plan de consistencia. Lo que no impide que el diagrama emprenda de nuevo su camino de fuga, y disperse nuevas máquinas abstractas singulares** (frente a la axiomatización se produce la invención material de las partículas raras). Pues la ciencia en tanto que tal es como cualquier otra cosa, en ella hay tanta locura específica como ordenaciones y reordenaciones, y el propio científico puede participar de los dos aspectos, con su locura específica, su policía específica, sus significancias, sus subjetivaciones, pero también con sus **máquinas abstractas** —en tanto que científico. 'Política de la ciencia' designa perfectamente esas corrientes internas a la ciencia, y no sólo las circunstancias externas y factores de Estado que actúan sobre ella y hacen que aquí construya bombas atómicas, allá programas transespaciales, etc. Esas influencias o determinaciones políticas externas no tendrían ninguna importancia si la misma ciencia no tuviera sus propios polos, sus oscilaciones, sus estratos y sus desestratificaciones, sus líneas de fuga y sus reordenaciones, en resumen, los acontecimientos, al menos potenciales, de su propia política, toda su 'polémica', su máquina de guerra interna (de la que históricamente forman parte los sabios marginados, perseguidos o inhabilitados). **No basta con decir que la axiomática no tiene en cuenta la invención y la creación: en ella hay una voluntad deliberada de detener, de fijar, de sustituir al diagrama, instalándose a un nivel de abstracción fijado,** ya demasiado grande para lo concreto, demasiado pequeño para lo real; ya veremos en qué sentido ese es un nivel 'capitalista'. "No obstante, no podemos contentarnos con un dualismo entre, por un lado, el plan de consistencia, sus **diagramas** o sus **máquinas abstractas**, y, por otro, los estratos, sus programas y sus agenciamientos concretos. **Las máquinas abstractas no existen simplemente en el plan de consistencia en el que desarrollan diagramas, ya están presentes, englobadas o 'encastradas' en los estratos en general, o incluso instaladas en los estratos particulares en los que organizan a la vez una forma de expresión y una forma de contenido.** Y lo que resulta ilusorio en este último caso es la idea de una **máquina abstracta** exclusivamente lingüística o expresiva, **pero no la idea de una máquina abstracta interna al estrato, y que debe explicar la relatividad de las dos formas distintas. Hay, pues, como un doble movimiento: uno por el que las máquinas abstractas actúan sobre los estratos, y hacen que constantemente algo se escape de ellos, otro por el que son efectivamente estratificadas, capturadas por los estratos. Por un lado, los estratos nunca se organizarían si no captasen materias o funciones de diagrama, que ellos formalizan desde el doble punto de vista de la expresión y del contenido;** como consecuencia, los regímenes de signos, incluso la significancia, la subjetivación, continúan siendo efectos **diagramáticos** (pero relativizados o negativados). **Por otro lado, las máquinas abstractas nunca estarían presentes, incluso ya en los estratos, si no tuvieran el poder o la potencialidad de extraer y de acelerar signos-partículas desestratificados (paso al absoluto).** La consistencia no es totalizante, ni estructurante, sino desterritorializante (un estrato biológico, por ejemplo, no evoluciona por elementos estadísticos, sino por máximos de desterritorialización). La seguridad, la tranquilidad, y el equilibrio homeostático de los estratos nunca están, pues, completamente garantizados: basta con prolongar las líneas de fuga que actúan sobre los estratos, con completar los punteados, con conjugar los procesos de desterritorialización, para volver a encontrar un plan de consistencia que se inserta en los sistemas de estratificación más diversos, y que salta de uno a otro. **En este sentido, ya hemos visto cómo la significancia y la interpretación, la conciencia y la pasión podían prolongarse, pero al mismo tiempo abrirse a una experiencia propiamente diagramática. Y todos esos estados o esos modos de la máquina abstracta coexistían precisamente en lo que llamaremos agenciamiento maquínico.** En efecto, el agenciamiento tiene

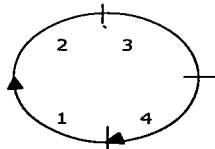
como dos polos o vectores, uno orientado hacia los estratos, en los que distribuye las territorialidades, las desterritorializaciones relativas y las reterritorializaciones, otro orientado hacia el plan de consistencia o de estratificación, en el que conjuga los procesos de desterritorialización o los conduce al absoluto de la tierra. En su vector estratégico distingue una forma de expresión en la que aparece como agenciamiento colectivo de enunciación, y una forma de contenido en la que aparece como agenciamiento maquínico de cuerpo; y ajusta una forma a la otra, en presuposición recíproca. Pero, en su vector desestratificado, **diagramático**, ya no tiene dos caras, sólo retiene rasgos de contenido, pero también de expresión, de los que extrae grados de desterritorialización que se añaden los unos a los otros, máximos que se conjugan unos con los otros.

DE LA PRAGMÁTICA.

“Un régimen de signos no sólo tiene dos componentes. De hecho, tiene cuatro, que constituyen el objeto de la **Pragmática**.

- “La primera era la componente *generativa*, que muestra cómo la forma de expresión, en un estrato lingüístico, siempre recurre a varios regímenes combinados, es decir, cómo todo régimen de signos o toda semiótica es concretamente mixta. Al nivel de componente, se *puede* hacer abstracción de las formas de contenido, pero tanto mejor cuanto que se pone el acento en las mezclas de regímenes en la forma de expresión: lo que no significa que exista predominio de un régimen que constituiría una semiología general y unificaría la forma.
- “La segunda componente, *transformacional*, mostraba cómo un régimen abstracto puede traducirse en otro, y sobre todo, crearse a partir de otros. esta segunda componente es evidentemente más profunda, puesto que no hay ningún régimen mixto que no suponga tales transformaciones de un régimen en otro, ya sean pasadas, actuales, o potenciales (en función de la creación de nuevos regímenes). Una vez más, se hace, o se puede hacer, abstracción del contenido, puesto que uno se limita a las metamorfosis internas a la forma de expresión, incluso si ésta es insuficiente para explicarlas.
- “La tercera componente es *diagramática*: consiste en tomar los regímenes de signos o las formas de expresión para extraer de ellos signos-partículas que ya no están formalizados, sino que constituyen rasgos no formados, que pueden combinarse los unos con los otros. **Este es el nivel de mayor abstracción, pero también el momento en el que la abstracción deviene real; en efecto, a ese nivel, todo pasa por máquinas abstractas reales (nombradas y fechadas)**. Y si se puede hacer abstracción de las formas de contenido es porque al mismo tiempo se debe hacer abstracción de las formas de expresión, puesto que sólo retienen rasgos no formados de unos y de otros. De ahí lo absurdo de una **máquina abstracta** puramente lingüística. Esta componente diagramática es a su vez más profunda que la componente transformacional: en efecto, las transformaciones-creaciones de un régimen de signos siempre pasan por la emergencia de **máquinas abstractas** siempre nuevas.
- “Finalmente, **una última componente específicamente MAQUÍNICA debe supuestamente mostrar cómo las máquinas abstractas se efectúan en agenciamientos concretos, que proporcionan precisamente una forma distinta a los rasgos de expresión, pero no sin proporcionar también una forma distinta a los rasgos de contenido**—estando las dos formas en presuposiciones recíprocas, o manteniendo una relación necesaria no formada, que impide una vez más a la forma de expresión considerarse suficiente (aunque tenga su independencia o su distinción propiamente formal).

La **pragmática** (o esquizoanálisis) puede, pues, representarse por las cuatro componentes circulares, pero que brotan o hacen rizoma:



- 1) Componente generativa: estudio de las semióticas mixtas concretas, de sus mezclas y de sus variaciones.
- 2) Componente transformacional: estudio de las semióticas puras, de sus traducciones-transformaciones y de la creación de nuevas semióticas.

- 3) Componente **diagramática**: estudio de las **máquinas abstractas**, desde el punto de vista de las materias semióticamente no formadas en relación con materias físicamente no formadas.
- 4) Componente **maquinica**; estudio de los agenciamientos que efectúan las **máquinas abstractas**, y que semiotizan las materias de expresión, a la vez que fiscalizan las materias de contenido.

El conjunto de la **pragmática** consistiría en lo siguiente:

- Hacer el **calco** de las semióticas mixtas en la componente generativa;
- Hacer el **mapa** transformacional de los regímenes, con sus posibilidades de traducción y de creación, de brote en los calcos;
- Hacer el **diagrama de las máquinas abstractas** utilizadas en cada caso, como potencialidades que distribuyen el conjunto y hacen circular el movimiento, con sus alternativas, sus saltos y mutaciones.

"Consideremos, por ejemplo, una 'proposición' cualquiera, es decir, un conjunto verbal definido sintáctica, semántica y lógicamente, como expresión de un individuo o de un grupo: 'te amo', o bien 'estoy celoso'...

- "Lo primero que habría que preguntar es a qué 'enunciado' corresponde esta proposición en el grupo o el individuo (pues una misma proposición puede remitir a enunciados completamente diferentes). Pregunta que significa: ¿en qué régimen de signos está incluida esa proposición, sin el cual los elementos sintácticos, semánticos y lógicos continuarían siendo condiciones universales perfectamente vacías? ¿Cuál es el elemento no lingüístico, la variable de enunciación que le da una consistencia? Hay un 'te amo' presignificante, de tipo colectivo en el que, como decía Killer, una danza abarca a todas las mujeres de la tribu; un 'te amo' contrasignificante, de tipo distributivo y polémico, considerado en la guerra, en la relación de fuerzas, como el de Pentésilea a Aquiles; un 'te amo' que se dirige a un centro de significancia, y hace corresponder por interpretación toda una serie de significados a la cadena significante; un 'te amo' pasional o postsignificante, que forma un proceso a partir de un punto de **subjetivización**, luego otro proceso..., etc. de igual modo, la proposición 'estoy celoso' no es evidentemente el mismo enunciado según que se considere en el régimen pasional de la **subjetivización** o en el régimen paranoico de la significancia: dos delirios muy distintos.
- "En segundo lugar, una vez determinado el enunciado al que corresponde la proposición en tal grupo o en tal individuo, en tal momento, habría que buscar no sólo las posibilidades de combinación, sino también de traducción o de transformación en otro régimen, en enunciados que pertenece a otros regímenes, lo que pasa o lo que no pasa, lo que permanece irreductible o lo que circula en una transformación de ese tipo.
- "En tercer lugar, se podría tratar de crear nuevos enunciados aún desconocidos para esa proposición, incluso si eran *patois* de voluptuosidad, de físicas y semióticas fragmentarias, de afectos asubjetivos, de signos sin significancia, en los que se desmoronaría la sintaxis, la semántica y la lógica. Esa búsqueda debería concebirse de lo peor a lo mejor, puesto que abarcaría tanto regímenes rebuscados, metafóricos y animales, devenires moleculares, transexualidades reales, continuums de intensidades, constituciones de cuerpos sin órganos..., y esos dos polos serían inseparables, estarían en constantes relaciones de transformación, de conversión, de salto, de caída y de recuperación. **Esta última búsqueda utilizaría por un lado las máquinas abstractas, los diagramas y funciones diagramáticas, y por otro y al mismo tiempo los agenciamientos maquinicos, sus distinciones formales de expresión y de contenido, sus investissements de palabras y sus investissements de órganos bajo una presuposición recíproca.** Por ejemplo, el 'te amo' del amor cortés: ¿Cuál es su **diagrama**, de qué forma surge la **máquina abstracta**, y cuál es el nuevo agenciamiento? Tanto en la desestratificación como en la organización de los estratos...

"En resumen, ninguna proposición sintáctica, semántica, o lógicamente definible, trascendería y dominaría los enunciados. Cualquier método de trascendentalización del lenguaje, cualquier método para dotar al lenguaje de universales, desde la lógica de Russell hasta la gramática de Chomsky, cae en la peor de las abstracciones, en el sentido de que ratifica un nivel que ya es a la vez demasiado abstracto y aún no suficientemente. En verdad, los enunciados no remiten a las proposiciones, sino a la inversa. Los regímenes de signos no remiten al lenguaje, y el lenguaje no constituye de por sí una **máquina abstracta**, estructural o generativa. Es justo lo contrario. El lenguaje remite a los regímenes de signos, y los regímenes de signos a **máquinas abstractas**, a funciones **diagramáticas** y a **agenciamientos maquinicos** que van más allá de toda semiología, de toda lingüística y de toda lógica. **No hay una lógica proposicional universal**, ni una gramaticalización en sí, ni tampoco un significante en sí mismo. 'Tras' los enunciados y las semiotizaciones sólo hay máquinas, agenciamientos, movimientos de desterritorialización que atraviesan la estratificación de los diferentes sistemas, y que escapan tanto a las coordenadas de lenguaje como a las de existencia. **Por eso la pragmática no es el complemento de una lógica, de una sintáctica o de una semántica, sino, por el contrario, el elemento de base del que depende todo el resto**".³

3. DE ALGUNAS DEFINICIONES DEL LIBRO *FOUCAULT DE DELEUZE*.⁴

"Cuando Foucault define el Panoptismo, unas veces lo determina concretamente como un agenciamiento óptico o luminoso que caracteriza a la prisión, otras lo determina abstractamente como una máquina que no sólo se aplica a una materia visible en general (taller, cuartel, escuela, hospital en tanto que prisión), sino que en general también atraviesa todas las funciones enunciadas. La fórmula abstracta del Panoptismo ya no es, pues, 'ver sin ser visto', sino imponer una conducta cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera. Sólo es necesario que la multiplicidad considerada sea reducida, incluida en un espacio restringido y que la imposición de una conducta se realice por distribución en el espacio, ordenación y seriación en el tiempo, composición en el espacio-tiempo... Es una lista indefinida, pero que siempre concierne a materias no formadas, no organizadas, y a funciones no formalizadas, no finalizadas, con ambas variables indisolublemente unidas". (F 59)

"¿Cómo llamar a esta nueva dimensión informal? Foucault en una ocasión le da su nombre más preciso: '**diagrama**', es decir, un 'funcionamiento libre de cualquier obstáculo o rozamiento... y al que no hay que otorgar ningún uso específico'. (F 60)

"El **diagrama** ya no es el archivo, auditivo o visual; es el mapa, la cartografía, coextensiva a todo el campo social. Es una **máquina abstracta**. Se define por funciones y materias informales, ignora cualquier distinción de forma entre un contenido y una expresión, entre una formación discursiva y una formación no discursiva. Una máquina casi muda y ciega, aunque haga ver y haga hablar". (F 61)

"El **diagrama** es profundamente inestable o fluente, y no cesa de mezclar materias y funciones a fin de constituir mutaciones". (F 61)

"Todo **diagrama** es intersocial, está en devenir. Nunca funciona para representar un mundo preexistente, produce un nuevo tipo de realidad, un nuevo modelo de verdad. No es ni el sujeto de la historia, ni el que está por encima de la historia. Al deshacer las realidades y las significaciones precedentes, al constituir tantos puntos de emergencia o de creatividad, de conjunciones inesperadas, de continuos improbables, hace historia. Subyace a la historia con un devenir". (F 62)

"Toda sociedad tiene su o sus **diagramas**". (F 62)

"Las sociedades llamadas primitivas presentan una red de alianzas que no es posible deducir de una estructura de parentesco ni reducir a relaciones de intercambio entre grupos de filiación. Las alianzas pasan por pequeños grupos locales, constituyen relaciones de fuerzas (dones y contradones) y dirigen el poder. El **diagrama** pone aquí de manifiesto su diferencia con la estructura, en la medida en que las alianzas tejen una red flexible y transversal, perpendicular a la estructura vertical, definen una práctica, un método o una estrategia, distintos de cualquier combinatoria y forman un sistema físico inestable, en continuo desequilibrio, en lugar de un ciclo de intercambio cerrado". (F 62)

"¿Qué es un **diagrama**? Es la exposición de las relaciones de fuerzas que constituyen el poder, según las características analizadas precedentemente.

"El **diagrama o la máquina abstracta** es el mapa de las relaciones de fuerzas, mapa de densidad, de intensidad, que procede por uniones primarias no localizables, y que en cada instante pasa por cualquier punto, o 'más bien en toda relación de un punto a otro'. (F 63)

"Los estratos son formaciones históricas, positividad o empiricidad. 'Capas sedimentarias', hechas de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones". (F 75)

"Basta con saber leer, por difícil que parezca. El secreto sólo existe para ser traicionado, para traicionarse a sí mismo. Cada época anuncia perfectamente lo más cínico de su política, como también lo más crudo de su sexualidad, hasta tal extremo que la transgresión tiene poco mérito". (F 82)

"Las estrategias se distinguen de las estratificaciones, de la misma manera que los **diagramas** se distinguen de los archivos. La inestabilidad de las relaciones de poder define un medio estratégico o no estratificado". (F 101-103)

"El **diagramatismo** de Foucault, es decir, la presentación de las puras relaciones de fuerzas o la emisión de las puras singularidades, asegura la relación, de la que deriva el saber, entre las dos formas irreductibles de espontaneidad y de receptividad.

"En cierto sentido, diríase que los **diagramas** comunican por encima, por debajo o entre los estratos respectivos. En ese sentido, el **diagrama** se distingue de los estratos: sólo la formación estratificada le proporciona una estabilidad que de por sí no posee, en sí mismo el **diagrama** es inestable, agitado, cambiante.

"Por supuesto, el **diagrama** comunica con la condición estratificada que lo estabiliza o lo fija; pero, según otro eje, también comunica con el otro **diagrama**, con los otros estados inestables de **diagrama**, a través de los cuales las fuerzas prosiguen su devenir mutante. Por eso el **diagrama** siempre es el afuera de los estratos. El **diagrama** no es un desplegamiento de las relaciones de fuerzas sin ser, como consecuencia, una emisión de singularidades, de puntos singulares. Eso no significa que cualquier cosa se encadene con cualquier cosa. Más bien se trata de tiradas sucesivas, cada una de las cuales actúa al azar, pero en las condiciones extrínsecas determinadas por la tirada precedente. El **diagrama**, un estado de **diagrama**, siempre es una combinación de aleatorio y de dependiente. No existe, pues, encadenamiento por continuidad ni interiorización, sino reencadenamiento por encima de los cortes y de las discontinuidades (mutación)". (F 111-115)

"... la fuerza del afuera no cesa de trastocar y de invertir los **diagramas**". (F 125)

"Hasta ahora hemos encontrado tres dimensiones: las relaciones formadas, formalizadas en los estratos (Saber); las relaciones de fuerzas a nivel del **diagrama** (Poder); y la relación con el afuera, esa relación absoluta que también es no relación (Pensamiento). ¿Quiere eso decir que no existe adentro?" (F 128)

"No sólo existen singularidades de fuerzas sino también de resistencia, capaces de modificar esas relaciones, trastocarlas, cambiar el **diagrama** inestable". (F 157)

"Pensar es alojarse en el estrato en el presente que sirve de límite: ¿qué puedo ver y qué puedo decir hoy en día? Y es pensar el pasado tal y como se condensa Adentro, en relación consigo mismo (hay un griego en mí, o un cristiano...) Pensar el pasado contra el presente, resistir al presente, no para un retorno, sino 'a favor, eso espero, de un tiempo futuro' (Nietzsche), es decir, convirtiendo el pasado en algo activo y presente afuera, para que por fin surja algo nuevo, para que pensar, siempre, se produzca en el pensamiento. El pensamiento piensa su propia historia (pasado), pero para liberarse de lo que piensa (presente), y poder finalmente pensar 'de otra forma' (futuro)." (F 154-155)

Por último, "Nos hundimos de estrato en estrato, de banda en banda, atravesamos las superficies, los cuadros y las curvas, seguimos la figura para tratar de llegar a un interior del mundo; como dice Melville, buscamos una habitación central y tenemos miedo de que no haya nadie, de que el alma del hombre revele un vacío inmenso y terrorífico. Pero al mismo tiempo tratamos de pasar por encima de los estratos para alcanzar el afuera..." (F 156)

4. DE LAS CLASES QUE IMPARTIÓ DELEUZE EN LA UNIVERSIDAD DE VINCENNES, PARÍS. (Algunas notas y transcripciones).

Con el objeto de evitar repetir, esta herramienta se queda ya instalada en el segmento 1934. **Del despliegue del pliegue** de esta disertación.

5. DE ALGUNAS EXPLICACIONES DE LA ENTREVISTA QUE OFRECE GUATTARI A STIVALE.

DE LO PRAGMÁTICO /MAQUÍNICO.

Este segmento está apoyado en las explicaciones que ofrece Félix Guattari a algunos conceptos clave para la mejor comprensión de esta disertación. Realicé la traducción y la edición de esta parte basándome prácticamente en lo dicho por él durante una entrevista a la luz de la temática Pragmático /Maquínico, que le realizó Charles Stivale en 1985.⁵

DE LA REVOLUCIÓN MOLECULAR.

Uno puede pensar que toda esta dimensión que llamo **molecular** —esta dimensión de cuestionamiento sobre las relaciones entre **subjetividad** y todo tipo de cosas, el cuerpo, tiempo, trabajo, problemas de la vida diaria, todos los devenires de subjetividad dirigidos por esta revolución molecular—, era un fenómeno pasajero, conectado con los eventos de los años sesenta, [pero no, es hoy en día que está sucediendo, los años sesenta fueron únicamente un despertar].

La **revolución molecular** no es algo que constituirá un programa. Es algo que se desarrolla precisamente en dirección de la diversidad, de una multiplicidad de perspectivas, de crear las condiciones de máximos ímpetus de procesos de singularización. No es cuestión de crear un acuerdo; al contrario, mientras menos acordemos, más crearemos el área, un campo de vitalidad en diferentes ramas de este **phylum** [filum] de **revolución molecular**, y más reforzaremos esta área. Es una lógica completamente diferente de lo organizacional, de la lógica arborescente que conocemos en movimientos políticos o sindicales.

Persisto en pensar que hay ciertamente un desarrollo en la revolución molecular. Pero entonces, sino queremos hacer de él una etiqueta global, hay dos cuestiones que se suscitan: no voy a desarrollarlas, simplemente voy a apuntarlas. Es una cuestión teórica y una práctica:

1. La teórica es que, para poder explicar esas correspondencias, las 'afinidades electivas' (para usar un título de Goethe) entre lo diverso, a veces contradictorio, incluso movimientos antagonistas, debemos forjar nuevos instrumentos analíticos, nuevos conceptos, porque no es el rasgo compartido el que cuenta allí, sino más bien la transversalidad, el cruzamiento de **máquinas abstractas**, que constituye una subjetividad y que está encarnada, que vive en regiones y dominios muy diferentes y, repito, que puede ser contradictoria y antagonista. Esto es por tanto, una problemática completa, una analítica entera, de subjetividad que debe ser desarrollada para poder entender, para poder explicar, trazar el mapa (cartografiar) de lo que son esas revoluciones moleculares.

2. Esto nos trae al segundo aspecto, que es el que no podemos contentarnos con estas analogías y afinidades: debemos también tratar de construir una práctica social, para construir nuevos modos de intervención, esta vez ya no en las relaciones moleculares, sino en las molares, en las relaciones políticas y sociales de poder, para evitar evadir las derrotas recurrentes que conocimos durante los años setenta, particularmente en Italia con el enorme levantamiento de la represión ligada a un evento, en sí mismo represivo, que fue el inicio del terrorismo. A través de sus métodos, su violencia, y su dogmatismo, el terrorismo le da ayuda a la represión del Estado que está peleando. Hay una especie de complicidad, allí también transversal. Así que, **ya no estamos en el plano teórico, sino en el plano de la experimentación, de nuevas formas de interacción, de construcción de movimientos que respeten la diversidad, las sensibilidades, las particularidades de las intervenciones**, y que no obstante sean capaces de constituir máquinas antagonistas de lucha para intervenir en las relaciones de poder.

Esto es simplemente para decir que hay al menos un comienzo de experimentación tal que muestra que esto no es enteramente un sueño, no es un mero formulismo como se los lancé hace diez, quince años...

DE LO MAQUÍNICO.

'**Desterritorializado**' significa que en lugar de tener obstáculos o tener tierra, cosas, curvas, hay líneas, trenes, aviones, todo cruzándose, todo desliziándose, flujos demográficos desliziándose en todas partes, y encima de esto, hay **reterritorializaciones** extraordinarias.

En la escritura, que llamamos literatura menor, de Kafka, este tipo de **desterritorialización** del lenguaje es obvio. Esto quiere decir, que su trabajo está localizado en la orilla, una frontera, en el límite de un enorme agregado, de un todo, para poder **desterritorializarse**, una manera de pelear una especie de 'en-sobriedad', de hacer sobrio, un regreso activo a la sobriedad del lenguaje. Uno encuentra este proceso de **desterritorialización**, por ejemplo en el trabajo de Samuel Beckett, un empobrecimiento que al mismo tiempo es una inserción en la intensidad, una intensificación de la expresión.

[En el trabajo de Koolhaas se encuentra este proceso de **desterritorialización**, lo explica muy claramente Sanford Kwinter en su ensayo *¿Disparando la bala o cuándo comenzó el futuro?*⁶ Ensayo donde compara a Koolhaas con un piloto de avión caza en su manera de vivir y realizar la arquitectura-urbanismo, del cual cito los siguientes dos párrafos:

"... es provechoso señalar cómo el concepto de envolvente es en sí mismo significativo. El origen del término casi con certeza deriva del ambiente ergonómico militar, un contexto en el cual 'envolvente'

siempre implica cuando menos tres cosas: la idea de que la **interfase humano-máquina** constituye una unidad sintáctica de próximo orden; la idea de un grupo de **fuerzas en flujo** contenido homeostáticamente que forma no sólo un fluido temporal sino **también un ensamble histórico**; y la idea de que esta unidad o **ensamble es orgánico**, que es definido *factiblemente*, y posee sus propias tolerancias y parámetros globales. La envolvente, por definición, es un aparato activo y comunicativo. No sorprende que por años ha sido un término favorito en el léxico de Koolhaas. **Un proyecto de Koolhaas, para bien o para mal, nunca es una solución eterna o estable a un problema "clásico", ni tampoco pretende serlo. Más bien, es una solución provisional y elástica de una situación coyuntural compuesta. Sus soluciones tienen medias vidas, están determinadas temporal e históricamente, se mueven con la corriente del mundo y así establecen flexibilidad y tienen en cuenta una producción programática inmensa. Son productos más plenamente de su época de n dimensiones que de su ceguera temporal (iceguera-mundial!), sitio literal. El trabajo de Koolhaas, como el encuentro aéreo, está compuesto de una arena puramente táctica, formado de una envolvente abstracta de fluidos históricos (cosmopolitas) concretos.**

"Solamente cuando la arquitectura comprende plenamente la intuición de continuidad y de relación como pragmática y como física se habrá vuelto *extrema*. En ese momento, aunque distante, podremos muy bien encontrar que, en arquitectura, el futuro de hecho comenzó con Koolhaas".]

Continuando con Guattari:

No he pensado en ello, pero de hecho, uno puede hacer una ecuación diciendo que cada vez que una marginalidad, una minoría, se vuelve activa, toma la palabra poder, se transforma en un devenir, y no meramente en un sometimiento a él, idéntico con sus condiciones, pero activo, un devenir de proceso, que engendra una **trayectoria singular** que es necesariamente **desterritorializante** porque, precisamente, es una minoría que comienza a subvertir una mayoría, un consenso, una gran agregado. En tanto que como minoría, una multitud, que está en una frontera, un límite, una exterioridad de un gran todo, es algo que es rechazado, algo que es, por definición, marginado. Pero aquí, este punto, este objeto, empieza a proliferar, a usar las categorías sugeridas por Prigogine y Stengers,⁷ comienza a ampliarse, a recomponer algo que ya no es la totalidad, pero que hace un cambio de la totalidad anterior, destotaliza, **desterritorializa**, una entidad. [Puede decirse que al principio son algunas insignificancias, de las que todo el mundo se burla, que crearon una erupción en la arquitectura, por ejemplo, y se volvieron representativas. No hay que olvidar que por los años ochenta se vivía una 'pesadilla semántica' en lo que respecta a 'estilos' arquitectónicos, a veces se tenía la impresión de andar 'cómo gallina sin cabeza', por ya no saber lo que estaba pasando, ¿Qué y cómo enseñar a los alumnos? Ahora se empieza a saber porque 'el futuro de hecho comenzó con Koolhaas'.]

Lo que era el orden de lo referenciado, de lo organizado, de lo coordinado está localizado en el orden del proceso porque, repentinamente, hay elementos singulares que se liberan de su envolvente, su singularidad, su aislamiento y comienzan a ser una especie de indagación exploratoria, una indagación productora, precisamente engendrando sistemas de auto-referencia. En lugar de ser referenciados, son productores de nuevos tipos de referencia, son ellos mismos su propia referencia hasta el momento en que son re-articulados, re-coordinados.

[Por ejemplo, volviendo a Koolhaas, se puede decir que esto es más o menos lo que parece producirse: ciertas 'insignificancias' (su 'amor incondicional por la ciudad', el manhattanismo, el cisma, *skycraper*, el método crítico paranoico de Dalí, *Bigness*, e incluso los calcos a que me refiero en el segmento *De la crítica a la aplicación del rizoma*, entre otras), de las que todos se burlaron, crean una erupción en la arquitectura-urbanismo y se vuelven representativas. Entonces se comportan completamente diferentes. Uno se da cuenta que los asuntos, se están volviendo no asuntos mayores tal vez, pero sí asuntos que molestan a la sociedad —en especial a la arquitectónica—, no sólo por el asunto sobre su 'amor incondicional sobre la ciudad' cuando todo el mundo se queja de ella —para no hablar de su ensayo *Junkspace*—, porque de hecho, la gente se da cuenta que el urbanismo-arquitectura están devastados, y que Koolhaas lo viene anunciando desde hace veinte años; sino también porque sus actitudes son actitudes que cuestionan la jerarquía regular, los órdenes de valores, etc., esto es lo que se llama proceso de singularización; lo que usualmente estaba clasificado como ordenado, coordinado, referenciado, ahora ya no se sabe: cuál es la cara, qué hacen, cuál es la referencia. El sistema de valores se ha invertido. ¿Quién se atrevería a dudarlo ahora, después de que Koolhaas ha ganado el Premio Pritzker y los concursos más espectaculares cambiando los programas e incluso los emplazamientos propuestos, y proponiendo cosas nuevas mediante este tipo de proceso?

"El hecho de que Rem Koolhaas haya tenido la oportunidad de volar por todo el mundo y patear la espinita del orden establecido es debido especialmente a su libro *Delirious New York* publicado en '78 y en el curso de los años ha obtenido un status de culto. 'A veces lo piden tres veces al día,' cuenta un

anticuario de la capital [Amsterdam]. 'Hay otras veces listas de espera para conseguirlo. Mi propio ejemplar lo vendí y con ese dinero pude viajar ida y vuelta a Nueva York'.

"Delirious New York analiza la razón de porqué la ciudad burló todas las normas y valores que fueron declarados sagrados en los años setenta y cómo a pesar de esto pudo ser fascinante y atractiva. 'Yo escribí para mostrar que lo que se llama utópico existe desde hace mucho tiempo', diría Rem Koolhaas más tarde. 'Si alguien hubiera explicado la construcción de Nueva York por adelantado nadie la hubiera creído'.

"En tanto que sus estudiantes se sometían sin aliento al fenómeno Koolhaas, en los círculos de los colegas mayores el joven arquitecto contaba con considerablemente menos entusiasmo. 'Estampitas entretenidas, pero en la práctica no puedes hacer nada con eso', eran los comentarios más suaves. 'Muchacho extraño con mucha palabrería', juzgaban otros.

"'Bueno, ¿cómo puede un ser humano ser tan presuntuoso? Se preguntaba a sí mismo, medio sorprendido. Desde luego puedo inventar una respuesta completamente de cliché, tal vez algo en dirección de mi juventud'"⁸¹

Me parece que los ejemplos de erupción de 'devenir-menor' o están completamente enterrados, o han tomado una considerable importancia. Así que no sé, uno tiene que ver lo 'menor' un poco en su estado naciente, uno tiene que verlo más cerca de uno mismo, porque el históricamente distante 'menor' tiene tal vez un impacto diferente. No he pensado sobre esta cuestión.

En términos políticos, uno se pregunta: ¿cuáles son las declaraciones, cuáles son las representaciones de imagen, de ecos, de caras que, en cierto momento, resultan en esto: en lugar de escuchar / entender un discurso, una declaración le da existencia y un efecto de subjetividad es cristalizado, un efecto no sólo cristalizado en el modo de representación, sino en el modo de desempeño (*mise en act*)? Todo a la vez, el efecto comienza a existir. Es cuando se dice que existe; ya no cuando se dice que está desempeñándose o cuando se dice que está haciéndose una existencia. De estos resultados el hecho de que haya un uso particular del lenguaje desde un modo político puede ser completamente aberrante desde el punto de vista del significado, como desde un uso ritual o actividad religiosa. Toda la cuestión es saber si ese uso puede ser compatible con una perspectiva del deseo, con una perspectiva estética, u otra operación, o si es una manera de construir una subjetividad a-subjetiva.

El devenir-mujer no tiene prioridad, no es ni más ni menos medio que un devenir-planta, o que un devenir-animal, o un devenir-abstracto, o un devenir-molecular; es una dirección. ¿Hacia qué? Muy simple, hacia otra lógica, o más bien una lógica que he llamado **maquinica**, una **maquinica existencial**, esto quiere decir que, *ya no es la lectura de una representación pura, sino de una composición del mundo, la producción de un cuerpo sin órganos en el sentido que los órganos ya no están en relación de posición superficie-profundidad, ya no postula una totalidad en sí mismo referida en otras totalidades, en otros sistemas de significación que son, finalmente, formas de poder. Más bien, estas son formas de intensidad, formas de posición-existencia que construyen tiempo en tanto que lo representan, exactamente como en el arte, formas que construyen coordenadas de existencia al mismo tiempo que las viven.*

DEL CUERPO SIN ÓRGANOS.

En esto, creo que rápidamente nos podemos quedar atrapados en un malentendido si me paso el tiempo haciendo una descripción zoológica de cuerpos sin órganos, una taxonomía de cuerpos sin órganos: **hacerse uno mismo un cuerpo sin órganos**, ya sea mediante drogas [como el Nagual y el Tonal de Carlos Castaneda], una experiencia amorosa, poesía, cualquier creación, **es esencialmente producir una cartografía**, que tiene estas características particulares: que uno no la pueda distinguir [la cartografía] del territorio existencial que [la cartografía] representa. No hay diferencia entre el mapa y el territorio. Eso significa que no hay transposición, que no hay traducibilidad, y por tanto, no hay taxonomía posible. La modelización aquí es productora de existencia.

Se puede decir: en ese caso, ¿por qué usar términos generales como 'cuerpo sin órganos', etc. (y Dios sabe que con Deleuze, no tuvimos problema creándolos)? Sí, pero entonces uno debe distinguir entre lo que llamo una cartografía especulativa, conceptos de trans-modelización, y en tal caso los instrumentos de modelización directa, o sea, una cartografía concreta. Para empujar la paradoja hasta sus límites, yo diría que el interés de una cartografía especulativa es que estaría tan lejana como sea posible, que no tenga pretensión de contar para cartografías concretas. Esta es su diferencia con una actividad científica. La ciencia está concebida para proponer la semiotización

que explica la experiencia práctica. ¡Para nosotros, es exactamente lo opuesto! Mientras menos nos expliquemos las cosas, más lejos estaremos de estas cartografías concretas, esas de Castaneda o de los psicóticos (que son más o menos lo mismo en este caso), y más podremos esperar beneficiarnos de esta actividad de cartografía especulativa. Esto parece absurdo, pero si pensamos sobre la estética: la estética no es algo que da recetas para hacer el trabajo de arte. Y de algunas maneras, para que este 'haga' impacto, debe estar totalmente desconectado, desalineado en relación con esta perspectiva de explicar una pragmática o actividad artística. La cartografía especulativa, igual que cualquier teología o filosofía, no está para proveer un inventario de estos diferentes modos de invención de Intensidad.

DE LOS MODOS DE CODIFICACIÓN Y DE SEMIÓTICA A-SIGNIFICANTE.

Vamos entendiéndonos. El mismo material semiótico puede funcionar en diferentes registros. Un material puede tanto ser atrapado en cadenas paradigmáticas de producción, cadenas de significación (bajo lo cardológico), como al mismo tiempo funcionar en un registro a-significante (lo ordológico). Así que, ¿qué determina la diferencia? En un caso, un significado funciona en lo que uno puede llamar una lógica de agregados discursivos, es decir, una lógica de representación. En el otro caso, funciona en algo que no es enteramente una lógico, lo que he llamado una existencia maquinaica, una lógica de cuerpos sin órganos, una maquinaica de cuerpos sin órganos. En ese caso, ¿de qué estamos hablando? Ya no estamos hablando de representación, sino de enunciación, de crear lo que uno puede llamar una enunciación existencial, una producción de subjetividad, una producción de nuevas coordinadas, una auto-coordinación, una auto-referenciación. En el dominio de la lógica de agregados discursivos (lo cardológico), hay una exo-referenciación; hay un referente, como en la semiótica de Peirce, donde siempre hay un tercer término, una naturaleza ternaria que refiere a uno [which refers at one remove to the semiotic reference] a la referencia semiótica, mientras allí (bajo lo ordológico), está el mismo mecanismo, dentro de esta naturaleza ternaria, es la auto-posicionalidad de la subjetividad que hace valer sus derechos allá, que hace valer sus derechos en todo tipo de niveles, en un nivel modular o en un nivel incompleto. Es un nivel muy complejo de ensamblaje colectivo.

De este modo, como en este ejemplo del dominio que tiene 'actos de discurso' al nivel de enunciación, que tiene una pragmática engendradora de subjetividad a través de actos de discurso (para usar las categorías de Searle, etc.), también hay 'actos de ciencia' o 'actos de arte' que producen una enunciación y no una subjetividad. Una enunciación científica que produce quarks o una lectura del 'Big Bang' del universo, ¿qué ocurre ahí? Produce entidades semióticas que nos permiten pensar sobre y conectar eventos completamente distintos. Pero no podemos decir que estos eventos semióticos están en una relación de denotación. Estas entidades obviamente producen una visión del mundo, producen un mundo, producen universos de referencia que tienen su propia lógica de la misma manera que un músico como Debussy, en un punto, inventó un nuevo tipo de relación de escritura musical, un nuevo tipo de escala, un nuevo tipo de línea melódica y armónica, y de repente produjo nuevos universos y fertilizó una serie entera de phyla maquinaica para música futura. Es una producción de universo, una producción de enunciación. En un sentido, es verdad que a este nivel vital de la producción semiótica de enunciación, pienso que a uno puede comparar la actividad científica con la actividad artística, no devaluarla, sino al contrario, revalorarla. Pienso que en este caso, considerando el trabajo de gente como Kuhn y ciertos epistemólogos, uno puede dar un mayor valor al carácter de creatividad y creación colectiva traída delante por campos tradicionalmente opuestos como la ciencia, la actividad social, el arte, etc. No se ve muy satisfecho.

Bueno, aquí va. ¿Qué es importante en este carácter a-significante, en esta vacilación a-significante de cadenas que en otro lugar podrían ser significativas? Es lo siguiente: primero, un espectro de a-significancia, signos discretos en número limitado da un poder de representación, es decir, en un espectro que yo domino, que yo articulo, puedo pretender también una descripción significada, en un nivel inicial. Pero obviamente, esto no termina aquí. Esta subjetivización que yo retrasé comenzando desde este espectro a-significante, me da un valor-excedente extraordinario de poder. Es decir, abre campos de lo posible que no están para nada en una relación bi-unívoca con la descripción presentada. Cuando Debussy inventó una escala pentatónica, escribió su propia música; tal vez la sintió en un nivel que podemos llamar 'su inspiración', pero el engendró relaciones de máquina abstracta, una nueva lógica musical que tiene implicaciones, que representa árboles de implicación o, realmente debemos decir, rizomas de implicación, completamente imprevistos en todo tipo de otros niveles, incluyendo niveles que no son, estrictamente hablando, musicales. Es precisamente en la condición de esta constitución, que esta arbitrarización [irracionalización] semiótica ocurre, para generalizar la noción de Saussure de 'arbitrario' en beneficio del significante y del significado, que también habrá la creación de estos coeficientes de lo posible. Si la representación de codificación codifica demasiado en la descripción de lo significado, el significante es como una 'retroalimentación' cibernética y, a largo plazo, no trae un coeficiente importante de creatividad, de transversalidad. Por otro lado, tan pronto hay esta arbitrarización y esta creación de un espectro que juega en su propio registro como una máquina abstracta, entonces

hay posibilidades de conexiones inauditas, hay una posible intersección de un orden al otro, y entonces, adicionalmente, hay una multiplicación considerable de lo que llamo estos espectros de lo posible.

Voy a tomar el ejemplo de un músico que no es para nada un músico popular, que es realmente difícil de categorizar, Aperghis, que crea música gestual y teatro y quien compone su música simultáneamente con sus gestos. Uno puede realmente ver que crea un espectro gestual, un espectro de expresión, una posibilidad casi de composición barroca, en el sentido de música barroca de Bach o Händel, desde el simple hecho de que crea esta separación de una gesto fuera de la gesticulación misma, una separación de facialidad fuera de las caras, etc. hay una completa escritura escénica, una completa desterritorialización de escenas sobre un agregado que trae esto junto.

Así que, algunos ejemplos: no veo porqué quiere que dé ejemplos de música popular que generalmente son reterritorializaciones. Sin embargo, hay una que inmediatamente se me ocurre, es *break dancing* y música, todas estas danzas que son tanto hiper-territorializadas e hiper-corporales, pero esto, al mismo tiempo, nos hace descubrir espectros de posible utilización, comportamientos de corporalidad y utilización completamente imprevisibles, y que inventa una nuevo estilo de posibilidades enteramente inauditas. También he estado fascinado -pero esta tampoco es música popular-, por el blues de Chicago, la escuela de Chicago, porque estos instrumentos monstruosos, elefantinos como el bajo, comienzan a volar con ligereza y riqueza inaudita...

Aquí hay otro trabajo asombroso de composición, un disco de *Bonzo Goes to Washington* titulado *'Five Minutes'* [Cinco minutos], un CCC Club Mix.

¹ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*. Traducción Miguel Morey y Víctor Molina, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989, Pp. 78-80. (1ª edición en francés 1969).

² Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas*, *Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larracleta. Valencia, 3ª edición 1997. Pp. 511-522. (1ª edición en francés, 1980).

³ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larracleta. Valencia, 3ª edición 1997. Pp. 143-150. (1ª edición en francés, 1980).

⁴ Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Editorial Paidós, Barcelona, 1987, (1ª edición en francés, 1986). Las páginas se marcan en el texto junto con la letra F.

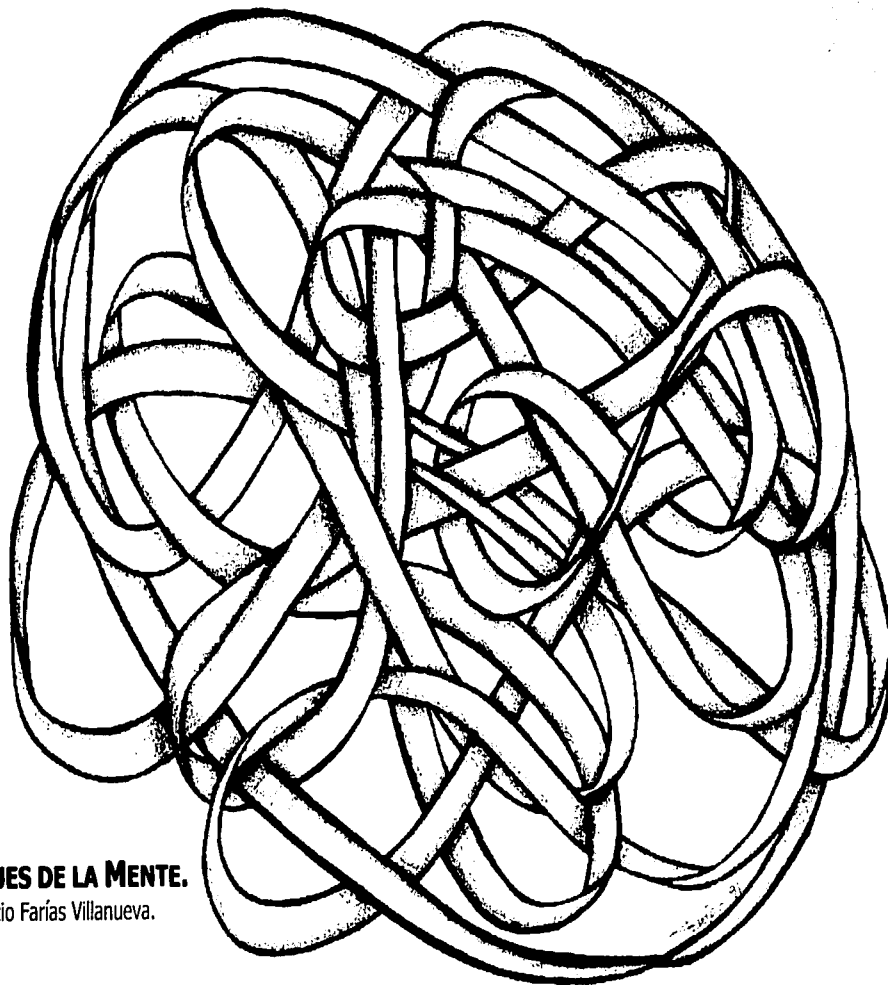
⁵ Stivale, Charles J., *Pragmatic / Machinic: Discussion with Felix Guattari*. (19 Marzo 1985), Traducción y edición Consuelo Farías van Rosmalen. <http://www.dc.peachnet.edu/~mnunes/guattari.html>

⁶ Koolhaas, Rem et. al., *Rem Koolhaas: Conversation with Students*, Kwinter, Sanford, editor, *Flying the bullet. Or when did the future begin?*, Rice University School of Architecture, Architecture at Rice Publications and Princeton Architectural Press, New York, 1996, Pp. 67-94. Traducción Consuelo Farías van Rosmalen.

⁷ Cfr.: Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance: Me'tamorphoses de la science* (Paris: Gallimard, 1979). Una traducción revisada al inglés, aparece como *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature* (Editorial Bantam, New York, 1984).

⁸ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octobre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías van Rosmalen.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



LOS PLIEGUES DE LA MENTE.

Dibujo de Ignacio Fariás Villanueva.

PERSE
CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

236-2 B

Consuelo Fariás-van Rosmalen.

Los pliegues de la mente.

1934. DEL DESPLIEGUE DEL PLIEGUE.

**DE LOS ENUNCIADOS
DEL DESEO Y LAS MÁQUINAS DESEANTES
DE CÓMO HACERSE UN CUERPO SIN ÓRGANOS.**

¡Para! ¡Me fatigas! ¡Experimenta en lugar de significar y de interpretar! ¡Encuentra tú mismo tus lugares, tus territorialidades, tus desterritorializaciones, tu régimen, tus líneas de fuga! ¡Semiotiza tú mismo en lugar de buscar en tu infancia prefabricada y en tu semiología de occidental!... Una verdadera transformación semiótica recorre a todo tipo de variables, no sólo exteriores, sino implícitas en la lengua, internas a los enunciados.¹

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI.

Semiótica: Teoría o ciencia general de los signos en lingüística.

Para poder llegar a algunas conclusiones respecto a una manera subjetiva, empírica y guiada por el deseo de ver la vida, y por ende el urbanismo-arquitectura, hay que profundizar más en el entendimiento de varios aspectos, empezando por estos tres que acabo de nombrar: deseo, subjetivismo y empirismo, además de otros de la mayor importancia, de suerte que sin ellos resulta prácticamente imposible llegar a las máquinas deseantes, abstractas, de guerra, etc., estos son por ejemplo agenciamiento maquínico y *cuerpo sin órganos* entre otros. Para lograr lo anterior me van a ayudar mis ya 'viejos' maestro y amigos, en algunas partes Deleuze, sólo que esta vez no a través de sus libros sino de los cursos que impartió en la Universidad de Vincennes,² en los cuales creo que es posible entender más fácilmente, sobre todo para los neófitos como yo, los conceptos debido a que están menos densos y más ampliados que en los libros; en otras será Guattari a través de su libro *Caosmosis*³ y de algunas entrevistas que le fueron hechas; y por último, habré de invitar a otro personaje, estudioso de los dos primeros, para consultarle algunos detalles con respecto al nuevo pragmatismo y el diagrama, basados en la filosofía de Deleuze y Guattari, él es John Rajchman, quien es parte del Consejo de la *Anyone Corporation*,⁴ junto con Rem Koolhaas, entre otros. Esta corporación lleva a cabo anualmente ciclos de conferencias internacionales, seminarios públicos y publicaciones, a través de los cuales se pretende 'avanzar el conocimiento y entendimiento de la arquitectura y sus relaciones con la cultura en general'. La temática es diferente cada año: *Anyone, Anywhere, Anyway, Anyplace, Anywise, Anybody, Anyhow, Anytime, Anymore y Anything*.

Con lo anterior espero aclarar muchas nociones que facilitarán la comprensión de este trabajo y del pensamiento de Koolhaas y su forma de trabajar, también, por qué no, de la arquitectura contemporánea, y así llegar a algunas conclusiones necesarias. Estas conclusiones estarán basadas en la documentación estudiada y debidamente referida, no obstante, no he tenido la oportunidad de discutir las con Rem Koolhaas, quien, por razón natural, tendría la última palabra al respecto, ya que sólo él conoce y maneja su pensamiento. Sin embargo, independientemente de esto, la aportación del trabajo considero que es válida, ya que, además de estar basada en la documentación referida, como ya dije, arroja nuevos puntos de vista y formas de pensar que pueden ser tan útiles para otros como lo han sido para mí.

No voy a *interpretar*, voy a dejar que pasen a través de mí las intensidades necesarias, experimentar hacer conexiones con otras partes de la documentación y con los posibles lectores de este documento. Trataré de encontrar los lugares, mis lugares, mis territorialidades,...

Así comienza Deleuze alguna de sus clases; aunque lo que aquí desarrollo no pertenece a una sola clase, sino a varias, además iré intercalando mis comentarios y poniendo en negritas lo que quiero enfocar, es entonces también, en su justo término, un Montaje de 'imágenes mentales' o de ideas en los términos más puros de Sergei Eisenstein. Entonces, como él gritara tantas veces, ¡Luces, cámara, acción!

"Del **plano de composición**, que hemos llegado a llamar **plano de consistencia**, quizá para ponerlo en relación con la operación del **deseo**. A partir de Spinoza, del que tenemos necesidad, se desarrollará una especie de:

"**Plano de composición, de consistencia**, que se definirá por la unidad de los materiales, o de cierta manera (y es la misma cosa), por la posición de univocidad. Es un pensamiento que no pasa ni por las formas, ni por los órganos, ni por los organismos, una especie de pensamiento informal, y decir que el plano de consistencia se define por una unidad de los materiales nos remite también a un **sistema de variables**, a saber: una vez dicho que eran los mismos materiales en todos los agenciamientos, las variables consisten en las **posiciones** y las **conexiones**. La variación de las posiciones y conexiones de los materiales que constituyen los agenciamientos llamados **maquínicos**, **agenciamientos maquínicos** de los que el punto común era que todos realizaban el plano de consistencia según tal o cual grado de potencia.

"Entonces tenemos un primer lazo muy marcado entre el *plano de composición* o *de consistencia* y los *agenciamientos maquínicos* que realiza ese *plano* de maneras muy diversas, según la posición y las conexiones de los materiales en cada *agenciamiento*. Y en fin, según cada *agenciamiento*, se realizan las circulaciones y las transformaciones de **afectos**, siendo un **agenciamiento maquínico** un lugar de paso, un lugar de transformación de **afectos intensivos**, esos *afectos intensivos* corresponden a los **grados de potencia de cada agenciamiento maquínico**.

Tenemos aquí el inicio de la instalación de una máquina abstracta.

"Esto nos abre una dirección de búsqueda permitiéndonos plantear el asunto de la relación entre las **intensidades**, los **afectos intensivos** y las **formas**. ¿Qué relaciones hay entre las cantidades intensivas y las formas, formas específicas, formas categóricas y formas genéricas, etc.? ¿Cómo es posible que un pensamiento intensivo no pase por sus formas?

"Una vez más, **no se trata de oponer algo así como dos polos, un polo que se asignaría a la paranoia, y un polo que se asignaría a la esquizofrenia. Se trata, al contrario, de decir que todo, absolutamente todo, hace parte en un mismo momento, de un agenciamiento maquínico que es determinable y que es simplemente necesario ver cómo este agenciamiento se hace en cuanto es productor de enunciados.**

"**Los grupos son cuerpos sin órganos**, los grupos políticos, los grupos comunitarios, etc., implican especies de cuerpos sin órganos, a veces imperceptibles, a veces perceptibles, sobre los cuales se engancha todo agenciamiento de máquina productora de enunciados. **El arquetipo del cuerpo sin órganos es el desierto. Es como el soporte, el soporte del deseo mismo.**

El cuerpo sin órganos "no es como un esquizo que ha nacido de un padre y una madre, un esquizo, como esquizo, no tiene padre o madre, tiene un *cuerpo sin órganos*. El problema del **inconsciente** no es un problema de generaciones sino de **población**. **¿Qué puebla a un cuerpo sin órganos, qué hace los agenciamientos y las conexiones? La BONDAD de alguien es su manera de hacerse cuerpos sin órganos.**

"Es necesario ver cómo sucede. ¡Hay que plantear el problema prácticamente! Hay que plantear una serie de oposiciones, hacer un cuadro:

"**¿Cómo se produce un cuerpo sin órganos?** Primera producción del **enunciado**, quiero decir: si algo, en las condiciones dadas, no funciona como *cuerpo sin órganos*, no hay superficie donde inscribir un *enunciado*. **Un cuerpo sin órganos, es la superficie de inscripción para todo enunciado posible o para todo DESEO. ¿Solamente un cuerpo sin órganos?** No se tiene sólo uno, hay tantos como se quiera. Es algo a producir o fabricar. Un *cuerpo sin órganos* no pre-existe.

LEJIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Yo había tomado, la última vez, como modelo al desierto, pero a condición de que pasen las cosas. El desierto es un lugar o una superficie de producción de *enunciados*. No hay *enunciados* ligados, por ejemplo, a las drogas, que no supongan como previa la constitución de un *cuerpo sin órganos*... sea lo que sea que pase en el orden del acontecimiento, por ejemplo, del *enunciado* o del *deseo*, el *acontecimiento* es finalmente la identidad misma del *enunciado* y del *deseo*, sea lo que sea que pase implica la constitución de un *cuerpo sin órganos*. **Mientras no hagas tu *cuerpo sin órganos*, uno, o dos o n, nada es posible**, hay que encontrar el suyo...

"En la malvada colonia, la de la falsa concepción del *deseo*, se instalaría el organismo". El organismo es lo contrario al cuerpo sin órganos. "Sobre este asunto, *habría que mostrar cómo un *cuerpo sin órganos* se forma sobre ese organismo, cómo aparece una cabeza buscadora, una *punta maquinaica*, y esta punta maquinaica es esta instancia de movimiento que se va a encontrar más tarde en tal o cual agenciamiento. El cuerpo sin órganos, el desierto, está fundamentalmente poblado. El problema del inconsciente verdaderamente no es el de las generaciones, es un problema de poblaciones, se trata de saber cómo se puebla.*

"Sucede como si un **espacio social** [un organismo] fuese cubierto por lo que se podría llamar una **máquina abstracta**. A esta *máquina abstracta* no calificada habría que darle un nombre, un nombre que marcaría su ausencia de calificación, para que todo devenga claro. Podríamos llamarla en otros términos -al mismo tiempo esa *máquina abstracta* estaría en ruptura con la *máquina abstracta* de las épocas precedentes [lo generacional, lo axiomático,...]-, sería siempre de punta, recibiría entonces el nombre de **punta maquinaica**. Sería la **punta maquinaica de un grupo o de una colectividad dada**, indicaría en un grupo y en un momento dado [espacio y tiempo], el máximo de **desterritorialización**, de golpe y al mismo tiempo, su **POTENCIA DE INNOVACIÓN es un poco abstracta** para el momento, es como en álgebra. Esta *máquina abstracta* es quien, en condiciones aún por determinar, es esta **punta maquinaica de desterritorialización que se reterritorializaría en tal o cual máquina militar, máquina amorosa**, [máquina de hacer urbanismo-arquitectura, Koolhaas es la punta maquinaica de OMA-AMO] **productora de nuevos enunciados. Es una posible hipótesis.**

Esta *punta maquinaica* indicaría una especie de velocidad de *desterritorialización*. Hay un *sistema de índices* bajo los cuales se hacen las *reterritorializaciones* en máquinas calificadas, máquinas de guerra, máquinas de amor, máquinas de matrimonio, [máquina de hacer urbanismo-arquitectura].

"**Habría que saber cual punta maquinaica marca el máximo de desterritorialización sobre ese cuerpo sin órganos.** Esta historia de *punta maquinaica* que va a marcar sobre el *cuerpo sin órganos* las corrientes de *desterritorialización*, me parece muy complicada. Es necesario ver también los *agenciamientos maquinaicos* que derivan de él, y después **los *devenires animales*, o, lo que es lo mismo, las *intensidades***. Las intensidades desterritorializadas que cuadrículan el *cuerpo sin órganos*.

"Y en todo esto, el SUJETO es, literalmente, una PARTÍCULA NÓMADA que recorre todo, las líneas de desterritorialización, las intensidades.

"**El problema de la génesis de la ilusión es: ¿qué va a fijar el SUJETO?** Desde el punto de vista del psicoanálisis: "Todo a la vez, se le hace un organismo, se le somete al cogito, se lo fija, se asegura su sujeción diciéndole: eres tú quien produce los enunciados.

"Tendríamos que ver el libro de Carlos Castaneda. A grandes rasgos, él cuenta, no una iniciación, sino verdaderamente una *experimentación*. El tipo quería hacerse iniciar, porque es un pobre tipo, el indio le dice que no. Carlos le dice: 'enseñeme, quiero saber', esto es, trata al indio viejo de la misma manera que trata a su psicoanalista, y el indio le dice: 'comienza por encontrar tu *cuerpo sin órganos*'. La búsqueda del *cuerpo sin órganos* de Carlos es patética, busca en un espacio restringido, en una especie de desierto, esa es la *experimentación* gozosa, y de cierta manera, esta búsqueda, es encontrar el lugar donde se está bien. **En una perspectiva de *esquizoanálisis*, es necesario que el tipo encuentre el lugar donde está bien, y en qué posición**, si quiere colgarse del techo... No hay ninguna razón para que se acueste.

Y Carlos busca su lugar, enrollándose sobre sí mismo en la hierba, busca hasta que lo encuentra. **Una vez que ha encontrado su lugar, ya no se vive como sujeto, es una pequeña cosa, una pequeña partícula, y después hay una partícula más brillante, es el indio. Entonces, comienza un *agenciamiento maquínico*, ¿bajo qué forma? Bajo la forma de que él necesita un aliado. Necesita un guía, un experimentador, pero también necesita un potente aliado. Todo eso comienza a formar una pequeña *máquina* donde algo va a pasar, sobre ese *cuerpo sin órganos* se dibuja ya una cierta distribución de intensidades. Y entonces ve un perro, hace el perro, pero no es simplemente eso, *no hace el perro, está deshaciendo la organización del cuerpo* en provecho de otra cosa. Sentimos que el problema no es el de devenir animal, el perro no es un perro. El indio dice: 'no es un perro, es cualquier cosa, todo lo que tu quieras'. ¿Qué es esa especie de devenir inhumano que se expresa muy mal diciendo: "¿ha hecho un perro?" Ha recorrido ciertas intensidades que se pueden caracterizar por perro, como en Kafka. Kafka también hace el perro, pero no tiene necesidad de droga para hacerlo, se inventa otra **MÁQUINA** para hacerlo. Al final Carlos fastidia de tal modo al indio, que el indio le dice: 'pero, ese perro, ¿por quién lo tomas? Al menos no es tu puta madre'. **Eso es anti-psicoanálisis.** Ese perro, allí, es la salida del aparato edípico. **Él ha seguido sobre el cuerpo sin órganos las líneas de desterritorialización según las intensidades desterritorializadas.****

De modo que para lograr hacerse de un cuerpo sin órganos hay que renunciar a sí mismo, para dejar que las intensidades pasen a través de uno.

"¿Porqué tales intensidades más que otras? Enseguida devendrá un lagarto, después progresará, devendrá cuervo. Hacer el cuervo, consiste en extender las patas de cuervo, las alas del cuervo a partir de su rostro, poblarse de cuervos. Ya no era hacer el perro, sino poblarse de perros. Eso quiere decir atravesar esas intensidades. Para hacer el perro, no basta hacer guau, guau, hay que pasar por otras experimentaciones. Eso cambia todo el problema del totemismo.

"Cuando los estructuralistas hablan de totemismo, es muy pobre, seco, el totemismo siempre ha tenido ciertas relaciones con las historias de droga, pero no es todo, pues en el segundo libro donde la experimentación continúa más fuertemente, vamos a asistir al paso del **devenir inhumano**, del **devenir intenso** a otra cosa más, que es una especie de **devenir molecular**, algo así como la **desorganización del organismo en provecho de un cuerpo viviente sobre otro modo, lo que implicaría aún algo más. Y eso es la *videncia*.** ¿Qué quiere decir ver más allá? [Anatomía de una mente **visionaria** obsesionada con el presente: Rem Koolhaas, título de esta disertación].

Sigue con el funcionamiento de la máquina abstracta:

"Consiste ante todo en ver el agua, y Carlos, a través de toda una serie de estadios, ve el agua que se modifica, se endurece, se inmoviliza y que, sobre todo, se disocia. Al final, se moleculariza y él capta el agua a partir de sus burbujas constitutivas; pero él sólo puede captar y ver el agua a partir de sus burbujas moleculares constitutivas ligadas con lo que se produce por **experimentación**...

Vamos a otra clase:

"Hemos visto, la última vez, sobre ese *cuerpo sin órganos*, una especie de distribución de masa, los fenómenos de masa, de *población*.

"¿Por qué se organizan? **Porque el efecto inmediato del cuerpo sin órganos sólo se hace con la experiencia, la experimentación de una *despersonalización*. Lo que me parece fascinante, es que es en el momento mismo de una tentativa de *despersonalización*, que se adquiere el**

verdadero sentido de los nombres propios, es decir se recibe el verdadero nombre propio en el momento de la *despersonalización*.

“¿Por qué?”

“Supongamos que hay agrupamientos de masa, no son forzosamente masas sociales. Es que, con relación al *cuerpo sin órganos*, en su diferencia con el *organismo* de un sujeto, el sujeto mismo se pone como a reptar sobre su cuerpo, su *cuerpo sin órganos*, a trazar espirales, conduce su búsqueda sobre el *cuerpo sin órganos*, como un tipo que se pasea en el desierto. **Es la experiencia del *deseo***. Traza, como el innumerable en Beckett, sus espirales. Él mismo, como *despersonalizado* sobre el *cuerpo sin órganos*, o bien sus propios órganos, que como tales están relacionados ahora no con su organismo sino con el *cuerpo sin órganos*, han cambiado completamente de relaciones. Una vez más, **el *cuerpo sin órganos*, es la deserción del organismo, la desorganización del organismo en provecho de otra instancia; y esa otra instancia, los órganos del sujeto, el sujeto mismo, etc., están como proyectados sobre ella, y mantienen con los otros sujetos un nuevo tipo de relaciones**. Todo eso forma como masas, pululamientos, o, literalmente, sobre el *cuerpo sin órganos*, no se sabe muy bien quien es quien: mi mano, tu ojo, una silla. Un *dromedario* [¿Qué tal el que se encuentra sobre la viga de la KunstHAL?] sobre el *cuerpo sin órganos* del desierto, un chacal, un hombre sobre el dromedario, hacen una *cadena*.

“A este nivel, de todas maneras, la masa inscrita sobre el *cuerpo sin órganos* delimita como un *territorio*. Los elementos de masa, cualesquiera que sean, definen los *signos*. Y ¿qué asegura la coherencia, las *conexiones* entre *signos*?”

“Lo que define la masa es, me parece, todo un sistema de *redes* entre *signos*. El *signo* remite al *signo*. Ese es el sistema de masa. Y remite al *signo* bajo la condición de un *significante* mayor. Ese es el *sistema paranoico*. Toda la fuerza de Lacan es haber hecho pasar al psicoanálisis del aparato edípico a la *máquina paranoica*. Hay un *significante* mayor que subsume los *signos*, que los mantienen en el sistema de masa, que organiza su red. Me parece que ese es el *criterio del delirio paranoico*, es el fenómeno de la *red de signos*, donde el *signo* remite al *signo*.”

iPor fin encuentro el lugar de la ‘referencia secreta’ que me faltaba: Salvador Dalí y su método paranoico! ‘Una de las invenciones más genuinas del siglo XX’, según dice Koolhaas, retomo su cita para acomodar la recién encontrada ‘referencia secreta’:

Se trata solamente de no estar impedidos por nuestros propios juicios; la explotación de una fase previa al juicio, que es para mí una mezcla de decisiones conscientes e inconscientes. En otras palabras: la generación de un espacio amoral, experimental, donde ciertas lógicas puedan ser desplegadas en cualquier dirección [¿Rizoma? ¡Sí, el *cuerpo sin órganos*!].

El surrealismo es una corriente que me interesa desde hace tiempo, más por su capacidad analítica y su explotación del subconsciente que por su estética. Yo empecé a escribir del surrealismo a mediados de los setenta —cuando ya era considerado algo vulgar y cursi— pero de hecho, mis implicaciones no eran con su producción visual [Las de él tal vez no, pero las de su esposa Madelon Vriesendorp sí, de suerte que las ilustraciones que realizó para el libro *Delirious New York* están inspiradas en algunas de las versiones del Ángelus de Dalí, aparece en el libro una de ellas, precisamente la rascacielos antropomórficos como el Ángelus⁵]. Estaba más influido por sus *métodos paranoicos*, que considero una de las invenciones más genuinas de este siglo [XX]: un método racional que no pretende ser objetivo, a través del cual el análisis se identifica con la creación.

Cualquier arquitecto con ambiciones complejas debe ser extremadamente consciente de la fragilidad de sus iniciativas. Cuando uno está embarcado en algo, se encuentra continuamente rodeado por una nube —con carga estética— de especulaciones: Para *concretarlas*, para cosechar sus resultados, es necesaria una cierta brutalidad que contrarreste la vulnerabilidad de la situación, sensiblemente ridícula. Para mí, **el mayor atractivo de este método** como vía de concretar sistemas especulativos

en la sociedad actual, *es su capacidad de adquirir realidad para estas especulaciones, independientemente de su verosimilitud. Me interesa como vía para descubrir otras lógicas.*⁶

Por otro lado, "El burro podrido fue leído con fascinación por un joven psicoanalista francés que escribía en esos momentos una tesis doctoral sobre la paranoia: Jacques Lacan. A éste le parecía que Dalí tenía la razón al querer aprovechar la energía paranoica para fines creativos, y se puso en contacto con el pintor".

En la revista *Minotaure* se dio a conocer el prólogo del ensayo de Dalí, titulado *Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista*; en él Dalí reconoce la deuda "para con la tesis de Jacques Lacan, *Sobre la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, editada en 1932. el libro no sólo había estimulado a Dalí para seguir con sus investigaciones con la paranoia sino que le había convencido de que éstas iban bien encaminadas. No hay prueba de que Dalí y Lacan se hubieran vuelto a ver después de su primer encuentro, pero no puede haber sido casualidad el que, en *Minotaure*, el artículo de Dalí fuera seguido inmediatamente por uno del psiquiatra".⁷ Dalí platica el hecho de una manera jocosísima en *La vida secreta*, de suerte que si me queda tiempo habré de incluirlo.

De vuelta en las clases de Deleuze:

"Es necesario ver cómo aparece ese *significante* mayor. El sistema puramente descriptivo dice: hay un régimen del *signo* bajo el *significante*, y es la *red* tal como se la encuentra en el *delirio paranoico*. Este me parece que es el primer estadio de lo que habría de llamar la *desterritorialización del signo*. Es entonces cuando, sobre un *territorio*, el *signo*, en lugar de ser *signo* tal cual, pasa... termina por crujiir, es fastidioso... pasa bajo la dominación de un *significante*. ¿De dónde viene ese *significante*?

"Los *signos*, de otro modo, siguen *trayectorias de fuga*, hay al menos un criterio concreto. Esta vez, ya no es el *signo* remitiendo al *signo* en una *red*, es una dirección a partir de la cual un *signo* se enfila como linealmente con otros *signos*. En oposición al *delirio paranoico*, es por ejemplo el delirio erótico-maniaco, o bien el delirio de reivindicación. Todo eso pasa sobre el *cuerpo sin órgano*. El *signo*, esta vez, está liberado de la hipótesis y de la dominación del *significante*. ¿Bajo cual forma se ha liberado para devenir y tomar un estatuto de director, acelerador, retardador de partículas?

"Los dos estados coexistentes del *signo*, son: el *signo paranoico*, a saber el *signo* bajo el *significante*, formando red en tanto que subsumido por el *significante*, y después el *signo-partícula*, liberado del *significante* y sirviendo como de teleguiaje a una partícula.

"El *cuerpo sin órganos* se puebla singularmente. Ya no son masas, especies de **líneas coexistentes**, que atraviesan siempre ese desierto y que guían las partículas sobre las **líneas coexistentes, divergentes y entrecruzándose**. Todo es posible en cosas así. Ya no es un fenómeno de masa sino un fenómeno de **mutación**. No es lo mismo porque el sujeto, esta especie de extraña cosa que ora está en la *masa*, ora está en las *mutas*, entra en *conexión* bajo forma de *red* con otros sujetos, otros órganos, luego según sus **líneas de fuga**, donde entra también en un tipo de relaciones particulares con los otros, pero en relaciones de muta y no de masa.

"La gran diferencia entre la posición de masa y la posición de **mutación**, es la razón por la que me interesa tanto el hombre de los lobos y la falta de comprensión radical de Freud. La posición de masa es siempre una posición afectada de caracteres paranoicos. Esto no es peyorativo, ya que para mí se trata de decir este año: viva la paranoia, eso también pasa, es necesario componerlo... La posición paranoica de masa es: yo estaría en la masa, no me separaría de la masa, estaría en el

corazón de la masa; con dos títulos posibles: sea como jefe, entonces teniendo una cierta relación de identificación con la masa, pues la masa puede ser la tumba, puede ser masa vacía, poco importa -sea a título de seguidor donde, de todas maneras, hay que estar preso en la masa, estar muy cerca de la masa, con una condición: evitar estar en los lindes. Es necesario evitar estar en los lindes, en las márgenes. En la posición de masa no estar de último, es necesario estar cerca del jefe. Las lindes son una posición que sólo es posible asegurar en la masa cuando se está de servicio y es necesario estar ahí.

"... La operación psicoanalítica es una operación de intercambio que consiste en decir: voy a reemplazar tus *afectos* por fantasmas. Cuando se habla del contrato psicoanalítico es necesario ver que, por naturaleza, es doble: hay un contrato exterior que es el contrato visible: tu me das dinero y yo te escucho, y el contrato invisible: tu me das tus afectos en provecho de una escena de representación fantasmagórica.

Podemos presentar las cosas de dos maneras:

"O bien podemos decir que finalmente, lo que pasa al nivel de los **agenciamientos maquínicos** es una especie de *continuum intensivo*. Hay un *continuum intensivo* o, en lugar de que haya formas separadas las unas de las otras, hay una **transformación**, pasos de una forma a otra por *continuidad intensiva* y eso no impide que haya que marcar los *umbrales* en esta continuación. Por ejemplo, puedo muy bien presentar la relación del **devenir animal** y la relación del **devenir molecular** bajo la forma de un *continuum intensivo*. Tomo un ejemplo clásico: el doble aspecto en la ciencia-ficción donde hay todo un cierto tema del *devenir animal*, y la manera en que el *devenir animal* se encuentra relevado por algo que va todavía más lejos, a saber: el *devenir molecular*. Se puede decir que hay una especie de *continuum intensivo* sobre el cual podemos escalar *devenires animal* y *devenires moleculares*, y **hay un pasaje, hay una especie de umbral... el franqueamiento de un gradiente... si reintroducimos de una manera o de otra la noción de forma, nos vamos a encontrar con todas las historias de analogías, homologías, estructuras, MIENTRAS QUE CUANDO SE MANTIENE LA NOCIÓN DE PROGRAMA, NO ES PELIGROSO PARA MÍ...** Hay un *continuum intensivo* de sustancia donde un *umbral* es franqueado, vuelvo a mi ejemplo: en las historias de injertos o de huevos, es muy simple: algo que estaba destinado a devenir apéndice caudal del tritón por ejemplo es desplazado. ¿Qué quiere decir "desplazar sobre un huevo"? Quiere decir: injertar en una región de *intensidad* diferente, entonces, en lugar de *devenir* un apéndice caudal, da otra cosa; justamente ha sido franqueado un umbral por *migración*. **La migración, es decir que, de lleno en el huevo, se inscribe un proceso de desterritorialización puesto que una parte que normalmente estaba destinada a devenir esto en tal umbral de intensidad, por migración, va a dar otra cosa, hay franqueamiento de un umbral.** Entonces, **puedo decir que las FORMAS allí no tienen importancia, que lo que determina las FORMAS como producto secundario desde el punto de vista de la representación, son únicamente las migraciones y las migraciones quieren decir: no tanto migraciones en extensión en el espacio, sino cambios de intensidades.** Yo diría de una parte, que **ese continuum intensivo, se puede expresar de otra manera; hay tres maneras de expresarlo y esas tres maneras son como tres coordenadas de un agenciamiento maquínico.** Se puede decir: **ya no hay formas, hay un continuum intensivo de substancias.**

DE LOS ENUNCIADOS

"Puede muy bien que yo, como ser viviente, haya sido hecho por mi padre y por mi madre, pero el hecho de que **piense**, no se explica por mi padre o por mi madre, ¿por qué se explica? Si se considera el *cogito* como una **máquina**, vemos tres grandes momentos: la duda, que es típicamente una especie de máquina paranoica; el Dios no embustero, que es una máquina descarrilada; y el 'pienso', que es una máquina célibe. Esa es la especie de Edipo del pensamiento puro. **Los edipos, los hay por todas partes, no son solamente familiares, hay edipos científicos, y el edipo filosófico, es el cogito, es la máquina edípica a nivel del pensamiento.** Es lo que se llama el *dualismo*. El *dualismo* es lo que impide el *pensamiento*. **El dualismo, siempre va a negar la esencia del pensamiento, el que el pensamiento sea un proceso. Y la fuente del dualismo, me parece, es esa especie de reducción, de aplastamiento de todos los enunciados del pensamiento, precisamente por este aparato**

especulativo edípico que enuncia, por una parte que está relacionado al sujeto, a un sujeto, y por otra y al mismo tiempo, el sujeto es dividido en sujeto de *enunciado* y sujeto de *enunciación*. En esta perspectiva repensamos al sujeto.

"No hay más que una forma de **pensamiento**, son la misma cosa: **no se puede pensar más que de manera monista o pluralista**. El único enemigo es *dos*. El monismo y el pluralismo son la misma cosa porque, de cierta manera, me parece que toda oposición, aún *todas las posibilidades de oposiciones entre lo uno y lo múltiple... son la fuente del dualismo, es precisamente la oposición entre algo que puede ser afirmado como uno, y algo que puede ser afirmado como múltiple, y más precisamente lo que lo señala como uno es precisamente el sujeto de la enunciación, y lo que lo señala como múltiple es siempre el sujeto del enunciado...*

"Entonces todo *enunciado* remite a un sujeto, y todo *enunciado* corta, separa al sujeto que lo produce, son las proposiciones que se *encadenan* naturalmente porque, si es verdad que un *enunciado* es producido por un sujeto, ese sujeto por eso mismo va a dividirse en *sujeto de enunciación* y *sujeto del enunciado*, en eso consiste el modo literal del cogito.

"El modo del cogito, ustedes lo recuerdan, es: puedo decir '*pienso luego soy*', no puedo decir '*camino entonces soy*'. Descartes explica sobre esto en sus respuestas a las objeciones en una de esas raras páginas cómicas de Descartes, donde alguien le ha objetado: '¿Por qué usted no dice camino luego soy?' y él dice que eso no se puede. Vuelve a decir '*yo camino*' es un *sujeto del enunciado*, mientras que '*yo pienso*' es el *sujeto de la enunciación*. Entonces, puede ser que yo no camine, pero hay una cosa de la que estoy seguro y es que *pienso* caminar. En otros términos: el sujeto no puede producir un *enunciado* sin estar por eso mismo escindido por el *enunciado* en un *sujeto de la enunciación* y un *sujeto del enunciado*.

DEL DESEO Y LAS MÁQUINAS DESEANTES

"Ahora bien, para mostrar hasta qué punto las cosas se estropean, *pienso* siempre en esta historia del **deseo**. Lo que he dicho desde el comienzo, es volver a decir que **PENSAR Y DESEAR SON LA MISMA COSA**. La mejor manera de no ver o de rechazar que el *deseo* sea *pensamiento*, sea posición de *deseo* en el *pensamiento*, sea verdaderamente proceso, es evidentemente LIGAR EL DESEO A LA CARENCIA, se está por completo en el campo, o se asumen las bases del dualismo. Pero quisiera decir hoy, que hay dos maneras más solapadas de volver a introducir la carencia en el *deseo*, el Otro, y el dualismo. Ahí, el *pensamiento* llamado occidental, se ha hecho una cierta concepción completamente asquerosa de la relación entre el *deseo* y el *placer*.

"La primera maldición del *deseo*, la primera maldición que pesa como una maldición cristiana sobre el *deseo* y que se remonta a los griegos, es que el *deseo* es carencia. La segunda maldición es: el *deseo* será satisfecho por el *placer*, o estará en una relación *enunciación* con el *goce*. Seguramente, se nos explicará que no es la misma cosa. Hay al menos un extraño circuito Deseo-Placer-Goce. Y todo esto, una vez más, es una manera de maldecir y liquidar al *deseo*.

"La idea de *placer* es una idea completamente asquerosa -hay que ver los textos de Freud al nivel *deseo-placer*, donde nos dice que el *deseo* es ante todo una tensión desagradable. A grosso modo, el *deseo* es vivido como una tensión completamente desagradable, que es carencia, que necesita, palabra horrible, para salir completamente; por tanto, ese asunto es malo, es necesaria una descarga. Y esa descarga es el *placer*. La gente tendrá paz, y después, el *deseo* renace, y habría una nueva descarga. En los tipos de concepciones que en términos eruditos se llaman hedonistas, por ejemplo, la búsqueda del *placer*, y las místicas que maldecen el *deseo*, en virtud de que está fundamentalmente en la carencia, quisiera que ustedes sientan hasta dónde, de todas maneras, estos tipos consideran el *deseo* como la única cosa que nos despierta, y que nos despierta de la manera más desagradable, es decir, sea poniéndonos en relación con una carencia fundamental que puede ser entonces apaciguada con una especie de actividad de descarga, y después tendríamos la paz, y después recomenzará... Cuando se

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

introduce la *noción de goce* -estoy intentando hacer un círculo, muy confuso, un círculo piadoso, un círculo religioso de la teoría del **deseo**- vemos hasta qué punto el psicoanálisis está impregnado de ella, hasta qué punto la piedad psicoanalítica es inmensa. En ese círculo, uno de sus segmentos es el **deseo-carencia**, otro es el **placer-descarga**, y, una vez más, están completamente ligados. Reich le ha dado a la palabra *placer* otra palabra más fuerte y más violenta, lo llama *orgasmo*, y precisamente toda su concepción del *orgasmo*, que intentará volver contra Freud, consiste en plantear hasta el límite, que el **deseo** como tal está ligado completamente a la *carencia*, que si no se llega a obtener la descarga que lo apacigua, va a producirse lo que Reich llama el *éxtasis*. El **deseo** está fundamentalmente relacionado al *orgasmo*, y para que se relacione el **deseo** al *placer* o al *orgasmo*, es necesario que se lo relacione con la *carencia*. Es exactamente la misma cosa. Una proposición es la inversa de la otra.

"Añadamos el tercer arco del círculo: **deseo-carencia**, siempre es el **deseo** quien está dirigido sobre la *trascendencia*. Efectivamente, si el **deseo** carece de algo, es como intencionalidad de eso de lo que carece, se define en función de una trascendencia de la misma manera que es medido en función de una unidad que no es la suya y que sería el *placer* o el *orgasmo* que le aseguran su *descarga*. Y para cerrar ese círculo del que, por el momento, no tenemos más que dos arcos, evidentemente, el tema que consiste en establecer una distinción entre *gozo* y *placer* es muy útil. Eso es lo que hará funcionar el todo. Pienso en una distinción cara a Lacan, pero no la conozco, la distinción entre *gozo* y *placer*. Retengo lo que Barthes dice en su último libro *El placer del texto*. Distingue textos de *placer* y textos de *gozo*. Del sujeto del texto del *placer* dice: 'aquel que satisface, colma, el dato de la euforia, aquel que viene de la cultura, no rompe con ella, está ligado a una práctica confortable de la lectura. Del texto del gozo: 'aquel que pone en estado de pérdida, que no conforta, hace vacilar las coordenadas culturales, históricas, psicológicas del lector, el conocimiento de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos... Ahora bien, es un sujeto anacrónico, aquel que mantiene los dos textos en su campo y en su mano las riendas del *placer* y del *gozo*, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente del hedonismo profundo de toda cultura y de la destrucción de esta cultura. Goza de la consistencia de su yo, ese es su placer, y busca la pérdida de su yo, esa es su pérdida. Ese es su gozo, es un sujeto dos veces dividido, dos veces perverso'.

"Formidable, encontramos la *dualidad del sujeto del enunciado* capaz de *placer*, y del *sujeto de la enunciación* digno de un *gozo*. Simplemente, como el *sujeto del enunciado* no se eleva nunca hasta el *sujeto de la enunciación*, porque el *sujeto de la enunciación* finalmente es el gran *significante*, es un hecho que el *gozo* es imposible. Eso quiere decir que el *gozo*, como lo explica Barthes, está en relación fundamental con la muerte, entonces podemos cerrar nuestro círculo: **deseo-carencia, deseo-placer u orgasmo, deseo-gozo**.

"Toda la historia del **deseo** -y una vez más, de la misma manera cae Reich-, es esta manera de ligar el **deseo** a un más allá, sea la de la *carencia*, sea la del *placer* o sea la del *gozo*, y plantear el *dualismo* del *sujeto de la enunciación* y del *sujeto del enunciado*, y no por azar son los mismos que hoy en día, por ejemplo, los lacanianos, engendran todos los *enunciados* a partir del *sujeto* que, desde entonces y retroactivamente, se vuelve el *sujeto dividido* en *sujeto de enunciación* y *sujeto de enunciado*. Lo inscrito es el *sujeto de la enunciación* que pone el **deseo** en relación con el *gozo imposible*, el *sujeto del enunciado* que pone el **deseo** en relación con el *placer*, y la división entre los dos *sujetos* que pone el **deseo** en relación con la *carencia* o la castración. Y, al nivel de la teoría, la *producción de enunciados* se encuentra exactamente, palabra por palabra, en esta teoría empobrecida del **deseo**.

"En ese sentido digo que **pensar**, forzosamente, es ser *monista*, en la aprehensión misma de la identidad del **pensamiento** y del *proceso*, como también en la aprehensión de la identidad del *proceso* y del **deseo**: el **deseo** como constitutivo de su propio **campo o plano de inmanencia**, es decir como constitutivo de las **multiplicidades** que lo pueblan. Pero todo esto, tal vez oscuro, es un campo *monista*, es forzosamente un campo habitado por las **multiplicidades**.

"Operación mágica que consiste en **prohibirse el empleo de los adjetivos uno y múltiple, para conservar el sustantivo multiplicidades**. Esta es la operación que da cuenta de la *identidad del monismo y del pluralismo* y que relaciona la verdadera fuente del *dualismo* con la dualidad establecida

entre los dos adjetivos: *lo uno* y *lo múltiple*. El *dualismo* no se define por dos, el *dualismo* se define por el empleo de *lo uno* y *múltiple* como adjetivos. Ya era verdad en Duns Scotto.

“Y bien, **si sustituimos el empleo de uno y múltiple como adjetivos, por el sustantivo multiplicidades bajo la forma: no hay nada que sea uno, nada que sea múltiple, todo son multiplicidades. En ese momento, vemos la estricta identidad del monismo y del pluralismo bajo esta forma de un proceso de inmanencia que no puede ser ni prohibido** -eso es lo que nos dicen los chinos en su sabiduría sexual- **ni exasperado**. El *proceso de inmanencia* es también una **multiplicidad**, es decir, designar un *campo de inmanencia* por una **multiplicidad**.

“Operamos una primera soldadura **deseo-carencia**, después, si el **deseo** está definido en función de un *campo de trascendencia*. El **deseo es deseo de lo que no se tiene**, eso comienza con Platón, y continúa con Lacan. Es la primera maldición del **deseo**, la primera manera de maldecir el **deseo**, pero no basta. Lo que he hecho es el método de Platón en el Fedón, cuando construye un círculo a partir de arcos. El segundo arco: si el **deseo** esta fundamentalmente dirigido a lo Otro, abierto sobre una *trascendencia*, si sufre la primera maldición, ¿qué puede llenarlo? Lo que lo llenará sólo en apariencia será el objeto hacia el que tiende, puesto que también lo Otro es lo inalcanzable, la pura *trascendencia*. Entonces, no será eso lo que vendrá a llenarlo. Lo que viene a llenarlo o a satisfacerlo, que va a darle una *pseudo-inmanencia*, va a ser lo que se llama el *estado de placer*, pero desde ese segundo nivel, se entiende que esta *inmanencia* es una *falsa inmanencia* puesto que el **deseo** ha sido definido fundamentalmente en relación con la trascendencia, y lo que lo llena es, literalmente, una *ilusión*, un señuelo. Segunda maldición del **deseo**: se trata de *calmar el deseo* por un instante, y después recomienza la maldición. Esta es la concepción del **placer-descarga**. Ninguna otra palabra indica acertadamente el título de ese segundo arco del círculo como ‘para terminar provisionalmente con el **deseo**’. Lo que me parece fascinante es, hasta qué punto esto permanece en toda la protesta de Reich contra Freud, él conserva esta concepción del deseo-descarga que tematiza en una teoría del *orgasmo*. Ese segundo arco define bien esa especie de *inmanencia ilusoria* por la cual el placer llena al **deseo**, es decir lo aniquila por un tiempo. Pero, como en toda buena construcción, puesto que todo eso es una pura construcción, no es verdad, es falso de cabo a rabo, se necesita un tercero para cerrar esa cosa, puesto que ustedes tienen esta supuesta verdad del **deseo** empalmado sobre una *trascendencia* de lo Otro, esta ilusión o este señuelo por el cual el **deseo** encuentra las descargas calmantes después de las cuales desaparece, listo para reaparecer mañana, necesita un tercer arco para dar cuenta de esto: que aún a través de esos estados de sueño, de satisfacción, etc..., es necesario que sea reafirmada, bajo una forma nueva, la *irreductibilidad del deseo a los estados de placer que lo satisfacen sólo en apariencia, o sea reafirmar bajo otro modo la trascendencia*. Y esta reafirmación es la relación *gozo imposible-muerte*. Y de cabo a rabo, está la misma concepción, y cuando se nos dice: atención, no confundas el **deseo**, el *placer*, el *gozo*, evidentemente no hay que confundirlos puesto que son necesarios para hacer tres arcos de un mismo círculo, a saber las tres maldiciones llevadas sobre el **deseo**. Las tres maldiciones son:

- carecerás cada vez que deseas,
- sólo esperarás descargas,
- perseguirás el gozo imposible.

“Entonces **el deseo es completamente trampeado, preso en un círculo**. Y en tal caso, ¿por qué es la misma cosa con el problema de los *enunciados*? Es semejante al nivel del cogito cartesiano, puesto que construirán igualmente su círculo al nivel de yo camino, yo respiro, yo imagino, veo un unicornio, sistema de *enunciados*, donde el Yo es el *sujeto del enunciado*, y eso es algo así como la apariencia. Puede no ser verdad, puede ser que Dios me engañe, puede ser que yo crea caminar y que no camine. Segundo arco: pero atención, pues si es verdad que puedo engañarme cuando digo que camino, no puedo engañarme cuando digo ‘yo **pienso** caminar’. Si es verdad que yo puedo engañarme cuando digo ‘yo veo un unicornio’, no puedo engañarme diciendo ‘yo **pienso** que veo un unicornio’. Esa es la extracción del ‘pienso luego soy’, es la extracción de un *sujeto de enunciación*; y la *producción del enunciado*, de un

enunciado cualquiera se hace bajo la forma de la *división del sujeto* en *sujeto del enunciado* y *sujeto de la enunciación* como condición de la producción de todo *enunciado* posible.

El **deseo-carencia** se encuentra al nivel de la *división del sujeto*, del corte, de la barrera. El sistema del **deseo-placer** se encuentra al nivel del sujeto del *enunciado*. Y el sistema del **deseo-goce**, se encuentra al nivel de la gloria del *sujeto de la enunciación*, con, una vez más, la mistificación del círculo: tú mandas tanto más cuanto que obedeces, es decir, estarás tanto más cerca de ser el verdadero *sujeto de la enunciación* cuando te conformas con la barrera que te separa como *sujeto del enunciado* y *sujeto de la enunciación*, es decir que es por la castración como accedes al **deseo**.

"Es lo mismo decir: es por la castración que accedes al **deseo**, o decir: es por la *división del sujeto* que accede a la *producción de enunciados*.

"Al DESEO o PENSAMIENTO-PROCESO, se opone la concepción del deseo-carencia-placer-goza; tanto como se oponen los dos estatutos del signo que vimos la última vez, a saber el signo ensamblado en una red que lo subordina al significante, y al contrario, el signo que se pone a trabajar por su cuenta, que se libera de la hipoteca del significante y que pasa en acoplamiento con una partícula o un sistema de partículas, esto es, el signo-partícula en oposición al signo-significante.

DE CÓMO HACERSE UN CUERPO SIN ÓRGANOS.

"La última vez intenté distinguir las especies de *estratos* que se producían sobre el *cuerpo sin órganos* y lo inhibían, y que igualmente estaban hechos para inhibir el funcionamiento del *cuerpo sin órganos*. Quisiera volver a partir de ahí. Pasa como sí, el *cuerpo sin órganos*, una vez dado, le estaba impedido funcionar. Tenemos, al menos, algunas ideas sobre la manera como funciona; **el CUERPO SIN ÓRGANOS, puede ser cualquier cosa: puede ser un cuerpo viviente, puede ser un lugar, puede ser una tierra, lo que ustedes quieran. El cuerpo sin órganos designa un uso.**

"Un CUERPO SIN ÓRGANOS lo suponemos experimental, por eso nunca está dado; lo que llamo cuerpo sin órganos es una especie de límite que, en una lógica del deseo, se debe abordar, o debemos aproximárnosle. Sí, lo mejor que se puede hacer, es aproximársele, porque, puede ser que, si se hace algo más que aproximársele o tender a él, entonces el *cuerpo sin órganos* se volcará sobre sí mismo y nos esgrimirá su rostro de muerte. *Es necesaria mucha prudencia para hacerse un cuerpo sin órganos, es necesaria mucha prudencia para no hacerlo saltar, mucha paciencia.* En todo caso, por una muy fuerte razón, si es un límite al cual aproximarse prudentemente, es porque, para aproximarse hay que salvar las trampas. Sabemos que justamente es por las **líneas de fuga** que llegamos a aproximarnos al *cuerpo sin órganos*. ¿Fuga de qué? ¿Qué se fuga? Comenzamos a tener ideas sobre el asunto, y de otra parte, no todas las **líneas de fuga** son válidas. Y sin embargo, una vez más, voy a considerarlas al comienzo como equivalentes: la *línea de fuga* droga, la *línea de fuga* revolucionaria, que, sin embargo, son completamente diferentes las unas de las otras, no busco, por el momento en qué son diferentes, aunque ese sea finalmente el problema: ¿Cómo pueden a la vez empalmar las unas sobre las otras y cómo pueden ser completamente diferentes, no ponen en juego las mismas *máquinas*?

"Lo que impide funcionar al cuerpo sin órganos, y lo que hace que, para nosotros, el cuerpo sin órganos esté siempre por fabricar, es que sufre todo tipo de inhibiciones. Está dado a través de las inhibiciones que trata de hacer saltar. Es como si estuviera preso en una triple venda, y yo quisiera situar las nociones que corresponden a está triple venda inhibitoria.

"A esas vendas también podemos llamarlas los *estratos*. ¿Opuestas a qué? El *estrato*, es casi como una especie de formación sobre el *cuerpo sin órganos* que va a conducirlo a abatirse, a *plegarse*, a formar relaciones *biunívocas*, el *cuerpo sin órganos* atrapado en un *estrato*, se *pleiega*, se *pleiega*, forma un *doblez* que produce relaciones *biunívocas* y son las relaciones *biunívocas* las que impiden el funcionamiento del *cuerpo sin órganos*, pues el **cuerpo sin órganos**, si llega a funcionar, **funciona bajo la forma de un régimen de conexiones polívocas.** Si bien plegarlo, imponerle técnicas de

pliegue, hace que ya no funciona por relaciones polívocas, eso es suprimir todas las posibilidades. En otros términos, todo pasa sobre el *cuerpo sin órganos*, tanto sus inhibiciones como su formación, su constitución, su fabricación.

"Entonces, los tres *estratos* son las *reglas* por las cuales el *cuerpo sin órganos* ya no funciona, no llega a desarrollarse. Yo creo que se oponen -intento lanzar toda una serie de palabras para ver si eso pega o si no pega-, habría que oponerlos al *cuerpo sin órganos* mismo que no está *estratificado*, no está *estratificado* porque es el *plano de consistencia*, o lo que es lo mismo, el **campo de inmanencia del deseo**, eso quiere decir **el deseo en su positividad, el deseo como proceso**, y el *deseo como proceso* sólo puede estar definido negativamente a partir de lo que lo traiciona, ya hemos visto, las veces precedentes, que las tres grandes traiciones, las tres maldiciones sobre el **deseo** son:

- relacionar el **deseo** a la falta,
- relacionar el **deseo** al placer, o al orgasmo, (ver a Reich, error fatal),
- relacionar el **deseo** al goce.

Las tres tesis están ligadas. Poner la falta en el **deseo** es desconocer completamente el *proceso*, una vez que se ha puesto la falta en el **deseo**, sólo se pueden medir las realizaciones del **deseo** con el *placer*, entonces la referencia al *placer* deriva directamente del **deseo-falta**, y no se lo podrá relacionar más que a una *trascendencia* que es la del *gozo imposible* que remite a la castración y al sujeto escindido, es decir que esas tres proposiciones forman la misma mierda sobre el **deseo**, la misma manera de maldecir el **deseo**.

"Al contrario, **el Deseo y el cuerpo sin órganos, en el límite son la misma cosa por la simple razón de que el cuerpo sin órganos es el plano de consistencia, el campo de inmanencia del deseo tomado como proceso.** Ese *plano de consistencia* es abatido, impedido de funcionar en los *estratos*, de donde terminológicamente, opongo el *plano de consistencia* y los *estratos* que impiden precisamente al **deseo** descubrir *su plano de consistencia*, que van a orientar al **deseo** sobre la falta, el placer, el gozo, es decir que van a formar la mistificación represiva del **deseo**. Pero, una vez más, si ustedes tienen palabras mejores, yo sólo tengo estas.

"Entonces, si continúo *desplegando* todo sobre el mismo *plano*, debo buscar ejemplos en los que el **deseo** aparece como *proceso* desarrollándose sobre el *cuerpo sin órganos*, captado como *campo de inmanencia o de consistencia del deseo*, y allí podríamos mirar en nuestras civilizaciones, por ejemplo ciertas técnicas masoquistas. Tanto al tao chino, como al masoquismo occidental, se los interpreta como operando fenómenos de retardo del *gozo* mientras que su operación es descubrir un *proceso inmanente* al **deseo**, tal que el **deseo** no se relacione más al *placer*.

"Entonces, parto de esta primera gran oposición: el plano de consistencia del deseo del cuerpo sin órganos y los estratos que maniatan el cuerpo sin órganos.

"El primer estrato, es el de la organización. El *estrato* de organización es simple, consiste en hacer al *cuerpo sin órganos* un organismo. El *estrato* de organización está hecho para captar lo que está a punto de pasar y lo que pasa ya sobre el *cuerpo sin órganos* en un sistema que va a orientar todo eso en otra dirección. Va a devolverlo. Y ese sistema, que va precisamente a extraer las energías útiles, llamadas útiles en función de la producción social, inhibir las energías llamadas inútiles, y bien ese sistema es la relación articular o bien la doble organización orgánica. Y esta doble organización orgánica, que verdaderamente está en la base de la constitución del organismo, el mejor ejemplo es el del tono muscular.

El segundo estrato, es el estrato de la significación. Y el estrato de la significación, también se puede decir que deriva del primero, pero también que el primero lo supone; y está vez, ya no se hablará de volumen de organismo, por razones que veremos mas adelante, se hablará de ángulo de **significancia**. Este *segundo estrato* es el que impide el *cuerpo sin órganos*, tanto de funcionar como de ser alcanzado, y esta vez, su diferencia con el primero, es que el *estrato de organización* alcanzará un

mundo de la *representación* distinto de la *realidad*, si bien el gran corte que correspondía al *estrato de organización* era: primer corte, el corte de la **doble articulación** y después esta también el **corte representación-real**.

Ese fenómeno de **doble articulación** no coincide con el **significante-significado**. La *doble articulación* es constituyente del *significante*. Comprende un primer nivel que también es una cierta manera de forzar los fenómenos moleculares que pasan sobre el *cuerpo sin órganos* a entrar en los *grandes conjuntos*. Los *grandes conjuntos* responden a las *leyes estadísticas*. ¿Qué son esos fenómenos moleculares? Al nivel de la *representación*, son lo que podemos llamar por comodidad, las *figuras de expresión*.

“Mientras el *primer estrato* culminaba sobre un *corte representación-real*, el *segundo estrato* desemboca sobre otra cosa: un *corte interior a la representación* con un nuevo fenómeno de *doble articulación* que culmina con una *dualidad* que no es ya la de la *representación* y lo *real*, sino que está aquella en la *representación* de lo *real dominante*, diferente de lo que se habría llamado un *real escondido*. Lo *real escondido* es lo que continúa trabajando bajo la *red* del *significante* y bajo la *red* del *significado*, es decir, las libres **conexiones** entre **figuras de expresión** y **figuras de contenido**, tratadas de manera *molecular*, o sea, en tanto que no son comprendidas como sistemas de avasallamiento.

“El **tercer y último estrato**, derivan el uno del otro, pero no sería difícil hacer el camino inverso, demostrar que el tercero ya está presupuesto por el segundo. Y aquí, en el punto de la *intersección*, yo diría que puede ser definido **el tercer estrato, el estrato de subjetivación**, al cual corresponde más precisamente el *punto de subjetivación*. El *punto de subjetivación*, es muy curioso, debe tener mucha importancia, pero no veo todavía en qué. Yo diría que no hay *real dominante* sin un *punto de subjetivación*, y ese *punto* no es del todo el *punto* donde surge el **sujeito**, es el punto a partir del cual se organiza el *ángulo de significancia* y de *apertura variable* de ese *ángulo*. Y es en ese sentido que este *tercer estrato* está presupuesto por los otros dos, no hay organización de un organismo, no hay *significancia* de las *significaciones*, no hay determinación de un *real dominante* sin un *punto de subjetivación* que le corresponda. No tanto que sea el punto de subjetivación el que hace lo *real dominante*, en rigor, lo mide, fija los límites variables. ¿Por qué variables? Porque, evidentemente, **cada uno de nosotros tiene muchos puntos de subjetivación**; pero el *punto de subjetivación*, no es lo que va a fabricar lo *real dominante*, es lo que va como a compenetrarlo, para permitirnos encontrarlo, fijarnos en tal lugar en lo *real dominante* y mantenernos, y organizar casi toda nuestra comprensión y nuestra resignación a lo *real dominante*. **A partir del punto de subjetivación, se tiene la impresión de que se comprende todo y que lo que pertenece a lo real dominante está ahí para la eternidad.**

“Si tomo a cualquiera, sus *puntos de subjetivación* son muy numerosos y finalmente, me pregunto -eso ordenaría todo-, si el *punto de subjetivación* ¿no es una función nueva? y es por eso que el tercer estrato deriva del segundo, si ¿no es una función nueva del *significado* mismo, es decir de los iconos?. La última vez, yo decía: vemos cómo, una vez lo *real dominante* asignado por alguien, lo *real dominante*, por ejemplo supongo, de un obrero resignado, es donde se puede ver su *ángulo de significancia*: la fábrica, el trabajo, la familia; después dirá: siempre ha sido así, siempre hay patrones, máquinas por todas partes; todo eso se organiza en un *real dominante*. **Lo real enmascarado, es lo que está enmascarado por lo real dominante**, esto es, los tráficos del patronato, o bien la fuerza o la no fuerza de los grupos revolucionarios que se proponen hacer saltar lo *real dominante*, etc. Pero el tipo que está cogido en lo *real dominante*, en el primer caso, se somete. Eso quiere decir que, de cierta manera, debe como compenetrarse con la impresión de comprender ese *real dominante*. Ahora bien, digo que el papel del *punto de subjetivación* no está del todo en él, el *punto de subjetivación* es lo que va a constituirlo como *sujeito fijo* en tal o cual lugar, pero ese no es el *punto de su subjetividad*. El *punto de subjetivación*, es el punto a partir del cual el *ángulo de significancia* de lo *real dominante* va a estrecharse y a variar de apertura, por ejemplo cuando el tipo pasa de su trabajo a su familia. El *punto de subjetivación* supone ‘vamos, es el patrón quien lo dice’; el patrón funciona como un icono en un sentido muy especial, es decir un *punto de subjetivación* a partir del cual se hace la descripción o la asignación de un *real dominante*.

"Y después, él sale del trabajo, se encuentra con su mujer, supongo que eso no es maravilloso, le da su salario. Su mujer actúa como otro *punto de subjetivación*. Si él es fetichista, su mujer, como persona global, actúa como *punto de subjetivación* dibujando en lo *real dominante* otro *real dominante*, no es el momento *ángulo*, eso se cabalga; después viene el momento del amor, y él es fetichista, entonces ama el vestido de su mujer aún más que a su mujer... vestido de mujer, o zapato de mujer forman también un *punto de subjetivación*. Pasamos nuestro tiempo saltando de un *punto de subjetivación* a otros *puntos de subjetivación*. Simplemente, hay siempre un *real enmascarado*, escondido.

"Me parece que es bajo esto que funcionan las formaciones sociales. **Los tres grandes órdenes sociales son:** primer, tu estarás *organizado* o sólo serás un depravado; segundo, tu *significarás* y serás *significado*, *interpretarás* y serás *interpretado*, o serás un peligroso desviado; y tercero, serás *subjetivado*, es decir, fijado, tu lugar asignado, y sólo te moverás si el *punto de subjetivación* te dice que te muevas; sino serás un peligroso *nómada*.

Al *primer estrato* corresponden las exclusiones del depravado, es decir aquel que hace funcionar su *organismo* siguiendo un principio de energías inútiles, es decir no productivas socialmente;

Al *segundo estrato* corresponde la exclusión del **experimentador**, siendo el *experimentador*, precisamente, aquel que traza un dominio de la *no-significancia*.

Y, al *tercer estrato* corresponden las exclusiones del *nómada*.

"El aparato conyugal, es lo mismo. Debemos considerarlo de la misma manera. La relación conyugal implica una especie de *organización* de los *cueros* que tiene toda una jurisdicción, a saber la pertenencia del *cuero* entre esposos, un cierto principio de energía útil, el **deseo relacionado con la carencia**, un *ángulo de significancia* que constituye la **máquina de interpretación** propiamente conyugal con su *real dominante*: ¡Ah, mi cocina! ¡Ah, mis niños!... es lo *real dominante*, y el *punto de subjetivación* que frecuentemente es muy variable; el *punto de subjetivación* puede ser el marido, el marido como jefe: mi marido, es lo que él quiere, voy a hacerle la comida que le gusta esta tarde. Entonces, allí hay un *punto de subjetivación* a partir del cual se recorta lo *real dominante*, o bien es el chiquillo que tiene el papel de pequeño jefe, o bien la aspiradora. Los *puntos de subjetivación*, de los cuales tenemos infinidad, forman pequeñas constelaciones. Sería necesario hacer encuestas sobre los menajes; tomaríamos muchos menajes y fijaríamos sus tres *estratos*: la *organización* del *cuero* de los esposos sobre el *cuero colectivo*, o *no-organización*, después el *estrato de significancia*, y después el *estrato de subjetivación* y las variaciones de *puntos de subjetivación*; podría analizarse en esos términos la *máquina imperial* o la *máquina analítica*. **Desde que hay formación despótica, encontraremos siempre los tres estratos que impiden la formación de un CAMPO DE INMANENCIA DEL DESEO.**

"Entonces, a propósito de todo el sistema, se puede hacer este análisis para mostrar como un *cuero sin órganos* está ahí como *campo de inmanencia* del **deseo**, y al mismo tiempo está completamente impedido de funcionar por la organización de los *estratos*, por ejemplo, por la organización del volumen del organismo, del ángulo de significancia y de los puntos de subjetivación.

"Ese es el primer punto que yo quisiera retomar. Eso nos da al menos un conjunto de conceptos que implican una conclusión evidente: en nuestra empresa de búsqueda del *cuero* sin órganos, de cierta manera, puedo decir que está siempre ahí y, sea que lo haga o no, está siempre ahí; simplemente, si usted no se preocupa por tomarlo en las manos, y hacerlo usted mismo, usted lo hace, lo hace según los estratos que le impiden funcionar. En ese momento, usted está preso en el sistema de la organización, de la significancia y de la subjetivación. De todas maneras, está ahí, entonces ¿qué hacer? Hacerse un *cuero* sin órganos, ¿qué quiere decir, puesto que de todas maneras hay uno? Quiere decir algo muy simple: hacerse uno que sea desestratificado. Hacerse uno que funcione. Y hacerse uno que funcione, ¿qué quiere decir? Quiere decir, evidentemente, hacerse uno que haya roto su triple vendaje, su triple lazo, sus tres estratos, es decir hacerse uno que, de cierta manera, haya roto con la organización del organismo que, de otra manera, haya roto con el ángulo de significancia, y que, de otra manera, sea

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

desubjetivado, por ejemplo, un cuerpo que sea discretamente -me explicaré ahora sobre 'discretamente', el más discretamente, el más depravado, o el más desorganizado, a-significante y desubjetivado.

"Todo eso remite evidentemente a lo que pasa sobre el cuerpo sin órganos y esta vez no lo defino más que negativamente. Son tareas muy prácticas: matar en usted la interpretación. La máquina de interpretación es el manejo del ángulo de significancia.

"Cuando digo que es necesario ser prudente, eso quiere decir que el peligro constante, en el límite -dramatizo un poco- es la muerte. Por eso que los psicoanalistas, por ejemplo, no salen del instinto de muerte.

"En su incapacidad por comprender que el cuerpo sin órganos es la vida del **deseo** en estado bruto, en estado puro, es el **deseo** en su plano de consistencia, en su campo de inmanencia, a fuerza de haber identificado la vida con esta pseudo-vida artificial de la organización, de la significación y de la subjetivación, frente a toda tentativa por hacer saltar esos tres estratos, ellos dirán: es la pulsión de muerte, y en efecto, puede serlo. Al azar, tomo ejemplos: el cuerpo drogado. Es evidente que, de cierta manera, es un cuerpo que se encuentra como cuerpo sin órganos, es decir que, de una u otra manera, pero según los tipos de drogas no lo será de la misma manera, hace saltar el estrato de la organización. El masoch, es la perversión clave, porque una perversión como el fetichismo, me parece que se inscribe por completo en el dominio de los estratos... hay algo malicioso en el fetichismo, es que hay una tal movilidad del punto de subjetivación, o una tal irrisión en la que el punto de subjetivación está captado como objeto parcial, el fetichismo utiliza el punto de subjetivación de una manera completamente maliciosa, de modo que su manera de utilizarlo remite a una manera de suprimirlo, pero pasa por el punto de subjetivación.

"Pero tomemos como ejemplos, el cuerpo drogado o el cuerpo masoch, son maneras de hacer saltar -pero, como tu dices, por un tiempo y artificialmente-, la organización del organismo para encontrar un cuerpo sin órganos. La segunda tentativa totalmente complementaria es, no hacer saltar el organismo por un tiempo y artificialmente, sino **matar en sí y sí es posible en los otros, la máquina de interpretación, y eso es la experimentación**. Matar la máquina de interpretación sino usted está jodido, cogido en un régimen despótico del signo o del signo remitiendo eternamente a un signo, y donde usted no puede terminar con nada. El psicoanálisis es sólo la más perfecta de las máquinas de interpretación en el sistema capitalista. Pero hay otras y más conocidas: las religiones lo son, por ejemplo, en otras formaciones sociales, las religiones son grandes máquinas de significancia o de interpretación, y hay un uso religiosos de las drogas, es necesario decir que nunca se es salvado por nada; hay igualmente dos peligros, por eso digo que es necesaria paciencia y prudencia, después de todo, y una vez más, según el principio de la experimentación, nunca nadie sabe de entrada lo que le conviene, se necesita un largo tiempo para saberlo, entonces muy bien, un tipo puede lanzarse en la droga, ese no es su asunto, pero él cree que lo es: un tipo puede lanzarse en la droga de tal manera que se hunda completamente. Eso es la muerte, es la pulsión de muerte como dicen los psicoanalistas.

"Llegar a no interpretar más, llegar a eso que es tan emocionante -por ejemplo la máquina de interpretación en la relación conyugal, ella es constantemente alimentada en la relación amorosa, porque, cuando digo relación conyugal, no es una cuestión de marido y mujer, no basta no estar casado para no tener relaciones conyugales, el MLF está lleno de relaciones conyugales, el FHAR está lleno de relaciones conyugales, las comunidades libres secretan de la relación conyugal... empleo relaciones conyugales exactamente como sinónimo de la relación de interpretación o de la relación de significancia en donde cada uno se pregunta del otro: "ha dicho esto, ¿qué es lo que yo pienso que él piensa que yo pienso?... etc., en fin lo que Laing llamaría muy bien los nudos. Desde que hay un nudo, hay un ángulo de significancia, algo por interpretar. "Estás de mal humor, tienes ese pliegue en la boca, ¿por qué estás de mal humor?". No, no, yo no estoy de mal humor...

"Una vez más, el colmo de la interpretación es cuando el psicoanalista no dice una palabra. Es la cima de la interpretación, el tipo se va diciendo "que buena sesión la de hoy". Uno se explica que haya sujetos en

análisis que han vivido un mes, seis meses, dos años, sin que el analista diga una palabra, y es evidente porque la síntesis de significación está vacía, no hay necesidad de añadir algo a eso de lo que él ha hecho la síntesis, es una síntesis vacía, una síntesis formal donde el signo, en lugar de estar acoplado con la cosa y trabajar una cosa, el signo remite al signo. No necesita decir lo que sea, en el límite, en la relación conyugal, todo puede hacerse por miradas.

"Hay dos tipos de personas que no tiene razón: primero aquellos que dicen que el verdadero combate es exterior; quienes dicen esto son los marxistas tradicionales: para cambiar al hombre, cambiemos el mundo exterior. Y después los curas o los moralistas que dicen: el verdadero combate es interior, cambiemos al hombre; curiosamente, de otra manera, ciertos déspotas del maoísmo han retomado ciertos temas de esta necesidad de cambiar al hombre. "¿Qué quiere decir "cambiemos primero al hombre", "la lucha debe ser primero interior?" Exactamente el mismo combate revolucionario se ha de llevar a cabo al exterior y al interior.

"Tomo un ejemplo que me parece fascinante, la posibilidad de lucha política contra la relación conyugal, contra la relación edípica, y digo cada vez, puesto que se trata de hacer saltar los estratos que nos impiden acceder al campo de immanencia, al plano de consistencia del **deseo** -de nuevo hay que ir con prudencia-, ver la diferencia entre un drogado que se hunde completamente y un drogado que sabe manejar esas cosas: ese me parece que es el arte de la experimentación. La experimentación implica prudencia, el riesgo es, evidentemente, lo contrario de desestratificarse, es el riesgo suicida. Eso viene en parte cuando se trata únicamente el combate como un combate contra el exterior, si sabemos que Edipo, el fascismo, el pequeño jefe, también están en nosotros -vemos revolucionarios que son verdaderos jefecillos en el momento en que conducen el combate exterior contra los jefecillos, contra los contra maestros de las fábricas-, también ahí hay desfase, ellos no conducen la experimentación interna como plantean la experimentación externa. Y creo que este es un solo y mismo combate, o no salimos de allí. Cualquiera que sea el estrato que se quiere hacer saltar -y las más peligrosas, las más mortíferas, son las tentativas de deshacer algo de la experimentación del cuerpo... de la organización del cuerpo en organismo.

"Devenir desorganizado, meticulosamente, literalmente una vía superior, o lo que Nietzsche llamaba la gran Salud, deshacer la significación y las interpretaciones, no para devenir una especie de estúpido, sino para hacer una verdadera experimentación, es decir devenir un experimentador, y en fin devenir un nómada aún sobre el lugar, por ejemplo, **deshacer los puntos de subjetivación, todo eso es extremadamente difícil, no basta con andar por el campo para hacerse nómada, no basta dejar de interpretar para devenir un experimentador y sobre todo no basta con desorganizar el organismo para devenir un cuerpo sin órganos con las cosas que pasan sobre él, y cada vez, puede ser mortal. Sobre todo cuando uno ya no se sostiene en los estratos, y los estratos funcionan como vendajes, en un cierto sentido, eso nos impide estallar.**

"Lo que me fascina es la coexistencia de los dos tipos, la manera en que la gente bordea todo el tiempo el hundimiento posible y después la experimentación, si bien que si se va muy suave, -ver a Castaneda-, y en todas esas tentativas, hay una temor, y todas las razones para tener temor, no sólo al nivel más evidente de la desorganización, sino también al nivel de la desubjetivación. Es que los puntos de anclaje a partir del punto de subjetivación, son muy preciosos, cuando no hay punto de anclaje, comienza una especie de angustia, hay todo tipo de formaciones de angustia que corresponden a la defeción de los estratos.

"Todavía no he hablado de lo real escondido porque lo real escondido es precisamente lo que pasa sobre el cuerpo sin órganos cuando es desestratificado. Lo real dominante es lo que esconde lo real escondido exactamente de la misma manera que toma los fenómenos propios al cuerpo sin órganos en los conjuntos estadísticos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Lo que me interesaba era un estudio sobre el tono muscular, un estudio del tono como dato biológico. Entonces, ¿ven ustedes otros estratos?, yo, no veo otros, y de modo general, me parecen los tres grandes, y están ligados en parte: te haré un organismo, te haré interprete, te subjetivaré. Ese es el sistema teológico.

"Lo que nos queda por ver, es ¿qué pasa sobre el cuerpo sin órganos, bajo los estratos? y cada vez, habría que mostrar qué es el envés de los estratos.

"Entonces, al mismo tiempo que el cuerpo sin órganos se desestratifica, las cosas pasan sobre él, eso es contemporáneo; ¿Qué orden de cosas y cómo oponerlo a los estratos? Voy a hacer una lista de cosas que pasan sobre el cuerpo sin órganos: **primero** las reparticiones de intensidades; el cuerpo sin órganos, desde ese punto de vista es la intensidad = 0; pero tomado como matriz de todas las intensidades o principio de todas las producciones de intensidades, si bien lo que pasa sobre el cuerpo sin órganos, es una distribución de intensidades y en ese sentido, el CSO no es solo matriz de producción de intensidades, también es mapa de repartición de intensidades, y sin embargo mapa de repartición de intensidades está mal dicho, pero entre más mal dicho, y mejor funciona, puesto que mapa, indica algo espacial, y el cuerpo sin órganos no está en el espacio, es de la materia en cuanto llena el espacio siguiendo tal o cual grado de intensidad, por ejemplo, siguiendo el grado de las intensidades que pasan sobre él.

"Aquí hay todo un dominio: las intensidades repartidas sobre el cuerpo sin órganos, ahora bien las intensidades se oponen, en el estrato del organismo, se oponen al mundo de la representación. Las intensidades son fundamentalmente no representativas, no representan nada y en ese sentido van a ser el elemento fundamental en la máquina de experimentación por oposición a la máquina de interpretación. Restituyo las intensidades como fundamentales.

"**Segunda** cosa que sucede, y es quizá la misma cosa, las multiplicidades. Digo que quizá es la misma cosa porque esas multiplicidades que se producen sobre el cuerpo sin órganos, son precisamente las multiplicidades intensivas y la multiplicidad pertenece fundamentalmente a la intensidad. ¿En qué sentido? En un sentido muy preciso, a saber que es necesario llamar cantidad intensiva a toda multiplicidad aprehendida en el instante, desde que hay una multiplicidad aprehendida como multiplicidad en un instante, hay cantidad intensiva. En el dominio de la extensión es lo contrario, lo que es aprehendido en un instante es por eso mismo puesto como unidad y la multiplicidad solo puede ser aprehendida sucesivamente.

"Si es verdad que las intensidades se oponen al mundo de la representación al nivel de los estratos, las multiplicidades son un poco otra cosa, se oponen a las cantidades extensivas o a las formas cualitativas que, también hacen parte de los estratos a muchos niveles, tanto el estrato de organización como el estrato de significación. Hemos visto que un tipo de multiplicidad intensiva fundamental era una multiplicidad que se podía llamar una muta, por oposición a las multiplicidades extensivas de masa. Las multiplicidades extensivas de masa, están más bien del lado de los estratos y las multiplicidades intensivas de mutas están más bien del lado del cuerpo sin órganos y de su liberación respecto de los estratos.

"**Tercera** cosa que pasa sobre el cuerpo sin órganos: son los flujos. Y es, todavía, una manera de decir la misma cosa, ¿por qué? Los flujos no son lo mismo que las cantidades intensivas, pero las cantidades intensivas son siempre las medidas de flujos y eso no es sorprendente porque las multiplicidades intensivas siendo ellas mismas multiplicidades -una intensidad no quiere decir nada, por si misma no quiere decir nada, una intensidad solo puede significar una diferencia de intensidad, una diferencia entre un máximo y un mínimo, entre una intensidad superior y una intensidad inferior, fuera de la puesta en relación de dos intensidades en las condiciones de su puesta en relación- y esto, es todo un problema, saber en que condiciones físicas, etiológicas de las intensidades mantienen una relación, pues es de suponer que las intensidades entran en relación sobre la base de una desigualdad constitutiva, pues ellas son completamente desiguales y son las relaciones de desigualdad las que definen las diferencia de intensidades, algo pasa, algo se desliza que es precisamente un flujo de una intensidad a otra y la

dirección del flujo estará determinada por el paso de las más alta a la más baja, o puede estar determinada sea en la dirección de la entropía, sea en la dirección de la negentropía.

"**Cuarta** determinación, pero hay que sentir que es la misma cosa; todos esos son los aspectos de la misma cosa: libres conexiones maquínicas. Todo el dominio de las conexiones maquínicas oponiendo sus libres conexiones a otros dos tipos de conexiones o relaciones: las relaciones mecánicas o las relaciones finalistas; pues las relaciones mecánicas y las relaciones de finalidad son constitutivas del organismo; al contrario el dominio de las conexiones maquínicas, cuando dos cosas hacen máquina la una con la otra, y se puede avanzar este problema: ¿en qué condiciones dos cosas, dos seres o dos cosas cualquiera se puede decir que forman una conexión maquínica? ¿Qué se necesita y en qué circunstancias se forman tales conexiones? Esto no hace parte de los problemas que aún tenemos.

"En todo caso, esas conexiones maquínicas que se suponen que pasan sobre el cuerpo sin órganos constituyen precisamente todo el dominio de las máquinas que hay que llamar a-significantes: no quieren decir nada, se definen únicamente por su uso, su funcionamiento, un punto es todo, no son objeto de interpretaciones, así como las intensidades no son objetos de interpretación.

"**El quinto** dominio es el de las máquinas a-significantes.

"Esas máquinas a-significantes están particularmente ligadas a un régimen que yo llamaría por comodidad el régimen signo-partícula, y esto se opone a los estratos puesto que los estratos, al menos el segundo, el estrato de significancia, implica otro régimen del signo, el régimen del signo bajo el significante, y que desde el inicio yo intentaba oponer al régimen del signo-partícula o al régimen donde el signo remite al signo al infinito bajo un significante que constituye la máquina de interpretación. Al contrario, la máquina de experimentación sobre el cuerpo sin órganos, es la pareja signo-partícula.

"**Sexta** determinación posible de lo que pasa sobre el cuerpo sin órganos, por oposición a los estratos, habría que decir que los estratos definen los territorios o los procesos de reterritorialización. Lo que pasa sobre el CSO, y por esto el CSO como matriz intensiva está desierto, no siendo el desierto, del todo, algo vacío y despoblado, sino siendo precisamente el lugar habitado por las multiplicidades intensivas, por una muta, es el sitio de las mutas, lo que pasa sobre el CSO a ese nivel, por oposición a las territorialidades, son líneas de desterritorialización".

¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta. Valencia, 3ª edición 1997. Pp. 141-142. (1ª edición en francés, 1980).

² Deleuze; Gilles. *Cursos en la Universidad de Vincennes, Francia*, 1973, 1974. Corrección de la traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www.imagineit.fr/deleuze/TEXT/ESP/210174.html>.

³ Guattari, Félix, *Cosmópolis*, traducción Irene Agoff, Ediciones Manantial, Argentina, 1996, (1ª edición en francés, 1992).

⁴ Anyone Corporation se estableció en 1990 para avanzar el conocimiento y entendimiento de la arquitectura y sus relaciones con la cultura en general a través de conferencias internacionales, seminarios públicos y publicaciones. Cada proyecto erosiona las fronteras entre disciplinas y culturas. La conferencia llamada *Anyone*, sustentada en *The Getty Center* en 1991, comenzó la serie de juntas anuales que se extenderán durante los años noventa para concluir en 2001. Situada en diferentes lugares alrededor del mundo – las primeras ocho fueron en Los Angeles, Yufuin, Barcelona, Montreal, Seúl, Buenos Aires, Rotterdam y Estambul– las conferencias se enfocan en temas basados en definiciones arquitectónicas de las diez palabras compuestas de *any* en inglés: *Anyone, Anywhere, Anyway, Anyplace, Anywise, Anybody, Anyhow, Anytime, Anymore* y *Anything*. Los ensayos presentados por los participantes y las transcripciones de las discusiones son publicados en libros del mismo nombre que la conferencia. La directora de *Anyone* Cynthia Davidson, forma parte del Consejo de *Anyone Corporation* junto con Peter Eisenman, Arata Isozaki, Philip Johnson, Rem Koolhaas, Phyllis Lambert, John Rajchman, e Ignasi de Solà-Morales. La *Anyone Corporation* es sustentada por la *Shimizu Corporation* de Japón. La Conferencia *Anyhow* celebrada en Rotterdam, fue posible con la ayuda de *Stimuleringsfonds* [Fondo de estímulos] para la Arquitectura de Holanda.

⁵ "Cada anochecer los rascacielos de Nueva York asumen perfiles antropomórficos de múltiples Angeluses de Millet... sin movimiento, y listos para desempeñar el acto sexual..." Pie de la ilustración de los rascacielos antropomórficos en: Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Oxford University Press, New York, 1978; The Monacelli Press, New York, 1994, p. 264. Traducido al español por Consuelo Fariás-van Rosmalen. A su vez tomado de:

Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press. Nueva York 1942. P. 334. El dibujo de Dalí aparece en la p. 331. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁶ Zaera, Alejandro, *Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas*; El Croquis Número 53, El Croquis Editorial, Madrid, 1992. (3ª edición ampliada) p. 25.

⁷ Gibson, Ian. *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998. Pp. 338 y 401-402.

**1984. DEL MECANISMO DEL PENSAMIENTO COMPLEJO:
REGLAS CONCRETAS Y MÁQUINAS ABSTRACTAS (DIAGRAMA Y FÍLUM).**

DEL ORIGEN DEL DIAGRAMA.

DE ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISIONALES.

DEL DIAGRAMA.

DEL FÍLUM.

DEL MECANISMO.

DEL PLAN DE CONSISTENCIA O CUERPO SIN ÓRGANOS.

DE LO MAQUÍNICO.

DEL DESEO.

DE LA SUBJETIVIDAD, LA SUBJETIVACIÓN Y LOS MODOS DE SUBJETIVACIÓN.

Los neurólogos y los psicofisiólogos, distinguen una memoria larga y una memoria corta (del orden de un minuto). La diferencia entre ellas no sólo es cualitativa: la memoria corta es del tipo rizoma, diagrama, mientras que la larga es arborescente y centralizada (huella, engramma, calco o foto). La memoria corta no está sometida en ningún modo a una ley de contigüidad o e inmediatez a su objeto, puede ser a distancia, manifestarse o volver a manifestarse tiempo después, pero siempre en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad.¹

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI.

DEL ORIGEN DEL DIAGRAMA.

La concepción de Deleuze de una '**diagramática** del poder' la describe en su libro *Foucault*. El libro pone en juego tres aspectos importantes, en el primero simplemente 'enuncia' que hay que leer a Foucault otra vez.

El segundo aspecto es la argumentación de Deleuze de que Foucault no es un filósofo del lenguaje en el sentido estricto de la palabra. Más bien es un filósofo del espacio, o de la *espacialización*, de la manera más compleja y difícil. (Por el contrario, creo yo, Deleuze es más bien un filósofo del tiempo, lo cual hace tan interesante leer al primero leyendo al segundo). Por otro lado, sólo leyendo a Foucault otra vez se puede entender cómo varios conceptos sobre el espacio, espaciamiento, o *espacialización* dan pie a las cuestiones que Foucault planteó, o incluso cómo intentó pensar a través de estos conceptos en formas que atraviesan las distinciones entre los signos verbales y los visuales, lo visible y lo enunciable, lo cual puede verse con mucha claridad en su ensayo *De otros espacios*, donde trata principalmente lo que él llama las *heterotopías* y finalmente se hace cargo de las *heterocronías*. Para Deleuze la 'estructura' arqueológica del discurso y el espacio de lectura que habita, es el intersticio entre lo visible y lo enunciable. La dificultad de estos conceptos radica en entender que no son 'formas' históricamente dadas; sino más bien, definen espacios de devenir o probabilidades de emergencia que están íntimamente ligados a formas de discurso históricamente dadas, así como las relaciones de poder y saber que organizan.

Para Deleuze, Foucault desarrolla un mecanismo manejable, flexible para hacer mapas de los sitios discursivos y no-discursivos posibles, donde el sujeto pueda emerger para ser reconocido o excluido. Por ejemplo, en *Vigilar y castigar* o *El nacimiento de la clínica*, lo que se describe son mutaciones o transformaciones en lo arquitectónico del poder. Por eso, Deleuze caracteriza la imagen histórica de estas transformaciones como **diagramáticas**.

La forma más sucinta de definir el **diagrama** es llamarlo mapa de poder, la **diagramática** es la cartografía de las estrategias del poder. Como tal, por una parte, el **diagrama** produce una imagen histórica de cómo las estrategias de poder intentan reproducirse en formas de vigilancia, documentación, y expresión, y por la otra, en la organización espacial de la vida colectiva. En *Vigilar y castigar*, se puede ver un **diagrama** en la forma de dividir y subdividir la ciudad infestada; otro se puede ver en el Panóptico como ideal de una sociedad disciplinaria. El **diagrama** es una 'exposición' de las relaciones entre las fuerzas que constituyen el poder y la condición del saber. También describe como una imagen inteligible el espacio fracturado donde lo visible y lo enunciable coexisten como *estratos inestables*. Deleuze llama a este espacio 'el archivo audio visual'. Lo visible y lo enunciable en consecuencia definen dos regímenes distintos que son irreductibles el uno al otro. Cada uno tiene sus propios ritmos, formas e historia.

En el mismo *Vigilar y castigar* Foucault encuentra la forma que le permitía superar la dualidad de las formaciones discursivas y de las formaciones no-discursivas, es decir, ya no sólo la *forma expresión* que había encontrado en *Arqueología del saber*, sino la forma positiva de la parte que designaba negativamente como 'medios o formaciones no-discursivos': 'la forma de lo visible, en su diferencia de la forma de lo enunciable'. De modo que, "cuando **Foucault define el Panoptismo**, unas veces lo determina concretamente como un agenciamiento óptico o luminoso que caracteriza a la prisión, otras lo determina abstractamente **como una máquina que no sólo se aplica a una materia visible en general (taller, cuartel, escuela, hospital en tanto que prisión), sino que en general también atraviesa todas las funciones enunciables. La fórmula abstracta del Panoptismo ya no es, pues, 'ver sin ser visto', sino imponer una conducta cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera** [Origen del diagrama]. Sólo es necesario que la multiplicidad considerada sea reducida, incluida en un espacio restringido y que la imposición de una conducta se realice por distribución en el espacio, ordenación y seriación en el tiempo, composición en el espacio-tiempo... Es una lista indefinida, pero que siempre concierne a materias no formadas, no organizadas, y a funciones no formalizadas, no finalizadas, con ambas variables indisolublemente unidas".² (F 59).

"¿Cómo llamar a esta nueva dimensión informal? Foucault en una ocasión le da su nombre más preciso: '**diagrama**', es decir, un 'funcionamiento libre de cualquier obstáculo o rozamiento... y al que no hay que otorgar ningún uso específico'". (F 60)

La cita tal y como viene en *Vigilar y Castigar* dice: "es el **diagrama** de un mecanismo de poder referido a su forma ideal; su funcionamiento, abstraído de todo obstáculo, resistencia o rozamiento, puede muy bien ser representado como un puro sistema arquitectónico y óptico: es de hecho una figura de tecnología política que se puede y que se debe desprender de todo uso específico".³

Los párrafos de Deleuze que cito a continuación son particularmente claros, diría yo cruciales, para entender las propuestas, sobre todo las urbanas, de Koolhaas: "Confieso que la noción de **diagrama** me parece muy rica. Yo diría que el campo de inmanencia colectivo donde se producen en un momento dado los agenciamientos y donde trazan sus líneas de fuga, presenta también un verdadero **diagrama**. Por tanto, hay que encontrar el agenciamiento complejo capaz de efectuar este **diagrama**, operando la conjunción de las líneas o de los puntos de desterritorialización. Es en este sentido en el que yo hablaba de una máquina de guerra, totalmente diferente del aparato del Estado y de las instituciones militares, y también de los dispositivos de poder. Así pues, tendríamos por una parte: Estado-**diagrama** del poder (siendo el Estado el aparato molar que realiza los micro-datos del **diagrama** como plano de organización); por otra parte, máquina de guerra-**diagrama** de las líneas de fuga (siendo la máquina de guerra el agenciamiento que realiza los micro-datos del **diagrama** como plano de inmanencia)".

Lo que me interesa en los dos estados opuestos del plano o del **diagrama** es su enfrentamiento histórico y bajo formas muy diversas. En un caso, se tiene un plano de organización y de desarrollo, que está escondido por naturaleza, pero que permite ver todo lo que es visible; en el otro caso, se tiene un plan de inmanencia, donde ya no hay más que velocidades y lentitudes, no desarrollo, y donde todo es visto, oído... etc. El primer plano no se confunde con el Estado, pero está ligado a él: el segundo, por el contrario, está ligado a una máquina de guerra, a una ilusión de máquina de guerra.⁴

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Con el objeto de ir precisando la idea de lo que es, del libro *Foucault* citaré las formas en que Deleuze define los varios aspectos de lo que es el **diagrama**:

"El **diagrama** ya no es el archivo, auditivo o visual; es el mapa, la cartografía, coextensiva a todo el campo social. Es una máquina abstracta. Se define por funciones y materias informales, ignora cualquier distinción de forma entre un contenido y una expresión, entre una formación discursiva y una formación no discursiva. Una máquina casi muda y ciega, aunque haga ver y haga hablar". (F 61).

"El **diagrama** es profundamente inestable o fluente, y no cesa de mezclar materias y funciones a fin de constituir mutaciones". (F 61).

"Todo **diagrama** es intersocial, está en devenir. Nunca funciona para representar un mundo preexistente, produce un nuevo tipo de realidad, un nuevo modelo de verdad. No es ni el sujeto de la historia, ni el que está por encima de la historia. Al deshacer las realidades y las significaciones precedentes, al constituir tantos puntos de emergencia o de creatividad, de conjunciones inesperadas, de continuos improbables, hace historia. Subyace a la historia con un devenir". (F 62).

"Toda sociedad tiene su o sus **diagramas**". (F 62).

"Las sociedades llamadas primitivas presentan una red de alianzas que no es posible deducir de una estructura de parentesco ni reducir a relaciones de intercambio entre grupos de filiación. Las alianzas pasan por pequeños grupos locales, constituyen relaciones de fuerzas (dones y contradones) y dirigen el poder. El **diagrama** pone aquí de manifiesto su diferencia con la estructura, en la medida en que las alianzas tejen una red flexible y transversal, perpendicular a la estructura vertical, definen una práctica, un método o una estrategia, distintos de cualquier combinatoria y forman un sistema físico inestable, en continuo desequilibrio, en lugar de un ciclo de intercambio cerrado". (F 62).

"¿Qué es un **diagrama**? Es la exposición de las relaciones de fuerzas que constituyen el poder, según las características analizadas precedentemente.

"El **diagrama** o la máquina abstracta es el mapa de las relaciones de fuerzas, mapa de densidad, de intensidad, que procede por uniones primarias no localizables, y que en cada instante pasa por cualquier punto, o 'más bien en toda relación de un punto a otro'. (F 63).

Las citas que seleccioné a continuación, son referentes al entendimiento del ambiente **diagramático**, además, son particularmente importantes en el contexto de pensamiento koolhaasiano:

"Los estratos son formaciones históricas, positividad o empiricidad. 'Capas sedimentarias', hechas de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones". (F 75).

"Basta con saber leer, por difícil que parezca. El secreto sólo existe para ser traicionado, para traicionarse a sí mismo. Cada época enuncia perfectamente lo más cínico de su política, como también lo más crudo de su sexualidad, hasta tal extremo que la transgresión tiene poco mérito". (F 82).

"Las estrategias se distinguen de las estratificaciones, de la misma manera que los **diagramas** se distinguen de los archivos. La inestabilidad de las relaciones de poder define un medio estratégico o no estratificado". (F 101-103).

"El **diagramatismo** de Foucault, es decir, la presentación de las puras relaciones de fuerzas o la emisión de las puras singularidades, asegura la relación, de la que deriva el saber, entre las dos formas irreductibles de espontaneidad y de receptividad". (F 111).

"En cierto sentido, diríase que los **diagramas** comunican por encima, por debajo o entre los estratos respectivos. En ese sentido, el **diagrama** se distingue de los estratos: sólo la formación estratificada le proporciona una estabilidad que de por sí no posee, en sí mismo el **diagrama** es inestable, agitado, cambiante". (F 114).

"Las fuerzas están en constante devenir, existe un devenir de las fuerzas que subyace a la historia, o más bien la engloba... Por eso el **diagrama**, en la medida en que expone un conjunto de relaciones de fuerzas, no es un lugar, sino más bien 'un no lugar': sólo gracias a mutaciones es un lugar". (F 114).

El **diagrama** visualizado en varios ejes y de su forma azarosa pero de acuerdo a la 'tirada precedente' de reencadenamiento, es otra de las formas muy utilizadas por Koolhaas: "Por supuesto, el **diagrama** comunica con la condición estratificada que lo estabiliza o lo fija; pero, según otro eje, también comunica con el otro **diagrama**, con los otros estados inestables de **diagrama**, a través de los cuales las fuerzas prosiguen su devenir mutante. Por eso el **diagrama** siempre es el afuera de los estratos. El **diagrama** no es un desplegamiento de las relaciones de fuerzas sin ser, como consecuencia, una emisión de singularidades, de puntos singulares. Eso no significa que cualquier cosa se encadene con cualquier cosa. Más bien se trata de tiradas sucesivas, cada una de las cuales actúa al azar, pero en las condiciones extrínsecas determinadas por la tirada precedente. El **diagrama**, un estado de **diagrama**, siempre es una combinación de aleatorio y de dependiente. No existe, pues, encadenamiento por continuidad ni interiorización, sino reencadenamiento por encima de los cortes y de las discontinuidades (mutación)". (F 115).

"...la fuerza del afuera no cesa de trastocar y de invertir los **diagramas**". (F 125)

"Hasta ahora hemos encontrado tres dimensiones: las relaciones formadas, formalizadas en los estratos (Saber); las relaciones de fuerzas a nivel del **diagrama** (Poder); y la relación con el afuera, esa relación absoluta que también es no relación (Pensamiento). ¿Quiere eso decir que no existe adentro?" (F 128).

"Pensar es alojarse en el estrato en el presente que sirve de límite: ¿qué puedo ver y qué puedo decir hoy en día? Y es pensar el pasado tal y como se condensa Adentro, en relación consigo mismo (hay un griego en mí, o un cristiano...). Pensar el pasado contra el presente, resistir al presente, no para un retorno, sino 'a favor, eso espero, de un tiempo futuro' (Nietzsche), es decir, convirtiendo el pasado en algo activo y presente afuera, para que por fin surja algo nuevo, para que pensar, siempre, se produzca en el pensamiento. El pensamiento piensa su propia historia (pasado), pero para liberarse de lo que piensa (presente), y poder finalmente pensar 'de otra forma' (futuro)". (F 155)

Por último, "Nos hundimos de estrato en estrato, de banda en banda, atravesamos las superficies, los cuadros y las curvas, seguimos la figura para tratar de llegar a un interior del mundo; como dice Melville, buscamos una habitación central y tenemos miedo de que no haya nadie, de que el alma del hombre revele un vacío inmenso y terrorífico. Pero al mismo tiempo tratamos de pasar por encima de los estratos para alcanzar el afuera..." (F 156).

"No sólo existen singularidades de fuerzas sino también de resistencia, capaces de modificar esas relaciones, trastocarlas, cambiar el **diagrama** inestable". (F 157).

Como ya dije, Deleuze es más bien un filósofo del tiempo, en tanto que Foucault lo es del espacio, o de la *espacialización*, de la manera más compleja y difícil; pero además, hay que enfatizar que Deleuze usa el término **diagrama** en un sentido diferente al de Foucault. Para Foucault el **diagrama** representa una abstracción de una expresión de efectos culturales, organizativos y políticos, mientras que para Deleuze el interés está centrado en el pixel del **diagrama** de imagen. La combinación de ambas interpretaciones, al igual que, como ya dije, leer al primero leyendo al segundo, resulta en una posibilidad muy interesante. El **diagrama** se usa, pues, como una *máquina abstracta que puede generar formas de trabajo*, en lugar de un algo usado como metáfora o referencia. Los sistemas complejos y la nueva conciencia social, basada en la comunicación, dan como resultado una tendencia creciente de investigar maneras en las que la arquitectura puede incluir más y más complejidad en una consistencia comprensible, como lo está haciendo OMA, con su hermana AMO (*Architecture Media Organization*).

Quisiera ahora enfocar el **diagrama**, desde el punto de vista de Foucault en su análisis del Panóptico de Bentham como un '**diagrama** de poder reducido a su forma ideal'. Cuando Deleuze llamó a Foucault un nuevo cartógrafo, un nuevo archivista en la ciudad, podía decirse que era un hombre con un **diagrama** más que con un plan, programa, o proyecto. Había trabajado el **diagrama** de una especie de poder parcialmente invisible, o una *estrategia* de poder que trabajaba en muchas instituciones y situaciones diferentes —una ingeniosa máquina abstracta que funciona de muchas maneras y que no se encuentra en el mapa oficial de políticas y prescripciones, planeada como tal por nadie.

Koolhaas plantea una *máquina abstracta* en términos parecidos en *La nueva ciudad aeropuerto de Schiphol* en una isla que "será financiada y mantenida por empresas comerciales... amurallada por el

océano, conectada por un puente, y gobernada por una carta constitucional o permiso legal, Koolhaas comenta al respecto, 'la arquitectura es importante, pero ya no más como una disciplina autónoma, sino como una forma de pensar muy conectada y alineada con otras maneras de pensar'. Osaka y Hong Kong ya han encontrado espacio para aeropuertos nuevos en islas cercanas, pero el plan de OMA va más lejos, incorporando un vasto complejo de entretenimiento y centros de negocios que fundarán el desarrollo, junto con vivienda para la creciente población internacional que Koolhaas llama 'la elite *cinética*'; prestando el nombre acuñado por el filósofo alemán Peter Sloterdijk⁵; o en Euralille donde "una sociedad público-privada concibió un vasto programa que ultimadamente consiste de más o menos 900,000 metros cuadrados de actividades urbanas"⁶. Lo presenta como diagrama en la propuesta de la Ciudad Aeropuerto en Seúl:

La ubicación específica de la Ciudad aeropuerto –híbrida entre lo natural y lo artificial- permite generar una nueva combinación de belleza y eficiencia. La Ciudad aeropuerto es un diálogo entre esas dos condiciones, en el que una serie de incidentes –las islas, las montañas, el mar, e incluso los perfiles de sonido de los aviones- son utilizados para enriquecer un diagrama urbano de extrema eficiencia.⁷

El asunto básico al que se dirigía la **máquina** era un problema de población, en palabras de Foucault, 'qué hacer respecto a la acumulación de gente'. En efecto era una **máquina** para 'individualizar a la población' mediante la división del espacio y tiempo de sus actividades, la cual gradualmente probará su utilidad para un amplio rango de objetos y una gran variedad de sitios. Se ve aplicada por ejemplo en nuevas diferenciaciones de espacio doméstico: la casa para un inválido en Burdeos, o la *Villa dall'Ava*; en la programación de nuevas ciudades: la Ciudad nueva de *Melun-Sénart*; en la emergencia de ciudades para trabajadores y / o en modernizaciones: de *Urban design Forum* [*Anillo urbano de Yokohama*], Japón (1992), en la máquina del infierno o 'dinámica del infierno': la ciudad virtual de *Euralille: Centre International d'Affaires*, Lille, Francia (1994), la Remodelación urbana del *polder* de Almere, Holanda (1995), para nombrar sólo algunas. Posteriormente, para tener primero el esquema completo de lo que quiero decir, haré uso de citas de algunos de los planteamientos de estos proyectos, a manera de 'ilustraciones' visibles y enunciables.

Desde luego que concebir o idear un esquema de una 'ciudad disciplinaria' no era para enunciar que todo estaba completa y desesperanzadamente 'disciplinado'. *Era sólo para decir que esta máquina abstracta parcialmente invisible estaba aún en funciones, es decir trabajando*. Pero entonces ¿Cuál era el punto de dibujo de este **diagrama**? La concepción de Foucault del archivo da una respuesta. Por ejemplo, ¿Cuál es el punto de establecimiento del archivo, que permita ver porqué la 'prisión se asemeja a fábricas, escuelas, barracas militares y hospitales, los cuales todos se asemejan a prisiones'? Foucault dijo que quería un archivo tal que funcionara como una especie de **diagnóstico**, pretendía sugerir, creo yo, un futuro intemporal que se pudiera programar o proyectar, pero, con el cuál sólo se pudiera *experimentar*. Por lo que declara que el archivo no está involucrado con 'idear por adelantado cómo veremos' sino, al contrario, mediante el rompimiento de tales continuidades nos confronta con el hecho de que estamos en el proceso de *devenir* en otro algo, no sabemos aún en qué. Justamente AMO tiene para Koolhaas una aplicación similar, funciona como **una máquina de diagnosis: un archivo**. Foucault expresa, entonces, el poder mediante diagramas de fuerzas –mediante un **dispositivo**. Podría decirse que el **dispositivo** es la forma de hacer el mapa o cartografía micropolítica. No es posible hacer algo de este tipo con las fuerzas, con ellas sólo se puede conjeturar. Y tampoco hace sentido hacer una cartografía del poder, porque el poder se demuestra a sí mismo abiertamente en la estructura de las instituciones de poder, las instituciones de poder son como estructuras arqueológicas de producción de poder. En la dimensión del tiempo las instituciones de poder están volteadas hacia atrás, trabajan para el pasado, son la fijación de ese diagrama de fuerzas que aún no existe, pero que puede continuar produciendo algún trabajo hasta cierto punto o para alguien. Si la política, siendo la institución de acciones políticas profesionales en régimen estructural, se vuelve una obvia simulación y trabaja sólo para ella, la micropolítica sucede que es trabajo real; trae a las 'fuerzas' a la realidad. Hacer el análisis de un dispositivo significa tratar de observar la micropolítica en su proceso y correlación genealógica. La micropolítica puede ser definida

como algo en proceso de formación que no tiene códigos definitivos. Entonces el **dispositivo** es el medio de formación en movimientos 'desde', 'entre' y a veces en movimientos 'hacia'.

Los párrafos siguientes los escribí en el segmento **1969. DE CÓMO SE FUE ARMANDO ESTA MÁQUINA** de esta misma disertación, no obstante creo que es conveniente retomarlos en este momento:

Es ahora cuando, basándose principalmente en la experiencia de dos de sus más últimos proyectos norteamericanos –*Universal Studios* y la Biblioteca pública de Seattle–, Koolhaas percibe que el momento es el adecuado para especular sobre si los conceptos arquitectónicos tienen valor comercial 'incluso si nunca es colado el concreto, o tal vez porque nunca es colado el concreto'. Y decide hacer su otra oficina, la *máquina de diagnosis* AMO: OMA seguirá diseñando edificios y planes para ciudades, en tanto que AMO (inverso de OMA) se enfoca en lo que Koolhaas llama arquitectura virtual. Una idea largamente acariciada por él, que no consiste en diseñar edificios por computadora ni nada por el estilo. Para Koolhaas la arquitectura virtual quiere decir diseñar o rediseñar los ambientes humanos sin recurrir a herramientas de la industria de la construcción: "Mi ambición es modernizar y reinventar la profesión haciendo uso de nuestra experiencia en lo no construido". Como se ve, la reciente creación de AMO, nueva oficina virtual con la que Rem Koolhaas se distancia aún más del arte de la arquitectura, es una consultoría arquitectónica de nueva-economía, que se enfoca en el potencial de lo no construido.

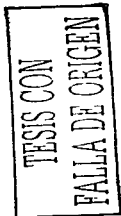
Así que las propuestas de AMO se mueven en un amplio rango que va desde el diseño y /o rediseño de la organización de los ambientes hasta la recomendación, si es necesario, de demoler edificios – "operaciones de borradura" como las llama Koolhaas–, pasando por recomendaciones de *no construir*, si se considera que no hay necesidad. Propuestas todas ellas que los arquitectos no están 'entrenados' a recomendar: construir es su primer impulso, o dicho de otro modo, propuestas que los arquitectos juzgarían una locura, acostumbrados como están a que sus ideas no valen ni el papel en que las dibujan o escriben. Claro, la implicación es que hay que tener ideas muy bien fundamentadas en **La Investigación** de cada caso. Por otro lado, esto implicaría un beneficio para el medio ambiente ya que los arquitectos están 'entrenados' para poner y nunca piensan en quitar.⁸ El volumen de lo construido es ya sumamente preocupante, sin que por esto se resuelvan los problemas de las metrópolis, para no contar con lo rígido y permanente de las construcciones que se siguen haciendo, sin pensar en la flexibilidad y en otros valores necesarios para abordar la vida del futuro próximo.

Koolhaas "ama la parte del diseño que está dedicada a la investigación, y antes de comenzar cualquier proyecto, usualmente convence al cliente de financiar una 'investigación'. Como preludeo al trabajo en la *Seattle Public Library*, condujo un estudio de tres meses, viajando para estudiar bibliotecas en Europa y Estados Unidos, entonces produjo un libro que incluye, como él lo puso, 'todo desde las primeras impresiones hasta el análisis de lo que está mal con respecto a las bibliotecas'. Tocante a AMO, dice Jeffrey Inaba, su director, "realmente es como un tanque de pensar, ¿Qué puede ser esta cosa? ¿Cuáles son sus posibilidades? ¿Por qué algunas avenidas tienen más potencial que otras?"⁹ Puede verse ya a la máquina abstracta, que es una herramienta eficaz para resolver en las corrientes rápidas de información mediatizada y repetitiva y mantener a la arquitectura alejada de fijaciones tipológicas.

DE ALGUNAS CONCLUSIONES PRELIMINARES.

Antes de permitirme siquiera hacer conclusiones preliminares respecto a la forma de trabajo de Koolhaas, en algún lugar he de dejar en claro que los análisis planteados en esta disertación no son un registro de cómo elaboran sus trabajos en general Koolhaas y la OMA-AMO, por tanto, todas las conjeturas y análisis planteados se derivan de mis investigaciones y análisis basados en la bibliografía consignada. Ya que para cuando un trabajo sale de OMA-AMO, parece tan elemental, tan sencillo, tan inocente, tan obvio que uno sufre con la frustración de no saber la verdadera técnica de diseño. Comenta Jeffrey Kipnis que 'se dice que el matemático Gauss, protegía su trabajo probando primero una proposición, y luego refinaba las

260 Consuelo Fariás-van Rosmalen. 1984. Del mecanismo del pensamiento complejo: Reglas concretas y Máquinas abstractas.



pruebas hasta que su argumentación, aunque incontestable, no ofrecía a ningún otro matemático ninguna pista sobre los esquemas iniciales de su pensamiento. A uno no le queda más remedio que sospechar un proceso similar en OMA-AMO; no hay que olvidar que, aunque aparentemente explica todo mediante sus escritos, investigaciones y conferencias, siempre quedan esos que son los *secretos* de Koolhaas:

Secretos ¹

Creo que una de las cosas más lamentables que ocurre en la carrera de un arquitecto es el momento cuando empieza a tomarse a sí mismo demasiado seriamente —cuando su idea de sí mismo coincide con lo que los otros piensan de él— cuando ya no tiene más **secretos**. Yo siempre he tratado de encontrar medios y tácticas con los cuales evitar esto.¹⁰

No obstante, "si hay que ocultarse, si siempre hay que ponerse una máscara, no es en función de un gusto por el secreto, que sería un secretito personal, ni por precaución, sino en función de un secreto de mayor envergadura, a saber: que el camino no tiene ni principio ni final, y que una de sus características es mantenerlos ocultos. No tiene más remedio, si no no sería camino. El camino sólo puede existir como tal en el medio".

Además la arquitectura-urbanismo de Koolhaas es sobria, como la mala hierba, como un rizoma, ya que no se desarrolla como los árboles siguiendo una preformación genética o sus reorganizaciones estructurales. "La mala hierba no, la mala hierba desborda a fuerza de ser sobria. Crece entre. Es el mismísimo camino".¹¹ Ese es el secreto de Koolhaas.

DEL DIAGRAMA.

"Pues la materia no formada, el *filum*, no es una materia muerta, bruta, homogénea, sino una materia-movimiento que implica singularidades o haecceidades, cualidades, e incluso operaciones (familias tecnológicas itinerantes); y la función no formal, el **DIAGRAMA**, no es un metalenguaje inexpressivo y sin sintaxis, sino una expresividad-movimiento que siempre implica una lengua extranjera en la lengua, categorías no lingüísticas en el lenguaje (familias poéticas nómadas)".

Los coeficientes que 'cuantifican' los agenciamientos concierne a las componentes variables de agenciamiento (territorio, desterritorialización, reterritorialización, tierra, Cosmos); **las diversas líneas enmarañadas que constituyen el 'mapa' de un agenciamiento (líneas molares, líneas moleculares, líneas de fuga); las diferentes relaciones de cada agenciamiento con un plan de consistencia (filum y diagrama).**¹²

Con base en todo lo expuesto respecto a **máquinas abstractas** con sus **diagramas y fila**, considero que es posible transferir estos asuntos a la arquitectura de varias maneras, las cuales trataré de ir analizando.

Por ejemplo: se puede llamar '**diagramático**' a aquellas imágenes o espacios que introducen otros 'movimientos posibles' no predeterminados por un programa general. Son aquellos espacios que, en contraste con la composición clásica de elementos fijos en totalidades orgánicas o bien formadas, trabajan a través de conexiones en espacios múltiples dispares, permitiendo relaciones de mezcla, hibridez, contaminación, simultaneidad, e incluso azar, por lo que dejan que sucedan cosas imprevisibles, más que incluir todo en un plan, un sistema o una historia sobresaliente.. Koolhaas llama a estos espacios 'cultura de congestión', se me ocurren como ejemplo *Pearl River Delta* o *la Ciudad de las diferencias exacerbadas* en China, la inserción del Museo *Guggenheim-The Hermitage* en el *The Venetian Hotel* en las Vegas, las *2 Bibliotecas Jussieu* en París, el *Teatro de la Opera de Cardiff* en el País de Gales, Reino Unido, o el *Centro de artes escénicas* en Miami. De esta manera la dimensión **diagramática** ayuda a *liberar* o evitar que la antigua idea de la 'función' sea absorbida o negociada por razones de puro esteticismo, en tanto que desarticula su identificación con historias programadas o juegos de interrelaciones. En otras palabras, ayuda a **liberar a la arquitectura, así como a la mente creativa de los cánones o dogmatismos y de las tipologías**. Como resultado podría hablarse de una nueva forma de 'funcionar', involucrada con la compleja inserción de arquitectura en el ambiente, caracterizada por un nuevo problema: el de *re-singularizar* o *redefinir* un medio o un ambiente mediante la liberación

de algo imprevisto, hasta ahora 'pre-subjetivo' o 'a-significante', en él, en otras palabras podría decirse que hay que encontrar el intersticio adecuado, un ejemplo muy claro es la recién nombrada inserción del Museo *Guggenheim-The Hermitage* en *The Venetian Hotel* en las Vegas. El *valor* y el *sentido* de la edificación o proyecto ya no serán entonces dados mediante la 'incorporación' de algo -cánones, tipologías, ideas preconcebidas, tradiciones, prejuicios, modas, estilos, etc., etc.- que lo determina de antemano; habrá pues de 'tener *valor* y *sentido*' mediante maneras que se salgan de los impulsos monumentalizadores o conmemorativos tradicionales de la arquitectura. Porque donde un monumento conserva y hace público algo que uno se supone que *debe* recordar, la **máquina abstracta** pone en movimiento conexiones imprevistas y nuevas posibilidades que el mismo **diagrama** libera o introduce. Está por tanto, involucrado con acumulaciones y conexiones de gente de una manera diversa y a través de una especie diferente de 'espaciamiento', que Deleuze sugiere muy claramente cuando habla de una arquitectura de *trayectorias* y *recorridos* -"La tumba del faraón, con su cámara central inerte en la parte inferior de la pirámide, da paso a modelos más dinámicos: del desplazamiento de los continentes a las migraciones de los pueblos, todo aquello a través de lo cual el inconsciente cartografía el universo".¹³ Habrá que remitirse al segmento **DE LAS TRAYECTORIAS Y RECORRIDOS** de este trabajo, ya que no podría perderse de vista a Koolhaas el cineasta que planea trayectorias y recorridos -de cámara- así como puestas en escena.

Un primer paso notorio en Koolhaas es tomar su bisturí, como ya dije en otro segmento, y como todo un cirujano quitar todo lo sobrante del programa hasta dejar el puro nervio expuesto, o como decía Dalí, el tuétano del hueso. Pero ¿qué objeto tendría hacer esto? Primordialmente encontrar una mejor solución, una solución innovadora que resuelva mejor los problemas para la arquitectura y para la gente -¿qué hacer respecto a la acumulación de gente?- , mediante la búsqueda de nuevos valores y sentidos, sin incorporar, lo que recién enlisté: cánones, tipologías, ideas preconcebidas, tradiciones, prejuicios, modas, estilos, etc., etc. Por otro lado, Koolhaas también busca hacer que la gente experimente nuevos espacios y nuevas sorpresas. Por último, pero no por eso menos importante, oponerse al orden establecido, a través de la eliminación en el proyecto de residuos de autoridad injustificada, de dominación innecesaria y de trasnochadas convenciones, como en sus bibliotecas y museos por ejemplo.

Haciendo lo anterior Koolhaas usualmente desbarata el programa y más de una vez ha causado asombro proponiendo un nuevo programa totalmente diferente al requerido, por ejemplo, en los concursos, donde es notorio públicamente. No contento con esto en el concurso del *Centro de Congresos de Córdoba* en España, cambia desde el emplazamiento hasta el futuro de Córdoba y gana el concurso. Arturo Franco lo reporta así:

La mañana avanzaba sin tiempo para asimilar tanto *glamour* y sin aire para respirar en una sala cada vez más llena y excitada [se refiere a sala de los mosaicos del Alcázar cordobés]. Rem Koolhaas (OMA) aparcó su *jet* privado, cruzó media Córdoba y atravesó la sala con agilidad. Subió de un salto a la tarima, cogió una botella de agua y bebiendo a morro se despachó al auditorio, a sus colaboradores, a las traductoras desquiciadas y al jurado. Sólo su camisa azul doblada hasta los codos delataba cierta tensión. Le había dado la vuelta al concurso, había cambiado la localización del solar y había resuelto el futuro de Córdoba en menos de una hora. Recorrió de nuevo media ciudad recogió su avión y se marchó.¹⁴

En el proyecto de las *2 Bibliotecas Jussieu* en París, se ve con mucha claridad esta forma de trabajar con espacios o imágenes **diagramáticas** que, como dije, introducen otros movimientos posibles no predeterminados por el programa general a través de conexiones en espacios múltiples dispares, permitiendo relaciones de mezcla, hibridez, contaminación, simultaneidad, e incluso azar, o sea, cultura de congestión. El proceso fue semejante, el programa también fue cambiado y el concurso también fue ganado por Koolhaas y la OMA. En aquel momento fue llamado un diseño 'desestabilizador', muy alejado de la tipología rígida sobre la cual el concepto de biblioteca se había manejado históricamente. Koolhaas introduce las funciones de biblioteca de una manera libre, como si se tratara de un **programa provisional** en una '**red tridimensional diagramática**', a la cual también se le ha llamado **event-structure** o estructura de eventos o sucesos, término que "se utiliza para indicar todas las actividades

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

sociales y eventos casuales, deseados o no, que se representan y que están condicionados por un entorno arquitectónico. Entre ellas se encuentran, aunque no son las únicas, las actividades expresadas en el programa".¹⁵ Es como el corte para el cine moderno, que "se ha convertido en el intersticio, es irracional, y no forma parte de ninguno de los dos conjuntos, uno de los cuales no tiene más fin que el otro comienzo".¹⁶ Es entonces, la interacción de dos espacios que genera o traza una frontera que no pertenece a uno ni a otro.

Dice Koolhaas cuando explica la Gran Biblioteca de París (1989):

Pronto nos aburrirnos e irritamos por el discurso de una arquitectura en la que uno siempre tiene que proyectarse fuera del problema esencialmente arquitectónico. Nos irritamos pensando que teníamos que imaginarnos cinco diferentes bibliotecas como cinco formas, una divertida, una horrible, una hermosa, y así. En otras palabras, **nos volvimos más y más resistentes a las normas de una arquitectura en la que todo tiene que ser resuelto a través de la invención de la forma.**

Koolhaas busca las zonas de descodificación de los medios para extraer un territorio ya que todo agenciamiento es territorial, y ha de descubrir la territorialidad que éste engloba: la arquitectura-urbanismo se hace un territorio, su territorio, donde van a pasar cosas, ya sean programadas o no.

Exploramos por primera vez el **realmente inventar arquitectónicamente**. Eventualmente, un bosquejo* que obtuvimos para otro edificio adquirió interés y relevancia. El **diagrama** sugería que, para un programa arquitectónico con dos componentes, uno muy aburrido y el otro muy especial, tal vez era posible organizar la parte aburrida del programa como **una serie de pisos regulares y repetitivos** [¿Estratos de libros?]. Entonces se podían crear o inventar condiciones especiales, no como algo positivo, en términos de forma, sino simplemente dejando fuera la parte aburrida del edificio. Tal vez era posible **articular la parte más importante del edificio simplemente como ausencia de edificio, como una especie de negación a construir**. [El territorio].¹⁷

Mayo 15

Un viejo bosquejo* del ZKM, embarazado repentinamente. Imaginate un edificio consistente en espacios regulares e irregulares, *donde las partes más importantes del edificio consisten de una ausencia de edificio*. Lo regular aquí es el acervo; lo irregular, los salones de lectura, no diseñados, simplemente escarbados. ¿Puede esta formulación liberarnos de la triste moda de simular invención?¹⁸

Algo parecido, dice cuando habla del ZKM Centro de arte y media tecnología en Karlsruhe (1989):

Nuestro primer pensamiento de Karlsruhe fue el de una idílica ciudad barroca, pero como todas las ciudades ahora están llenas de carreteras, rieles y súper carreteras. El sitio está exactamente en la interfase de la ciudad antigua y de la ciudad nueva. Hice un **diagrama** en el cual vi que era importante introducir una **serie de ejes**, sabiendo que la única forma en que todos pudieran realmente gozar la ciudad barroca era desde arriba [Territorialidad]. Como resultado tres ejes dirigen el proyecto: **un eje de conexión** a la ciudad; **uno de circulación** dentro del proyecto; y finalmente, **un eje vertical**, el cual proporciona el placer de ver la ciudad barroca [Las trayectorias o recorridos].¹⁹

Pero el agenciamiento también se divide según otro eje [hice un **diagrama** en el cual vi que era importante introducir una **serie de ejes**]. Su territorialidad (contenido y expresión incluidos) sólo es un primer aspecto, el otro está constituido por las *líneas de desterritorialización* que lo atraviesan y lo arrastran [un **eje de conexión**, **uno de circulación** y un **eje vertical**]. Estas líneas son muy diversas: unas abren el agenciamiento territorial a otros agenciamientos [un eje de conexión a la ciudad', un eje vertical que proporciona el placer de ver la ciudad barroca], y lo hacen pasar por ellos [uno de circulación dentro del proyecto].²⁰

En cuanto al programa del ZKM lo analiza con esa su forma típica de causar asombro y dejar horrorizado a todo el que siga pensando de una manera dogmática, de la siguiente manera:

Su programa amalgama un museo de arte media; un museo de arte contemporáneo; facilidades para investigar y producir música, video, y realidad virtual; un teatro para media; un salón de lectura; biblioteca media (una futura *Hochschule für Media* [Escuela Superior de Media]); etc. Representa un laboratorio abierto al público —un enorme aparato para investigar, de una vez por todas, la conexión evasiva entre *Kunst* [Arte] y tecnología, una arena darwiniana donde los media clásicos y electrónicos puedan competir con e influirse uno al otro.

Para generar densidad, explotar proximidad, provocar tensión, maximizar fricción, organizar mientrastantos, promover filtros, patrocinar identidad y estimular confusión, el programa entero está incorporado en un solo contenedor, 43 x 43 x 58 metros.

Dentro del contenedor, todos los programas están sobrepuestos en una sola pila: estudios para música y cine, luego laboratorios para video y computadoras, teatro media, museo media, biblioteca y salón de lectura, museo de arte contemporáneo, restaurante, terraza descubierta... La parte baja de la estructura es una máquina; hacia la parte alta se vuelve un edificio.

El corazón profundo está rodeado por cuatro zonas adelgazadas. Un espacio público vacío encara la ciudad histórica hacia el norte: el *atrium* como fachada. Un sistema de elevadores, escaleras eléctricas, rampas, galerías subiendo en un movimiento continuo de evento en evento.²¹

Una cita de Koolhaas que me llamó la atención en la presentación del ZKM es la siguiente:

Lo que es interesante acerca de los media es que se presentan a sí mismos como una comida enorme que se ve increíblemente satisfactoria pero de hecho siempre le deja a uno hambriento. La maldición implícita, desde luego, es que queremos que nos digan algo que todavía no sabemos. Hay una presión increíble para los media de cambiar siempre, en términos tanto de su contenido como de su forma. Lo que es difícil acerca de hacer un museo para media es esa maldición de eventos continuamente acelerados, combinada con los problemas de crear espacio real tanto como espacio que es virtual, efímero, o destructible.²²

En otras palabras, ya no estamos en el plano teórico, sino en el plano de la experimentación, de nuevas formas de interacción, de construcción de movimientos que respeten la diversidad, las sensibilidades, las particularidades de las intervenciones.

DEL FÍLUM.

¿Qué es el *filum*?

Para mí, en todo el trabajo de Koolhaas, obras, proyectos, escritos, cursos, conferencias, entrevistas, en fin todo lo que ha producido que he tenido oportunidad de conocer, en otras palabras los **estratos** o tal vez el *archivo de diagnosis*, he ido encontrando las famosas **referencias secretas**, a las que me he referido ya en varias ocasiones como motivación primordial de esta disertación, como semillas que fueron sembradas aquí y allá, dicho de otra manera, como una niña pequeña buscando el domingo de Pascua todos los huevos escondidos que pueda encontrar. Con ellas me hice de un **territorio** para desarrollar este trabajo: un **agenciamiento**. Pero en un eje, el territorial, el **filum**, todo agenciamiento se divide en agenciamiento máquinico: lo que se hace, y en agenciamiento de enunciación: lo que se dice. Por ejemplo en este momento puedo decir mucho más de lo que he hecho. El otro eje está constituido por las *líneas de desterritorialización* que atraviesan y lo arrastran, el **diagrama**. Unas abren el agenciamiento territorial a otros agenciamientos, y lo hacen pasar por ellos: Estudiando la mente de Rem Koolhaas, de repente me encontré analizando también la de Dalí, Deleuze, Guattari, Foucault, Eisenstein, y demás. Otras líneas actúan directamente sobre la territorialidad del agenciamiento —la mente de Koolhaas-, y lo

abren a una tierra excéntrica, inmemorial o futura. Otras, por último, abren esos agenciamientos a **máquinas abstractas** y cósmicas que ellos efectúan: ¡Eureka! Ya tengo mis **máquinas abstractas**. Según esas líneas de agenciamiento el territorio y el código ya no presentan expresión ni contenido distintos, sino únicamente materias no formadas, fuerzas y funciones desestratificadas. Ciertamente, fragmentos de aquí y de allá que al ponerlos fuera de su contexto, desestratificarlos, son únicamente materias no formadas, fuerzas y funciones que habré de trabajar. En otras palabras, las reglas concretas del agenciamiento actúan, según dos ejes: por un lado, ¿cuál es la territorialidad del agenciamiento, cuáles son el régimen de signos y el sistema pragmático? Por otro, ¿cuáles son los máximos de desterritorialización, y las **máquinas abstractas** que efectúan?

Bien, pues todas estas referencias secretas, estas semillas, estos huevos de Pascua, que me agenció, son para mí los elementos, los pequeños fragmentos que he ido seleccionando del **phylum maquinico** de la mente de Koolhaas, y con los que he ido formando una **phyla maquinica**.

Como ya quedó explicado, en un sentido el término **phyla** y **phylum** se refiere a cualquier población (de átomos, moléculas, células, eventos, proyectos, ideas) cuya dinámica global esté gobernada por singularidades o haecceidades (bifurcaciones y atractores) y sin duda alguna, toda la dinámica global de las referencias secretas así está gobernada.

En el otro sentido, el término **phylum maquinico** se refiere a la integración de una colección de elementos en un ensamblaje, un montaje, que es más que la suma de sus partes, que es, un montaje que despliega sus propiedades globales no poseídas por sus componentes individuales, lo cual es lo que he venido haciendo en este trabajo: un ensamblaje, me gustaría llamarlo mejor montaje, que despliega propiedades globales...

En este último sentido me viene a la memoria alguno de los teoremas del ensayo que Koolhaas propone en *SMLXL* y que de hecho ya se encuentra su semilla desde *Delirious New York: Bigness or the Problem of Large [el problema de lo grande]*, y que es precisamente un ensamblaje que... Voy a citar estos teoremas:

Teoremas

Abastecida inicialmente por la irreflexiva energía de lo puramente cuantitativo *Bigness* ha sido, por casi un siglo, una condición casi sin pensadores, una revolución sin programa. *Delirious New York* implicó una "Teoría de *Bigness*" latente basada en cinco teoremas.

1. Más allá de cierta masa crítica, un edificio se convierte en un Edificio Grande [*Big*]. Una masa tal no puede ya ser controlada por una sola presencia arquitectónica, o incluso por ninguna combinación de presencias arquitectónicas. Esta imposibilidad dispara la autonomía de sus partes, pero esto no es lo mismo que fragmentación: las partes permanecen sometidas a la totalidad.
2. El elevador -con su potencial para establecer conexiones mecánicas antes que arquitectónicas y su familia de inventos relacionados no producen ningún efecto en el repertorio clásico de arquitectura. Los problemas de composición, escala, proporción, detalle, ahora son discutibles. El 'arte' de la arquitectura es inútil en *Bigness*.
3. En *Bigness*, la distancia entre el núcleo y la envolvente se incrementa hasta el punto en que la fachada ya no puede revelar lo que pasa en el interior. La expectativa humanista de "honestidad" está sentenciada: la arquitectura interior y exterior se vuelven proyectos separados, uno tratando con la inestabilidad de las necesidades programáticas e iconográficas, el otro -agente de desinformación- ofreciendo a la ciudad la estabilidad aparente de un objeto.
4. Donde la arquitectura revela, *Bigness* confunde; *Bigness* transforma la ciudad de una suma de certezas en una acumulación de misterios. Lo que se ve ya no es lo que se obtiene.
5. A través solo del tamaño, tales edificios entran en un dominio amor al, más allá del bien y del mal. Su impacto es independiente de su calidad.
6. Juntas, todas esas rupturas -con la escala, con la composición arquitectónica, con la tradición, con la transparencia, con la ética- implican el final, la ruptura más radical: *Bigness* ya no es parte de ningún tejido urbano.

7. Ésta existe, a lo mucho, coexiste. Su subtexto es *joder* el contexto.²³

Continuando con lo anterior, hay que aclarar algunos términos, lo cual no está fácil. El **diagrama** creo que de momento ya quedó suficientemente claro a que se refiere. Con los demás, como lo he venido haciendo en varias ocasiones, voy a recurrir a los diccionarios primero para saber el significado 'aceptado' de la palabra.

Con los términos **phyla** y **phylum** o **filum** y **fila**, creo que ya avance un poco con la explicación que acabo de apuntar. Hube de recurrir a un diccionario mayor y a un libro especializado de biología, pues en los de filosofía no lo encontré:

Filo: [Del gr. *phylon*, raza, estirpe] m. *Biol.* En los sistemas biogenéticos, serie de organismos que se consideran originados unos de otros a partir de una misma forma fundamental.

Filum: [Gr. *phylon*, raza, tribu] Agrupamiento taxonómico de clases emparentadas similares; categoría de un nivel alto, inferior a reino y superior a clase; el *filum* generalmente se usa en la clasificación de protozoos y animales, mientras que una categoría equivalente, la división, se usa en la clasificación de proaríotas, algas, hongos, y plantas. Muchos autores, siguiendo a los botánicos portugueses, usan la forma castellana filo, pl. filos.²⁴

Una vez sabido qué quiere decir y de dónde viene, paso a recopilar algunas definiciones que dan Deleuze y Guattari del uso que dan a la palabra:

"Sólo puede ser pensado, y además pensado como sin sentido. Pero precisamente es la realidad del pensamiento mismo. Es el inconsciente del pensamiento puro, es cada pensamiento que forma una serie [**filum**] en un tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo continuo conscientemente pensable. Es cada pensamiento que emite una distribución de singularidades. Son todos los pensamientos que se comunican en un Largo pensamiento, que hace que se correspondan con su desplazamiento todas las formas o figuras de la distribución nómada, insuflando el azar por doquier y ramificando cada pensamiento, reuniendo 'en una vez' el 'cada vez' para 'todas las veces'. Porque afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación, sólo el pensamiento puede hacerlo".²⁵

"Las máquinas abstractas se componen de *materias no formadas* y de *funciones no formales*. Cada máquina abstracta es un conjunto consolidado de *materias-funciones (FILUM y diagrama)*.

"Pues la materia no formada, el **FILUM**, no es una materia muerta, bruta, homogénea, sino una *materia-movimiento que implica singularidades o haecceidades, cualidades, e incluso operaciones (familias tecnológicas itinerantes)*; y la función no formal, el **diagrama**, no es un metalenguaje inexpresivo y sin sintaxis, sino una expresividad-movimiento que siempre implica una lengua extranjera en la lengua, categorías no lingüísticas en el lenguaje (familias poéticas nómadas).

"Ahora los agenciamientos concretos están relacionados con la idea **abstracta** de la **Máquina**, y están afectados de coeficientes que explican sus potencialidades, su creatividad, según su manera de efectuarla. "**Los coeficientes que 'cuantifican' los agenciamientos conciernen a las componentes variables de agenciamiento (territorio, desterritorialización, reterritorialización, tierra, Cosmos)**; las diversas líneas enmarañadas que constituyen el 'mapa' de un agenciamiento (líneas molares, líneas moleculares, líneas de fuga); las diferentes relaciones de cada agenciamiento con un plan de consistencia (**filum y DIAGRAMA**)".²⁶

Como se puede ver en el párrafo anterior, el **filum** y el **diagrama** también son las relaciones del **agenciamiento** con un **plan de consistencia**.

Con esta siguiente cita, la respuesta de Koolhaas a una pregunta un tanto insolente, quiero ilustrar la necesidad que este mecanismo conlleva respecto a juicios prematuros, posteriormente paso a analizarlo:

P: ¿Y no implica esto una cierta incapacidad para el juicio? ¿O una carencia de ideología característica de los discursos contemporáneos?

R: Esa es también una actitud muy superficial, porque desde luego que estamos llenos de juicios y de moralismos, pero sin embargo, tenemos el instinto de explorar las cosas. Los juicios le hacen a uno

muy pesado. Hay que ser como el alpinista, que tiene que vajar muy ligero de peso para llegar a la cumbre. Puede que esta sea una simple metáfora, pero no creo que la incapacidad para la *crítica*, para emitir un *juicio*, sea la expresión adecuada. Yo **prefiero hablar de un aplazamiento del juicio y de una articulación de la problemática, que haga justicia a todas las posibles facetas de un problema, tanto buenas como malas**. En ese sentido creo que nuestro papel es el de un *medium*, precisamente porque –a pesar de todo- ahora somos profesionales en activo: estamos expuestos a las corrientes, los tropismos, las tendencias que sugieren mutaciones, y creo que los **presentimos** antes de que se conviertan en **juicios** establecidos.

La principal ventaja de adoptar una postura no-académica está en la posibilidad de **experimentar...** Incluso con nosotros mismos.²⁷

DEL MECANISMO.

Pensar consiste en llevar al hablar y al ver hasta su propio límite, hasta ese límite que, separándolos los relaciona. Pensar es lanzar los dados: introducir un poco de azar, algo del Afuera. Pensar es buscar ese afuera en el propio adentro, como lo impensado que está incrustado en todo pensamiento...²⁸

GILLES DELEUZE.

Tampoco hay que olvidar la forma de afectación de **la máquina abstracta** que es la que se refiere a la actitud personal ante todo el proceso: "La fuerza de un autor se mide por la manera en que sabe imponer este punto problemático, aleatorio, y sin embargo, no arbitrario: gracia o azar".²⁹ Por ejemplo -y podría tomarse esto a manera de conclusión experimentada también en mi persona durante la elaboración de este trabajo-, en el caso de la **investigación profunda** (AMO y demás) o **máquina de diagnóstico** que Koolhaas realiza previo a la realización de cualquier proyecto (que cuando se han publicado se han hecho tan famosas como sus dos conocidos libros), **se trata de llegar a ese lugar vacío donde las potencias impersonales nos cautivan y nos fuerzan a producir el pensamiento a través de nosotros mismos**. Para lograrlo él somete su pensamiento al flujo casi indiscriminado de información y se deja traspasar por ella, sin tomar decisiones de ninguna especie en tanto que no haya que hacerlo ["... básicamente intento posponer lo más posible el momento del *juicio* para derivar tantas influencias como sea posible de este."]. Todas estas potencias impersonales, llamadas por Deleuze intensidades, atraviesan el cuerpo de Koolhaas que ya para este momento se está transformando en un **cuerpo sin órganos**. Mediante la aplicación **maquinica** de la **voluntad** supera ese fluir espontáneo que casi todos confunden con el pensar como una capacidad personal, 'racional', y alcanza **el otro pensar**, ese del poder de verse forzado al juego del mundo, ese poder inexorablemente conquistado contra sí mismo, es decir, sometándose a duras disciplinas, **es una condición ascética del pensamiento**. En otro segmento ya había puesto alguna cita que confirma lo anterior y que retomo en este espacio:

Mucha gente no podía mantenerse más de medio año con OMA. 'Necesito cada año nueva carne humana,' dijo una vez Koolhaas y todavía él indaga muy sobrio el porqué alguna gente 'sólo permanezca un corto período.' Forraje de cañón' llaman a esto en la oficina, la gente que está completamente agotada en un par de meses.

Koolhaas se somete a un régimen igualmente férreo. Un estilo de vida ascético, una vida privada delimitada en severas esferas, diariamente corre 5 kilómetros para poder sobrevivir a su furiosa velocidad de trabajo –todo para alcanzar ese momento único, que se levanta por encima de él mismo.

'Yo pienso,' dice Kees Christiaanse, 'que él hizo un compromiso con su ambiente y con él mismo, para vivir su vida tan impulsiva, tan intuitiva, tan plena como sea posible. Eso no lo hace necesariamente siempre fácil para su medio ambiente. Pero en el momento que triunfa, obtiene en sus manos una de las llaves más importantes para el entendimiento de la vida. Vivir a plenitud como experimento: no hay de otra que admirar enormemente a alguien así.'

No importa que tan rápido OMA consuma a su gente, siempre hay más gente empujando la puerta para entrar a trabajar. Mientras los clientes y el sistema establecido aún temblaban al oír su nombre,

él [Koolhaas] ganó entre los estudiantes y los jóvenes arquitectos un estado de verdadera mega estrella.”³⁰

Aún hoy en día no suelta el paso, dice Gary Wolf, quien tuvo que seguirle el paso a través de días, vuelos, hoteles, cenas, juntas, obras y otras actividades para realizar un reportaje sobre Koolhaas: “Su energía tiene una cualidad inmisericorde. Una noche en Rotterdam, tuvimos una cena tardía con Thomas Krens, el director del Guggenheim. Él es un gran pensador y posible cliente. ‘Hay una gran inteligencia allí, y un coraje especulativo increíble,’ dijo Koolhaas admirativamente después de la cena. Koolhaas acababa de llegar de Singapur dos días antes, había estado trabajando sin parar, y no mostraba signo alguno de fatiga. Manejó de regreso a la oficina de Rotterdam, subió las escaleras de dos en dos [cuatro pisos], y estaba visiblemente irritado porque todos ya se habían ido a su casa. Era después de la media noche.”³¹

Puede verse aquí, por un lado, los jóvenes arquitectos que laboran con Koolhaas se agotan, constantemente OMA solicita gente nueva para trabajar. Por otro él comenta, además: “Ciertamente no se siente uno complacido desde dentro del proceso... Estamos seducidos, sentimos júbilo y horror al mismo tiempo. Intentamos *analizar* estas emociones contradictorias... No se trata de complacencia, sino de fascinación, y en la fascinación existe siempre un elemento de rendición”.³²

En palabras de Deleuze, **para lograr ese otro pensar no hay que desear algo, sino hay que desear desear, es la máquina deseante**: “*Querer ganar un concurso no es lo mismo que querer hacer el mejor trabajo posible*”.³³ O podría rememorar una de las citas más refrescantes y desinteresadas que he leído respecto al quehacer urbano-arquitectónico: Koolhaas practica no sólo el pensamiento, sino también la arquitectura-urbanismo como deportes de alto rendimiento, siempre esforzándose por lo extremo, por ir más allá de las fronteras. “*Por un lado es la tensión continua, de que justamente las mejores cosas no siguen,*” dice Koolhaas, “*por el otro, el placer de inventar algo, el placer absoluto si llegas a algo bueno. No es que me sienta tan importante, sino que todo es para el trabajo, para que las cosas sucedan.*”³⁴ Pero, recordándole a quienes ingenuamente les gusta pensar que para Deleuze todo es superficialidad, acontecimiento, sorpresa, creación, que la multiplicidad de ‘lo-que-pasa’ es sólo una superficie engañosa, porque para el **pensamiento verdadero, ese otro pensar**, es “el Ser el único acontecimiento en el que todos los acontecimientos se comunican” y es el Sentido, la “posición en el vacío de todos los acontecimientos en uno, expresión en el sinsentido de todos los sentidos en uno”.³⁵

En este preciso momento interviene lo **maquinico**, elaborado para ejercer la voluntad o la elección. En la teoría de la elección lo que se pone en juego es ‘el modo de existencia de quien elige’ y no los términos explícitos de la elección. Por lo que, del mismo modo en que no se trata de desear algo, sino de desear desear, una elección auténtica no es jamás la elección de esto o aquello, sino la elección de elegir, es decir, la acción entre elegir y no elegir. “En suma, la elección abarcaba un dominio tan grande como el pensamiento, ya que iba de la no elección a la elección, y ella misma estaba entre elegir y no elegir. Kierkegaard extraerá todas las consecuencias de esto: la **elección**, que se plantea entre la **elección** y la **no elección** (y todas sus variantes), nos remite a una relación absoluta con el afuera, más allá de la conciencia psicológica íntima pero también más allá del mundo exterior relativo, y resulta ser la única capaz de volver a darnos tanto el mundo como el yo... Este punto del afuera ¿es la gracia o el azar?... Sólo elige realmente, sólo elige efectivamente aquel que es elegido”. Lo cual es fácil de articular con la producción de sentido, figura del “tercer estado del autómatas” que representa el ideal **subjetivo**, precisamente porque involucra la renuncia de toda pretensión **subjetiva**. El afuera como instancia de la fuerza activa, al poseionarse de un cuerpo, al seleccionar un individuo, lo dispone a la elección de elegir. “Lo que constituye el conjunto es la relación entre el automatismo, lo impensado y el pensamiento”. Pero, hay “un tercer estado donde el autómatas es puro, privado tanto de ideas como de sentimientos, reducido al automatismo de gestos cotidianos segmentarizados [sic], pero dotado de autonomía. Y precisamente de los que se apodera el pensamiento desde afuera, como lo impensable en el pensamiento, es del autómatas así purificado. La cuestión es muy diferente de la de la distancianción; es la del automatismo propiamente cinematográfico y sus consecuencias. Es el automatismo material de las imágenes lo que hace surgir desde afuera un pensamiento que él impone, como lo impensable, a nuestro automatismo intelectual. El autómatas está separado del mundo exterior, pero hay un afuera más profundo que viene a

animarlo". Se trata de las condiciones mismas del pensamiento. Estas condiciones implican una depuración, una sobriedad, una "exposición concentrada y lúcida de la soberanía inmanente del Uno". Por eso, pensar no es el fluir espontáneo de una capacidad personal. Es, como ya dije, el poder, duramente conquistado: contra sí mismo, de verse forzado al juego del mundo. Es, tal vez, el **¿qué puedo?** de Foucault.

Dicho de otra manera, "lo que cuenta es el intersticio entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio *entre* las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de desaparición, como dicen los físicos: dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo".³⁶

Así, de una forma maquina Koolhaas busca las zonas de descodificación de los medios para extraer un territorio ya que todo agenciamiento, como ya quedó asentado, es territorial, y ha de descubrir la territorialidad que éste engloba: la arquitectura-urbanismo se hace un territorio, su territorio, donde van a pasar cosas, ya sean programadas o no. Ese territorio se hace de fragmentos descodificados de todo tipo, que Koolhaas va extrayendo de los medios, pero que a partir de ese momento adquieren un valor de 'propiedades' —estos fragmentos Koolhaas incluso los registra con derechos de autor, es el caso del vocabulario de *Pearl Delta River*, por ejemplo. El territorio está a punto de crear el agenciamiento. Pero el territorio excede a la vez el organismo y el medio, y la relación entre ambos, va en camino a encontrar también su **cuerpo sin órganos**, por eso Koolhaas hubo de cortar al programa todo lo que no era indispensable para dejar expuesto el puro nervio; ahora también a través de este **cuerpo sin órganos**, que es el programa, pueden fluir las intensidades. Se dispone a realizar agenciamientos. Agenciar es: "estar en el medio, en la línea de encuentro e un mundo interior con un mundo exterior".³⁷ Entonces Koolhaas de manera maquina hace **elecciones**, muy generales en esta etapa, encuentra en cada agenciamiento el contenido y la expresión, evalúa su distinción real, su presuposición recíproca, sus inserciones fragmento a fragmento, los pone en el potro de tortura hasta que revienten, y los que no revienten es porque ya son un agenciamiento, que no se reduce a los estratos, porque en él la *expresión* ya devino un *sistema semiótico*, un régimen de signos, y el *contenido*, un *sistema pragmático*, acciones y pasiones —"Creo que mi más gran cualidad es *poner en escena* el proceso creativo. En todos los eventos, una situación en la cual las conexiones, la composición y el cuestionamiento de ciertos temas genera una reflexión y una atmósfera especial de creatividad. Otra cosa es que constantemente estamos perdiendo el miedo a investigar ciertas hipótesis. En el principio de cada operación tratamos de hacer un inventario de todas las posibilidades, y de dejar fuera lo menos posible [pensamiento complejo]. Gradualmente hemos desarrollado una manera altamente eficiente de probar hipótesis, esto es, para destruirlas. Ponerlas en el potro de modo que o se quiebran o funcionan."³⁸

Es la doble articulación: que la expresión y la del contenido. Esa es, pues, la primera división de todo agenciamiento, el **filum**: por un lado, el agenciamiento maquina y, por el otro, a la vez e inseparablemente, el agenciamiento de enunciación. *Entre el contenido y la expresión, se establece una nueva relación que todavía no aparecía en los estratos*: los enunciados o las expresiones expresan transformaciones incorporales que como tales (propiedades) 'se atribuyen' a los cuerpos o a los contenidos. Aparece esa *zona autómatas de transformaciones incorporales* expresadas por las expresiones, atribuidas a los contenidos.

Además, el agenciamiento también se divide según otro eje, el que está constituido por las *líneas de desterritorialización* que lo atraviesan y lo arrastran, el **diagrama**: unas abren el agenciamiento territorial a otros agenciamientos, y lo hacen pasar por ellos, otras actúan directamente sobre la territorialidad del agenciamiento y lo abren a una tierra excéntrica, inmemorial o futura, y otras más abren esos agenciamientos a **máquinas abstractas** y cósmicas que ellos efectúan. Y según esas líneas de agenciamiento ya no presentan expresión ni contenido distintos, sino únicamente materias no formadas, fuerzas y funciones desestratificadas. Ahora Koolhaas ya sabe cuál es la territorialidad del agenciamiento, y cuáles son el régimen de signos y el sistema pragmático. También sabe cuáles son los máximos de desterritorialización, y las **máquinas abstractas** que efectúan. "Hice un **diagrama** en el cual vi que era

Importante introducir una **serie de ejes**, sabiendo que la única forma en que todos pudieran realmente gozar la ciudad barroca era desde arriba [Territorialidad]. Como resultado tres ejes dirigen el proyecto: **un eje de conexión** a la ciudad; **uno de circulación** dentro del proyecto; y finalmente, **un eje vertical**, el cual proporciona el placer de ver la ciudad barroca [Las trayectorias o recorridos].³⁹

En suma, no hay que olvidar que la "unidad real mínima es el agenciamiento. Siempre es un agenciamiento el que produce los enunciados. El enunciado es el producto de un agenciamiento, que siempre es colectivo, y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos. Ahora bien, lo difícil es hacer conspirar todos los elementos de un conjunto no homogéneo, hacerlos funcionar juntos". Esto es precisamente lo que tiene hacer Koolhaas en cada proyecto: hacer funcionar todos los elementos no homogéneos, juntos. "Las estructuras están ligadas a condiciones de homogeneidad, los agenciamientos no".⁴⁰

No hay que olvidar la aplicación de los conceptos y los **principios rizomáticos** a través de todo el proceso. Por otro lado, hay que recordar que no es un proceso lineal, de serlo, sería muchísimo más sencillo tratar de explicarlo, no, este es un proceso de multiplicidades, donde todo se está moviendo, para lograr esto Koolhaas tiene que permitir, como ya apunté, que las 'cosas dadas de antemano' o condicionantes, se muevan, cambien de lugar, se articulen y desarticulen, desaparezcan, o vuelvan a aparecer, que lo azaroso intervenga y se encuentren intersticios, y así vayan encontrando su propio ser, como un **rizoma**. Así es como basándose en su experiencia *-empirismo-* corrige, mejora y sigue determinando su 'espacio urbano-arquitectónico'.

Por ejemplo, si me estuviera refiriendo al proyecto de Melun Sénart, estaría el proceso más o menos en las FASES y en el "ESTUDIO DE OPCIONES DE DESARROLLO [conexiones].

DEL PLAN DE CONSISTENCIA O CUERPO SIN ÓRGANOS.

Para seguir avanzando y aclarando términos, hay que hacerse del **plan de consistencia** o **cuerpo sin órganos**.

El **plan de consistencia** o **de composición** (planomeno) **se opone al plan de organización y de desarrollo**. La organización y el desarrollo conciernen a forma y sustancia: desarrollo de la forma y, a la vez, formación de sustancia o de sujeto. Pero **el plan de consistencia ignora la sustancia y la forma: las haeciedades, que se inscriben en ese plan, son precisamente modos de individuación que no proceden ni por la forma ni por el sujeto**. El plan **consiste abstractamente, pero realmente, en las relaciones de velocidad y de lentitud entre los elementos no formados, y en las composiciones de afectos intensivos correspondientes** ('longitud' y 'latitud' del plan). En un segundo sentido, **la consistencia reúne concretamente los heterogéneos, los heteróclitos, como tales; asegura la condición de los conjuntos difusos, es decir, de las multiplicidades del tipo rizoma**. En efecto, procediendo por consolidación, **la consistencia actúa necesariamente en el medio, por el medio, y se opone a todo plan de principio o de finalidad**.

¿Es el plan de consistencia el que constituye el cuerpo sin órganos, o son los cuerpos sin órganos los que componen el plan? ¿El Cuerpo sin órganos y el Plan son la misma cosa? De todas formas el componente y lo compuesto tienen la misma potencia: la línea no tiene dimensión superior al punto. La superficie no tiene dimensión superior a la línea, el volumen no tiene dimensión superior a la superficie, sino siempre un número de dimensión fraccionaria, anexacto, o que no cesa de crecer o de decrecer con las partes. El plan efectúa la sección de multiplicidades de dimensiones variables. Así pues, **LO FUNDAMENTAL ES EL MODO DE CONEXIÓN DE LAS DIVERSAS PARTES DEL PLAN** **¿En qué medida los cuerpos sin órganos se componen juntos? ¿Cómo se prolongan los continuums de intensidad? ¿En qué orden se hacen las series de transformación? ¿Cuáles son esos encadenamientos alógicos que siempre se producen en el medio, y gracias a los cuales el plan se construye fragmento a fragmento según un orden fraccionario creciente o decreciente?** El plan es como una hilera de puertas. Y **las reglas**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

concretas de construcción del plan sólo son válidas en la medida en que ejercen un PAPEL SELECTIVO. En efecto, el plan, es decir, el modo de conexión, proporciona el medio para eliminar los cuerpos vacíos y cancerosos que rivalizan con el cuerpo sin órganos; para rechazar las superficies homogéneas que enmascaran el espacio liso; para neutralizar las líneas de muerte y de destrucción que desvían la línea de fuga. Sólo es retenido y conservado, así pues, creado, sólo consiste lo que aumenta el número de conexiones en cada nivel de la división o de la composición, así pues, en el orden decreciente como en el creciente (lo que no se divide sin cambiar de naturaleza, lo que no se compone sin cambiar de criterio de comparación...)⁴¹

Guattari explica que para **"hacerse uno mismo un cuerpo sin órganos**, ya sea mediante drogas [como el Nagual y el Tonal de Carlos Castaneda], una experiencia amorosa, poesía, cualquier creación, **es esencialmente producir una cartografía**, que tiene estas características particulares: que uno no la pueda distinguir del territorio existencial que que representa. No hay diferencia entre el mapa y el territorio. Eso significa que no hay transposición, que no hay traducibilidad, y por tanto, no hay taxonomía posible. La modelización aquí es productora de existencia"⁴²

"Dadme, pues, un cuerpo': ésta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida"⁴³

DE LO MAQUÍNICO.

Deleuze y Guattari definen lo **maquínico** como el principio fundamental de operación de la estructura-evento del rizoma.

El libro *Caosmosis* de Félix Guattari provee una reflexión de la **máquina** en una estructura más amplia, lo que él llama *El nuevo paradigma estético*. A partir de la descripción de la producción de subjetividad, enfatizando la heterogeneidad de las formas, desde la pre-personal hasta la de los *media* y la tecnológica, Guattari considera la naturaleza de lo **maquínico** en formas mucho más amorfas que la meramente tecnológica. Aquí **maquínico** se vuelve un término que puede describir las maneras en que todo un rango de elementos diferentes compone nuestras experiencias de ser y existir; desde lo físico, lo material hasta lo psicológico, lo perceptivo. La 'ecología virtual' que Guattari describe en *Caosmosis* es una manera de explicar las interrelaciones de elementos a través del *pathic*, lo gestual y lo transitivo, y los estados pre-personales de nuestras experiencias, con relación al mundo material en que habitamos. Dedicar una consideración estética revisada de nuevas formas de ser, y nuevas formas de vivir, que proveen formas mutantes de entendimiento y colaboración colectivas. **Lo maquínico es una forma de describir el devenir, el trabajar juntos, de una forma relacional, de diferentes elementos de nuestra existencia.** La máquina virtual es mucho más que una máquina tecnológica en el sentido tradicional. Se crea de la complejidad y el caos y depende de la relación a través de diferentes elementos: materiales, culturales, tecnológicos y físicos. Estas ideas tienen una parte significativa que desempeñar en la teoría del discurso cibernético.

"El **devenir**-mujer no tiene prioridad, no es ni más ni menos medio que un **devenir**-planta, o que un **devenir**-animal, o un **devenir**-abstracto, o un **devenir**-molecular; es una dirección. ¿Hacia qué? Muy simple, **hacia otra lógica**, o más bien una *lógica que he llamado maquínica, una maquínica existencial, esto quiere decir que, ya no es la lectura de una representación pura, sino de una composición del mundo, la producción de un cuerpo sin órganos en el sentido que los órganos ya no están en relación de posición superficie-profundidad, ya no postula una totalidad en sí mismo referida en otras totalidades, en otros sistemas de significación que son, finalmente, formas de poder. Más bien, estas son formas de intensidad, formas de posición-existencia que construyen tiempo en tanto que lo representan, exactamente como en el arte, formas que construyen coordenadas de existencia al mismo tiempo que las viven*"⁴⁴

DEL DESEO.

A muy grandes rasgos, lo que hacen Deleuze y Guattari en el *Antiedipo* es atacar la noción de Jacques Lacan de **deseo** como carencia y concebirlo como producción material. Al pensar el **deseo** de esta manera se le hace formar parte de la infraestructura económica de la sociedad, algo que era rechazado por los marxistas. No era muy difícil para Deleuze y Guattari llegar a esta noción de **deseo**, porque ya no se trata de la noción de deseo como Freud la había concebido, sino de una acepción del término más cercana a lo que Nietzsche llamaba *Voluntad de Poder*. Son muchas las consecuencias que se derivan de esta tesis tan sencilla. Para citar alguna, se puede mencionar que de acuerdo a esta propuesta, sólo hay cambio social ahí cuando el **deseo** es liberado y desarrollado en su faceta más activa. El **deseo** como producción material, **el deseo maquinico, es deseo revolucionario.**

En este sentido, los modos de represión del **deseo** dejan de ser considerados fenómenos de la ideología y comienzan a ser percibidos como parte de la economía. El malestar de una cultura ya no es un síntoma que cobra sentido en un discurso sobre la psicología familiar, como lo enfocaba Freud, sino en la perspectiva de un discurso sobre la historia universal: es lo que intenta *El Antiedipo*.

En referencia al tema **Del mecanismo del pensamiento complejo**, que trabajo en este segmento, a juicio de Deleuze, al deseo no puede atribuírsele una representación, porque el inconsciente no representa nada, sólo produce. **La única actividad del inconsciente, dice, es producir deseo: energía libre y no ligada a ninguna imagen física. El deseo no tiene imagen ni conoce ninguna ley.** Si se le asocia con la triste imagen de Edipo lo único que se logra es inyectarle culpa y disminuir su fuerza afirmativa; ya que según dicen los autores, el psicoanálisis plantea que el **deseo** impulsa a buscar objetos para intentar paliar una falta originaria que nunca podrá ser colmada, idea que a Deleuze y Guattari les resulta tristemente abominable. Ellos postulan que **el deseo no conlleva ninguna carencia, no es una búsqueda sino una donación afirmativa de fuerza, de voluntad de poder, como Nietzsche lo llamaba.** Esto quiere decir, que cuando se dice 'deseo de amar', no se está designando un estado en que falte la oportunidad de amar, sino que se afirma la existencia de una fuerza de amar, positiva y productora.

Habrán de hacerse varias aclaraciones de suma importancia, una, hay en los flujos de **deseo** un poder de trastocar las estructuras de explotación y jerarquía; pero no porque lo deseado sea lo que la Ley prohíbe (la transgresión) sino porque al afirmarse liberan procesos desestructurantes que se llevan por delante cualquier forma de organización. **En suma, el deseo es pleno y forma con su objeto una sola unidad: la máquina deseante.** En *Antiedipo* conciben los flujos de deseo como fuerzas potencialmente revolucionarias; ya que el deseo es devenir vital, es la tendencia del cuerpo a unirse a lo que aumenta su potencia de acción. Deleuze y Guattari utilizan imágenes maquinicas porque pretenden plantear el problema desde una perspectiva de la función y no de la esencia; nunca se preguntan qué es el inconsciente, lo que les importa es qué usos y qué efectos tiene y podría tener en el campo social.

Otra aclaración se refiere a que las ideas edípicas acerca de los flujos de **deseo** no conducen en modo alguno a una filosofía hedonista. Para ellos la **constitución del deseo como proceso apunta a posponer el placer en pos de una plenitud dada por el sostenido aumento de la intensidad.** Dicen, si no cayéramos en la trampa de asociarlo con el placer, nos daríamos cuenta de que **el deseo no carece de nada;** por eso los que abogan por una cultura del placer deben tener mucho miedo al **deseo**, ya que el **deseo** no busca el placer, por el contrario, el placer interrumpe el ejercicio del **deseo** ofreciéndole una descarga. Por ejemplo, la tradición medieval del amor cortés rechazaba el placer del sexo; pero eso no suponía privarse de **desear, la ascesis funciona como condición del deseo y no como su prohibición.**

En el deseo nunca hay carencia, lo que sí puede haber es el vacío pleno. Los occidentales asociamos el vacío a imágenes horribles, pero el vacío también forma parte del **deseo.**

En el *Antiedipo* sostienen que **el deseo no produce fantasmas, produce realidades.** La cuestión es determinar qué hace que el inconsciente fabrique **deseos** que producen esta realidad y no otra, esta

sociedad y no otra. **Puede decirse sin temor a equivocarse que el inconsciente es infinitamente creativo y productivo; todo lo que vemos fue fabricado por flujos de deseo.**

DE LA SUBJETIVIDAD, LA SUBJETIVACIÓN Y LOS MODOS DE SUBJETIVACIÓN.

En tanto que, es importante para entender la forma de trabajo de Rem Koolhaas y la OMA-AMO, habrá que analizar cuestiones tales como las que lanza Deleuze con respecto a los procesos de subjetivación: **"¿cuál es nuestra ética?, ¿cómo producir una existencia artística?, ¿cuáles son nuestros procesos de subjetivación, irreductibles a nuestros códigos morales?, ¿dónde y cómo se producen nuevas subjetividades?, ¿qué podemos esperar de las comunidades actuales?"**, a las que más adelante me referiré. Y sobre todo porque la **subjetivación es la producción de modos de existencia o estilos de vida, que es lo que en más de un sentido han de producir, no sólo Koolhaas, sino todos los arquitectos que se precien de serlo.** Esto que implica ser y pensarse como "sujeto ético", "el reto de forjarse uno mismo reglas facultativas que orienten las acciones y permitan discernir entre lo bueno y lo malo. La ética es la práctica de la *libertad*, y la *libertad* condición de la ética". En la obra de Koolhaas los procesos de subjetivación suponen la **afirmación de una diferencia, crear una manera de vivir y hacer de ella la más alta expresión de la ética.**

Gilles Deleuze y Michel Foucault, al igual que Félix Guattari, crearon conceptos orientados a promover prácticas de *resistencia*. Uno de estos conceptos es el de **subjetivación**, "flecha" recogida de Nietzsche y "lanzada en otra dirección", -incluso, con distintos materiales-; un **concepto muy interesante que designa la operación a través de la cual las instancias individuales, colectivas e institucionales construyen sus propios estilos de vida al margen de los poderes y los saberes establecidos.** Es importante hacer notar que nada tienen que ver con la vida privada sino que se trata de procesos mediante los cuales se crean nuevas posibilidades de existencia. Y éstos procesos, la más de las veces sin ser conscientes, son reinventados incesantemente puesto que son apropiados por las instancias de control. De hecho, por una parte, los modos de subjetivación son lo que hacen quienes se resisten a convertirse en lo que el amo le impone. Por otro lado, no hay que esperar que necesariamente los modos de subjetivación salgan de los marginales. La subjetividad "es plural y polifónica", "No conoce ninguna instancia dominante de determinación que gobierne a las demás instancias como respuesta a una causalidad unívoca." **Hay que "cuidarse de cualquier ilusión progresista o de cualquier visión sistemáticamente pesimista.** La producción maquinica de la subjetividad puede laborar tanto para lo mejor como para lo peor", así como puede salir de cualquier instancia. En este caso, **"lo mejor es la creación, la invención de nuevos Universos de referencia; lo peor, la masmediatización embrutecedora a la que millones de individuos están condenados."**¹⁵

Dentro del aspecto creativo, por medio de la subjetivación, pueden crearse movimientos sociales de todo tipo:

Los factores subjetivos ocuparon siempre un lugar importante en la Historia. Pero, al parecer, van adquiriendo un papel preponderante desde que los *mass media* de alcance mundial comienzan a revelarlos. [...] El inmenso movimiento lanzado por los estudiantes chinos de la plaza Tiananmen tenía ciertamente por objetivo consignas de democratización política. Pero parece también inquestionable que las contagiosas cargas afectivas de que era portador iban más allá de las simples reivindicaciones ideológicas. Este movimiento puso en juego todo un estilo de vida, una concepción de las relaciones sociales (basada en las imágenes transmitidas por el Oeste), una ética colectiva. ¡Y, a la larga, nada podrán los tanques contra esto! ¡Lo mismo que en Hungría o Polonia, la mutación existencial colectiva tendrá la última palabra! Sin embargo, los grandes movimientos de subjetivación [como éste] no toman necesariamente un rumbo emancipador.¹⁶

Retomando lo anterior, los modos de subjetivación vendrán, de hecho, de aquellos que puedan pensarse como **sujetos éticos.** La moral, al contrario, remite a un conjunto de reglas coactivas que juzgan las acciones de acuerdo a valores trascendentes. Pensarse como sujeto ético es algo muy distinto. **La ética no tiene nada que ver con las prescripciones que un código establece. Implica el reto de forjarse uno mismo reglas facultativas o voluntarias que orienten las acciones propias y permitan discernir entre lo bueno y lo malo. La ética es la práctica de la *libertad*, y la *libertad* condición de la ética. Como lo deja ver Deleuze, los procesos de subjetivación suponen la afirmación de una diferencia, crear una manera de vivir y hacer de ella la más alta expresión de la ética.** Nietzsche veía en los modos de subjetivación "la última dimensión de la voluntad de poder, el querer-artístico". Foucault, por su parte, ve esta dimensión "como aquella en que la fuerza se afecta a sí misma o se pliega."¹⁷

Considerando lo anterior, ¿cómo se da el proceso de subjetivación? No es fácil hablar de esto sin profundizar en los conceptos (como "pliegue", "maquínico", "territorialización", "línea del Afuera", etc.) que Deleuze, Foucault o Guattari utilizan en sus filosofías; pero, supongo, puede hacerse una explicación general y reducida (con el efecto de no complicar todo esto), como un traguito que nos permita aunque sea probar algo de todo el vino que hay en la garrafa y permitir que el lector deduzca, del texto, el significado de dichos conceptos. Prometo que no será difícil.

En una entrevista que Claire Parnet le hizo a Deleuze en 1986 respecto a la reciente muerte de Michel Foucault⁴⁸, Deleuze expone un aspecto de suma importancia de la obra de Foucault, la subjetivación y su producción.⁴⁹ Primero explica que todos nacemos con veintidós pliegues que hemos de desplegar; hasta entonces, nuestra vida estará completa. Es por eso que morimos, "Porque ya no queda ningún pliegue que desplegar. Aunque es raro que un hombre muera sin que le queden algunos pliegues por desarrollar." Simplemente, puede decirse que "Le ha tocado". Foucault, por su parte, reconoce "**cuatro pliegues principales**" que Deleuze, en dicha entrevista, enumera: el primero es "**el pliegue que constituye nuestro cuerpo** (nuestro cuerpo si somos griegos, nuestra carne si somos cristianos, y aún hay muchas variaciones posibles en cada pliegue); el segundo sería "**el pliegue realizado por la fuerza que se ejerce sobre sí misma en lugar de aplicarse a otras fuerzas**"; el tercero, "**que constituye la verdad en relación con nosotros mismos**"; y finalmente, "**el último pliegue, el del la línea del Afuera, el que constituye una 'interioridad de espera'**".⁵⁰

Este plegado de la línea del Afuera es precisamente lo que Foucault llamaba "**proceso de subjetivación**". Para lograr este proceso, "**no basta con que la fuerza se ejerza sobre otras fuerzas o sufra sus efectos, se precisa que la fuerza se ejerza sobre sí misma: será digno de gobernar a otros aquel que haya alcanzado el dominio de sí mismo.**" Deleuze resalta el descubrimiento que hace Foucault de que "Al plegar la fuerza sobre sí, en una relación consigo misma, los griegos inventan la subjetivación" al darse como una relación de poder entre hombres libres. "No es el dominio de las reglas codificadas del saber (relación entre formas), ni el de las reglas coactivas del poder (relación de una fuerza con otras fuerzas), **se trata de reglas en cierto modo facultativas (relación consigo mismo): el mejor será aquel que ejerza el poder sobre sí mismo.**" Es en esta forma, además, como los griegos inventan el modo de existencia estético, lo que es, precisamente, la subjetivación: "curvar la línea, replegarla sobre sí misma, conseguir que la fuerza se auto-afecte". Con esto, Foucault buscaba demostrar que "sólo podemos evitar la muerte y la locura si hacemos de la existencia un 'modo', un 'arte'", en breve, una existencia estética. **Y es cuando ejercemos este poder sobre nosotros mismos, cuando somos libres; es entonces cuando podemos crear los modos de subjetivación.** Sin embargo, Deleuze aclara que sería "absurdo pretender que Foucault reintroduce subrepticamente el sujeto que anteriormente había negado". Y es que no hay sujeto, sino sólo *producción de subjetividad*: "precisamente porque no hay sujeto, la subjetividad debe ser producida en cada momento". Y por lo mismo que la "subjetividad sea 'producida'", que sea un 'modo', debería ser suficiente para persuadirnos de que hemos de tomar este término con gran precaución. Foucault dice: "un arte de sí mismo que sería lo contrario de sí mismo...". "Si hay sujeto, se trata de un sujeto sin identidad. **La subjetivación como proceso es una individuación personal o colectiva, unitaria o múltiple.**"⁵¹ **Es el intercambio de intensidades que hacemos todo el tiempo con todo lo que nos rodea y hacia todo lo que abarcamos.**

Esta cuestión no podía plantearse antes, sino justamente en el momento que estamos viviendo, cuando hemos "franqueado las etapas del saber y el poder", siendo, por su parte, estas etapas las que nos obligan a plantear esta nueva cuestión. "La subjetividad no es en absoluto una formación de saber o una función del poder", hemos ido más allá de esto. Antes bien, "la subjetivación es una operación artística que se distingue del saber y del poder, que no tiene lugar en ellos", y que es "aquella operación que consiste en plegar la línea del Afuera", que, llama la atención Deleuze, no se trata "simplemente [de] una manera de protegerse, de resguardarse", sino al contrario. La subjetivación es el "único modo posible de arrostrar la línea, de cabalgar sobre ella: quizá caminamos hacia la muerte, hacia el suicidio, pero, el suicidio se convierte entonces en un arte que ocupa la vida entera."⁵²

Dichos procesos de producción de subjetividad individual o colectiva presentan una enorme multiplicidad de vías. Considerando que la subjetividad sólo vendrá de aquellos que se piensen como sujetos éticos,

Deleuze resalta que es importante para Foucault "distinguir la subjetivación de la moral, de todo código moral", ya que **"la subjetivación es ética y estética**, al contrario que las morales, que participan del poder y del saber." Esto desata preguntas que el mismo Deleuze lanza: **"¿Cuál es nuestra ética?, ¿Cómo producir una existencia artística?, ¿Cuáles son nuestros procesos de subjetivación, irreductibles a nuestros códigos morales?, ¿Dónde y cómo se producen nuevas subjetividades?, ¿Qué podemos esperar de las comunidades actuales?"** Cuando habla de la subjetivación, Foucault se remonta a los griegos (*El uso de los placeres*), pero con su interés constante en todas sus obras de saber qué es lo que pasa, lo que somos y hacemos hoy, ya que "sea próxima o lejana, una formación social sólo puede analizarse por su diferencia con respecto a nosotros, para esbozar esa diferencia. Tenemos un cuerpo, pero ¿en qué difiere el cuerpo griego o de la carne cristiana? **La subjetivación es la producción de modos de existencia o estilos de vida**".⁵³

¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Editorial Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición, P. 36. (1ª edición en francés, 1976).

² Ya que van a ser varias las citas de este libro, lo nominaré como F y el número de página:

Deleuze, Gilles, *Foucault*, Traducción José Vázquez Pérez, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, (1ª edición en francés, 1986).

³ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Traducción Aurelio Garzón del Camino, Siglo Veintiuno Editores, México, 1998 (1ª edición en español 1976 y 1ª edición en francés 1975), Pp. 208-209.

⁴ Deleuze, Gilles, *Deseo y placer*, Artículo publicado en la revista francesa Magazine Littéraire, Núm. 325 (número dedicado a Foucault), octubre 1994, Págs. 57-65. O en: <http://www.hartzta.com/deleuze.html>

⁵ Wolf, Gary, *Exploring the Unmaterial World*. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁶ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Quantum Leap*, The The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pp. 1160. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁷ Koolhaas, Rem, "Ciudad aeropuerto en Seul" *OMA / Rem Koolhaas 1992-1996*, El Croquis, número 79, Madrid, 1996, 1ª edición, p. 230. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁸ Ver: Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL. Singapore Songlines. Thirty Years of Tabula Rasa y Tabula Rasa Revisited*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995. P. 1008-1089 y 1090-1133. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁹ Wolf, Gary, *Exploring the Unmaterial World*. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁰ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL*, The The Monacelli Press, Nueva York, 1995. P. 1124. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹¹ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, traducción José Vázquez Pérez, editorial PRE-Textos, Valencia, 1997, 2ª edición, p. 36. (1ª edición en francés 1977).

¹² Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas, Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997. Pp. 511-522. (1ª edición en francés, 1980).

¹³ Cfr. Deleuze, Gilles, *Crítica y Clínica*, Traducción Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, p. 92. (1ª edición en francés, 1993)

¹⁴ Franco, Arturo, *OMA, la Córdoba del futuro*, abc.es, (9 junio 2002). <http://www.arquired.net/espanol/noticias/oma.htm>.

¹⁵ Kipnis, Jeffrey, *El último Koolhaas, OMA / Rem Koolhaas 1992 1996*, El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, p. 30.

¹⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Traducción Irene Agoff, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, p. 242.

¹⁷ Koolhaas, Rem y Sanford Kwinter, *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes. "Lecture 1/21/91"*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996. 2ª ed., Pp. 24-25. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁸ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL, Strategy of the Void, Très Grande Bibliothèque, Paris, Francia*, The The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 626. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁹ Koolhaas, Rem y Sanford Kwinter, *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes. "Lecture 1/21/91"*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996. 2ª ed., p. 31. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

²⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas, Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997, p. 514. (1ª edición en francés, 1980).

²¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL, Darwinian Arena, Zentrum für Kunst und Medientechnologie [Centro de arte y media tecnología]*, The The Monacelli Press, Nueva York, 1995. Pp. 691-696. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

²² Koolhaas, Rem y Sanford Kwinter, *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes. "Lecture 1/21/91"*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996. 2ª ed., Pp. 34-35. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

- ²³ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Bigness or the Problem of Large*, The Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 499-502. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ²⁴ Curtis, Helena y N. Sue Barnes, *Biología*, Editorial Médica Panamericana, Buenos Aires, 1994, p. G-10.
- ²⁵ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*. Traducción Miguel Morey y Víctor Molina, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989, Pp. 78-80. (1ª edición en francés 1969).
- ²⁶ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas, Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997. Pp. 511-522. (1ª edición en francés, 1980).
- ²⁷ Zaera, Alejandro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas." *OMA / Rem Koolhaas*, El Croquis, número 53, Madrid, 1992, 3ª edición. Pp. 22 a 24.
- ²⁸ Deleuze, Gilles, *Foucault*, Traducción José Vázquez Pérez, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, p. 19. (1ª edición en francés, 1986).
- ²⁹ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Traducción Irene Agoff, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, p. 234.
- ³⁰ Van der Zijl, Annejet, *Haagse Post*. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ³¹ Wolf, Gary, "Exploring the Unmaterial World." Junio 2000. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ³² Zaera, Alejandro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas." *OMA / Rem Koolhaas*, El Croquis, número 53, Madrid, 1992, 3ª edición. Pp. 22 a 24.
- ³³ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL, Strategy of the Void. Très Grande Bibliothèque, Paris, France, Competition 1989*. The Monacelli Press, Nueva York. 1995. P. 604. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen
- ³⁴ Van der Zijl, Annejet, *Rem Koolhaas. La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*. *Haagse Post*. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ³⁵ Deleuze, Gilles, *La lógica del sentido*. Traducción Miguel Morey, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, p. 223. (1ª edición en francés 1969).
- ³⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Traducción Irene Agoff, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, Pp. 236-240.
- ³⁷ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, Traducción José Vázquez Pérez, editorial PRE-Textos, Valencia, 1997, 2ª edición, p. 62. (1ª edición en francés 1977).
- ³⁸ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. Ó: <http://stuuwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>
- ³⁹ Koolhaas, Rem y Sanford Kwinter, *Rem Koolhaas. Conversations with students. "Lecture 1/21/91"*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996. 2ª ed., p. 31. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁴⁰ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, Traducción José Vázquez Pérez, editorial PRE-Textos, Valencia, 1997, 2ª edición, p. 61. (1ª edición en francés 1977).
- ⁴¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas, Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997. Pp. 511-522. (1ª edición en francés, 1980).
- ⁴² Stivale, Charles J., *Pragmatic /Machinic: Discussion with Félix Guattari*. (19 March 1985), Traducida y adaptada por Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www.dc.peachnet.edu/~mnunes/guattari.html>
- ⁴³ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Traducción Irene Agoff, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, p. 251.
- ⁴⁴ Stivale, Charles J., *Pragmatic /Machinic: Discussion with Félix Guattari*. (19 March 1985), Traducción y adaptación Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www.dc.peachnet.edu/~mnunes/guattari.html>
- ⁴⁵ Guattari, Félix, *Caosmosis*, Traducción Irene Agoff, Ediciones Manantial, Argentina, 1996, Pp. 11-16. (1ª edición en francés 1992).
- ⁴⁶ Guattari, Félix, *Caosmosis*, Traducción Irene Agoff, Ediciones Manantial, Argentina, 1996, p. 12. (1ª ed. en francés 1992).
- ⁴⁷ "Un retrato de Foucault" (Entrevista a Gilles Deleuze con Claire Parnet), en Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 186.
- ⁴⁸ "Un retrato de Foucault" (Entrevista a Gilles Deleuze con Claire Parnet), en Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 165-189 (1ª edición en francés, 1995).
- ⁴⁹ "Un retrato de Foucault" (Entrevista a Gilles Deleuze con Claire Parnet), en Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 180-184 (1ª edición en francés, 1995).
- ⁵⁰ "Un retrato de Foucault" (Entrevista a Gilles Deleuze con Claire Parnet), en Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 180
- ⁵¹ "Un retrato de Foucault" (Entrevista a Gilles Deleuze con Claire Parnet), en Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 181-182, 184.
- ⁵² "Un retrato de Foucault" (Entrevista a Gilles Deleuze con Claire Parnet), en Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 182
- ⁵³ "Un retrato de Foucault" (Entrevista a Gilles Deleuze con Claire Parnet), en Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 183-184.

1930. DEL DISCURSO LIBRE INDIRECTO COMO DECONSTRUCCIÓN.

Ese es precisamente el valor ejemplar del discurso indirecto, y sobre todo del discurso indirecto 'libre': no hay límites distintivos claros, no hay fundamentalmente inserción de enunciados diferentemente individualizados, ni acoplamiento de sujetos de enunciación diversos, sino un agenciamiento colectivo que va a determinar como su consecuencia los procesos relativos de subjetivación, las asignaciones de individualidad y sus distribuciones cambiantes en el discurso. No es la distinción de los sujetos la que explica el discurso indirecto, es el agenciamiento, tal como parece libremente en ese discurso, el que explica todas las voces presentes en una voz, los gritos de muchachas en un monólogo de Charlus, las lenguas en una lengua, las consignas en una palabra.¹

El agenciamiento es el inconsciente en persona.²

GILLES DELEUZE.

Debido a su naturaleza, la filosofía es fascinante en tanto que cuenta con la seguridad relativa de lo imaginario, como opuesto a la incuestionable inseguridad de lo 'real'. Este *secreto* puede identificarse de alguna manera con la psicología del romanticismo. Por ejemplo, un viajero romántico no busca la incertidumbre, no busca un allá —Koolhaas sí busca la incertidumbre, sí busca un allá, y es extremadamente claro al respecto—, sino una especie de acá absoluto, capaz de resistir toda forma de cambio; razón por la cual la mayoría de la gente aún prefiere la relativa seguridad de la imaginación a la incuestionable seguridad de lo 'real'.

Hablando sobre el Teatro de la Danza (el famoso *Cadavre Exquis*) en una conferencia-mesa redonda en la escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, termina Koolhaas diciendo:

[...] todos los elementos y lo sobrepuesto sobre ellos es un elemento arquitectónico mayor, un dosel rectangular más grande. Esto produce un contraste con el edificio existente, y de esta manera articula el hecho extraño de su existencia forzados a vivir juntos. Lo consideramos una serie de muros.

Rob Krier: Eso es exactamente lo que critico en tu diseño. Eso es anti-espacio, espacio no formulado.

Rem Koolhaas: Ya he admitido en conversaciones previas contigo que tengo un punto ciego para el espacio. Este es un problema con el que estoy batallando, pero creo que ya he avanzado bastante para alguien que tiene un *handicap* [desventaja] tan grande. (Carcajadas).

Jaquelin Robertson: Rem, ¿consideras 'nostalgia' una palabra peyorativa? 'Nostalgia' en el significado del diccionario es el anhelo por un tiempo mejor, o los recuerdos de un tiempo mejor, y ahí no parece haber nada peyorativo sobre anhelar un mejor tiempo.

Rem Koolhaas: Si lo defines de esa manera, yo diría que este proyecto realmente no tiene anhelo por un tiempo mejor, o los recuerdos de un tiempo mejor. Es extremada y precisamente extático por el tiempo actual, este año, este lugar, este momento, y nada más.³ [Una haecceidad]

Hablando sobre el Montaje hube de referir algunas de las ligas que existen entre el Constructivismo y el Deconstructivismo, este último también llamado Deconstrucción, entonces dejé establecido que aunque Koolhaas **no** pertenece al movimiento arquitectónico del Deconstructivismo, sí se compenetró de las ideas del Constructivismo debido principalmente a Leonidov y Lissitzky, y con ello hubo de compenetrarse también en las ideas de la Deconstrucción —me refiero al pensamiento filosófico—, que, por otro lado estaban en auge cuando él comenzaba su carrera profesional. Aunque no pretendo abrir totalmente la caja de Pandora de la filosofía de Jacques Derrida, voy a referirme a la Deconstrucción, nombre con el que él bautizó a un proceso, que, según él dice, no es en sí un proceso; pero, que ya venía manejándose desde tiempo atrás, por ejemplo por Deleuze mismo, y seguramente también Nietzsche, sin el boato del nombre que en algún momento fue capaz de espeluznar a la gente, ya que creo que lo que es importante de este pensamiento no es el nombre sino el mecanismo, o lo que sea, que en esencia es lo que aplica Koolhaas y lo que más de una vez he pretendido aplicar en el desarrollo de esta investigación.

La Arquitectura Deconstructivista nació de una exposición del mismo nombre, realizada en 1988 y curada por Philip Johnson, en el *Museum of Modern Art* de Nueva York. Algunos consideran esta arquitectura como una reflexión sobre el aburrimiento que se sentía entonces respecto a la arquitectura posmodernista (aclaro que no con el pensamiento de la Posmodernidad, nominado así por Lyotard y que es algo muy

distinto), y la sensación de que ya no había más que explotarle a este *revivalismo* histórico, pues las habilidades artesanales que podían haber creado un *revival* convincente ya no existían. Pero sobre todo, según Johnson –fuerte promotor del *International Style*–, era tiempo de inventar un nuevo estilo arquitectónico. Los ocho arquitectos que participaron en esta exposición eran ya bastante conocidos: Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, y Coop Himmelblau, grupo formado por Wolfgang Prix y Helmut Swiczinsky. Compartían algunas características distintivas. En ese tiempo su obra, en mayoría no construida, estaba llena de desviaciones de las normas geométricas aplicadas entonces –normas y cánones–, despreciaban el ángulo recto y preferían no trabajar con paralelas, los planos que empleaban se veían torcidos y girados, había siempre muchos trapezoides encimados. Era una especie de ruptura cultural, mediante una arquitectura obsesionada con la fragmentación y la inestabilidad. Debido a haber participado en esta exposición, además del gran interés que demostró no tanto por los Constructivistas en general, sino por Ivan Leonidov en particular, y de su natural rebeldía y, tal vez, también debido a su fascinación por la filosofía, o para decirlo con mayor claridad, por el pensamiento como deporte extremo, peligroso, Koolhaas fue clasificado como arquitecto ‘deconstructivista’ en sus principios. Proponiéndose escapar con éxito de este ‘bautizo’ inicial, creo yo, a la invitación a participar en la exposición de *Pabellones de Video Deconstructivistas* en Groningen, Holanda, junto con otros cuatro de los ya nombrados, respondí con una *Video parada de autobús*, en lugar de un pabellón deconstructivista como se esperaba, parodiando con ella el Pabellón de Barcelona de Mies. La presentación de este trabajo en el libro *SMLXL* la nomina *Only 90°, Please [Sólo 90°, por favor]*, *Video Bus Stop, Groningen, Netherlands, 1991*, con lo cual encuentra como de costumbre el intersticio para salir, en este caso de la clasificación bautismal.

Antes de seguir adentrándome en el tema, sólo como recordatorio de que Koolhaas **no** pertenece al movimiento que fue catalogado con ese nombre, traigo a colación algunos de sus comentarios enfáticos al respecto:

[...] No está traído de los pelos, como en cierto sentido todo lo que me ha absorbido, y eso es ciertamente verdad de Leonidov, tiene una parte que jugar.

En cierto sentido, nos hemos alejado de los Constructivistas porque se ha abusado terriblemente de ellos. La arquitectura holandesa parecía en peligro de volverse una repetición de tres edificios, por lo que decidimos retroceder.

Aún pienso que todo el trabajo de Leonidov es asombroso, tanto el del principio como el del final. Pero no creo que tengamos preferencia por el aspecto monolítico del trabajo de Leonidov y de Ledoux. *Bigness* [Lo grande] puede ser leído de dos maneras, como la predilección de algo grande y como un modo de subdividir el volumen total. Lo que no es lo mismo que una simple acumulación de detalles, sino más bien el **desmantelamiento** de áreas dentro del volumen [deconstrucción?].

Yo nunca tuve esa sensación con Leonidov, ya que su trabajo no tiene oposiciones internas. Creo que es más una cuestión de llevar una cierta dirección, y por lo menos identificarla”.⁴

Mi escepticismo sobre los deconstructivistas está basado en su presunción de que esta analogía ingenua y banal entre una geometría supuestamente irregular y un mundo fragmentado o un mundo donde los valores ya no están anclados de una manera fija. Es desesperanzadamente visual y compositiva y por tanto, arquitectónica, en un sentido muy tradicional. Y esto para mí es ultimadamente decorativo.

Siempre dudé entre explotar cosas y hacer cosas. Y realmente es diez veces más interesante *hacer* cosas que *explotarlas*, también porque la explosión dura un momento, mientras que el hacer dura mucho más. En este sentido la **deconstrucción** ha hecho todo lo que puede hacer en arquitectura. Quizá **ha sido un importante medio de analizar las cosas, de experimentar**, pero no le veo ningún futuro dentro de la arquitectura.

Lo que el **deconstructivismo** ha producido es la peor respuesta que se puede dar, en términos de mi interpretación, de lo que la profesión puede hacer en este momento. Es maravillosa como posición estética o intelectual para el arquitecto, pero probablemente no para los otros socios –el público, por ejemplo– que están trabados en una especie de momentos fosilizados de la ‘insatisfacción’ o ‘incapacidad’.⁵

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Reconstruyendo los orígenes del constructivismo-deconstrucción como formas de pensamiento y no de cómo se vino dando esta última en la arquitectura, había establecido que:

Los rusos tienen una palabra específica para denominar construcción en su sentido de edificar que es *stroitel' stvo*, de *stroit'*; edificar: la actividad que se realiza con 'ladrillos y mortero', que requiere conocimientos de materiales y que uno esté involucrado en 'la realidad material del mundo físico'. Por otro lado tienen una palabra muy distinta, precisamente de donde viene el término Constructivismo, que es *konstruktsiia*. Esta es la construcción en el sentido de organización estructural y su sentido más literal de aplicación es en el sentido gramatical. Tiene que ver con la estructura de las ideas, LA CONSTRUCCIÓN DE ARGUMENTOS A TRAVÉS DE LA SECUENCIA DE ENSAMBLAJE DE LAS IDEAS. *Konstruktsiia* es una categoría intelectual, como dijeron los Constructivistas; denota un modo de pensar, un cierto ordenamiento de los procesos de pensamiento. Aquí es donde se puede encontrar la relación más cercana entre el Constructivismo y la Deconstrucción.⁶

Sucintamente se puede definir que, la "Deconstrucción, probablemente la teoría postestructuralista más conocida y apasionante (ambos términos son a menudo intercambiables), cuyo principal exponente es el filósofo francés Jacques Derrida, [...] es una forma de análisis textual aplicada no sólo a la literatura y la filosofía, sino también a la historia, la antropología, el psicoanálisis, la lingüística y la teología [y la arquitectura].

La esencia de la estrategia deconstruccionista es la demostración de la auto-contradicción textual. Difiere de la técnica filosófica establecida para detectar los errores lógicos en la argumentación de un oponente en que las contradicciones puestas de manifiesto revelan una incompatibilidad subyacente entre lo que el escritor cree argumentar y lo que el texto dice realmente. Este divorcio entre la intención del autor y el significado del texto es la clave de la deconstrucción.⁷

Procederé a aclarar estos conceptos que resultan de sumo interés, para lo cual me voy a servir de una cita de Deleuze y Guattari y de otra de Foucault, considerados ya como postestructuralistas:

La crítica implica conceptos nuevos (de lo que se critica) tanto como la creación más positiva. Los conceptos han de tener contornos irregulares conformados según su materia viva. ¿Qué es lo que no es interesante por naturaleza? ¿Los conceptos inconsistentes, lo que Nietzsche llamaba los 'informes y fluidos garabatos de conceptos', o bien por el contrario los conceptos demasiado regulares, petrificados, reducidos a un esqueleto? Los conceptos más universales, los que se suele presentar como formas o valores eternos, son al respecto los más esqueléticos, los menos interesantes. No se hace nada positivo, pero nada tampoco en el terreno de la crítica ni de la historia, cuando nos limitamos a esgrimir viejos conceptos estereotipados como esqueletos destinados a coartar toda creación, sin ver que los viejos filósofos de quienes los hemos tomado prestados ya hacían lo que se trata de impedir que hagan los modernos: creaban sus conceptos, y no se contentaban con limpiar, roer huesos, como el crítico o el historiador de nuestra época. Hasta la historia de la filosofía carece del todo de interés si no se propone despertar un concepto adormecido, representarlo otra vez sobre un escenario nuevo, aún a costa de volverlo contra sí mismo.⁸

Antes que denunciar el gran olvido que el Occidente inauguró, Deleuze, con una paciencia de genealogista nietzscheano, señala una multitud de pequeñas impurezas, de mezquinos compromisos. Acosa las minúsculas, las repetitivas cobardías, todos estos lineamientos de tonterías, de vanidad, complacencia, que no cesan de alimentar, día a día, el champiñón filosófico.⁹

En estos últimos párrafos es posible ver cómo Deleuze explica y aplica en su trabajo la técnica que Derrida llamó de la deconstrucción. Y ya que es la segunda vez que lo nombro, ¿por qué no explorar lo que él mismo dice al respecto? Aunque a lo largo de su amplia obra, sobre todo en la parte que se refiere más específicamente a esto de la deconstrucción, Derrida no ofrece una definición elocuente de lo que el término significa, lo poco que hay es muy breve y casi críptico, por ejemplo, algo como 'la experiencia misma de la posibilidad (imposible) de lo imposible'. Sin embargo, lo que sí queda claro es que no es ni un análisis, ni una crítica, ni un método.

[La deconstrucción] tampoco es una crítica, en un sentido general o en un sentido kantiano. La instancia del *krinein* o de la *Krisis* (decisión, elección, juicio, discernimiento) es ella misma, como lo es también por lo demás todo el aparato de la crítica trascendental, uno de los 'temas' o de los 'objetos' esenciales de la deconstrucción. Lo mismo diré con respecto al método. La deconstrucción no es un *método* y no puede ser transformada en método. Sobre todo si se acentúa en esa palabra la significación procedimental o técnica (...).

No basta con decir que la deconstrucción no puede reducirse a una mera instrumentalidad metodológica, a un conjunto de reglas y de procedimientos transportables. No basta con decir que cada 'acontecimiento' de deconstrucción resulta singular o, en todo caso, lo más cercano posible a algo así como un idioma o una firma. Es preciso asimismo señalar que la deconstrucción no es siquiera un *acto* ni una *operación*. No sólo porque, en ese caso, habría en ella algo 'pasivo' o algo 'paciente' (...). No sólo porque no corresponde a un *sujeito* (individual o colectivo) que tomaría su iniciativa y la aplicaría a un objeto, a un texto, a un tema, etc. La deconstrucción tiene lugar; es un acontecimiento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto, ni siquiera de la modernidad. *Ello se deconstruye*. El *ello* no es aquí una cosa impersonal que se contrapondría a alguna subjetividad egológica. Está en deconstrucción (Litré decía: 'deconstruirse... perder su construcción'). Y en el 'se' del 'deconstruirse', que no es la reflexividad de un yo o de una conciencia, reside todo el enigma.¹⁰

En otros lugares dice:

Lo que se denomina la 'deconstrucción' obedece innegablemente a una exigencia *analítica*, a la vez crítica y analítica. Se trata siempre de *deshacer*, *desedimentar*, *descomponer*, *desconstituir* sedimentos, artefactos, presupuestos, instituciones. (...) Como esta disociación analítica debería ser también, en la deconstrucción, al menos tal como yo la comprendo o la practico, una ascensión crítico-genealógica, tenemos aquí aparentemente los dos motivos de todo análisis (...).

Pero, simultáneamente, la 'deconstrucción' no comienza sino con una resistencia a este doble motivo. (...) Lo que su trabajo pone en cuestión es no sólo la posibilidad sino el deseo o el fantasma de una recuperación de lo originario, el deseo o el fantasma asimismo de alcanzar alguna vez lo simple, sea lo que sea. Se trata pues de un movimiento no sólo contra-arqueológico sino-contra-genealógico de la deconstrucción: la 'genealogía' del principio genealógico no depende ya de una simple genealogía.¹¹

Nunca he tenido lo que se dice un 'proyecto fundamental'. Y 'deconstrucciones', que prefiero en plural, no ha nombrado sin duda nunca un proyecto, un método o un sistema. Y menos aún un sistema filosófico. En unos contextos siempre muy determinados, es uno de los nombres posibles para designar, en resumidas cuentas metonímicamente, lo que llega o no llega a llegar, a ocurrir, es decir, una cierta dislocación que de hecho se repite con regularidad —y allí donde hay algo antes que nada: en lo que se denomina clásicamente los textos de filosofía clásica, por supuesto y por ejemplo, pero asimismo en cualquier texto, en el sentido general que trato de justificar para dicha palabra, es decir, en la experiencia sin más, en la 'realidad' social, histórica, económica, técnica, militar, etc. (...). Esas deconstrucciones violentas están en proceso, *ello ocurre*, no espera a que finalice el análisis filosófico-teórico de todo lo que acabo de evocar con una palabra: éste es necesario pero infinito y la lectura que esas fisuras hacen posible no sobrevuela jamás el acontecimiento; tan sólo interviene en él, está inscrita en él.¹²

Sin embargo, a pesar de haber 'inventado' el término, no ha sido él de hecho quien lo utiliza:

Cuando utilicé la palabra 'deconstrucción', rara vez, al principio muy rara vez, una o dos veces — aquí es donde la paradoja de los destinatarios que viene a transformar el mensaje juega a fondo, tenía la impresión de que era una palabra entre otras muchas, una palabra secundaria del texto, que iba a borrarse o que iba al menos a ocupar un lugar en el que no regiría nada. Para mí era una palabra en una cadena con muchas otras palabras como: huella, *différance* y, además, en todo un trabajo que no se limita simplemente a un léxico, si se quiere. Ocurre —y ello merece ser analizado— que esta palabra, que sólo he escrito una o dos veces, ni siquiera me acuerdo muy bien dónde, ha saltado de pronto fuera del texto, y otros se han apoderado de ella y le han otorgado la importancia que ya saben ustedes y respecto de la cual yo he tenido que justificarme, explicarme, bandearme; pero esta palabra, por las connotaciones técnicas y, cómo decir, negativas que podía tener en ciertos contextos, me molestaba. Creo asimismo en la

necesidad del desmontaje de sistemas, creo en la necesidad del análisis de las estructuras para ver lo que ocurre allí donde funciona, allí donde no funciona, porqué la estructura no llega a cerrarse, etc. Pero, para mí, no era en absoluto ni la primera ni la última palabra, sobre todo no era una palabra clave para todo lo que vendría después (...).

Según explica Derrida, utilizó la palabra para traducir dos términos de Heidegger en un momento en que le era necesario en ese contexto. "Esos dos términos son *Destruktion* (Heidegger utiliza la palabra *Destruktion* y explica inmediatamente que la *Destruktion* no es una destrucción, que es precisamente una des-estructuración para deshacer algunas etapas estructurales, dentro del sistema, etc.), o bien *Abbau*, que va en el mismo sentido: deshacer una edificación para ver cómo está constituida o desconstituida. Es lo clásico. Lo que no era clásico era a lo que se aplicaba esa fuerza, ese *Abbau*, es decir, a toda la ontología clásica, a toda la historia de la filosofía occidental, etc."¹³ Lo anterior se parece mucho a la versión de los Constructivistas rusos en cuanto al significado de la raíz *konstruksiiia*. También puede decirse entonces que fue Heidegger el 'iniciador' de *ello*.

A pesar de todo, en tiempos más recientes el término **deconstrucción** se volvió sumamente problemático y ambiguo, seguramente debido a lo recién explicado, pues prácticamente cada cual se tomó la atribución de explicarlo, tal vez sin conocer a fondo el pensamiento de Derrida. Frecuentemente usado para indicar un intento de romper o de examinar críticamente una creencia o 'constructo' (como lo llaman los filósofos), sin embargo, aunque esto es posible, la 'deconstrucción', como ya vengo apuntando, tiene un sentido filosófico más específico, que generalmente se refiere a la manera de leer los textos 'contra sí mismos'. En términos sencillos, entonces, **deconstruir** significa buscar fisuras, **intersticios**, omisiones, 'pequeñas impurezas', metáforas reveladoras, contradicciones. No obstante Deleuze nunca utilizó la palabra **deconstrucción**, y Koolhaas no acepta de forma abierta pertenecer al movimiento arquitectónico de ese nombre (lo cual es absolutamente verdad), tanto uno como el otro son por su forma de proceder, autores **deconstructivos**, en el sentido más genérico del término y en referencia al pensamiento no al estilo arquitectónico. Si no fuera así, no podrían explicarse los escritos de Koolhaas, sobre todo por ejemplo el ensayo *Junkspace*, que es verdaderamente demoledor.

Por otro lado, dice Derrida que "escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injerto. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay cosa como tampoco hay texto original.

"De este modo todas las extracciones textuales (...) no dan lugar —como se hubiera podido suponer— a 'citas', a 'collages', ni siquiera a 'ilustraciones'. Aquéllas no se aplican a la superficie o en los intersticios de un texto que ya existiría sin ellas. Y ellas mismas no se leen sino en la operación de su reinscripción, en el injerto. Violencia insistente y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación, gracias a la cual ambos textos se transforman, se deforman uno al otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente del uno al otro y, así, se regeneran en la repetición, en el borde de un *punto por encima*. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su extracción y también lo transforma afectando al nuevo terreno. Es definido (pensado) por dicha operación a la vez que él define (piensa) la regla y el efecto de la operación".¹⁴

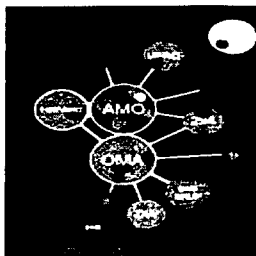
El método **deconstructivo**, tanto de los filósofos -Derrida y Deleuze- como de Koolhaas, puede considerarse mejor, o también, como un proyecto de '**discurso libre indirecto e impersonal**'. Tanto Deleuze como Koolhaas buscan trabajar con otros pensadores, artistas, colegas de modo tal que su propia voz y la del autor se vuelva indistinta, indefinible. ¿Qué, no es lo que estoy haciendo en esta disertación? De este modo, ambos -¿ambos? ¿Y yo qué?-, pretenden **instaurar una zona de Indiscernimiento** entre ellos y los autores con quienes trabajan. ¿No es así como funciona un rizoma? ¡Claro! Por los intersticios. Parafraseando a Nietzsche, 'es cuestión de recoger las flechas lanzadas por otros y volverlas a lanzar'. La forma de enunciación, de discurso, resultante de esta mezcla de voces es —aunque sustenta el nombre propio, tanto el de Deleuze como el de Koolhaas, como el del autor—

indirecta, impersonal. Puede decirse que es una técnica de trabajo. Koolhaas busca esta técnica para trabajar y la llama, o se llama a sí mismo *Ghostwriter* o escritor fantasma.

Para mí una concepción que conecta todos los roles es la metáfora del escritor de libretos como alguien que inventa libretos y trabaja a ese nivel en el equipo general... Quiero escribir un libro sin que esté yo en él.

"Soy el escritor fantasma de Manhattan", fue la formulación que le di a esta idea en el libro (*Delirious New York*) mismo. Esto me permitió escribir un libro en el cual yo no estaba presente deliberadamente. Este no fue en absoluto resultado de cobardía de mi parte, sino más bien una cualidad particular, o una hábito mental mío. Estoy más interesado en el análisis que en el juicio. De hecho, muchas de nuestras observaciones y proyectos han sido siempre posponer el momento de la definición final o juicio final tanto como sea posible. Tenemos la fuerte sensación que la riqueza del trabajo se incrementa en la medida en que se amplíe este fenómeno. *Delirious New York*, entonces, no es en primera instancia un juicio moral hecho sobre la ciudad o sobre el fenómeno. Incluso se puede decir que un fenómeno tan amoral y nietzscheano requiere un análisis igualmente amoral, más que una declaración clara de quién está donde y dónde está la posición de uno.¹⁵

De hecho, Deleuze argumenta que el lenguaje existe en su estado 'natural' en esta forma impersonal: "El lenguaje es un inmenso 'hay', en tercera persona, es decir, lo contrario de una persona [...]"¹⁶ La atribución de 'posiciones-sujeto' definidas es borrada y una especie de tercera persona indefinida toma preponderancia. Este fue el efecto que Deleuze buscó en los cursos que impartió en Vincennes,¹⁷ comparando el resultado esperado a una versión de, como él dice, *Sprechgesang* [Canto hablado]. "Era como una cámara de ecos, un rizo en el que las ideas retornaban después de haber pasado por muchos filtros".¹⁸ De manera similar, describe el estilo que desarrolla en su trabajo, encontrando su forma más compleja en las 'zonas de variación continua' [mesetas] de *Mil Mesetas* como una especie de 'politonalidad': "En *Lógica del sentido* intenté una especie de composición serial. Pero *Mil Mesetas* es más complejo: la 'meseta' no lo es metafóricamente, se trata de zonas de variación continua, como torres que dominan cada una una región, y que se hacen señas entre sí. Una composición india o genovesa. Ahí es donde, a mi modo de ver, hemos estado [Deleuze y Guattari] más cerca de un estilo, es decir, de una politonalidad".¹⁹



El sistema abierto-rizoma de OMA-AMO
(AR 01.02)

Para Deleuze y para Koolhaas, la única forma de estar en contacto con este discurso indirecto, impersonal, es, paradójicamente, experimentar plenamente la propia soledad de uno. Esta es, por otro lado, la misión de un profesor, cuyos estudiantes demandan poca 'comunicación', que se queja de estar muy solo, lo cual he experimentado más de una vez, por lo que ahora prefiero enseñarles a 'comunicarse' conmigo, es más divertido y productivo para todos y no corro el peligro de quedarme cada vez más sola.

Koolhaas detecta también la soledad y hace grandes esfuerzos para mantenerse en la zona de impersonalidad del discurso indirecto, aunque el peso enorme de la fama que ha alcanzado no lo favorece en este aspecto; sin embargo, ha logrado ya ser un rizoma que ha crecido en todas direcciones, lo que hace de OMA-AMO ser parte de una máquina y no ser sólo Uno. Esto ayuda a Koolhaas a mantenerse digamos, lo más imperceptible posible.

A continuación intentaré 'ilustrar' la forma del *discurso libre indirecto* de Koolhaas de varias maneras, tanto en escritos y proyectos, como en formas de pensar, de ver y de proponer, ya que esto también conforma el *sistema abierto* con el que ha construido por adelantado un espacio urbano-arquitectónico **opuesto** al que ahora se nos impone, como ya dejé apuntado, tal vez por tradición o costumbre.

Primero voy a establecer cómo Koolhaas busca trabajar con otros pensadores, artistas, colegas, de modo tal que su propia voz y la del autor se vuelva indistinta, indefinible. De este modo, pretende

instituir una zona de indiscernimiento entre él y los autores con quienes trabaja. Se verá entonces la técnica de trabajo de OMA:

Pero no me refiero a diseñar como un acto solitario.

Creo que mi más gran cualidad es *poner en escena* el proceso creativo. En todos los eventos, una situación en la cual las *conexiones*, la composición y el cuestionamiento de ciertos temas genera una reflexión y una atmósfera especial de creatividad. Otra cosa es que constantemente estamos perdiendo el miedo a investigar ciertas hipótesis.

En el principio de cada operación tratamos de hacer un inventario de todas las posibilidades, y de dejar fuera lo menos posible [pensamiento complejo]. Gradualmente hemos desarrollado una manera altamente eficiente de probar hipótesis, esto es, para **destruirlas**. Ponerlas en el potro de modo que o **se quiebran o funcionan**.²⁰

Me da un terror enorme lo que sucede a los arquitectos cuando están realmente solos y lo aburrido, insoportable e 'importante' que se vuelve su trabajo. Para luchar contra esa incipiente manía de soledad, me interesé mucho más en involucrar a otras personas en los diseños. Y desde ese momento hasta la fecha, organizamos la mayoría de los concursos con equipos, en parte con gente de la oficina y en parte con gente de afuera. **Esta fórmula** generó el tipo de explosión que tuvo lugar con el concurso de la Biblioteca de París y con el ZKM de Karlsruhe. Ahora estoy interesado en resistir esta 'soledad' mediante **trabajar junto con otros arquitectos**. Por ejemplo, hemos invitado a Hans Kolhoff, Jacques Lucan y Fritz Neumeyer recientemente para trabajar en *La Défense*. También estoy trabajando con Jean Nouvel en su interpretación de algo que 'preparamos' para él en Lille, y hemos trabajado con Christian de Portzamparc de una manera muy intensa. Así que por un lado, estoy más solo en Rotterdam, pero por el otro, tenemos **colaboraciones más ambiciosas** con otros profesionales.

Ahora sabemos mejor cómo estructurar el proceso creativo y crear las condiciones adecuadas, la mezcla correcta entre el pánico y la concentración, el incentivo correcto en términos de competitividad y relaciones de soporte, en fin, se puede incluso hablar de la estructura de la OMA como una expresión de 'diseño', como una estructura de acentos nacionales y de acentos complementarios [Técnica de trabajo].

Casi se convierte en la creación de un estado artificial del inconsciente. Creo en la incertidumbre. Para poder estar realmente convencido de algo se necesita sentir un profundo desagrado por casi todo lo demás, esto es crucial en ciertos proyectos para explorar las fobias y poder reforzar las convicciones [una aplicación del método paranoico crítico].²¹

No importa qué, yo sabía que quería ser parte de algo más grande.²²

¡Y ya lo logró! Si no basta ver el sistema abierto-rizoma OMA / AMO y anexas.

En otras palabras, como ya apunté, estamos hablando de una *máquina*, como el mismo Koolhaas lo expresa en su diario de la Gran Biblioteca de París: "Asombrosamente absurdo, asombrosamente hermoso. Más allá de cualquier explotación, también hay altruismo en el trabajo: OMA —**máquina para fabricar fantasía**— está estructurada para que *otros* obtengan los eureka".²³
En otra esfera encontraré la forma de hablar un poco más de las máquinas.

En cuanto a las zonas de variación continua —mesetas— está la forma totalmente rizomática en que ahora trabaja, como se ve en la ilustración. Pero primero y antes que nada, en lo referente a su forma de escritura, están sus dos libros más importantes, *Delirious New York* y *SMLXL*, escritos de la manera en que Deleuze lo explica, como anoté más arriba, y de hecho también son zonas de variación continua o mesetas. Para ilustrar lo anterior habré de reproducir a continuación la Introducción de ambos libros, donde Koolhaas mismo explica como los realizó. Aunque, hay que hacer notar que en *Delirious New York* es más notoria la forma de 'injerto' como la explica Derrida, o como explica Deleuze, "no hay que tratar de saber si una idea es justa o verdadera. Más bien habría que buscar una idea totalmente diferente, en otra parte, en otro dominio, de forma que entre las dos pase algo, algo que no estaba ni en una ni en otra. Ahora bien, generalmente esa otra idea uno no la encuentra solo, hace falta que intervenga el azar o que alguien os la dé. Nada de ser un sabio, saber o conocer tal dominio, sino aprender esto o aquello en dominios muy diferentes. (...) es un procedimiento de 'pick-me-up', de 'pick-

up' -en el diccionario = acontecimiento, ocasión, aceleración del motor, captura de ondas-, y además el sentido sexual del término".²⁴ Comienzo, por supuesto, con *Delirious New York*:

INTRODUCCIÓN

Los filósofos y los filólogos deben estar preocupados en primer lugar con la metafísica poética; esto es, la ciencia que busca la prueba no en el mundo externo, sino en las verdaderas modificaciones de la mente que medita en ello.

Desde que el mundo de naciones es hecho por el hombre, es dentro de sus mentes que esos principios deben ser explorados.

-- Giambattista Vico, *Principios de una Nueva Ciencia*, 1759.

¿Para qué tenemos una mente sino para lograr nuestro camino?

-- Fyodor Dostoyevski.

MANIFIESTO

¿Cómo escribir un manifiesto -en una forma de urbanismo para lo que queda del siglo XX- en una época que los repugna? La debilidad fatal de los manifiestos es su falta de evidencia inherente.

El problema de Manhattan es el opuesto: es una cordillera de evidencia sin manifiesto.

Este libro fue concebido en la intersección de estas dos observaciones: es un *manifiesto retroactivo* de Manhattan.

Manhattan es la Piedra Roseta del siglo XX.

No sólo grandes partes de su superficie están ocupadas por mutaciones arquitectónicas (Central Park, el Rascacielos), fragmentos utópicos (Rockefeller Center, el Edificio de la ONU) y fenómenos irracionales (Radio City Music Hall [Salón de Música de la Ciudad de la Radio]), sino que además cada manzana está cubierta con varias capas de arquitectura fantasma en forma de ocupaciones anteriores, proyectos abortados y fantasías populares que proveen imágenes alternativas a la Nueva York que existe.

Especialmente entre 1890 y 1940 una nueva cultura (¿la Era de la Máquina?) seleccionó Manhattan como laboratorio: una isla mítica donde la invención y el ensayo de un estilo de vida metropolitano y su arquitectura acompañante podían ser seguidos como un experimento colectivo en el que la ciudad entera se convirtió en una fábrica de experiencia hecha-por-el-hombre, donde lo real y lo natural dejó de existir.

Este libro es una interpretación de ese Manhattan que da a sus aparentemente discontinuos -incluso irreconciliables- episodios un grado de consistencia y coherencia, una interpretación que intenta establecer a Manhattan como el producto de una teoría no formulada, el *Manhattanismo*, cuyo programa -para existir en un mundo totalmente fabricado por el hombre, esto es, para vivir dentro de la fantasía- era tan ambicioso que para ser realizado, no podía ser abiertamente establecido.

ÉXTASIS

Si Manhattan está aún en busca de una teoría, entonces esta teoría, una vez identificada, deberá producir una fórmula para una arquitectura que sea al mismo tiempo ambiciosa y popular.

Manhattan ha creado una arquitectura desvergonzada que ha sido amada en proporción directa a su desafiante falta de auto-aborrecimiento, respetada exactamente en la medida en que se extralimitó.

Manhattan ha inspirado consistentemente en sus observadores un *éxtasis acerca de la arquitectura*.

A pesar de -o tal vez debido a- esto, su comportamiento y sus implicaciones han sido consistentemente ignorados y aún suprimidos por la profesión arquitectónica.

DENSIDAD

El Manhattanismo es la ideología urbanística que ha alimentado, desde su concepción, en los esplendores y miserias de la condición metropolitana -hiperdensidad- sin alguna vez haber perdido la fe en ella como la base de una cultura moderna deseable. *La arquitectura de Manhattan es un paradigma para el aprovechamiento de la congestión.*

La formulación retroactiva del programa de Manhattan es una operación polémica.

Revela un cierto número de estrategias, teoremas y brechas que no sólo le dan una lógica y un patrón al comportamiento pasado de la ciudad, sino que su continua validez es en sí misma un

argumento para una segunda llegada del Manhattanismo, esta vez como una doctrina explícita que pueda trascender la isla de sus orígenes para proclamar su lugar entre los urbanismos contemporáneos. Con Manhattan como ejemplo, este libro es un blueprint [plano heliográfico] para una 'Cultura de Congestión'.

BLUEPRINT [PLANO]

Un blueprint [plano] no predice las grietas que se desarrollarán en el futuro; describe un estado ideal que sólo puede ser aproximado. De la misma forma este libro describe una Manhattan *teórica*, una *Manhattan como conjetura*, de la cual la ciudad presente es la realización comprometida e imperfecta. De todos los episodios del urbanismo de Manhattan este libro aísla sólo esos momentos donde el plano es más visible y más convincente. Deberá ser, e inevitablemente será, leído contra el torrente de análisis negativo que emana de Manhattan acerca de Manhattan y que han establecido firmemente a Manhattan como la *Capital de la Crisis Perpetua*.

Solamente a través de la reconstrucción especulativa de una Manhattan perfecta pueden sus éxitos y fracasos monumentales ser leídos.

MANZANAS

En términos de estructura, este libro es un simulacro de la Retícula de Manhattan: una colección de manzanas cuya proximidad y yuxtaposición refuerzan sus significados separados.

Las primeras cuatro manzanas -'Coney Island', 'El Rascacielos', 'Rockefeller Center' y 'Europeos'- son una crónica de las permutaciones del Manhattanismo como doctrina implícita más que explícita.

Muestran la progresión (y la subsecuente declinación) de la determinación de Manhattan de remover su territorio tan lejos de lo natural como humanamente sea posible.

La quinta manzana -el Apéndice- es una secuencia de proyectos arquitectónicos que solidifican el Manhattanismo en una doctrina explícita y negocian la transición de la producción arquitectónica inconsciente del Manhattanismo en una fase consciente.

ESCRITOR ANÓNIMO

Las estrellas de cine que han llevado vidas de aventuras-empaquetadas son frecuentemente muy egocéntricas para descubrir patrones, muy inarticuladas para expresar intenciones, muy inquietas para grabar o recordar eventos. Los escritores anónimos lo hacen por ellos.

De la misma manera *yo fui el escritor anónimo de Manhattan*.

(Con la complicación añadida de que mi fuente y tema pasaron a una senilidad prematura antes de que su "vida" fuera completada. Es por eso que tuve que proporcionar mi propio final).²⁵

Ahora continuo con la introducción de *SMLXL*:

INTRODUCCIÓN: La arquitectura es una mezcla peligrosa de omnipotencia e impotencia. Ostensiblemente involucrados en 'darle forma' al mundo, para que los pensamientos de los arquitectos sean movilizados dependen de la provocación de otros -clientes, individuos o instituciones. Por tanto, la incoherencia, o más precisamente, el azar, es la estructura subyacente de las carreras de todos los arquitectos: son confrontados con una secuencia arbitraria de demandas, con parámetros que ellos no establecieron, en países que difícilmente conocen, sobre temas de los que están confusamente concientes, esperando que manejen problemas que han probado ser intratables a cerebros vastamente superiores a los suyos. La arquitectura es por definición una *aventura caótica*.

La coherencia impuesta en el trabajo de un arquitecto es cosmética o es el resultado de la auto-crítica. *SMLXL* organiza el material arquitectónico de acuerdo al tamaño [talla]; no hay tejido conectivo. Los escritos están incrustados entre los proyectos no como cemento sino como episodios autónomos. Las contradicciones no son evitadas. El libro puede ser leído en cualquier forma.

Para restaurar una especie de honestidad y claridad a las relaciones entre el arquitecto y el público, *SMLXL* es una amalgama que hace revelaciones acerca de las condiciones bajo las cuales la arquitectura es producida actualmente. Su escala épica es tanto arrogante como titubeante. Pretende disminuir y aumentar la arquitectura -para destruir y reconstruir. Sobre la base de los presupuestos contemporáneos, pretende encontrar un nuevo realismo sobre lo que la arquitectura es y lo que puede hacer. En otras palabras, esta es una empresa dolorosamente utópica.

Mientras más muta la arquitectura, más confronta su inmutable núcleo. Aún así *S M L X L* es una búsqueda de 'otra' arquitectura, sabiendo que la arquitectura es como una bola de plomo encadenada a la pierna de un prisionero: para escapar, él tiene que deshacerse de su peso, pero todo lo que puede hacer es raspar astillas con una cuchara.²⁶

Algunos comentarios del propio Koolhaas al respecto explican:

Todos hablan de fragmentación, pero *Delirious New York* fue escrito en episodios [Mesetas]. La gran atracción de los episodios para mí es que entre ellos hay un espacio en el cual no se tienen cosas ni conexiones. Pero que aún así tienen un poder autónomo si los episodios están bien puestos juntos. No queda explícitamente establecido pero sólo las conexiones son suficientes para permitir hacer cosas [libro rizoma].

Uno de los puntos de partida importantes entonces era hacer *SMLXL* de la misma manera. No haciendo ningún material de conexión el lector es llamado a hacer las conexiones por sí mismo [otra vez como en un libro rizoma]. Hay algunas cosas que siguen recurriendo, como el glosario, las interrupciones, y también cierto número de *referencias secretas*, analogías o comparaciones y fuentes similares. 'Lo raro es que cuando se está haciendo un libro ciertamente no se invierte todo el tiempo leyéndolo'.

Apenas esta semana estaba leyendo *SMLXL* y para mi sorpresa vi que no hay conexión en absoluto entre *Ij-plein* y la *Sábana blanca*,²⁷ a excepción de la que se pueda destilar del contexto.²⁸

En el Prefacio de Mii Mesetas hay un párrafo que dice que el libro "No está compuesto de capítulos, sino de 'mesetas'. Más adelante trataremos de explicarlo (y también por qué están fechados los textos). Estas mesetas pueden ser leídas, en cierta medida, independientemente las unas de las otras, salvo la conclusión que no debería serlo hasta el final".²⁹

En la próxima cita se ilustra cómo Koolhaas selecciona un terreno el cual no tenía grandes posibilidades, tenía 'una multitud de pequeñas impurezas', pero que una vez que le puso el ojo inmediatamente le salieron grandes posibilidades:

Desde la ventana de su oficina [de Koolhaas] se ve directamente: una blanca y alta muralla se levanta, parte del edificio de Nationale Nederlanden del arquitecto Wim Quist, precisamente en el lugar donde de hecho uno de los diseños de Rem Koolhaas debería haber estado, pero no. En el inicio de los años ochenta, **le fue permitido por la municipalidad de Rotterdam seleccionar un terreno para construir**, fue una oportunidad excelente para un arquitecto joven al cual una tormenta celestial de ideas le había valido una reputación internacional, pero aún no había puesto un ladrillo sobre otro. **Su selección final fue sorprendente: un feísimo, desfavorable, sumamente inmanejable pedazo de tierra –junto al edificio donde más tarde tendría su oficina- que nunca había sido considerado por nadie con posibilidades de construir en él.** Aquí, empotrado entre edificios, agua y rieles de tren, él levantaría una torre revolucionaria de viviendas. La municipalidad manifestó su beneplácito; en el ambiente arquitectónico el diseño fue bien recibido, nadie pareció poner impedimento en el camino a su realización.

Excepto los inversionistas. Ellos consideraban el diseño muy revolucionario y demasiado revelador de la pronunciada personalidad del arquitecto; sus ideas demasiado extrañas para introducir las en el mercado de viviendas [en ese tiempo el mercado de viviendas estaba muy débil]. Y de esta manera, finalmente **Wim Quist pudo construir en el terreno descubierto por Rem Koolhaas**, y él desde su oficina pudo ver resignadamente cómo la creación de Quist día tras día le iba tapándole la vista.

Es la historia de su vida. Esto ilustra la *triste contradicción* de Rem Koolhaas, el hombre que en todos lados es considerado el más grande arquitecto holandés del momento, que pertenece a la lista de Berlage, Kuyper, Dudok y Van Eyck, profesor en Harvard y considerado entre los diez arquitectos que dictan el tono del momento internacionalmente.³⁰

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



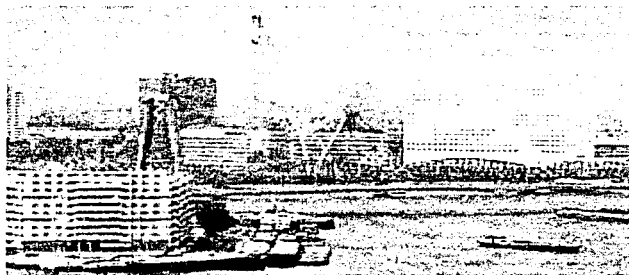
"... finalmente **Wim Quist** pudo construir en el terreno descubierto por **Rem Koolhaas**, y él desde su oficina pudo ver resignadamente cómo la creación de Quist día tras día le iba tapándole la vista".

Architect tussen modder en mythe

Wim Quist heeft een ambitieus plan voor een nieuw kantoorgebouw op de plek waar Rem Koolhaas ooit een 'pilot' heeft gebouwd. Het is een uitdaging voor de architect, die nu moet zien hoe hij de plek kan omvormen tot een nieuw gebouw. Het is een verhaal van de strijd tussen de realiteit en de mythe.

E

Arquitecto entre el mito y el fango. de Volkskrant.



Edificio de Wim Quist.

Architect 88-89.



Proyecto de Rem Koolhaas.

Croquis 53.

Otra de las 'pequeñas impurezas' que descubrió Koolhaas para incidir en la arquitectura es el **elevador** y su hermana gemela la escalera eléctrica, con la cual se ayudó en sus investigaciones sobre las versiones del rascacielos y la generación del tamaño *Bigness*; así también descubrió un intersticio sumamente interesante entre la arquitectura y la libertad que evidencia Jeffrey Kipnis en el siguiente párrafo:

Argumenta Eisenman: 'Durante cuatrocientos años, los valores de la arquitectura han surgido de la misma fuente humanística. Hoy esto debe cambiar debido a las nuevas percepciones fundamentales alcanzadas gracias a la filosofía.' A lo que **Koolhaas contesta:** 'Hoy en día, todo esto ha cambiado fundamentalmente, gracias al **elevador**.'

Casi sin excepción los dibujos de Koolhaas son descaradamente directos. Y lo que es más importante, hay un único objetivo que mueve su trabajo, desde sus escritos a sus proyectos y edificios, y que determina cada decisión a todas las escalas, desde lo doméstico a lo urbano, desde el diagrama al

TESIS CON
FALLA DE COGNICIÓN

detalle. Este objetivo impregna el trabajo dotándole de tal precisión que en su consistencia constituye todo un tratado sobre el tema. Este objetivo, tan descarado que casi nadie excepto Koolhaas lo menciona en términos ocultos, es sencillamente este: **el descubrir la colaboración real, instrumental que puede alcanzarse entre la arquitectura y la libertad.**³¹

En algunas de sus definiciones es muy clara la aplicación de esta técnica:

FUNCIONALISMO

Un concepto tan excitante -como utilitarismo- tantos crímenes cometidos en su nombre. Para mí, la emoción más fuerte en arquitectura sigue siendo el momento repentino en que algo en el proyecto 'funciona'. Más y más gente está deseosa de perdonarnos -arquitectos- la no funcionalidad a cambio de belleza o interés.

Qué cumplido. Es como decirle al taxista que no importa si uno no llega a su destino, siempre y cuando el viaje sea emocionante.³²

NEO-MODERNO

La obscuridad del neo-moderno es que disfrazada de homenaje, realmente desacredita y disminuye la modernidad.

La modernidad es radical, rompe con lo continuo.

Así que por definición, ella misma no puede ser el comienzo de una continuidad.³³

¡Al traste con la neo-modernidad y con quien pretendió soberana estupidez! Y de paso con el funcionalismo con que tantas generaciones fuimos echadas a perder.

LÓGICA INVERSA

En lugar de comenzar el concurso diciendo 'esto es lo que queremos hacer', definimos muy cuidadosamente lo que *no* queremos hacer; no preguntamos '¿dónde construir?' sino '¿dónde no construir? ¿Cómo abstenernos de la arquitectura?'³⁴

Con base en la investigación que realizó con sus alumnos de Harvard sobre Shopping, descubre que esta actividad tiene varios intersticios que valen la pena de trabajar y se dedica a hacerlo. Primero, en cuanto al costo por metro cuadrado descubre que este vale infinitamente más caro en los aeropuertos. [Ver el fragmento **De las clases**, ilustración: *Bigness & Velocidad*]

Por otro lado están los nuevos conceptos con que diseñó las nuevas Boutiques Prada en Estados Unidos, la primera específicamente en el centro de Manhattan. Dice Koolhaas, "SoHo es tal vez el territorio más dramático para documentar los cambios en la ciudad. Hace diez años, este territorio completo era un dominio cultural o un dominio industrial, y ahora virtualmente todo el terreno es espacio comercial". Utilizando 'esta impureza', o este intersticio, reflexiona en que la gente gasta más dinero en espacios que no son vistos como puramente comerciales, así que diseña la tienda Prada en Nueva York para que pueda adaptarse a desempeños culturales. El resultado, una heterocronía combinada con una heterotopía. Veamos: la mayoría de la ropa en exhibición está en torres elevadas que pueden empujarse al fondo de la tienda. Una rampa en curva que ingeniosamente divide el espacio en dos niveles y que normalmente exhibe los zapatos, puede convertirse en asientos. Un escenario sale de un tirón del ala final de la rampa ondulante y icónico por arte de magia, una tienda de ropa se convierte en teatro! Dos lugares, dos tiempos, un solo espacio. Pero continuemos: la misión no termina aquí y fiel a su determinación de inventar mediante una renovación de conceptos, no sólo reformula el espacio en donde se compra, sino también la forma en que se compra. Koolhaas y su equipo en la OMA, basándose en los resultados de su investigación, detectan una lista de molestias en la forma de hacer compras y proyectan un montón de ingeniosas mejorías. Por ejemplo, el vestidor, al igual que las escaleras eléctricas, no han sido actualizado desde su invención -intersticio-, por tanto pueden ser actualizado. ¿Por qué tiene el cliente que sofocarse cuando se prueba un abrigo de invierno? Los vestidores de Prada cuentan con microclimas. ¿Por qué hay que ponerse los zapatos y salir del vestidor, todo para que el acompañante pueda evaluar si uno se ve ridículo o no en ese traje de baño rosa con puntitos? Las puertas de cristal de los vestidores ajustan su transparencia. ¿Quiere uno probarse la

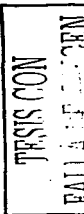
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

blusa en otra talla o color? Se puede comunicar directamente con la sala de inventarios por teléfono. ¿Cómo saber si esa falda o pantalón hace que la cadera se vea enorme? Una cámara de video, ligada a una pantalla de plasma debajo de la superficie del espejo, ira mostrando todos los ángulos del cliente en tiempo real si este se va girando lentamente, y con atraso si se mueve rápido. Así podemos encontrar muchos de estos intersticios, y aunque si uno lo piensa parece obvio ¿por qué no se había hecho antes? Koolhaas dirigió a sus estudiantes de Harvard a investigar las necesidades mecánicas que los dueños de tiendas dan por hecho. Por ejemplo, las escaleras eléctricas vieron la luz por primera vez en las ferias mundiales de fines del siglo XIX, posteriormente fueron adoptadas por las tiendas de departamentos que comenzaban a desarrollarse al mismo tiempo. Fue la tienda Harrods la primera en utilizarlas en 1895 y en ese momento despegó el consumismo. Desde entonces la 'industria' de las tiendas persigue los avances tecnológicos. Continuó guiando a los estudiantes a investigar temas de este tipo para innovar los espacios hechos por el hombre que requieren los dueños de tiendas.³⁵ ¿Qué no fue este un tema que una vez más dejó trazado en su mapa 'agenda' *Delirious New York* con los nombres de *Tecnología de lo fantástico* y *Arcadia sintética*?

Otro intersticio muy importante fue el de unir dos museos muy conocidos en el mundo –Guggenheim y The Hermitage– e incluirlos en el proyecto del Hotel The Venetian nada menos que en Las Vegas. El resultado es genial, en un hotel, que copió el Puente Rialto, algunas partes de la Plaza Dogona y otros fantasmas de la 'verdadera' Venecia, rematadas con un gigantesco bloque de cuartos en rabioso estilo posmoderno, muy al estilo de Las Vegas, se encuentra en la alambicada fachada una angosta franja color pardo que dice Guggenheim-The Hermitage a lo largo y a un lado del acceso. Esa casi imperceptible franja es la conjunción de estos dos mundialmente importantes museos, pero por dentro ¡Guau! Una solución genial, sin llamar la atención, sin hacer alharaca, sin monumentalidad. Es un intersticio en todo el sentido de la palabra.

Frecuentemente Koolhaas da la impresión de haber tomado la arquitectura a la manera de Miguel Ángel: no como una vocación primaria, sino como un reto intelectual y humanístico, como un principio de compromiso antes de hacer un movimiento hacia a otra cosa. Con las posibilidades creadas por la nueva tecnología, la arquitectura recientemente se ha vuelto más obligada para él. "Hay un dominio extremadamente nuevo construyéndose, que en parte socava la arquitectura o elimina su razón de ser: el dominio electrónico", dice Koolhaas, "Ahora es un momento existencial para una disciplina que decidirá si será un dinosaurio o si será reinventada". Es esa pasión por poner de punta a las tradiciones, más que a la arquitectura misma la que mantiene a Koolhaas comprometido. Él ama repensar dinosaurios. Lo llama reinención.³⁶

La propuesta que OMA presentó para resolver el problema del aeropuerto Schipol de Ámsterdam, Holanda, o mejor dicho, no sólo el problema del aeropuerto sino del país en lo tocante a este renglón, ya que el territorio holandés es muy pequeño y el aeropuerto se encuentra invadiendo parte del Randstad y del corazón verde de Holanda, resulta de particular interés, ya que si simplemente se amplía invadirá aún más área, ya sea del Randstad, del núcleo verde o de ambas, lo cual no sería solución al problema. Por tanto, la solución propone expandir, pudiera decirse que, la nación misma mediante la construcción de una ciudad nueva, pero fuera del actual territorio, en una isla artificial en el Mar del Norte. Y como centro de esta nueva ciudad-isla, un gigantesco aeropuerto que se convertirá en un nuevo foco de Europa –de hecho Schipol ya lo es. No obstante, Osaka y Hong Kong ya encontraron espacios para sus aeropuertos en islas artificiales, el plan que propone OMA va todavía más lejos, ya que incorpora un vasto complejo de entretenimiento y de centros de negocios, que serían los fundadores del desarrollo, y zonas habitacionales para la creciente población internacional a la cual Koolhaas llama 'la elite cinética', usando el nombre acuñado por el joven filósofo alemán Peter Sloterdijk. Dice Koolhaas que "los aeropuertos están en camino de reemplazar a las ciudades... con la atracción añadida de ser sistemas herméticos de los que no hay escape –excepto a otro aeropuerto".³⁷ O sea, que ya no sólo son sistemas cerrados, sino herméticos. Una vez más me voy a remitir a la conferencia donde lo explica en público él mismo: Ver el fragmento **De las clases**, ilustración: *Bigness & Velocity*.



Aunque hay una infinidad más de ejemplos de esta índole, considero que el punto está aclarado y ya no se hace necesario incluir más. Pero sí quisiera referir una vez más las siguientes palabras ya citadas con otros propósitos, o tal vez los mismos, pero en lo que a mí respecta, en otro fragmento, se trata del discurso libre indirecto:

El novelista norteamericano Paul Auster ha explorado la misma paradoja en su trabajo autobiográfico *The Invention of Solitud* [*La invención de la soledad*]:

Me sentí como si estuviera buscando en el fondo de mí mismo, y lo que encontré ahí fue más que a mí mismo —encontré al mundo. Es por eso que ese libro está llenado con tantas referencias y citas, para rendir homenaje a todos los otros dentro de mí. Por un lado, es un trabajo sobre estar solo; por el otro, es sobre la comunidad. Ese libro tiene docenas de autores, y yo quería que todos hablaran a través de mí.³⁸

Si, como Deleuze y Koolhaas muestran —también Derrida y Auster y, claro, muchos otros—, la verdad es compleja, sólo puede ser abordada indirectamente. El concepto del *discurso libre indirecto* es un componente extremadamente importante en el trabajo de ambos, o mejor dicho ahora, de los cuatro citados. La lectura de sus textos es al principio muchas veces incomprensible, ilusiva y frecuentemente idiosincrásica, peculiar. Eso sí, después de leer sus libros, es difícil no ver el tema respectivo bajo una nueva luz, no sentir el potencial experimental y filosófico que el campo de cada uno puede tener. Primero, tienen el potencial —incluso si no está plenamente logrado— de experimentar con el discurso libre indirecto. Segundo, se acercan mucho a crear una forma de discurso en el que, en el caso de Koolhaas, para no ampliarme y complicarme con Deleuze, Auster o Derrida más de lo necesario, las 'voces' urbano-arquitectónicas y las 'voces' filosóficas se vuelven indistintas. Muchos de sus pensamientos buscan tener acceso al mundo impersonal de las singularidades, *haecceidades*,³⁹ una especie de 'realidad' empírica que no yace atrás, sino más bien 'entre' las percepciones convencionales, el *filum*. ¿O será la *Conquista de lo irracional* de Dalí desde otro punto de vista?

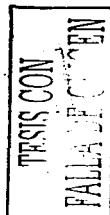
Idiosincrásico, ca: Relativo a la idiosincrasia.

Idiosincrasia: Manera de ser propia de una persona o colectividad.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- ¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2: *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta. Valencia, 3ª ed. 1997. P. 85. (1ª ed. en francés, 1980).
- ² Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2: *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta. Valencia, 3ª ed. 1997. P. 42. (1ª ed. en francés, 1980).
- ³ *The Charlottesville Tapes*. Transcripción de la conferencia, noviembre 12 y 13, 1983, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, Charlottesville, Virginia, USA. *An impression of reading this transcript*, presentado por Jaquelin Robertson. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴ Arie Graafland y Jasper de Haan. *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. O: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>
- ⁵ Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", entrevista realizada por Alejandro Zaera Polo. El Croquis, No. 53, *OMA / Rem Koolhaas*, 1987 1993, Madrid, 1992. Pp. 29-30. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁶ Información obtenida de: Catherine Cooke, *Russian Precursors*, en Papadakis, Andreas, Catherine Cooke y Andrew Benjamin, *Deconstruction Omnibus Volume*. Rizzoli International Publications, Inc. y Academy Editions, Nueva York, 1989, Pp. 11-12. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁷ Enciclopedia Encarta, versión disco compacto para computadora.
- ⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, p. 85. (1ª ed. en francés 1991).
- ⁹ Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 2ª edición, Barcelona, 1999, p. 27. Edición original en francés, 1970.
- ¹⁰ Derrida, Jacques, *Psyché. Inventiones de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, Pp. 390-391 (sin traducción al español), como lo citan: de Peretti, Cristina y Paco Vidarte, *Derrida*, Biblioteca Filosófica, Ediciones del Orto, Madrid, 1998, Pp. 74-75.
- ¹¹ Derrida, Jacques, *Resistances. De la Psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996, Pp. 41-42. En español: *Resistencias – del psicoanálisis*, traducción J. Piattigorsky, Editorial Paidós, Buenos Aires/Barcelona/México, 1997, como lo citan: de Peretti, Cristina y Paco Vidarte, *Derrida*, Biblioteca Filosófica, Ediciones del Orto, Madrid, 1998, Pp. 41-42.
- ¹² Derrida, Jacques, *Points de suspension*. Entretiens. Paris, Galilée, 1993, Pp. 367-368 (sin traducción al español), como lo citan: de Peretti, Cristina y Paco Vidarte, *Derrida*, Biblioteca Filosófica, Ediciones del Orto, Madrid, 1998, Pp. 79-80.
- ¹³ Transcripción de unas mesas redondas (con participación de Derrida) en torno a la autobiografía y a la traducción que tuvieron lugar en la Universidad de Montreal los días 22 y 24 de octubre de 1979. Como lo citan: de Peretti, Cristina y Paco Vidarte, *Derrida*, Biblioteca Filosófica, Ediciones del Orto, Madrid, 1998, Pp.67-68.
- ¹⁴ Derrida, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 395. (versión en español: *La diseminación*, Traducido por J. Martín Madrid, Fundamentos, 1975). Como lo citan: de Peretti, Cristina y Paco Vidarte, *Derrida*, Biblioteca Filosófica, Ediciones del Orto, Madrid, 1998, Pp. 60-61.
- ¹⁵ De la entrevista con Koji Taki para el programa NHK, 1992. Publicada en *Rem Koolhaas. Koolhaas/OMA de la A a la Z*. Kenchiku Bunka, Vol. 50 No. 579. Ene. 1995. P. 66. (Trad. Consuelo Fariás-van Rosmalen).
- ¹⁶ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. P. 185, (1ª edición en francés, 1995).
- ¹⁷ Como referencia cito sólo algunas direcciones electrónicas, pues cada clase tiene una diferente, así como cada traducción en diferentes idiomas –el curso original fue impartido por Deleuze en francés: *Gilles Deleuze Seminar Session at Vincennes o Curso de Gilles Deleuze (1977-1980)*. Traducción, redacción y modificaciones Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/120273.html> <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/1401174.html> <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html> <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ENG/270279.html>
- ¹⁸ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. P. 222, (1ª edición en francés, 1995).
- ¹⁹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. P. 225, (1ª edición en francés, 1995).
- ²⁰ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. O: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>
- ²¹ Zaera, Alejandro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas." *OMA / Rem Koolhaas*, El Croquis, número 53, Madrid, 1992, 3ª edición. Pp. 9-10.
- ²² Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. O: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>
- ²³ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *S, M, L, XL, Strategy of the Void. Très Grande Bibliothèque*. Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 644. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ²⁴ Deleuze, Gilles y Claire Bernet, *Diálogos*, traducción José Vázquez Pérez, editorial PRE-Textos, Valencia, 1997, 2ª edición, p. 14. (1ª edición en francés 1977).
- ²⁵ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Oxford University Press, New York, 1978; The Monacelli Press, New York, 1994. Pp. 9-11. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ²⁶ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *S M L XL. Quantum Leap*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. XIX. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ²⁷ El proyecto urbano y de 1,400 viviendas *Jf-plein* (1980-1989) y el *Dantheather* (1980-1987) fueron las primeras dos obras de OMA en Rotterdam. No hay que imaginarse el primer asentamiento de OMA en Rotterdam demasiado glamoroso. El domicilio base estaba y siguió estando en Londres donde Koolhaas se asentó con su familia en 1978, pero Rotterdam se volvió su base exterior. En el año de 1980 el asentamiento holandés consistía de él mismo, tres estudiantes entusiastas y el arquitecto Jan Voorberg. Los primeros diseños se realizaron en la sala de este. Voorberg durante sus vacaciones en Brasil fue asesinado



durante un asalto el martes 11 de octubre de 1983. Uno de los estudiantes de Koolhaas, Kees Christiaanse, lo sucedió como jefe de oficina. *Sábana blanca* es 'un sueño,' podría decirse paranoico-surrealista, que Koolhaas escribió en 1981, cuando Voorberg era su socio. Del sueño se infiere el tiempo difícil que vivía la OMA, y por ende, Koolhaas y Voorberg, en sus orígenes, cuando comenzaban el proyecto de *IJ-plein*.

²⁸ *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. Arie Graafland y Jasper de Haan. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. La conversación tuvo lugar en mayo, 6 y 28, de 1996 en Rotterdam. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. O: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>

²⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 1 El Anti-Edipo, Libro 2 *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larracoleta. Valencia, 3ª ed. 1997. P. 8. (1ª ed. en francés, 1980).

³⁰ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³¹ Kipnis, Jeffrey. *El último Koolhaas*. El Croquis. Número 79, Madrid, 1996.

³² Rem Koolhaas. *Koolhaas/OMA de la A a la Z*. Kenchiku Bunka, Vol. 50 No. 579. Ene. 1995. P. 62. (Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen)

³³ Rem Koolhaas. *Koolhaas/OMA de la A a la Z*. Kenchiku Bunka, Vol. 50 No. 579. Ene. 1995. P. 21. (Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen)

³⁴ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL, Surrender. Très Grande Bibliothèque*. Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 973. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³⁵ Información tomada de: Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

³⁶ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

³⁷ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

³⁸ Auster, Paul, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*, Harmondsworth: Penguin, 1993, p. 309. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³⁹ Haecceidad: "A veces se escribe 'eccéite', derivando la palabra de ecce, he aquí. Es un error, puesto que Duns Scoto ha creado la palabra y el concepto a partir de Haec, 'esa cosa'. Pero es un error fecundo, puesto que sugiere un modo de individuación que no se confunde precisamente con el de una cosa o un sujeto". Aclaración de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, p. 310.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1980. DEL PENSAMIENTO.

DEL PENSAMIENTO-MENTE-CEREBRO

DEL PENSAMIENTO CONCEBIDO COMO UN ACTO PELIGROSO.

DEL PENSAMIENTO COMO ARCHIVO.

DEL PENSAMIENTO COMO ESTRATEGIA.

DEL PENSAMIENTO COMO "PROCESO DE SUBJETIVACIÓN".

DE LOS RINCONES SECRETOS, AHORA LIGADOS CON EL PENSAMIENTO.

DE LAS TRAMPAS DEL PENSAMIENTO.

DEL PENSAMIENTO Y EL DEVENIR DEL YO.

DE LA MÁQUINA DE PENSAR.

Por ejemplo, tome las palabras 'enfurecido' y 'furioso'. Decídase a pronunciar ambas, sin establecer cuál dirá primero. Ahora abra la boca y dígalas. Si su pensamiento se inclina hacia 'enfurecido', usted dirá 'enfurecido-furioso'; en caso contrario, dirá 'furioso-enfurecido'; pero si usted posee el más raro de los dones, una mente perfectamente equilibrada, dirá 'enfurioso'.¹

LEWIS CAROL.

A través de sus ideas-proyectos y sus ideas-escritas Rem Koolhaas muestra que pensar es muy diferente de opinar, discutir o clasificar, porque enseña que pensar es crear.

Como ya dejé asentado, *pensar no es imaginar*. El *pensamiento* es algo esencialmente distinto del conocimiento sensitivo, y también de la fantasía. Tratar de ahondar más en este estudio sobre el *pensamiento* sería introducirnos al estudio de la Filosofía... el momento de dar el salto al 'círculo mágico' ha llegado. ¿O será al círculo diabólico?

Una vez más acudiré para hacer ejercicios de calentamiento al Diccionario *Larousse* o similar para ver que dice sobre el *pensamiento* - como se verá éste es también un deporte extremo-, sabiendo de antemano que no siempre el diccionario común puede dar luz suficiente para sacar de dudas.

Pensamiento: Facultad de pensar.// Cosa que se piensa: nunca se pueden conocer los pensamientos de los demás.// Sentencia máxima: Pensamientos de Pascal.// Mente: una idea extraña le vino al pensamiento.// Intención: tenía el pensamiento de salir esta tarde.// Fig. Sospecha, recelo.

Pensar: Formar conceptos en la mente: *Pienso luego existo.*// Reflexionar bien este problema.// Imaginar: *Con sólo pensarlo me entra miedo.*// Tener intención, proyectar: *Pienso marcharme para América.*// Creer, juzgar: *pienso que mejor será no hacerlo.*// Recordar: *pensar en los ausentes.*// Venir a la mente: *no pensó en avisarnos.*

Mente: Pensamiento, potencia intelectual: *tener algo en la mente.*// Mentalidad.// Intención, propósito: *No está en mi mente hacerlo.*// Traer a la mente, recordar.

Mentalidad: Modo de pensar que caracteriza a una persona, un pueblo, una época, etc.

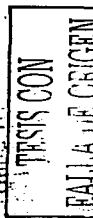
Inteligencia: Facultad de concebir, conocer comprender las cosas: *inteligencia despierta, privilegiada.*// Comprensión.// Habilidad, destreza: *hacer las cosas con inteligencia.*

Excepto por formar conceptos en la mente, mediante estas definiciones parece que no hay muchas posibilidades de que algo fructifique, o sea de llegar a donde los quiero llevar; habré entonces de buscar algún otro intersticio.

Intersticio: espacio pequeño entre dos cuerpos o entre las paredes de un mismo cuerpo.

Es así como se desarrolla un rizoma, por los intersticios. Como el pasto que siempre está entre los adoquines ¿No es cierto? Pues es así como pretendo hacerlo.

Lo que persigo en este trabajo es el conjunto del *pensamiento* de Koolhaas. Pero en el caso presente lo que me interesa es la lógica —o no lógica— de ese *pensamiento*, que me parece uno de las más



importantes, o porqué no decirlo de una vez, me parece la más importante filosofía urbano arquitectónica actual.

Sin olvidar que siempre que se delimita o se pretende delimitar a un autor, se somete a su pensamiento - que es libre- a una imagen, en los párrafos siguientes iré intercalando sólo algunos ejemplos del pensamiento de Koolhaas, a manera de pinceladas, en cada uno de los 'enunciados' que vaya desarrollando -para no alargar excesivamente este segmento-, con la esperanza de ser suficientemente precisa para que el retrato que tengo en mente realizar guarde parecido con el original.

Siguiendo un consejo tanto de Deleuze como de Foucault, deberé tomar lo que necesite. Los escritos y los gráficos, en particular los libros, pueden y deben ser tratados como 'una caja de herramientas'. No obstante, para poder encontrar las 'herramientas' que se necesitan para dar el color preciso de las pinceladas del retrato, es necesario tener una mente abierta, tomar el trabajo de un autor como un todo, en este caso Rem Koolhaas; pero no puedo dejar a un lado al propio Deleuze, a Foucault, a Guattari, a Dalí, a Baudrillard, a Derrida, a Mies, a Morin, a Leonidov, a Sloterdijk, a Eisenstein y a otros que tanto me han enseñado en el camino.

En repetidas ocasiones he leído referente a Koolhaas que "el hecho es que todo en sus antecedentes conspiró para hacerlo un ser humano de pensamiento independiente."²

No obstante, la independencia y la lógica de un *pensamiento* no tienen nada que ver con un sistema racional y equilibrado, más bien es una especie de flujo, como la corriente de un río que arrastra, o como una serie de ráfagas, de sacudidas. Lo importante es que el *pensamiento* de Rem Koolhaas no deja de añadir nuevas dimensiones, ninguna de las cuales estaba contenida en la anterior.

El arquitecto es completamente pasivo, porque su inteligencia solamente es disparada por demandas que no inicia él mismo. Debe negociar en términos de las preocupaciones propias a través de un campo que es definido por las demandas de otros. Esto sólo es satisfactorio si todo cambia porque uno lo compromete, y a través del compromiso propio se añade la misma ideología y los mismos valores al trabajar en un nuevo conjunto de problemas.³

¿Qué es lo que impulsa a Koolhaas a aventurarse en una u otra dirección, a caminar tal o cual camino, por demás invariablemente inesperado?

DEL PENSAMIENTO-MENTE-CEREBRO

Para poder hacer la 'Anatomía de una mente visionaria...', como pretendo en esta disertación, hay, creo yo, un criterio que resulta especialmente importante que es la biología del cerebro. O dicho de una manera más precisa, la micro-biología. Un campo que se encuentra, especialmente hoy en día, en constante transformación y en proceso de acumulación de descubrimientos extraordinarios. Esto hace que no presente el inconveniente del psicoanálisis o de la lingüística de aplicar conceptos formados de antemano.

El cerebro puede ser considerado como una materia relativamente indiferenciada, y entonces sería cuestión de saber qué circuitos, qué tipo de circuitos -sinapsis- se trazan o formulan -'imagen-movimiento o imagen-tiempo'- ya que los circuitos no existen de antemano. Parece fácil ¿no es cierto?

Circuito: Conjunto de conductores eléctricos por el que pasa una corriente.

Onda: Fis. Modificación de un medio físico que, como consecuencia de una perturbación inicial, se propaga por el mismo en forma de oscilaciones periódicas.

Sinapsis: (Del griego *synapsis*, enlace, unión). Fisiol. e histol. Punto de contacto (sin fusión) entre el cilindroje de una neurona y el cuerpo celular o las dendritas de otra a cuyo nivel se transmite el impulso nervioso de una a otra célula. [...] La naturaleza del proceso por el que se transmite el impulso nervioso a través de la sinapsis no es bien conocida; sin embargo, parece que a este nivel se liberan sustancias químicas, que actúan como mediadores químicos e intervienen de algún modo en las modificaciones de la permeabilidad de las membranas de la neurona, modificaciones que están en la base de los fenómenos eléctricos y de otro tipo que caracterizan la génesis y propagación del impulso nerviosos.

(Como se puede ver un proceso totalmente diferente de persona a persona.)

ESTOS CON
FALLA DE ORIGEN

Si se considera la obra de Koolhaas se puede decir, como lo demuestra no sólo en sus voluminosas presentaciones de concursos y sus libros, que es una arquitectura y un urbanismo cerebral, incluso cuando sea de lo más divertida o de lo más emotiva. Los circuitos implicados en cada obra de Koolhaas, las ondas en las que se instala, son circuitos cerebrales, son ondas cerebrales. Se puede decir, efectivamente, que la obra en su totalidad vale tanto como los circuitos cerebrales que logra establecer, esto sucede gracias a que las imágenes en su cerebro -sea caminando, trotando, corriendo, nadando, en automóvil a 160 kilómetros por hora, en helicóptero, o en avión- están en *movimiento*.

Conviene aclarar que 'cerebral' no quiere decir intelectual, como dice Deleuze, "hay un cerebro emotivo, pasional..." Para que esto suceda, la cuestión primordial concierne a la complejidad, a la riqueza y a la textura de estos circuitos y cortocircuitos -¿por qué no?-, dispositivos, disyunciones y conexiones.

También podría hablarse simplemente del cerebro: el cerebro es exactamente el límite de un movimiento continuo y reversible entre un Afuera y un Adentro, la membrana entre ambos. La aparición de nuevas vías cerebrales, de nuevas maneras de pensar, no puede explicarse recurriendo a la microcirugía sino al contrario: la ciencia ha de esforzarse por descubrir qué tuvo que haber en el cerebro para que se pudiera pensar de tal o cual manera. Subjetivación, acontecimiento o cerebro, creo que se trata casi de lo mismo. Lo que más falta nos hace es creer en el mundo, así como suscitador acontecimientos, aunque sean mínimos, que escapen al control, hacer nuevos espaciotiempos, aunque su superficie o su volumen sean reducidos. Esto es lo que usted llama *pietas*. La capacidad de resistencia o, al contrario, la sumisión de un control, se deciden en el curso de cada tentativa. Necesitamos al mismo tiempo creación y pueblo.⁴

La mayor parte de la producción arquitectónica -y ni que decir de la urbanística- con su egolatría arbitraria y su ausencia absoluta de pensamiento, revela una deficiencia del cerebelo, en lugar de invención de nuevos circuitos cerebrales. Como un ejemplo muy claro de esto se pueden analizar algunas de las decisiones finales de concursos internacionales de arquitectura: se abría la posibilidad de un nuevo y muy interesante campo arquitectónico-urbanístico, pero de inmediato es conquistado por esa deficiencia generalizada, pero eso sí, organizada. Pienso, en este momento, en las decisiones adversas a Koolhaas en el Parque de la Villette, o la Gran Biblioteca de París, que nos privaron del goce de grandes aventuras arquitectónicas; o en la propuesta de Melun-Sénart que al privarnos de la aplicación del 'rizoma' en su diseño urbano, el cual representaba el mayor avance producido en los últimos veinte años en este campo, impidió también un avance, que tanta falta hace, en las soluciones urbanas.⁵ En su lugar fue seleccionado el proyecto de Coop Himmelblau que planteaba como solución edificios de 14 kilómetros de largo (!).⁶ Finalmente este tampoco se realizó afortunadamente, pero sí impidió el avance. O en el Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, que aún habiendo ganado y siendo considerado el proyecto más bello de Europa,⁷ ya con todo listo y a punto de comenzar su construcción se suspendió la obra por miedo a la innovación. O en cuantos otros que siguieron el mismo camino.

Habrá que dejar asentado que la estética no es indiferente a estos problemas de cretinización y descerebralización, para usar de las palabras favoritas de Dalí. Crear nuevos circuitos es algo que pertenece tanto al cerebro como al arte. Pero hay que pensar que toda creación tiene, además, un valor político y un contenido político; y todo esto no congenia bien con los circuitos de información y de comunicación, que son generalmente preestablecidos. Esto ocasiona que esos circuitos sean enemigo común de todas las formas de creación. Así que como se puede deducir, sigue siendo una cuestión cerebral: el cerebro oculta todos los circuitos, por lo que es posible que tengan tanto éxito los reflejos condicionados más elementales como los movimientos más creativos, o que tienen conexiones menos 'probables', como en el caso de Koolhaas.

El cerebro puede ser considerado como un volumen espacio temporal y le incumbe al arte trazar en él nuevos caminos de actualización, sean sinapsis, conexiones y desconexiones cerebrales, ya que no hay las mismas conexiones, ni se trata de los mismos circuitos en por ejemplo, Koolhaas y Gehry. Para redondear un poco más esto de los concursos, más adelante habré de relatar lo sucedido en el concurso internacional de la Potsdamer Platz de Berlín, en donde Koolhaas reacciona enérgicamente.

... TRAZOS CON
FALLA DE ORIGEN

DEL PENSAMIENTO CONCEBIDO COMO UN ACTO PELIGROSO.

Pensar ni consuela ni hace feliz. **Pensar** se arrastra lánguidamente como una perversión; **pensar** se repite con aplicación sobre un teatro; **pensar** se echa de golpe fuera del cubilete de los dados. Y cuando el azar, el teatro y la perversión entran en resonancia, cuando el azar quiere que entre los tres haya esta resonancia, entonces el **pensamiento** es un trance; y entonces vale la pena **pensar**.⁸

MICHEL FOUCAULT.

Como queda claramente expresado por Koolhaas en el "engañosamente pequeño manifiesto libro, el cual abre con tan sólo una proclamación contundente: 'La arquitectura es una profesión peligrosa.' Y no obstante esta frase emerge modesta y deliberadamente al principio, sin pretensión de impresionar, las palabras no fallan, para al final del libro, llevarnos a casa tanto las afirmaciones dramáticas como los desafíos visionarios implícitos en su mensaje",⁹ en su *pensamiento*.

En noviembre de 1998 el arquitecto catalán Ignacio Paricio fue invitado a la facultad de arquitectura de la UNAM a impartir un 'seminario' de dos días y a obsequiarnos un ejemplar de los dos tomos de su libro de construcción recién publicado. Cuando hubo oportunidad de cuestionar, le pregunté, entre otras cosas, porqué sus libros no incluían prácticamente nada de arquitectura contemporánea, por ejemplo algo de Rem Koolhaas -lo más último era de Mies y la foto de un detalle constructivo de alguna obra de Foster, la cual ponderó como la gran novedad. Su respuesta fue contundente: 'En esta facultad resulta muy peligroso enseñar a Koolhaas, sus pensamientos son muy peligrosos'. ¡Quedé aterrorizada! ¿Porqué sería peligroso enseñar a Koolhaas en esta facultad? ¿Quién es Paricio para venir a decirnos qué debemos o qué no enseñar? Por un lado, afortunadamente la UNAM goza de autonomía y es precisamente en la libertad de *pensamiento* en la que ésta radica, creo yo, y por el otro, Koolhaas en persona, con anterioridad, había estado dando una conferencia en la facultad en marzo de ese mismo año, causando un gran furor entre los estudiantes; y ni que decir sobre esta mi disertación de doctorado, cuyo tema estaba ya en proceso de aprobación desde mucho antes de que él viniera.

Estuve *pensando* en la segunda aseveración de Paricio, 'sus *pensamientos* son muy peligrosos', lo cual, obviamente, no implica que no los enseñemos. ¿Hay algo de 'peligroso' en el *pensamiento* de Koolhaas - *pensamiento* que está por demás decir que tanto me regocija-, algo que explicaría también las pasiones que despierta? Sí, peligroso, pues hay violencia en Koolhaas. Está dotado de una extrema violencia contenida y que de alguna forma convierte en valor. Percibe lo intolerable de las situaciones. Es un hombre pasional que da a la palabra pasión un sentido muy preciso. Su *estilo*, tanto en sus proyectos como en sus libros y conferencias, en los que alcanza una especie de ecuanimidad, es como un chicotazo con sus *pliegues* y sus *despliegues*. Koolhaas nos recuerda siempre la polvareda y el estrépito de un combate, es como un guerrero, el propio *pensamiento* lo maniobra como una 'máquina de guerra', para usar palabras de Deleuze y Guattari. Cuando alguien se aventura más allá de lo reconocible y seguro, cuando hay que 'estirar la orilla de la envoltente', cuando hay que inventar conceptos nuevos para tierras desconocidas -'mundos nuevos', como los llama Koolhaas-, los métodos y las éticas se desmoronan y *pensar* se convierte en un 'acto peligroso', una violencia que se ejerce, para comenzar, sobre uno mismo. Los mediocres hacen objeciones, plantean preguntas como si arrojasen salvavidas desde la orilla, pero no para estirla, sino más bien con el propósito de terminar con el intrépido aventurero e impedirle avanzar que con el de ayudarlo -como tantas veces le ha sucedido a Koolhaas. O como Herman Melville inmejorablemente lo describe en su famoso libro *Moby Dick*: "Cualquier pez puede nadar cerca de la superficie, pero sólo las grandes ballenas son capaces de descender más de cinco millas... Desde que el mundo es mundo, los buceadores del *pensamiento* regresan a la superficie con los ojos inyectados en sangre."¹⁰ Dicho en otras palabras, el *pensamiento* es para Koolhaas como una inmersión que de manera continua saca algo a la luz. Es un *pensamiento* que actúa por medio de *pliegues* y que de repente, se extiende como un muelle en el mar: 'creía haber llegado a puerto, y me encontré arrojado de nuevo en alta mar'.

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

¿Cómo lo logra Koolhaas? Con "un estilo de vida ascético, una vida privada delimitada en severas esferas, diariamente corriendo 5 kilómetros para poder sobrevivir su furiosa velocidad de trabajo –todo para alcanzar ese único momento, que se levanta por encima de él mismo.

La arquitectura como deporte de alto rendimiento [deportes extremos o de alta peligrosidad], siempre esforzándose por lo extremo, el ir más allá de las fronteras. 'Por un lado es la tensión continua, de que justamente las mejores cosas no siguen,' dice él, 'por el otro, el placer de inventar algo, el placer absoluto si llegas a algo bueno. No es que me sienta tan importante, sino que todo es para el trabajo, para que las cosas sucedan.' ¹¹

Toda la gente reconoce los riesgos de algunos deportes o ejercicios físicos extremos, pero la mayoría olvida que también el *pensamiento* es uno de estos ejercicios extremos y además, raro. *Pensar* para Koolhaas es inevitablemente desafiar la línea en la que se apuestan la razón y la locura –la paranoia y la esquizofrenia-, línea en la que se halla implicado, ya que *pensar* sólo es posible en esa línea mágica, línea que produce una oscilación y una inestabilidad fascinantes: 'el placer absoluto si llegas a algo nuevo'.

'La arquitectura tradicional varía en los elementos,' dice Ben van Berkel, 'pero Koolhaas pone en discusión la coherencia entre los elementos. Por decirlo de alguna manera: él no empieza por la entrada, sino primero se pregunta: ¿esa entrada es realmente necesaria? Siempre busca la forma de ir en contra de lo inevitable, voltea todo al revés como un poeta *surrealista* y con eso llega a soluciones totalmente nuevas.' ¹²

Koolhaas es uno de los que han renovado de forma más profunda la imagen del *pensamiento*. Imagen que tiene diversos niveles, según los estratos y diferentes campos sucesivos de su arquitectura y urbanismo, como sucedió, por ejemplo, cuando ganó el Premio Pritzker 2000, o abrió su nueva AMO, o propone una 'isla con gobierno empresarial' para la *ciudad aeropuerto* de Amsterdam, SchipholS, la que se unirá al circuito por donde seguramente transitarán –como ya lo vienen haciendo por otros aeropuertos comunes y corrientes- de una a otra *ciudad aeropuerto* del mundo los *Prisioneros voluntarios* –entre ellos el propio Koolhaas- de este nuevo género de arquitectura, ¿O será urbanismo? ¿O las dos cosas?

Koolhaas "se siente incómodo con edificios que, como el Guggenheim de Bilbao, seducen por deslumbramiento. Él quiere llegar a la belleza como un subproducto, no como el objetivo del proceso de diseño. Es suspicaz respecto al factor cautivante. 'Me gusta hacer cosas que a primera vista tengan un grado de simplicidad pero mostrar su complejidad en la manera que estén acostumbradas o en una segunda mirada,' dice [¿Por qué hacerlo simple si se lo puede hacer complicado?]. Aunque no es una celebridad de la cultura pop del orden de Gehry, dentro de su profesión Koolhaas es la figura más influyente –porque escribe tan provocativamente como diseña y por su estilo innovador, a diferencia de las espirales metálicas de Gehry, no se ha estancado en una sola rúbrica. '**Somos ostentosos conceptualmente, pero no formalmente,**' dice Koolhaas. Su firma es conocida por realizar esmeradas investigaciones y por dirigirse radicalmente a las necesidades del cliente; este *acercamiento cerebral* al diseño apuntala todo su trabajo.

'Su punto de vista intelectual es mucho más accesible para los jóvenes arquitectos que egresan. Él es capaz de retarlo todo. Es uno de los grandes *pensadores* de nuestro tiempo,' dice el propio Gehry. ¹³

Pensar es en principio, ver y hablar, pero a condición de que el ojo no se quede en las cosas y se eleve hasta las 'zonas de visibilidad', a condición de que el lenguaje no se quede en las palabras o en las frases y alcance los enunciados. Es decir, que "el archivo tiene dos partes: es audio-visual. La lección de gramática y la lección de las cosas. Hay que abrir las cosas para extraer de ellas su visibilidad. Y la visibilidad, en una determinada época, es su régimen luminoso, sus centelleos, sus reflejos, los relámpagos que se producen al contacto de la luz con las cosas. Por ejemplo, hay que hender las palabras o las frases para extraer de ellas los enunciados. Y lo enunciable en una época es su régimen de lenguaje, las variaciones inherentes por las que atraviesa constantemente, saltando de un sistema homogéneo a otro." ¹⁴

DEL PENSAMIENTO COMO ARCHIVO.

La filosofía es creadora por naturaleza, ya que no deja de crear conceptos.

El concepto es lo que impide que el pensamiento sea simplemente una opinión.¹⁵

GILLES DELEUZE.

No hay mejor ejemplo del alcance de los enunciados que sus libros, proyectos, ensayos y conferencias. Además,

Koolhaas no es guiado por ambiciones materialistas. Después de una conferencia que dio en Milán, un estudiante le preguntó por qué no había diseñado prototipos para productos de consumo. 'Soy una persona no comercial sin remedio,' contestó. 'No me interesa volverme rico. Mi interés radica en tener una vida interesante.' Tiene un buen grupo internacional de amigos –directores de museos, diseñadores gráficos, periodistas, filósofos-, quienes lo proveen con información, que no se desperdicia. 'Todo lo que sabe, lo usa,' dice [Madelon] Vriesendorp. 'Cuando hablas con él, emana la calma de una rana en la orilla del estanque. Si dices algo que lo intriga o lo divierte, sonríe ligeramente, significando –como el latigazo de la lengua de una rana- que ya lo ha asimilado.'¹⁶

Pensar es poder, o sea, tejer relaciones de fuerzas, a condición de comprender que estas relaciones son irreductibles a la violencia, que constituyen acciones sobre otras acciones, es decir, actos tales como "incitar, inducir, desviar, facilitar o impedir, hacer más o menos posible,...", como él dice.

DEL PENSAMIENTO COMO ESTRATEGIA.

La arquitectura fue siempre una política, y toda nueva arquitectura necesita fuerzas revolucionarias, los arquitectos pueden decir: 'necesitamos un pueblo', incluso aunque el propio arquitecto no tenga nada de revolucionario.¹⁷

GILLES DELEUZE.

Estrategia: Fig. Arte de coordinar las acciones y de obrar para alcanzar un objetivo.

Koolhaas está en el negocio de hacer chispas. El mes pasado, en una junta en su cuarto de hotel en Nueva York, lo observaba hacer la revisión de la réplica de un libro sobre *Shopping* [haciendo compras] que produjo con sus estudiantes de grado [doctorado] de Harvard en el seminario de investigación que él dirige. (Se reúnen más o menos cada tres semanas.) El libro ya fue rediseñado desde que lo vio la última vez. No estaba contento. 'Ahora está tan sosegado,' dijo mientras lo hojeaba rápidamente. 'Esto se suponía que sería algo con verdadera tensión, una especie de *esquizofrenia* donde se dice una cosa y se ve otra, y ahora está tan paralelo y pulcro. Se perdió la cualidad agresiva e invasora que tenía en el principio.' Pronunció toda esta plática de tensión, invasión, agresión y *esquizofrenia* en un tono cortés y monótono que apenas se elevó de un murmullo.

'*Shopping* se está volviendo subrepticamente la manera en la que la sustancia urbana es generada,' dice. Ha recopilado cifras de pies cuadrados de bienes raíces dedicados a *shopping*, clasificado por categorías *per capita* por nación: los Estados Unidos encabeza la lista, con 31 pies cuadrados por persona. Pero la clara mayoría de esto es sólo parte de la historia. 'El *Shopping* se ha infiltrado en cada categoría de edificio –religioso, educación, transporte,' dice. Nota que cuando *shopping*, como un virus clandestino, se insinúa en otra rebanada de vida, las ventas por pie cuadrado se incrementan marcadamente. La tienda de regalos del Museo de Arte Moderno [de Nueva York] hace mejor negocio por mucho que cualquiera de las tiendas de un centro comercial –probablemente porque *shopping* ha sido redefinido como entretenimiento cultural. *Shopping* en el aeropuerto Heathrow de Londres hace 10 veces más del promedio de negocio que en un centro comercial, oprimiendo a los usuarios cautivos

TEJER CON
FALLA DE ORIGEN

que han sido atraídos temprano a un territorio donde no hay nada más que hacer. No obstante, Koolhaas, cuyas tendencias políticas son progresistas, parece muy contento trabajando en el sistema capitalista, analizándolo y refinándolo.

De la misma manera que en 'Delirious New York' examinó las innovaciones tecnológicas que hicieron posible el crecimiento de Manhattan, Koolhaas dirige a sus estudiantes a investigar las necesidades mecánicas que los compradores dan por seguro. La escalera eléctrica, por ejemplo, apareció primero en las ferias mundiales a fines del siglo XIX; entonces fue adoptada por las tiendas de departamentos que se fueron desarrollando al mismo tiempo. Harrods tomó el liderazgo en 1895. 'En el momento en que la escalera eléctrica surgió el consumismo despegó,' dice Sze Tsung Leong, quien fue uno de los estudiantes de Koolhaas y ahora ayuda a preparar los libros sobre el *Pearl River Delta* y *Shopping*, programados para su publicación a finales del año [2000]. La industria del *Shopping* continúa persiguiendo avances tecnológicos, y Koolhaas ha estimulado a sus estudiantes a investigar temas como árboles artificiales, que instalan los desarrolladores de centros comerciales para embaucar a los compradores enajenados por los espacios hechos por el hombre. Fue su lanzamiento de un 'ojo fresco' sobre *shopping* lo que llevó a Koolhaas a la atención de Miuccia Prada. [...]¹⁸

Otro *pensamiento* estratégico interesante es el de unirse con su rival: cuando Koolhaas habla sobre cuántos de sus edificios se han construido, dice que más o menos el diez por ciento, y agrega,

'Ahora *pienso* que no es importante, uno hace arquitectura, y ya sea que se construya o no, tal vez eso no sea importante.' Parte de Koolhaas cree eso, pero otra parte de él quiere con ferocidad que sus proyectos sean construidos [...] Schrager propuso un concurso arquitectónico ortodoxo para determinar quien diseñaría su última boutique hotel [en Manhattan]. Los concursos son el azote de la existencia de los arquitectos modernos. Koolhaas regresa al tema repetidamente, como un perro que se rasca una pulga [...] Enfrentado con la propuesta de Schrager, tuvo la inspiración de pedir a Herzog [& de Meuron], uno de los rivales invitados, que unieran fuerzas. 'Hemos competido con ellos cuatro veces, y cada vez ellos han ganado,' dice Koolhaas. Por medio de combinar dos de las firmas arquitectónicas más impetuosas del mundo actual, la alianza Rotterdam-Basilea se apoderó del concurso.

A fines de marzo, al día siguiente en que Jacques Herzog y Pierre de Meuron visitaron OMA desde Basilea para una junta de un día entero sobre el hotel de Ian Schrager en Manhattan, un equipo compuesto por arquitectos de ambas oficinas estaba tratando de incorporar las ideas colectivas. Un modelo propuesto por el joven equipo en la junta era una torre ortogonal bastante estándar que se distinguía por un atrio en forma de amiba. '¿Qué sucede si lo volteas al revés?' preguntó Koolhaas de pronto '¿Invertirlo como un calcetín, y hacer el exterior suave y el interior duro?' Usando espuma de aislamiento amarilla, el grupo comenzó a voltear su torre al revés, tratando de traducir la visión [o el *pensamiento* flexible] de Koolhaas en un modelo de construcción. Aparte de su agujoneo de este proyecto en particular, la colaboración con Herzog & de Meuron es en sí misma un ejemplo de cómo a Koolhaas le gusta poner el status quo al revés.¹⁹

En el momento en que escribo esta parte del trabajo -abril 2001- me entero que acaba de anunciarse que los ganadores del Premio Pritzker 2001 son precisamente Herzog & de Meuron, por lo que ésta es ahora una alianza de Premios Pritzker.

Aquí hay otra coincidencia interesante de las aplicaciones de los cánones, pero al revés de Dalí, que resulta ser también una estrategia:

De hecho, como en casi todos los grandes artistas, el sentido innato de las proporciones permite a Dalí emplear todos los cánones de la estética. El pintor sabe adaptarlos a sus necesidades de expresión, ya provengan de la Antigüedad, de la Edad Media, o del Renacimiento. Todo buen pintor, afirma Dalí, debería proceder como Velázquez: utilizar su sentido de las proporciones y aplicar las reglas para plasmar la primera conformación de la obra, y luego terminar el todo, 'a golpes de bastón' [se refiere a su bastón, que perteneciera originalmente a Sara Bernhart], siguiendo dos o tres reglas generales aplicadas frecuentemente al revés.²⁰

Otro tipo de pensamiento 'estratégico':

Koolhaas habla lastimosamente de la débil posición en la que incluso los arquitectos más exitosos se encuentran. 'Es un tópico interesante, la economía de la arquitectura,' dice. 'Nunca puedes decir no, porque hay alguien atrás que dirá sí. Nunca puedes discutir honorarios, porque siempre hay alguien listo a socavarte.' Más allá de las componendas profesionales yace un gran desequilibrio.²¹

Y otro más utilizado por Koolhaas es el del jugador: "Él era una especie de esfinge —nunca se sabía lo que pasaba por su *mente*." ²²

DEL PENSAMIENTO COMO "PROCESO DE SUBJETIVACIÓN".

... Mi sueño no es llegar a ser invisible, sino imperceptible... ²³
... ser la pantera rosa.²⁴



GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI.

A. R. 08, 1999

Es estúpido imaginar ver en esto un retorno al sujeto, se trata de la constitución de modos de existencia o, como decía Nietzsche, de posibilidades vitales. No la existencia como sujeto, sino como obra de arte; y en esta última fase, el *pensamiento* es un *pensamiento-artista*. Lo importante es mostrar por qué se produce necesariamente esta transición de una transición a las otras: las transiciones no están dadas de antemano, concuerdan con los caminos que Koolhaas traza, con los escalones que va subiendo y que no le preexisten, con las connotaciones que produce a medida que las va experimentando. La subjetivación es el modo de constituirnos como sujetos, es la búsqueda práctica de otro modo de vivir, de un nuevo estilo —Koolhaas lo hace a través de la investigación. "**Hubo una experiencia griega, experiencias cristianas, etc., pero ni los griegos ni los cristianos pueden hoy hacer nuestra experiencia por nosotros.**" ²⁵ Agregaría que ni siquiera las experiencias de nuestros padres. Koolhaas, cuyo 'interés es tener una vida interesante,'

Proyecta la calma de fuerzas en oposición mantenidas en equilibrio. Aunque sea asaltado como estrella de rock en sus conferencias, desdeña la teoría de autor de la arquitectura. 'Es un insulto para mí, así como para los otros, hacerlo parecer todo como trabajo mío solamente,' dice, 'Si me siento orgulloso de una cosa, es del talento de colaborar.' Visiblemente en rechazo de la primacía individual, le dio a su firma de Rotterdam un nombre suavemente anónimo, Office for Metropolitan Architecture (con el típicamente gracioso giro de que el acrónimo OMA significa 'abuela' en su nativo holandés). Sin embargo, este aspecto de humildad apenas oculta la estima de sus propias habilidades. Desde luego, si su denuncia al culto a la personalidad sólo ha realizado su propia mística, esta es la clase de contradicción que él paladea. ²⁶

Por otro lado hay que reconocer, como ya lo apunte en otro lugar, que Koolhaas es sumamente espléndido con los créditos para sus colaboradores.

'Yo pienso,' dice Kees Christiaanse, 'que él hizo un compromiso con su ambiente y con él mismo, para vivir su vida tan impulsiva, tan intuitiva, tan plena como sea posible. Eso no lo hace necesariamente siempre fácil para su medio ambiente. Pero en el momento que triunfa, obtiene una de las llaves más importantes para el entendimiento de la vida en sus manos. Vivir plenamente como experimento: No hay de otra que admirar enormemente a alguien así.' ²⁷

A Koolhaas como a los grandes arquitectos frecuentemente les ocurre que los estén aplaudiendo por una obra que despierta gran admiración; pero, 'mientras que un triunfo reciente aún está siendo aplaudido, Koolhaas ya está dos pasos adelante'. Sin embargo, no están contentos porque en su interior saben cuán lejos están todavía de lo que querían hacer, de lo que buscan sin tener de ello más que una idea borrosa. Por eso tienen tan poco tiempo para desperdiciar en polémicas, objeciones o discusiones. Comenta Koolhaas:

'Todo es cuestión de facetas y una especie de extensión de territorio, no en términos de reclamación sino en términos de exploración.' Rehusarse a estar atado a un lugar o una persona es también una forma de desafiar la gravedad. De la misma forma en que lo hace en su arquitectura, Koolhaas acoge la tensión en la estructura de su vida. [...] 'Siempre sentí que él es un enchufe y que todo el mundo está lleno de contactos,' dice [su esposa Madelon] Vriesendorp, una mujer de apariencia impresionante con pelo plateado, agudos ojos azules -y talento para metáforas romas. 'Él ha seleccionado diferentes contactos en diferentes mundos. Esto siempre será sensible. Porque siempre habrá competencia entre los diferentes contactos. Todo lo que en su vida parece funcional pone a todos a su alrededor históricos.' Koolhaas ha manufacturado una forma para su vida que radicalmente examina las convenciones para acomodar sus requerimientos. Las líneas de estrés son visibles. Esto totaliza tanto el diseño de su vida como la *filosofía* de su diseño.²⁸

'Nietzsche decía que un *pensador* lanza siempre una flecha como al vacío, y que otro *pensador* la recoge para lanzarla en otra dirección".²⁹ Esto es lo que hace Koolhaas: transforma profundamente lo que recibe, nunca deja de crear. Una filosofía que se trata, como todas las filosofías, de un estado clandestino del *pensamiento*, un estado secreto, un estado nómada, porque el *pensamiento* tiene velocidad absoluta. La velocidad absoluta puede medir tanto un *movimiento* rápido como un movimiento lento, o inclusive una inmovilidad; la velocidad absoluta es la *velocidad* de los nómadas. Aunque Koolhaas viaja mucho, es decir, se transporta físicamente de un lugar a otro, hacer del *pensamiento* una fuerza nómada no quiere decir forzosamente *moverse*, sino, como hacen los nómadas: liberarse, o tratar de liberarse del modelo del aparato de Estado, del ídolo o de la imagen que pesa sobre el *pensamiento*, para darle a este una velocidad absoluta.

Por un lado, ¿Tendrá este tanto viajar de Koolhaas que ver con el asunto de que 'los nómadas no tiene historia, sólo tienen geografía', tampoco tienen pasado ni futuro -como él mismo dice 'está obsesionado con el presente'- sólo tienen devenires, se encuentran siempre en el medio como la hierba, como Koolhaas, siempre en el medio de un lugar a otro? Koolhaas es un nómada, ya sea con movimiento rápido, lento o incluso sin él, es un nómada tanto físicamente como de *pensamiento*. Con relación a esto, apunta Deleuze,

Aunque no me mueva, aunque no viaje, hago, como todo el mundo, mis viajes Inmóviles que sólo puedo medir con mis emociones, expresándolas de la manera más oblicua y desviada en mis escritos. [...] Lo interesante no es saber de qué me aprovecho. Si no más bien si hay quienes hacen tal o cual cosa en su rincón, como yo en el mío, o si es posible un encuentro azaroso, un caso fortuito, no alineaciones o adhesiones, toda esa bazofia en la que uno se supone ser la mala conciencia que tiene que corregir al otro.³⁰

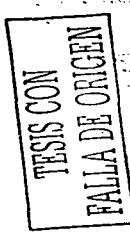
DE LOS RINCONES SECRETOS, AHORA LIGADOS CON EL PENSAMIENTO.

Basta con saber leer, por difícil que parezca. El secreto sólo existe para ser traicionado, para traicionarse a sí mismo. Cada época enuncia perfectamente lo más cínico de su política, como también lo más crudo de su sexualidad, hasta tal extremo que la transgresión tiene poco mérito.³¹

GILLES DELEUZE.

Anota Koolhaas respecto a su casa en Londres,

'Parte de todo es que Londres es un lugar lejos de la oficina, así que estoy protegido de la invasión diaria, no tengo que hacer nada.' En la casa de Londres, el entusiasmo de [Madelon] Vriesendorp se ve en todos lados -por ejemplo, en el motivo de peces que es recurrente en la cortina del baño, en el mantel y en el muñeco que navega a través del dintel de la puerta de la cocina- en todos lados, esto es, excepto por el espacio reservado de Koolhaas, un estudio blanco, de techo alto, forrado de libros alineados.³²



¡Este es el rincón de Koolhaas! ¡Allí deben estar todos los libros importantes para él, me encantaría conocerlos! Es aquí donde no se mueve, hace sus viajes Inmóviles que sólo puede medir con sus emociones... Es como su 'escritorio antropomórfico',³³ todo en perfecto orden... El hace todo lo posible por pasar allá los fines de semana.

Tal vez más pequeño, seguramente tiene otro rincón así, en su departamento de Rotterdam -su ciudad natal, sede de la OMA y la ciudad más genérica de Holanda- donde se hospeda cuando está allá, según nos dijo a Jan y a mí.

Apunta Salvador Dalí en su *Vida Secreta* que, siendo aún muy joven,

Por algún tiempo mi madre ha estado preguntándome, '¿Cariño, qué deseas? ¿Cariño, qué es lo que quieres?' Yo sabía lo que quería. Quería uno de los dos cuartos de lavado localizados en la azotea de nuestra casa, los cuales se abrían hacia la terraza y debido a que ya no se usaban, servían meramente de bodegas. Y un día lo obtuve, y se me permitió usarlo como estudio. Las sirvientas subieron y sacaron todas las cosas, mismas que pusieron en una jaula de pollos cercana. Y al día siguiente se me permitió tomar posesión del pequeño cuarto de lavado que era tan pequeñito que la batea de cemento ocupaba casi todo el espacio excepto por el área estrictamente indispensable para que la mujer que lavaba la ropa se parara [¡Qué prejuicio!]. Pero las proporciones en extremo restringidas de mi primer estudio correspondían perfectamente a aquellas reminiscencias de los placeres intra-uterinos que ya describí en mis memorias de ese periodo.

Por consiguiente me instalé allí de la siguiente manera: puse una silla dentro de la batea de cemento y el tablero vertical de madera (que sirve para proteger el vestido de la lavandera [otra vez!] del agua) lo puse atravesado horizontalmente de manera que cubría media batea. ¡Esta era mi mesa de trabajo! En días muy cálidos ocasionalmente me quitaría la ropa. Entonces sólo tendría que abrir el grifo y el agua que llenaría la batea subiría a lo largo de mi cuerpo hasta la cintura. Esta agua, que venía de un depósito al que le pegaba el sol todo el día, era tibia...

Había subido a mi lavandería toda la colección de 'Art Govens'; esas pequeñas monografías que mi padre me había dado tan prematuramente como regalo produjeron en mí tal efecto que fue uno de los más decisivos en mi vida. ...

Sería interminable para mí narrar todo lo que sobrellevé dentro de mi batea de lavado, pero una cosa es cierta y esto es que las primeras pizcas de sal y los primeros granos de pimienta de mi humor nacieron allá. Comencé a probarme y a observarme mientras acompañaba los voluptuosos guiños de ojo con una débil sonrisa maliciosa, y estaba vagamente, confusamente consciente de que estaba en el proceso de jugar a ser genio. ¡O, Salvador Dalí! ¡Lo sabes ahora! ¡Si juegas al genio te volverás uno!³⁴

Posteriormente, exilado ya de la casa paterna debido a diferencias con su padre, entre ellas, su unión con Gala, deciden -Salvador y Gala- hacer su refugio, para lo cual y debido a que no contaban casi con dinero, pensaron en la miserable cabaña donde guardaban sus avíos de pesca dos hijos de Lydia, '*La Ben Plantada*' -una mujer de pueblo que trabajó en la casa paterna y la única en la que Salvador Dalí podía confiar porque había sido su nana. Frecuentemente aparece en sus pinturas. Esta cabaña se levantaba en un pequeño puerto, Port Lligat, que se encuentra a una distancia de 15 minutos de Cadaqués -donde se encontraba la casa de verano paterna-, más allá del cementerio. Dalí describe el pequeño puerto así:

Port Lligat es uno de los puntos más árido, mineral y planetario de la tierra. Las mañanas son de una viveza salvaje y amarga, ferozmente analíticas y estructurales; las noches a menudo se vuelven mórbidamente melancólicas, y los olivos, brillantes y animados por la mañana, se metamorfosean en un gris inmóvil, como plomo. La brisa de la mañana escribe pequeñas olas como sonrisas de alegría en sus aguas; en las noches frecuentemente, debido a las islas mar adentro que hacen de Port Lligat una especie de lago, el agua se vuelve tan calma que refleja los dramas del cielo crepuscular tempranero. Esta cabaña sucede que se encuentra exactamente en el punto que más me gusta de todo el mundo. Con la veleidad que siempre caracteriza mis decisiones, se volvió en el acto el único punto donde yo deseaba, donde yo podía, vivir.³⁵

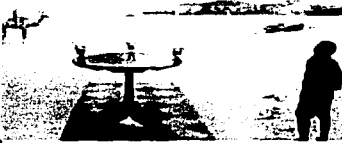
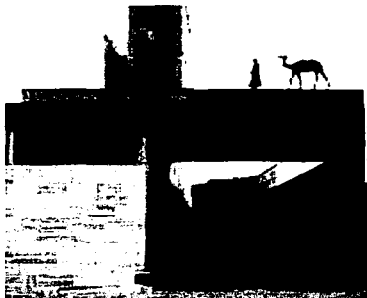
Y sin duda, este fue su refugio, 'su' puerto particular, prácticamente toda su vida. Aparece en un gran número de sus pinturas.

"Después de las conversaciones de París, agitadas, tensas, rebosantes de malentendidos, de maldad y de diplomacia, los relatos de Ramón adquirían una incomparable serenidad de alma y una gran fascinación anecdótica. Igual ocurría con las conversaciones de los pescadores de Port Lligat, perfectamente homéricas y que adquirían una sustancial realidad para mi cerebro cansado de 'espiritualidad' y de cursilerías. Gala y yo nos pasábamos meses enteros con la sola compañía de Lidia, sus dos hijos, la sirvienta, Ramón de la Hermosa y la docena de pescadores que anclaban sus barcas en Port Lligat". Ahí podía *pensar*, pintar y platicar en especial con Ramón de la Hermosa, cuyo lema era "Hay años en que uno no está para nada",³⁶ un estado que se prolongaba desde su niñez y los demás pescadores lo admiraban por eso. Ultimadamente, 'siempre sería un campesino catalán' o un campesino del Ampurdán, como Gala le decía cuando le daban ataques de persistencia de puerilidad –caprichos infantiles: '¡Lo quiero porque lo quiero!'.

Por otro lado, volviendo a los nómadas y a la velocidad absoluta ¿Explican estos al camello y al nómada que se encuentran 'caminando' encima de la gran viga anaranjada que marca el acceso a la 'calle peatonal' de la Kunsthal? También aparecen en algunos cuadros de Dalí, por ejemplo *La Mesa solar*, así como en su Teatro-Museu en Figueres. Debo analizar más este asunto ya que allí tal vez radica una clave importante del pensamiento de Koolhaas.

La más grande honestidad intelectual y artística de Dalí consiste tal vez en que nunca hizo una gimnasia estética y sofisticada con el fin de ubicar en sus cuadros los elementos más disparatados y extraños. La *Mesa solar*, es un buen ejemplo de ello. Al pintar esa composición, Dalí no sabía por qué mezclaba un camello con otros elementos surgidos de Cadaqués. Sólo más tarde descubrió el carácter premonitorio de esa imagen, al remarcar la cajetilla de cigarrillos Camel que había puesto a los pies de la silueta del joven muchacho –probablemente él mismo- y, para remarcar el efecto desconcertante y obsesivo del camello, con todos los aspectos mágicos que se atribuyen al animal, Dalí escribirá más tarde en su libro *Diez recetas de inmortalidad*: "Visto a través del microscopio electrónico resulta posible probar que un camello es mucho menos preciso que una nube." ¿Y acaso no se cuenta entre los privilegios de los poetas 'introducir un camello' cuando se aburren, tal como lo hizo Henri Michaux?³⁷

Como ya anoté, el Koolhaas nómada viaja 300 días en promedio al año –según datos de *SM LXL* (1995)-, por tanto, físicamente ya debió encontrar la manera de viajar más ligero, me refiero al equipaje. Conjuntamente, la ligereza no sólo es física, también es mental, para poder ser libre y darle velocidad absoluta al *pensamiento*: 'Aunque no me *mueva*, aunque no viaje, hago, como todo el mundo, mis viajes inmóviles...' Además, como los nómadas, él es capaz de esperar, esperar por el momento oportuno, sin precipitaciones, hasta el último momento para tomar las decisiones necesarias: '...emana la calma de una rana en la orilla del estanque...'



La mesa solar. Fuente: Dalí.

La KunstHAL. Fuente: KunstHAL.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DE LAS TRAMPAS DEL PENSAMIENTO.

¿Por qué selecciono preferentemente entrevistas, conversaciones, y diálogos?

Explicar lo que uno *piensa* es muy difícil, da igual una entrevista, un diálogo o una conversación. Las preguntas se elaboran, y si no se nos da la oportunidad de elaborar nuestras preguntas en nuestros propios términos, si sólo nos son planteadas sin más, es poco lo que se tiene que decir. Es muy importante construir un problema, pues antes de encontrar una solución, se inventa un problema, una posición de problema. Por lo que hay que reconocer que en una entrevista, en una conversación, en una discusión, no se hace nada de esto. Por eso, la entrevista personal, como ya dije, es el método más utilizado para conocer la *personalidad y el pensamiento*, ya que la mayoría de las entrevistas, además, están desestructuradas. Debido a esta situación 'los entrevistadores más experimentados' ponen atención en lo que manifiesta verbalmente el individuo entrevistado, pero también atienden a otros elementos de expresión no verbal, como gestos, posturas, silencios, etc.', para tratar de descifrar un poco del enigma que representa un individuo.

Durante el bombardeo de otra entrevista personal hecha a Koolhaas se puede leer lo siguiente:

P: Aparentemente sitúa su trabajo en el marco de la aceptación de una condición cultural y productiva determinada. ¿Cómo se articula esta aceptación de sus juicios?

R: Tengo interés en la actividad profesional, quiero construir: en un porcentaje aterrador, eso significa básicamente estar aceptando la mayor parte del tiempo. No me avergüenzo de ello. Me siento ciertamente provocado en un sentido muy profundo por esa aceptación. Me comprometo. En ese sentido mi interés por Atlanta, por ejemplo, es ambiguo. Básicamente intento posponer lo más posible el momento del *juicio* para derivar tantas influencias como sea posible de este. [Esperar el momento oportuno].

P: Pero, ¿cómo encaja esta aceptación desde el punto de vista ideológico? Estamos hablando del posible fin de la esfera pública, de la sociedad civil, del pensamiento humanista..., y de otros argumentos considerados tradicionalmente como positivos. ¿Debe esta aceptación ser considerada como una actitud auto-complaciente, conformista, o como una postura revolucionaria?

R: Es casi imposible responder a estas preguntas. Si me pregunta si mi actitud es conformista, yo diría que no, pero ¿qué significa si digo que no? ¿Podría estar ocultando mi propia complacencia o podría no estar siendo suficientemente crítico? Ciertamente no se siente uno complaciente desde dentro del proceso.

Estamos seducidos, sentimos júbilo y horror al mismo tiempo. Intentamos *analizar* estas emociones contradictorias. En mi *percepción* de Atlanta juegan ambas un papel primordial. Una simple pregunta: ¿Como tantos edificios mediocres juntos pueden generar un fantástico espectáculo arquitectónico? O, ¿Como tanta estupidez puede conducir a una especie de inteligencia? No se trata de complacencia, sino de fascinación, y en la fascinación existe siempre un elemento de rendición.

P: ¿Y no implica esto una cierta incapacidad para el juicio? ¿O una carencia de ideología característica de los discursos contemporáneos?

R: Esa es también una actitud muy superficial, porque desde luego que estamos llenos de *juicios* y de *moralismos*, pero sin embargo, tenemos el instinto de explorar las cosas. Los *juicios* le hacen a uno muy pesado. Hay que ser como el alpinista, que tiene que *volar muy ligero* de peso para llegar a la cumbre. Puede que esta sea una simple metáfora, pero no creo que la incapacidad para la *crítica*, para emitir un *juicio*, sea la expresión adecuada. Yo prefiero hablar de un aplazamiento del *juicio* y de una articulación de la problemática, que haga *justicia* a todas las posibles facetas de un problema, tanto buenas como malas. [Construir un problema, pues antes de encontrar una solución, se inventa un problema, una posición de problema']. En ese sentido creo que nuestro papel es el de un *medium*, precisamente porque —a pesar de todo— ahora somos profesionales en activo: estamos expuestos a las corrientes, los tropismos, las tendencias que sugieren mutaciones, y creo que los presentimos antes de que se conviertan en juicios establecidos.

La principal ventaja de adoptar una postura no-académica está en la posibilidad de experimentar... Incluso con nosotros mismos.³⁸

Me encanta esta 'principal ventaja de adoptar una postura no-académica', ya que todo este trabajo me ha venido dando la posibilidad de experimentar con *pensamientos*, desde una postura no académica. Por

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

otro lado, me parece –como he pretendido dejar en claro en las citas de toda esta disertación– que el *pensamiento* de Koolhaas, más que evolucionar, procede por crisis. Pero además, no hay un solo *pensador* que pueda librarse de ellas.

Con mucha certeza Leibniz escribe: “Tras haber establecido las cosas, creía estar entrando ya en el puerto, pero, cuando me puse a meditar acerca de la unión del alma y del cuerpo, me encontré como arrojado de nuevo en alta mar.”³⁹ Esta pequeña nota concede a los *pensadores* una coherencia suprema, la facultad de desviar la línea, de disponerla con otra orientación, de hacer un trazo nuevo, de encontrarse de nuevo en alta mar y, por ende, de descubrir, de inventar.

El *pensamiento* de ningún modo es un asunto teórico; se trata de problemas vitales: es la vida misma. La manera en que Koolhaas sale de una nueva crisis consiste siempre en trazar la línea, una nueva línea en el mapa, en el plano de immanencia, que le permita salir, provocar nuevas relaciones entre el saber y el poder: *Pensar. Pensar* en las cosas, *pensar* entre las cosas; eso es precisamente hacer rizoma y no raíz, trazar la línea y no pararse a recapitular. Koolhaas está haciendo uso de lo que hoy se conoce como *pensamiento complejo*, o ‘*caos /teoría de la complejidad*’, que aún es difícil de comprender y sobre todo de aplicar para muchos:

“No es que tuerza la verdad,” dice el reportero de arquitectura Hans van Dijk. “Lo único que nunca se sabe con él es si algún razonamiento es ciertamente la verdadera razón o es una Ingenuosa [hábil] adaptación a la situación. Eso es de hecho algo que él hace en su trabajo: acepta lo que está fuera de su control y entonces le da un giro provechoso para él. Cambia el destino en un concepto.”

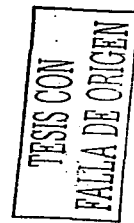
El verano de 1989 iba a ser un momento crucial en la historia de la oficina. Para empezar Kees Christiaanse se fue, y con él gran parte de las entonces 30 personas del personal. Christiaanse quiso finalmente terminar sus estudios y construir su vida privada, porque además no quería pasar el resto de ella como el hermano menor. “Cuando comenzamos, OMA era un pequeño grupo de pioneros, que haciendo sus proyectos quería cambiar al mundo, con Koolhaas como la figura líder. Pero gradualmente se estaba volviendo una verdadera oficina, donde cada vez eran más importantes los verdaderos edificios, y uno tenía que llevar el paso con la ‘doctrina’ de Koolhaas. Fue típica la forma en que Koolhaas reaccionó ante esta sensible sangría. Reforzado por un grupo de nuevos colaboradores tuvo éxito para poder competir en un plazo de dos meses en tres importantes concursos foráneos –una Terminal para pasajeros en Zeebrugge, Bélgica, un Centro de arte y media tecnología ZKM en Karlsruhe, Alemania, y la Gran Biblioteca de Francia, en París. Ganó el primer lugar en los dos primeros y el segundo en el último.”

¿Qué pasó tres años después, cuando ya estaba todo listo para construir el Centro de arte y media tecnología, ZKM, en Karlsruhe, Alemania?

Por el momento, con el mensaje de que el proyecto de Karlsruhe –tres años estuvo [Koolhaas] trabajando en él y según las palabras de Christiaanse, ‘se ha convertido en uno de los edificios más hermosos de Europa’– no procede, obtuvo otra vez su inyección de viento adverso. Dice él [Koolhaas] mismo, “Es una tragedia. Es como una amputación –algunas veces todavía la sientes aunque ya no está allí.”⁴⁰

Una versión más dramática del mismo hecho, para analizar y comparar:

Finalmente, en 1989, Koolhaas ganó un concurso mayor, para un centro de arte y media tecnología en Karlsruhe, Alemania. El proyecto galvanizó su imaginación. Y entonces esas fuerzas impredecibles que golpean la economía arquitectónica se precipitaron a través de OMA. A última hora, los padres de la ciudad de Karlsruhe se echaron para atrás respecto al audaz edificio, el cual, adelantándose al tiempo de la nueva Times Square, presentó como *primicia* una fachada que era una pantalla. Karlsruhe había estornudado, y OMA se había acatarrado. ‘En el momento crítico, todo se derrumbó,’ dice [Madelon] Vriesendorp. ‘Como Karlsruhe –era uno de sus edificios más brillantes–, él [Koolhaas] estaba realmente de luto por ello. Estaba ya diseñando las manijas de las puertas cuando lo pararon. Era como cuando te cortan una pierna y sigues teniendo comecón en ella. Es muy difícil dejar de pensar en ello.’ Junto



con la gran decepción de Koolhaas vino el desconcierto financiero. 'Tuvo que despedir casi a todos, no había dinero y las deudas eran increíbles, dice [Madelon] Vriesendorp. Cuando Koolhaas cuenta la historia más lacónicamente, usa sus manos para sugerir un globo inflado, entonces remeda la contracción como si el aire se saliera. La oficina se encogió a 24 personas. 'Pero él no se deja estar deprimido,' dice [Madelon] Vriesendorp. 'Inmediatamente se arroja en el siguiente asunto.' Una compañía holandesa de ingeniería [de Weger] adquirió la mitad de OMA y pagó las deudas. Koolhaas buscó algo nuevo que hacer. Era tiempo de hacer otro libro [SMXLX].⁴¹

No es cuestión de un rechazo de su obra anterior, sino al contrario, lo que hace Koolhaas es impulsar toda su obra anterior hacia ese nuevo reto. Sólo podrán comprenderlo aquellos que lo han 'acompañado' en su búsqueda. Por eso resulta tan estúpido cuando alguien dice: se ha percatado de su error. Lo que realmente pasa es que entra en una nueva línea del 'mapa', línea que se presenta cuando el *pensamiento* enfrenta cosas como la vida, línea que se encuentra más allá del saber. Creo que cabalgamos sobre estas líneas cada vez que *pensamos* con suficiente vértigo, cada vez que vivimos con suficiente intensidad. Se halla, como dice Leibniz, otra vez 'arrojado en alta mar'. No tiene opción: o toma este nuevo desafío o deja de hacer arquitectura.

Para mí Koolhaas sigue siendo el más grande *pensador* actual en el campo de la arquitectura y el urbanismo, "se puede hacer el retrato de un *pensamiento* como se hace el retrato de un hombre." Intento "hacer un retrato de su filosofía. Soy yo quien dibuja las líneas o los trazos, pero habré fracasado si quien aparece al final no es él".⁴²

A propósito de la realización de la ciudad virtual de Euralille, concurso que ganó y construyó Koolhaas y la OMA y otros arquitectos invitados por él, encuentro entre los comentarios uno que me llamó la atención por ser de un colega, por su ingenuidad y frescura, y por el reconocimiento que hace de este deporte extremo que pocos practican -*pensar*, ejercer el *pensamiento*- y muchos envidian, apunta:

Los *pensamientos* de Frank O. Gehry acerca de Koolhaas incluyen más que un poco de ironía, y algo de envidia también. Como él dice, 'Yo amo a Rem. Él tiene la imagen completa, él *piensa* lo urbano. Él *piensa* lo social. Él *piensa* lo humano. Él *piensa* en la gente. ¡Él *piensa*! Está haciendo lo que yo daría un colmillo por hacer... está creando una ciudad.'⁴³

Evidentemente la obra de Koolhaas no se limita a desconcertar. Ya desde el punto de vista técnico, revela una maestría absoluta de la profesión con la cual difícilmente pueden competir los colegas. Y ciertamente, Koolhaas disfruta con esas trivialidades de los críticos profesionales como si fueran un manjar exquisito y sabe muy bien sacar provecho de esas situaciones. Más adelante, como ya indiqué, voy a referirme a la crítica de Kenneth Frampton sobre dos de sus obras.

Sin embargo, hasta los más encarnizados detractores de Koolhaas deben concederle las tres virtudes siguientes: una obra de Koolhaas no es nunca aburrida; una obra de Koolhaas no está nunca desprovista de pensamiento. La voz de Koolhaas expresa su época.

Koolhaas con toda justicia se proclama un *pensador* como se podrá ver en la cita que a continuación apuntaré; pero cuando se analiza a fondo cualquiera de sus proyectos, como ejemplo me encantaría señalar aquí algunos que son no sólo sobrecogedores por el *pensamiento* que brilla en ellos, sino también porque este *pensamiento* se *despliega* con una visión de avanzada de por lo menos veinte años, obviamente no se han realizado, pues como sucede con este tipo de proyectos suelen no ser comprendidos en su magnitud en el momento de su concepción, sino hasta que el TIEMPO haya pasado y 'los haya consagrado' (¿Acaso puede el tiempo juzgar y decidir consagrar una obra, o somos los humanos los que lo hacemos?) Desgraciadamente desde que el individuo nace se le enseña que lo que hace no tiene ningún valor y por tanto, es incapaz de juzgar una obra contemporánea, esto sucede, repito, hasta que pasa el TIEMPO y demuestra su valor... Paso a apuntar algunos de los ejemplos que arriba ofrecí:

El proyecto de concurso para la Villa Nueva de Melun Sénart, Francia, 1987, donde, como ya dije, empecé a entenderse cómo aplica el concepto de rizoma y sus principios, principios que Koolhaas ha venido aplicando desde que los conoció y analizó, no sólo en sus obras, sino en su vida misma —esto pudo

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

sucedier desde que se publicaron los libros de Deleuze y Guattari: *Rizoma* en 1976, *Mil Mesetas* en 1980, o sea, prácticamente desde antes de *Delirious New York*, publicado en 1978- en su forma de ver la vida toda y, obviamente en sus proyectos y obras.

DEL PENSAMIENTO Y EL DEVENIR DEL YO.

Sólo los tontos no cambian, porque no evolucionan con el paso del tiempo y para ellos no existe la experiencia.⁴⁴

ALEKSANDER PUSHKIN.

El objetivo constante de Koolhaas es el de empujar la arquitectura a sus límites, frecuentemente intentando explorar la frontera en la cual eso que pertenece a la arquitectura encuentra eso que se vuelve no-arquitectura. Quizá por que lo no-arquitectónico está más cerca del corazón de la arquitectura que la arquitectura misma, lo que quiere decir que la arquitectura no puede contentarse con ser entendida sólo arquitectónicamente o conceptualmente, sino que está dirigida básicamente a los no arquitectos. Se encuentra aquí la base del *movimiento* y el *pensamiento* koolhaasiano. Tantas veces Koolhaas ha sido comparado con un 'surfer' que se mantiene en la cresta de la ola, algunos pontifican que en esta posición azarosa no puede mantenerse mucho tiempo, otros más pretenden insinuar, que se debe a su 'entrega' al sistema capitalista, etc., etc.; y los demás nos admiramos y nos preguntamos cómo le hace para mantener el equilibrio 'precario' en forma 'permanente' y es que *pensar* es siempre experimentar. Es comparado también con un piloto de caza de la Segunda Guerra Mundial —en particular con Chuck Yeager⁴⁵—, o con un cirujano que con su escalpelo quita todo lo que sobra para dejar el nervio descubierto, y hasta con un dinamitero silencioso, y es que *pensar* es movimiento.

Deleuze propuso la pregunta de qué es *pensar*, cuestionando los mecanismos convencionales —las 'imágenes'- que constituyen el *pensamiento*. Pensar para Deleuze es un asunto de experimentación y problematización, de devenir en algo diferente. Nos recuerda que el verdadero *pensar* es una rara actividad, y que frecuentemente estamos tentados a ver orden donde no existe. El objetivo del trabajo filosófico, y de escribir en particular, es el de transformar el yo, es el *pensar* diferente de la forma en que uno pensaba previamente. Es de este modo en que, la identidad del yo, y lo que Deleuze llama la 'imagen' del *pensamiento*, son puestos en duda. El *pensamiento* cambia constantemente, constantemente encuentra nuevos problemas. Con toda razón uno se molesta por el caos que es endémico al *pensar*: "No hay cosa que resulte más dolorosa, más angustiante, que un *pensamiento* que se escapa de sí mismo, que las ideas que huyen, [...]".⁴⁶ Por este motivo nos empeñamos tanto en agarrarnos a opiniones establecidas más que a la potencialmente infinita variabilidad del *pensamiento*: "[...] el filósofo trae del caos unas *variaciones* [...], el científico trae del caos unas *variables* [...], el artista trae del caos unas *variedades* [...]".⁴⁷

Deleuze y Guattari sugieren que hay que cultivar el hábito de no confiarnos en lo que éramos previamente, el hábito de devenir en otra cosa. Sin embargo, demasiado viajar podría sofocar los 'devenires'.

En la siguiente cita —una primera y última memoria de Koolhaas de sus estudios en la AAS—, tal vez un poco larga, es posible ver cómo lo anteriormente descrito es ilustrado con claridad, pero lo más interesante es que Koolhaas realiza esta 'práctica de campo' cuando está aún cursando su carrera, es aún muy joven, y de esta práctica se desprenden infinidad de otras obras, planos, conceptos, y personajes conceptuales, además de sus actitudes frente a la vida y la profesión. (las 'notas al final' que se refieren a lo largo de esta 'cita' son notas de Koolhaas):

Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...)
Práctica de campo. A(A) Recuerdo (Primera y última...)

AA,⁴⁸ Londres, principio de los años setenta.

Estudiantes 'famosos' presentan megaestructuras hechas con cubos de azúcar para su aprobación universal por los sonrientes maestros archigramescos.⁴⁹

Peter Smithson⁵⁰ entra —usa una camisa floreada- retrocede, y se volteo.

Cedric Price⁵¹ pontifica sobre la modestia arquitectónica de tarjetas intercambiables —en un principio un discurso aventurado.

Jencks,⁵² un dandy, es visto para ensamblar —según un manual amateur terrorista- los primeros elementos de una explosión semiótica.

Un Boyarsky⁵³ sulfuroso expone el bajo vientre infraestructural de Chicago.

La escuela soliviantada debido a una conspiración mística para tomar el poder. Teoría: sólo hay una cantidad limitada de conocimiento en el mundo *por ello* no debe ser distribuido homogéneamente o democráticamente —se pondría muy delgado. El conocimiento debe ser comunicado solamente a algunos escogidos.

Ella Zengheli⁵⁴ amenaza perpetuamente con retirarse de todo aquello...

Una comparecencia monstruosamente idealista por Louis Kahan.⁵⁵ Nunca más...

Tschumi,⁵⁶ frecuentemente en la periferia de mi visión, una tipología ya perfectamente formada —un profesor...

Superstudio⁵⁷ apareciendo en el horizonte...

Mezcla incomparable, en otras palabras, del barbarismo céltico (¿o simplemente es anglosajón?) y fermento intelectual. Si hay una conspiración, en cualquier escuela, es la sempiterna —siempre imperativo darwiniano tal vez- de cada generación tratando de incapacitar a la próxima bajo el disfraz de proceso educativo.

Aquí [en la AA] es muy notable y muy caro (Yo escribía libretos de cine para cubrir los costos).

En este ensamblaje anárquico, una de las raras tareas previas que todavía permanece para obtener el diploma es el llamado Estudio de verano: la documentación (dibujos acotados, fotografías, estudios analíticos) sobre alguna cuestión arquitectónica, usualmente en buen clima —villas palladianas; pueblos montañeses griegos de complicadas geometrías, aún para ser descifradas; pirámides.

La INTUICIÓN, la infidelidad con la inocencia acumulada de fines de los años sesenta, y un simple interés periodístico me llevaron a Berlín (¿por avión, tren, auto, a pie? En mi memoria estoy de repente allá) para documentar *El Muro de Berlín como arquitectura*.

Ese año, el muro celebraba su décimo aniversario.

Mi primera impresión en el clima cálido de agosto: la ciudad parecía casi completamente abandonada, tan vacía como siempre imaginé que estaba el otro lado.

Otro impacto: no es Berlín del este el que está aprisionado, sino el del oeste, 'la sociedad abierta'. En mi imaginación, estupidamente, el muro era una simple y majestuosa división norte-sur; una demarcación limpia y filosófica; un pulcro y moderno Muro de los Lamentos. Ahora me daba cuenta que circundaba la ciudad paradójicamente haciéndola 'libre'. Tenía 165 kilómetros de largo y confrontaba todas las condiciones de Berlín, incluyendo lagos, bosques, periferia; partes de él eran intensamente metropolitanas, otras suburbanas.

Además, el muro no era estable; y no era una única entidad, como pensé. Era más una *situación*, una permanente evolución en cámara lenta, algo de él abrupto y claramente planeado, algo de él improvisado.

Como si el tiempo fuera un acordeón —una arqueología de Disney⁵⁸- todas sus manifestaciones físicas sucesivas parecían simultáneamente presentes en esta ciudad des poblada (¿día de fiesta? ¿exilio? ¿amenaza atómica?).

En su etapa 'primitiva' el muro era *decisión*, aplicada con absoluto minimalismo arquitectónico: bloques de concreto, ventanas y puertas enladrilladas, a veces con árboles —increíblemente verdes- aún frente a ellas.

La escala de esta fase era heroica, esto es, urbano, hasta 40 metros de alto.

En la siguiente permutación, un segundo muro —esta vez de burdas placas de concreto apresuradamente apiladas una sobre otra (¿con mano de obra forzada?)— era planeado justo atrás del primero. Sólo hasta que este muro era terminado el primer muro (las antiguas casas) era derribado. A veces, añadiendo insulto a la injuria, el nivel de calle —un pórtico, vitrinas de tienda siempre vacías polos franjeados de barberos que no existen- era dejado como una especie de ante-muro decorativo.

TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este segundo muro era también inestable. Continuamente 'perfeccionado' a través de técnicas constructivas —cada vez más prefabricación— que le dio finalmente su forma última: el suave, mecánico y *diseñado* muro derribado 20 años después. Coronado por una interminable fila de cilindros huecos de concreto, hacía imposible agarrarse a aquellos que pudieran querer escapar. Directamente atrás del segundo muro: arena tratada como un jardín japonés. Bajo la arena: minas invisibles. Sobre la arena cruces antitanques —intersecciones de concreto de la cruz axial tridimensional— una línea interminable de estructuras Sol Le Witt.⁵⁹ Más allá de esta zona: un camino de asfalto apenas suficientemente ancho para un jeep (¿Se evitan uno a otro sobre la zona minada?) Después de eso: una franja residual donde los [perros] pastores alemanes paseaban de ida y vuelta, patrullando el 'parque', aullando a los no-eventos. Más allá de eso: cercado con eslabones de cadena como a la Gehry.⁶⁰

Esos eran elementos lineales, cercanamente espaciadas entre sí había lámparas de sodio de calle, su brillo naranja volteado hacia el oeste; entonces, más separada la: la arquitectura de las perreras estandarizadas. Aún más separadas: torres de guardia emanando una visible presencia militar incluso cuando aparentemente no había hombres; las armas metidas a través de angostas aberturas. Final e inevitablemente a intervalos regulares: las secciones a través del sistema entero representadas por los cruces de frontera.

Este era el perfil esquemático. Pero en actos de realismo obvio, no era impuesto en la ciudad como fórmula consistente. El muro hinchado para asumir su máxima identidad donde sea posible, pero a lo largo de más de la mitad de su longitud, su regularidad era comprimida en una serie de adaptaciones sistemáticas que alojaban incidentes urbanos existentes o conflictos dimensionales. Algunas veces las capas horizontales del muro separarían, tragándose, por ejemplo, una iglesia. A veces el cercado rodearía, como una jaula de tigre en un circo, un satélite abandonado de occidentalidad de modo que un niño-de-nueve-años pudiera ir en bicicleta a la escuela cada mañana.

Eso no era todo; era un muro 'alto' —como en 'alta' cultura— y un muro 'bajo'. El primero se manifestaba en las locaciones más 'urbanas' (especialmente en la línea que dividía el centro anterior en dos).

Ahí estaba en su máxima confrontación, en su máxima conciencia simbólica, en su desvergonzada imposición —en un enclave occidental erizado con pseudo-hipervitalidad— de una ruina lineal infinitamente más impresionante que cualquier signo de vida artificial. A lo largo de otra, secciones olvidadas (¿olvidables?), el muro asumía un carácter banal, casual (¿sombras de Hannah Arendt?⁶¹). Su arquitectura relajada. No he visto tal demostración de dialéctica de libro de texto desde el atestiguamiento del entrenamiento de los guardias en la tumba de Lenin en la Plaza Roja: un paso de gancho fantásticamente intimidante —las piernas levantadas más alto que aquellas de las chicas del coro— de desintegró a unos metros al frente de la reja del Kremlin a un grupo heterogéneo de Petrushkas⁶² de extremidades sueltas.

De cada lado, el muro ha generado sus propios espectáculos / parafernalia; en el lado occidental una serie regular de plataformas para miradores (¿modelos previos para las máscaras de Hejduk?⁶³) trajo al público tan cerca como fue posible del muro. Algunas veces estas estructuras tambaleantes de madera eran todo lo que quedaba de una apoteosis urbanística anterior como Alexanderplatz; algunas veces su posicionamiento parecía totalmente al azar, disociado de cualquier *punto* reconocible de la ciudad.

En el otro lado, el muro parecía la línea de frente de una lenta erosión gangrenosa de la parte buena (oriental) de la ciudad.

Pero este año incoherente —1971— el muro fue normalizado, su apariencia permanente opacaba parte de la apariencia de su glamour turístico anterior; las plataformas —precipitadas posiciones *voyeuristas* de goce malicioso— estaban mayormente vacías.

La sorpresa más grande: *el muro era angustiosamente hermoso*. Tal vez después de las ruinas de Pompeya, Herculano, y el Foro romano, era el más puramente hermoso remanente de una condición urbana, impresionante en su persistente duplicidad. El mismo fenómeno se ofrecía, sobre una longitud de 165 kilómetros, significados radicalmente diferentes, espectáculos, interpretaciones, realidades. Era imposible imaginar otro artefacto reciente con la misma potencia significativa.

Y había más: a pesar de su ausencia aparente de programa, el muro —en su relativamente corta vida— había provocado y sostenido un número increíble de eventos, comportamientos y efectos.

Aparte de las diarias rutinas de inspección —militar en el este y turística en el oeste—, un vasto sistema de ritual en sí mismo, el muro era un *libreto*, divisiones fácilmente borrosas entre tragedia, comedia, melodrama.

En el más serio nivel de 'evento' el muro era letal. Un incontable número de gente —en su mayoría hombres jóvenes— había muerto en intentos más o menos desorganizados por escapar: disparados a muerte más allá del alambre de púas, la arena, las minas; atrapados teatralmente en la corona del muro.

Una crueldad particular en la transformación permanente del muro de línea a zona fue que la distancia que tenía que ser cruzada se volvía cada vez larga, incrementando el riesgo exponencialmente, provocando cada vez más intentos prematuros de escape.

En un nivel más premeditado, hubo atentados más fantásticos que dependían ya sea en esconderse en vehículos que cruzarían el muro en los notorios puntos de revisión (misteriosamente parecía que el más famoso de los cruces metropolitanos, como *Checkpoint Charlie*, ejercía la más grande atracción para aquellos con el menor interés en ser descubiertos) o en circunnavegar el muro mismo –ya sea al aire o, en un vocabulario más tradicional de escape de prisión, bajo tierra –usando albañiles, cavando túneles, empezando en estancias que parecían sin cambios desde el Tercer Reich.

(¿Qué arquitecto –sin embargo, golpeó Bataille⁶⁴- puede jactarse de la trasgresión de su desempeño, del radicalismo tan fino de su existencia?) El muro era la trasgresión para finalizar todas las trasgresiones.

Epifanias en reversas [marcha atrás]

Este era un viaje de campo que estropeó los encantos del campo; el turismo que dejó una especie de tierra chamuscada. FUE COMO SI ME HUBIERA PUESTO CARA A CARA CON LA VERDADERA NATURALEZA DE LA ARQUITECTURA.

1.

A principio de los años setenta, era imposible no sentir una enorme reserva de resentimiento *contra* la arquitectura, con nueva evidencia de sus insuficiencias –de su desempeño cruel y exhausto- acumulada diariamente; *viendo el muro como arquitectura, era inevitable trasponer la desesperación, el odio, la frustración que inspiraba al campo de la arquitectura*. Y era inevitable darse cuenta que todas estas expresiones –el fanatismo de los excavadores de túneles; la resignación de aquellos dejados atrás; los intentos desesperados por celebrar ocasiones convencionales, tales como el matrimonio, a través de la línea divisoria- fueron finalmente todas demasiado aplicables a la arquitectura misma.

El Muro de Berlín fue una muy gráfica demostración del poder de la arquitectura y algunas de sus desagradables consecuencias.

¿No fueron división, encierro (esto es, aprisionamiento), y exclusión –lo que definió el desempeño del muro y explicó su eficiencia- las estratagemas esenciales de *cualquier* arquitectura?

En comparación, el sueño de los años sesenta del potencial liberador de la arquitectura –en el cual me había estado marinando por años como estudiante- parecía un juego retórico endeble. Se evaporó al punto.

2.

El muro sugirió que la belleza de la arquitectura era directamente proporcional a su horror.

Allí había una terrible belleza 'por entregas' a la transformación sistemática del muro desde una línea invisible en un mapa a una línea continua de soldados (que la hace manifiesta), a una alambre de púas puesto en la línea, a la primera cementada de los bloques: por ejemplo, la sofisticación de las variaciones temáticas de Schinkel⁶⁵ en temas arquitectónicos en el Schloss Glienicke [Castillo Glienicke].

3.

En el mismo nivel de revelación negativa, el muro también, a mis ojos, hizo una burla total de cualquiera de los intentos de ligar forma a significado en una relación regresiva de grillete y bola.

Era claramente sobre comunicación, semántica tal vez, pero su significado cambiaba casi diariamente, a veces por hora. Era más afectado por eventos y decisiones a miles de millas de distancia que por su manifestación física. Su significado como un 'muro' –como un objeto- era marginal; su impacto era completamente independiente de su apariencia. Aparentemente el más ligero de los objetos puede ser pareado azarosamente con el más pesado de los significados mediante fuerza bruta, fuerza de voluntad.

No había punto en construir la gramática de este nuevo tipo de evento. Sí, uno podía mirar hacia las primeras secciones del muro definitivo, leer entre ellas un estilo o un lenguaje –una especie de estética de Olivetti⁶⁶-, conectarlas al modernismo, declararlas aburridas, imaginar estratos frenéticos de dispositivos miméticos como compensación. Pero en la víspera del posmodernismo, aquí estaba una prueba inolvidable (por no decir final) de la doctrina del 'menos es más'.

Yo nunca más creería en la forma como vasija primaria de significado.

4.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A mis ojos, el muro también endureció para siempre la conexión entre importancia y masa.

Como un objeto el muro era poco impresionante, desvolviéndose hacia una casi desmaterialización; pero eso dejó su poder íntegro.

De hecho, en términos arquitectónicos estrechos, el muro no era un objeto sino una borradura, una fresca ausencia creada. PARA MÍ, FUE LA PRIMERA DEMOSTRACIÓN DE LA CAPACIDAD DEL VACÍO —DE LA NADA— PARA 'FUNCIONAR' CON MÁS EFICIENCIA, SUTILEZA Y FLEXIBILIDAD QUE CON CUALQUIER OBJETO QUE SE PUEDA IMAGINAR EN SU LUGAR. ERA UNA ADVERTENCIA QUE —EN ARQUITECTURA— LA AUSENCIA SIEMPRE GANARÁ EN UN CONCURSO CON PRESENCIA.

5.

El muro ha generado un catálogo de posibles mutaciones; a veces el nuevo objeto / zona acuchilló inmisericordemente a través de las más (anteriormente) impresionantes partes de la ciudad; a veces se rendía a presiones aparentemente superiores que no siempre eran identificables.

Su rango desde lo absoluto, lo regular, a lo deformado era una manifestación inesperada de un 'moderno' sin forma —alternativamente fuerte y débil, imposición y residuo, cartesiano y caótico, todos sus estados aparentemente diferentes meramente fases del mismo proyecto esencial.

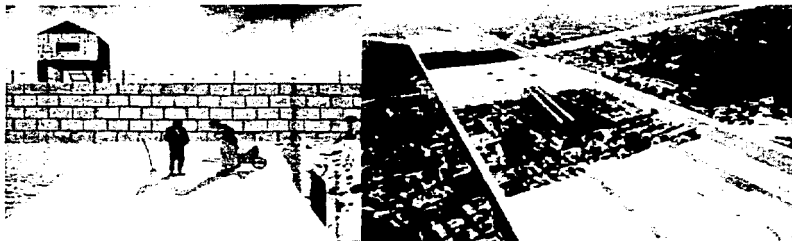
Yo no sabía qué esperar de este viaje. Había esperado 'hacer' el muro en un día y entonces explorar el resto de la(s) ciudad(es). Era tan interminable, diría yo, que no podía ser medido, pero su atracción era hipnótica. Me convirtió en un estudiante serio.

Tres meses después: mi primera presentación pública. Allí estaban todos: [Archigram, Peter Smithson, Cedric Price, Charles Jencks, Alvin Boyarsky y Ella Zenghels], con humor de expectación medio festiva, medio cínica (esta escuela no era nada sino diversión). Las imágenes que aparecieron en la pantalla — condiciones previas, conceptos, trabajos, evolución, 'plots' [terrenos e intrigas]— asumieron sus posiciones en una secuencia que estaba dominando casi más allá de mi control; las palabras eran redundantes.

Se hizo un largo silencio. Entonces Boyarsky preguntó odiosamente, '¿A dónde se va desde aquí?'

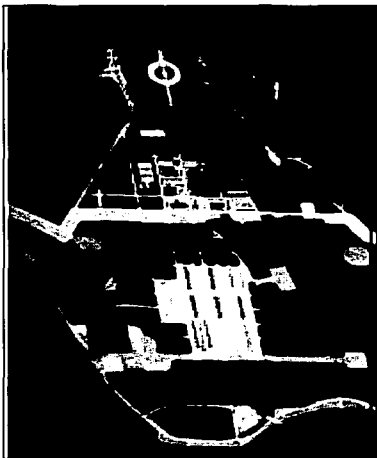
1993. ⁶⁷

La propuesta —con una influencia fresca de Adolfo Natalini y el Superstudio, invitado por Koolhaas a dar una conferencia en la AAS— con que presentó su examen final: *Exodus o prisioneros voluntarios de la arquitectura*,⁶⁸ es, se puede decir, la primera derivación de esta práctica de campo —donde además, es posible constatar la influencia temprana que Salvador Dalí ejercía sobre él entonces, no sólo en lo que respecta a la aplicación del 'método paranoico crítico' sino también, por ejemplo, en el **MONTAJE** de una de las láminas donde se puede ver un *Angelus* de Millet. Con esta propuesta también ganó, como en algún lugar ya indiqué, el primer lugar del concurso de la revista *Casabella*.



Láminas de *Exodus* o los prisioneros voluntarios de la arquitectura. Fuente: *SNLXL* y *El Croquis* 53.

Es posible también detectar el origen de muchas de las ideas que posteriormente planteó, desarrolló y ha venido aplicando, tales como: la congestión, Bigness, el Manhattanismo, el vacío o la nada entre otras, que posteriormente constató y aplicó en su investigación de Nueva York desde otro punto de vista como se pueden ver en *Delirious New York*.



Federación Metalúrgica alemana de Mendelsohn.

Proyecto de viviendas sociales para Kochstrasse y Friedrichstrasse de Koolhaas.

Propuesta habitacional City of Slabs de Hilberseimer.

Rascacielos de cristal para Friedrichstrasse de Mies van der Rohe.

Fuente: *El Croquis 53*.

Otra derivación de esa práctica fue su participación en el concurso organizado por la Internationale Bauausstellung, Berlín, 1980, IBA, consistente en un concepto urbano general para las cuatro manzanas alrededor de la intersección de Kochstrasse y Friedrichstrasse y una propuesta arquitectónica más específica para una de las manzanas, OMA presentó la Manzana 4, que corre paralela al muro y encara el cruce *Checkpoint Charlie*. Es en esta propuesta en la que dibuja los proyectos de: el rascacielos de cristal para Friedrichstrasse (1921) de Ludwig Mies van der Rohe, la propuesta habitacional "City of Slabs" (1928) de Ludwig Hilberseimer, y las oficinas centrales de la Federación metalúrgica alemana (1929-30) de Erich Mendelsohn.

Una derivación más, fue su protesta pública, sacrificando su participación en el concurso arquitectónico para la Potsdamer/Leipziger Platz de Berlín como jurado, y claro, como participante el 16 octubre de 1991, poco después de la caída del muro cuando se

comenzaba a rehacer la mencionada capital. Koolhaas publicó un desplegado en el Frankfurter Allgemeine Zeitung titulado:

BERLIN: THE MASSACRE OF IDEAS – AN OPEN LETTER TO THE JURY OF THE POTSDAMER PLATZ:

Berlín: Masacre de ideas – Carta abierta al jurado de la Potsdamer Platz.

El jurado para el reciente concurso de la Potsdamer/Leipziger Platz fue perturbador por tres razones, que, juntas, levantan controversias acerca del futuro de Berlín suficientemente importantes para vocearlas en público.

Primero, la dominación flagrante del jurado por el señor Stimmann, Senäts Baudirektor (condonado por el presidente del jurado Thomas Sieverts de Bonn), tornó las deliberaciones del jurado en una burla. Extremadamente explícito, expresivo e indiscreto, designando a los proyectos como 'estúpidos', 'irreales', 'pueriles', etc., su impacto fue equivalente a la decisión de un juicio con el fiscal como parte del jurado; el juicio independiente fue escarnecido, todo muy frecuentemente en nombre de lo 'típico', o incluso 'normal', berlinés. El hecho de que la 'literatura' sea, en su boca, una de las más fuertes expresiones de desaprobación, hace patéticamente claro que el que está puesto a cargo del futuro Berlín, ve los edificios de un nuevo centro en los términos profesionales más estrechos e incluso cándidos, insensible a todos los demás problemas que, juntos, tienen que

incorporarse para generar la densidad necesaria de una verdadera ciudad.

Segundo, parcialmente como resultado de la situación arriba mencionada, los proyectos que contienen potencial especulativo e inteligente, fueron desde el principio eliminados en favor de proyectos que estimaban ser 'más normales'.

La eliminación de los proyectos de Hans Kollhoff representa un intento crudo de enterrar el asunto de la susceptibilidad a la gran altura, de descartar los beneficios potenciales de la concentración, de evitar una discusión sobre el significado de la 'densidad'. El proyecto de Daniel Libeskind –si es tomado literalmente- representa un intento absolutamente impresionante de reimaginar la idea del centro, a pesar de todas las fuerzas que han erosionado el concepto mismo.

El proyecto de Will Alsop –mucho más refinado de lo que aparenta a primera vista- erizado con tipologías nuevas pero realistas, proponía la solución más convincente a un contexto perversamente complicado, encontrando una manera de conectar a Friedrichstad con el Kulturforum sin compromiso.

"En general, los esquemas que permanecieron en el concurso comparten la misma debilidad. Al explorar soluciones en una morfología más o menos clásica

TFFCC CON
 FALLA DE ORIGEN

(esto es, del siglo diecinueve) basada en el perímetro de la manzana de ciudad 'normal', provocaron / anunciaron un conflicto obvio entre programa y topología. Para acomodar el programa —en este caso implicando un hipercentro de enorme densidad y complejidad— las manzanas tradicionales son ampliadas más allá del punto de ruptura —de diez a doce pisos no es clásico—, o los programas tienen que padecer operaciones 'procustianas' llevando, por ejemplo, las oficinas principales del complejo Daimler a extenderlas sobre cinco manzanas en condiciones de absurdo desagrado. Finalmente, lo que el concurso abundantemente aclara es una cruel paradoja: Berlín se habrá convertido en una capital en el momento exacto en que políticamente, ideológicamente, y artísticamente sea al menos capaz de asumir esta responsabilidad. El destino que se anuncia a través de este resultado y la manera brutal de su

selección es la idea de una ciudad que es *bürgerlich* [burguesa], fechada, irreal, banal, provincial, y, sobre todo, de aficionados: un dispendio terrible de actividad potencial única en el siglo veinte de Europa. Lo que podía ser la culminación está condenado a volverse un anticlímax. Como alguien que siempre ha tenido un sentimiento especial por el potencial de grandeza de esta ciudad, la participación en este episodio absurdo —la masacre deliberada de la inteligencia, la imaginación, el realismo— fue la experiencia más dolorosa de mi vida profesional. Que tal prejuicio auto-destructivo necesite la pretensión de un concurso internacional, con observadores extranjeros y todo, sólo puede ser entendido como arrogancia máxima, sino desvergüenza.

De la: carta abierta publicada en el Frankfurter Allgemeine Zeitung, octubre 16 de 1991.⁶⁹

Este airado manifiesto de Koolhaas, y con toda razón, me recuerda a otro igualmente airado, aunque, claro, por muy distintas razones, no obstante, no deja de haber un trasfondo de indole semejante. Sólo que esta vez de Dalí, del cual cito aquí algunos párrafos, se llama:

DECLARACIÓN DE INDEPENDENCIA DE LA IMAGINACIÓN Y DE LOS DERECHOS DEL HOMBRE A SU PROPIA LOCURA:

Cuando, en el transcurso de la cultura humana, un pueblo considera necesario destruir los vínculos intelectuales que lo unen a los sistemas lógicos del pasado, con objeto de crear para sí mismo una mitología original que, como corresponde a la esencia verdadera y a la expresión total de su realidad biológica, será reconocida por los espíritus selectos de los demás pueblos, entonces, el respeto debido a la opinión pública exige descubrir las causas que han obligado a la ruptura con las fórmulas convencionales y desgastadas de una sociedad pragmática. En los comienzos de la revolución surrealista, se declaraba: 'Vivimos en la época de la T. S. F. [En castellano: Telegrafía sin hilos (T. S. H.) (N. Del T.)]. Anunciamos asimismo la época de la imaginación sin hilos'. Pero no son los hilos los que nos encarcelan. ¡Lo que debemos romper son las cadenas de la opresión! A modo de confirmación, anunciamos las siguientes verdades: a saber, que todos los hombres son iguales en su locura y que la locura (cosmos visceral del subconsciente) constituye la base común de la mente humana. La unicidad del espíritu fue proclamada por el conde Lautréamont, cuando escribía: 'La poesía debe ser hecha por dos, y no por uno'. Entre las reglas esenciales de la locura del hombre figura aquella que define el propio movimiento surrealista en estos términos:

'Surrealismo, n. m. Automatismo psíquico puro, por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral'.⁷⁰

El hombre tiene derecho al enigma y los simulacros que se fundan en las grandes constantes esenciales: el instinto sexual, la conciencia de la muerte, la melancolía física debida al 'tiempo-espacio'. Los derechos del hombre a su propia locura están constantemente amenazados y tratados de una manera que se puede, sin exageración, denominar 'provinciana', por falsas jerarquías 'práctico-racionales'. La historia del auténtico artista creador está llena de abusos y usurpaciones mediante los cuales el espíritu industrial impone una absoluta tiranía sobre las ideas nuevas y creadoras del espíritu poético. HE AQUÍ ALGUNOS HECHOS RECIENTES, EXTRAÍDOS DE MI EXPERIENCIA PERSONAL, Y QUE CONSIDERO MI DEBER REVELAR A LA OPINIÓN PÚBLICA. Muchos de ustedes se acordarán, sin duda, del incidente provocado por la dirección de un gran almacén de Nueva York cuando se atrevió a modificar algunas de mis concepciones sin prevenirme de esa decisión. Recibí entonces centenares de cartas de artistas americanos que me aseguraban que, al actuar como yo lo había hecho, había defendido la independencia de mi arte. Ahora acaba de tener lugar

un combate aún más espantos. El comité responsable del parque de atracciones de la World's Fair me ha prohibido erigir, al exterior del *Sueño de Venus*, la imagen de una mujer con cabeza de pez. Estos fueron sus términos exactos: 'Una mujer con cola de pez es posible; una mujer con cabeza de pez es imposible'. Esta decisión que dimana del comité me parece sumamente grave y merece que se le aclare cabalmente. Porque la negación de un derecho de orden puramente poético e imaginativo, ajeno a toda consideración moral o política nos concierne a todos. Siempre he creído que al primer hombre a quien se le ocurrió la idea de que un cuerpo de mujer terminara en cola de pez tuvo que haber sido un verdadero poeta del hechizo. Pero no estoy menos persuadido de que el segundo hombre que adoptó nuevamente la idea no era más que un burócrata. En todo caso, el inventor de la primera cola de sirena habría tropezado con las mismas dificultades que yo, frente al comité del parque de atracciones. Con semejantes comités en la Grecia inmortal se habría prohibido toda fantasía y, lo que es peor, los griegos jamás habrían creado y, en consecuencia, no nos habrían transmitido su sensacional y truculenta mitología surrealista, en la cual, si bien es cierto que no se puede encontrar a una mujer con cabeza de pez (que yo sepa), figura indiscutiblemente un Minotauro que ostenta una cabeza de toro terriblemente realista.

Toda idea auténticamente original, al presentarse como no teniendo antecedentes conocidos... es sistemáticamente rechazada, edulcorada, maltratada, mascada, remascada, regurgitada, destruída... sí... y aún peor: reducida a la más monstruosa mediocridad. ¿Con qué excusa?: siempre la vulgaridad de la inmensa mayoría del

público. Insisto en la absoluta falsedad que entraña dicho argumento. El público merece algo infinitamente mejor que las inmundicias con que se le quiere alimentar cotidianamente. Las masas siempre han sabido dónde reside la verdadera poesía. El equívoco proviene, por entero, de esos 'revendedores de cultura', quienes, con los humos que se dan y su parloteo superior, se intervienen entre el creador y el público.

¡ARTISTAS Y POETAS DE AMÉRICA! ¡SI QUERÉIS RECUPERAR EL SACRO MANANTIAL DE VUESTRA PROPIA MITOLOGÍA Y DE VUESTRA PROPIA INSPIRACIÓN, HA LLEGADO EL MOMENTO DE REUNIRNOS EN LAS ENTRAÑAS HISTÓRICAS DE VUESTRA FILADELFIA... PARA TOCAR UNA VEZ MÁS LA SIMBÓLICA CAMPANA DE VUESTRA INDEPENDENCIA IMAGINATIVA Y, BLANDIENDO CON UNA MANO LA VARA DE FRANKLIN Y, CON LA OTRA, EL PARAGUAS DE LAUTRÉAMONT, DESAFIAR LA TORMENTA DEL OSCURANTISMO QUE AMENZA A VUESTRO PAÍS! ¡LIBERAD LOS CEGADORES RELÁMPAGOS DE VUESTRA CÓLERA Y EL TRUENO VENGADOR DE VUESTRA INSPIRACIÓN PARANOICA!

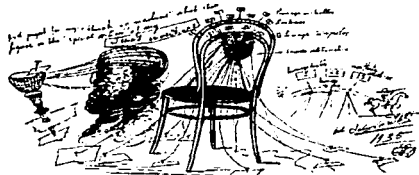
Únicamente la violencia y la duración de vuestro sueño, bien empapado, podrían resistir a la horrosa civilización mecánica que es vuestra enemiga, así como es la enemiga del 'principio del placer' de todos los hombres. Uno de los derechos humanos consiste en amar a las mujeres que tienen extáticas cabezas de pez. Otro de los derechos humanos reside en decidir que los teléfono tibios son asquerosos y en reclamar teléfonos que sean fríos, verdes y afrodisíacos, al igual que el sueño auruspicial y turbio de las cantáridas [...]

El hombre tiene derecho a pedir galas de una reina para los 'objetos de su deseo': ¡Trajes para sus muebles, para sus dientes!, ¡e incluso para sus gardenias! [...].⁷¹

DE LA MÁQUINA DE PENSAR.

Así como Dalí inventó su máquina de pensar surrealista, Koolhaas pensó la suya, acaso también surrealista, pero además virtual:

OMA y su gemela virtual, AMO, están repensando Prada. El mismo equipo entrenado en Harvard que está pastoreando los libros *China* y *Shopping* para su publicación también está ponderando el propósito a que el sitio Prada Web debe servir. 'Estamos en una posición muy privilegiada con AMO', dice Jeffrey Inaba, quien coordina el curso de Harvard de Koolhaas. 'Verdaderamente es como un **tanque de pensar**. ¿Qué debe ser esto? ¿Cuáles son sus posibilidades? ¿Por qué algunas avenidas tienen más potencial que otras?'⁷²



La máquina de pensar de Dalí.
Fuente: *The Secret Life*.

LIBRO FALLA DE ORIGEN

- ¹ Carol, Lewis, *The Complete Works of Lewis Carol*, Conclusión del prólogo de su libro: *The Hunting of the Snark*, Random House, 1937. Como lo cita Eisenstein, Sergei, El sentido del cine, edición preparada por Jay Leyda, Traducción Norah Lacoste, Editorial Siglo XXI, México, 8ª edición, p. 13. (1ª edición 1842).
- ² Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ³ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ⁴ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. P. 276, (1ª edición en francés, 1995).
- ⁵ "En su radical reacción contra las ideologías urbanas, en el abandono de cualquier relación genealógica o histórica, estructural, orgánica o formal, el proyecto de OMA para Melun-Sénart es un ejemplo paradigmático de aplicación de los principios rizomáticos en las prácticas materiales y probablemente el mayor avance producido en los últimos veinte años en materia de planeamiento urbano". Zaera Polo, Alejandro. "OMA 1986-1991. Notas para un levantamiento topográfico", El Croquis, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992, p. 99.
- ⁶ "En ese sentido, resulta muy interesante comparar nuestra propuesta para Melun-Sénart con la de Coop Himmelblau. Ellos proponen una especie de grito desesperado, una colisión forzada, y la declaración de que ya no somos capaces de planificar ciudades. El orden es una ilusión. Ellos proponen edificios de 14 kilómetros de longitud. Dispuestos en ángulos irregulares. Aunque la retórica de ambos proyectos es muy parecida, su interpretación de los valores es totalmente opuesta". Como se cita en: Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", El Croquis, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992, p. 19.
- ⁷ Van der Zijl, Annejet, *Rem Koolhaas. La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*. Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁸ Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum y Repetición y diferencia*, Traducción Francisco Monge, 2ª ed., Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999, (1ª ed. en francés T. Ph., 1970, R. y d., 1969), p. 41.
- ⁹ *Rem Koolhaas: Conversation with Students [Conversación con los estudiantes]*. Sanford Kwinter, *Flying the bullet, or when did the future begin?* [¿Volando la bala, o cuándo comenzó el futuro?] Architecture at Rice 30, editado por Sanford Kwinter. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996, 2ª edición. P. 68. Traducción del libro Consuelo Farías van Rosmalen.
- ¹⁰ Melville, Herman, *Moby Dick*, Traducción José Fernández, Editorial Juventud, Barcelona, 7ª edición, 1998, p.
- ¹¹ Van der Zijl, Annejet, *Rem Koolhaas. La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*, Haagse Post. HP de Tijd, 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹² Van der Zijl, Annejet, *Rem Koolhaas. La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*. Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹³ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ¹⁴ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, traducción José Luis Pardo, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996. Pp. 156-157, (1ª edición en francés, 1995).
- ¹⁵ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, traducción José Luis Pardo, Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. P. 217, (1ª edición en francés, 1995).
- ¹⁶ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ¹⁷ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. P. 249, (1ª edición en francés, 1995).
- ¹⁸ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ¹⁹ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ²⁰ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dali*. Taschen, Köln, 1997, Pp. 552 y 555.
- ²¹ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ²² Van der Zijl, Annejet, *Rem Koolhaas. La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso*. Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ²³ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Edit. Pre-Textos. Valencia, 1996. p.12, (1ª ed. en francés, 1995).
- ²⁴ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Editorial Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición, P. 56.
- ²⁵ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996, p.171.
- ²⁶ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

TERCER MUNDO
 FALLA DE ORIGEN

²⁷ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Fariás-van Rosmalen.

²⁸ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

²⁹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones.* Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 189, (1ª edición en francés, 1995).

³⁰ Deleuze, Gilles, *Conversaciones.* Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 21, (1ª edición en francés, 1995).

³¹ Deleuze, Gilles, *Foucault,* Traducción José Vázquez Pérez, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, p. 82 (1ª edición en francés, 1986).

³² Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

³³ Me refiero al cuadro *El escritorio paranoico* que Salvador Dalí pintó en 1936, donde expresa claramente su paranoia de orden, como en tantos otros.

³⁴ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí,* Dial Press. Nueva York 1942. Pp. 70-72, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³⁵ Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí,* Dial Press, Nueva York 1942, p. 268, traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³⁶ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí.* Taschen, Köln, 1997. Pp. 372 y 374.

³⁷ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dalí.* Taschen, Köln, 1997. P. 273.

³⁸ Zaera, Alejandro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas." *OMA / Rem Koolhaas,* El Croquis, número 53, Madrid, 1992, 3ª edición. Pp. 22 a 24.

³⁹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones.* Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 169.

⁴⁰ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁴¹ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

⁴² Deleuze, Gilles, *Conversaciones.* Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 166, (1ª edición en francés, 1995).

⁴³ Jodidio, Philip, *Contemporary European Architects,* volumen III, Editorial Benedikt Taschen Verlag GmbH, Colonia, 1995. p. 40. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁴⁴ Como lo cita Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje.* Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 29. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

⁴⁵ "Había un piloto cuyas destrezas y habilidades naturales en la manipulación de aeronaves durante la refriega en el tiempo de guerra fueron legendarias, ciertamente considerado por algunos como ser sobrenatural. Por estas razones Chuck Yeager fue seleccionado después de la guerra para encabezar el proyecto supersónico secreto, y por octubre de 1947 él había roto la proverbial barrera del sonido, en contra del consejo y sabiduría convencional de muchos físicos. Pero Yeager podía saber lo que ningún físico hubiera podido: él era una criatura pura de movimiento y velocidad, entre los pilotos más intuitivos que la fuerza aérea jamás había visto. 'El único piloto con quien jamás había volado que da la impresión de que es parte del equipo de la cabina, tan en armonía con la máquina que en lugar de ser carne y sangre, él podía ser un autopiloto. Podía hacer que un aeroplano hablara. En el espacio-tiempo del mundo de la refriega aérea, donde los instintos de Yeager fueron entrenados, todo ocurre exactamente en el límite, tal vez incluso un poco más allá. Para sobrevivir 'tenías que volar un aeroplano cerca de la orilla desgarrada [situación precaria] donde debías mantenerlo si realmente querías hacer que esa máquina hablara'. Saber las tolerancias críticas de la aeronave en una variedad de maniobras violentas y peligrosas lo era todo. Uno tenía que saber exactamente 'dónde estaba el exterior de la envolvente... [para] saber sobre la parte dónde se alcanzaba el exterior y entonces *estirarla* un poquito... sin romperla'."

⁴⁶ La refriega aérea, más que cualquier otra cosa, es como un arbitraje de espacio-tiempo: uno debe explotar las discrepancias que aparecen entre los flujos paralelos (los vectores retorcidos de aeronaves adversarias). Pero estos flujos están tan lejos del equilibrio -tan tensados- que las discrepancias críticas deben ser arrebatadas de cualquier dimensión que no esté ya totalmente estruendo al máximo. Nadie conocía esta "orilla de fino emplumado" mejor que Yeager.

⁴⁷ "Hay muchas formas de habitar el espacio, y por lo mismo hay muchas formas de manejar un aeroplano. En Koolhaas, me gustaría afirmar, que atestiguamos no solamente un proyecto arquitectónico notable tradicionalmente definido sino también el surgimiento de una nueva forma de sostener el espacio social y económico en conjunto, para lo cual, en arquitectura, no hay de hecho precedente en absoluto. El trabajo de Koolhaas, con su ímpetu, con sus rigurosas geometrías y su lógica imperiosa, es en muchos sentidos una *arquitectura extrema* y ostenta parentesco filosófico y ontológico con todo punto extremo (incluso virtual o no realizado) en todos los dominios de la actividad cultural. Lo que estos estados extremos y actividades tienen en común es la precipitación repentina y la mezcla total de diversas materialidades, de flujos impetuosos, en un ensamble orgánico computacional que desafía tanto a la predeterminación como al control 'riguroso', o racional ('si se tiene que pensar, se muere', según el lema del piloto luchador común). En términos más simples, las actividades extremas involucran la movilización de todas las partes interactuantes en un campo, de modo que cada momento de cada parte cambia las condiciones del desenvolvimiento del todo en forma instantánea. La orilla de la envolvente está donde el tiempo (relaciones) gana ventaja computacional sobre el espacio (cosas)". Kwinter, Sanford, "Disparando la bala o cuando comenzó el futuro?", en: *Rem Koolhaas: conversaciones con los estudiantes,* Architecture at Rice 30, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996, 2ª edición, pp. 76-78. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

LESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁴⁶ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, p. 202. (1ª ed. en francés 1991).

⁴⁷ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, p. 203. (1ª ed. en francés 1991).

⁴⁸ "Escuela de arquitectura de la Asociación Arquitectónica (fundada en 1948): la escuela de arquitectura 'más antigua y la más grande' en la Gran Bretaña; notoriamente independiente, cuerpo estudiantil: 450 (76% de más de 50 países extranjeros); personal: 125." (*SMLXL*, p. 231. Consuelo Fariás-van Rosmalen)

⁴⁹ Archigram (fundado en 1961, en Londres, en Londres): grupo de arquitectos ingleses vanguardistas (...)

⁵⁰ Smithson, Peter (nacido en 1923) y Alison (1928-93): anteriormente profesores de la AA, fundadores del Team X, apenas publicaron *Action and Plan* (Londres: Studio Vista).

⁵¹ Price, Cedric (nacido en 1934): arquitecto de Potteries Thinkbelt, que insinuó una nueva universidad en una zona abandonada de la redundante infraestructura Victoriana; también del 'No Plan'.

⁵² Jencks, Charles (nacido en 1939): Doctor en Filosofía, Universidad de Londres; trabajó con George Balfr en el 'Significado de la arquitectura', una exploración temprana de arquitectura y semiótica, memorable por su formato, en el que cada contribuyente podía comentar en los márgenes de las especulaciones de los otros.

⁵³ Boyarsky, Alvin (1928-90): después de una 'revolución' fue presidente de la AA desde 1971 hasta su muerte, fue el mayor responsable de la prominencia de la escuela.

⁵⁴ Zenghelis, Elia (Nacido en 1937): Profesor de la AA, posteriormente socio de OMA (hasta 1986).

⁵⁵ Kahn, Louis I. (Nacido en 1901 en la isla báltica de Sarema; 1905, inmigrado a Filadelfia; muere en 1974, en Penn Station, Nueva York): arquitecto y maestro [norte]americano, profesor en Yale y posteriormente en la Universidad de Pensilvania; apenas había terminado la biblioteca de la Phillips Exeter Academy y el Kimbell Art Museum.

⁵⁶ Tschumi, Bernard (nacido en 1944): arquitecto franco-suizo del Parc de la Villette, París, decano de la Escuela de Arquitectura de la Columbia University.

⁵⁷ Superstudio (fundado en 1966): arquitectos italianos de vanguardia (Yo estuve muy bien impresionado con su Monumento Continuo y organicé conferencias de Adolfo Natalini en la AA).

⁵⁸ Disney, Walter Elias (1901-66): genio del siglo XX; creador de Mickey Mouse, Donald Duck, etc.; planificador de Disneylandia, Anaheim, California (inaugurada en 1955), y de Walt Disney World, Orlando Florida (inaugurado en 1971).

⁵⁹ Le Witt, Sol (nacido en 1929): Artista conceptual [norte]americano conocido por sus dibujos del muro y estructuras; alguna vez trabajó como dibujante de I. M. Pei.

⁶⁰ Gehry, Frank O. (nacido en 1929 en Toronto, Ontario): Arquitecto de California que se volvió mundialmente famoso cuando cercó su casa en Los Angeles y la desmanteló detrás del nuevo cerramiento imaginario.

⁶¹ Arendt, Hannah (1906-75): científica y filósofa estadounidense nacida en Alemania conocida por *Origins Totalitarianism* (1951), que relató el desarrollo del totalitarismo al imperialismo y al antisemitismo del siglo XIX, y por *Eichmann in Jerusalem* (1963), donde enfatiza lo que ella vio como el papel cooperativo de los líderes de la comunidad judía para facilitar la exterminación nazi de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial.

⁶² Petrushka: marioneta rusa que en el ballet de Stravinsky (1911) dirige su propia vida, independiente de su titeretero.

⁶³ Hejduk, John Q. (nacido en 1929[-2000]): arquitecto de los New York Five que se volvió cada vez más interesado en las alegorías; director de la Cooper Union, la 'otra' escuela de arquitectura.

⁶⁴ Bataille, Georges (1867-1962): filósofo, novelista, poeta y crítico francés influenciado por los surrealistas, los Aztecas y Nietzsche; desarrolló teorías del mundo humano 'profano' del orden vs. El mundo animal 'sagrado' basado en el desorden, la crueldad y el exceso.

⁶⁵ Schinkel, Karl Friedrich (1781-1841): arquitecto alemán que invirtió eclecticismos con rigor intelectual –una actividad que más tarde saldrá a la superficie en el arquitecto O. M. Ungers.

⁶⁶ Olivetti (fundada en 1908): fábrica italiana de máquinas de escribir y computadoras conocida en los años sesenta por sus irresistibles diseños.

⁶⁷ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Field Trip A(A) Memoir (First and Last...)*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pp. 212-232. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁶⁸ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pp. 2-21. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁶⁹ *Poetics-Politics, Documenta X - The Book*, editores: Documenta and Museum Fridericianum, Veranstaltungen-GmbH, Editorial Cantz Verlag, Kassel, 1997. Rem Koolhaas, "Berlin: the Massacre of Ideas – An open letter to the Jury of the Potsdamer Platz", pp. 694-695. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁷⁰ Breton, André, Manifiesto del Surrealismo, 1924. Como lo cita Dalí Salvador en: Dalí, Salvador, *¿Porqué se ataca a la Gioconda?*, Ensayo: *La conquista de lo irracional*. Traducción Edison Simons. Ediciones Srueta, Madrid, 1994 p. 215. También publicado con el título *Sí*, Traducción Gloria Martinengo. Editorial Ariel, Barcelona, 1977. Primera edición en francés, título original *Oui*, Éditions Denoël, París, 1971.

⁷¹ Dalí, Salvador, *¿Porqué se ataca a la Gioconda?*, Ensayo: *La conquista de lo irracional*. Traducción Edison Simons. Ediciones Srueta, Madrid, 1994, pp. 215-218. También publicado con el título *Sí*, Traducción Gloria Martinengo. Editorial Ariel, Barcelona, 1977. Primera edición en francés, título original *Oui*, Éditions Denoël, París, 1971.

⁷² Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

TEJOS CON
FALLA DE ORIGEN

EL CROQUIS EDITORIAL
COLECCIÓN BIBLIOTECA DE ARQUITECTURA
C /Barceló, 15. 28004 Madrid. España.

**Atención: Editor Jefe del Departamento de Arquitectura
Presente.**

Debido a que conocen a Koolhaas y han publicado sus magníficos ejemplares 53 y 79 de la revista *El Croquis*, entiendo que ahora por tercera ocasión como un solo tomo, la presente tiene por objeto presentar a Ustedes algunas hojas, a manera de ejemplo, de la traducción al español que realicé del libro *Delirious New York* de Rem Koolhaas con el objeto de que las lean, y en caso de estar interesados en publicar la obra, poder llegar a un acuerdo entre todas las partes.

Tengo la traducción terminada, revisada y capturada ya en diskette. El arquitecto Koolhaas la conoce y tiene copia del diskette en su poder desde el año pasado. Él me autorizó buscar alguna forma de publicar el libro en español, y he pensado en Ustedes porque, como ya apunté, lo conocen bien así como su trabajo y saben que es un arquitecto cuyos libros son muy solicitados, en particular éste.

Por lo que a mí respecta, aunque no soy traductora oficial, sí lo hago sistemáticamente, debido a mi experiencia en el campo de la arquitectura y mi dominio, en este caso, del inglés, idioma que manejo desde mi infancia. Soy arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (FA UNAM) y estoy casada desde hace 23 años con un holandés que es ingeniero con grado de Maestría en Arquitectura, por lo que conozco bien la mentalidad holandesa. Cursé la Especialización de *Housing, Planning & Building* en el Bouwcentrum de Rotterdam, la Maestría en Diseño Arquitectónico en la División de Estudios de Posgrado de la FA UNAM y actualmente estoy realizando el Doctorado en Arquitectura en la misma FA UNAM con el tema de *Rem Koolhaas y OMA*, del cual ya realicé poco más del 60%. Por otro lado soy investigadora e imparto varias cátedras en la FA UNAM, tanto en el nivel de licenciatura como en el de Posgrado, donde particularmente imparto los Seminarios y Talleres de Urbanismo, Arquitectura y Arquitectos Contemporáneos de Europa. Los Seminarios y otros cursos también los he venido impartiendo en varias universidades de México (Baja California, Michoacán, Chihuahua, Chiapas), en el Instituto Tecnológico de Monterrey campus Querétaro, en el Instituto Tecnológico de Durango, así como en la Universidad de Guatemala. También he impartido varias conferencias sobre el mismo tema, el cual es en verdad amplio.

Una vez terminado el doctorado, espero poder publicar el trabajo y realizar varios tipos de cursos al respecto. También quisiera agregar que tengo varias traducciones de libros (y artículos) de y sobre Rem Koolhaas, los cuales solamente me falta capturarlos en diskettes, tales como: *Conversation with Students* (en Rice University), *OMA IRem Koolhaas* de Jacques Lucan, *SMLXL* en un 75%, entre otras, por si pudiera interesarles.

Sin más por el momento y en espera de noticias suyas, reciba un cordial saludo.

México, D. F. a 30 de septiembre de 1999.
Atentamente.

M. EN DIS. ARQ. CONSUELO FARÍAS DE VAN ROSMALEN.

Apartado Postal 12-1128. 03001 México, D. F. México.
E-mail: fariasv@servidor.unam.mx. Teléfono: 5 530 68 22.
Dirección: Monte Albán 60. Col. Narvarte. 03020 México, D. F. México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1978. DEL PENSAMIENTO Y MOVIMIENTO O DE CÓMO INTRODUCIR MOVIMIENTO EN EL PENSAMIENTO.

DEL ESTILO.

DE LOS INTERCESORES

DE ¿POR QUÉ SE NECESITAN LOS INTERCESORES?

DE UN ANÁLISIS POSIBLE: LO TRADICIONAL VS. LO NUEVO.

DE UNA *TEORÍA* PARA CADA PROBLEMA.

DE LA FLEXIBILIDAD.

DE LAS TRES TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO.

DEL PENSAMIENTO Y MOVIMIENTO EN URBANISMO.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Llegará un día, me parece, en que ya nadie construirá casas para la posteridad. ¿Por qué habría de hacerse? También podrían encargarse vestidos permanentes, de cuero o gutapercha, para que los tataranietos puedan llevar estos mismos vestidos y el mundo tenga exactamente el mismo aspecto. Si a cada generación se le permitiera o se esperase de ella que construyera sus propias casas, este sólo cambio, por insignificante que parezca, entrañaría casi todas las reformas por las cuales combate hoy la sociedad. Dudo incluso de que nuestros edificios públicos hubieran de construirse en un material tan duradero como la piedra o el ladrillo. Sería mejor que más o menos cada veinte años se cayeran en ruinas como amonestación hecha a los hombres para que revisasen y corrigiesen aquellas instituciones que ellos convirtieron en símbolos.¹

NATHANIEL HAWTHORNE.

La tendencia es sentirse perturbado por el movimiento porque socava nuestra confianza perceptiva del mundo como estático y estable.

Esto es algo que Koolhaas aplica desde la creación de espacios 'inquietantes' por la sensación de inestabilidad: el *skybar*, el techo ondulado y el cono invertido del Nederlands Dance Theater NDT; el reflejo de las escaleras, la pared ondulada de lámina acanalada y las columnas inclinadas del Congrexpo; las rampas, el piso de rejilla y las columnas inclinadas que salen de los pisos también inclinados de la KunstHAL; el piso de cristal y el piso que se pliega sobre sí mismo volviéndose el techo, sostenido sobre solamente dos hermosas armaduras de piso a techo del Educatorium; el gran *pliegue* de la Cardiff Bay Opera House; el elevador que se *mueve* en diagonal del MoMa; la viga sostenida con un contrapeso y una columna de la casa de Burdeos², la cual es "una orgía de apertura, la casa está diseñada alrededor de una enorme plataforma hidráulica que se ensambla y completa con los diferentes pisos según el cliente [minusválido] se *mueva* hacia arriba o hacia debajo de la casa. 'Y por supuesto', dice Rem Koolhaas, salivando ante el pensamiento, 'el *movimiento* cambia la arquitectura'. Finalmente la máquina es una casa para vivir"³; los edificios 'cortados' a media altura con las partes de arriba en cantiliver o volado de la MAB Tower, con 'apuntalamientos' enormes así como los del Hyperbuilding; el prisma aparentemente inestable de la Casa de música de Oporto; los vacíos que 'flotan' en el acervo de la Gran Biblioteca de Francia; y para no seguir alargando la lista nombraré algunas de sus propuestas urbanas como la 'ciudad virtual' de Euralille para cincuenta millones de habitantes en *movimiento*; la 'ciudad de las diferencias exacerbadas' que originan *movimiento* del *Pearl River Delta* o de Almere; la aplicación del '*rizoma*' en la Nueva Ciudad de Melun Sénart; y en tantos otros proyectos y de tantas otras maneras o *mutaciones* que parece el virus de la gripe; sin olvidar la infinidad de rampas que hacen que la gente se *mueva* a distintas velocidades según suba o baje, ni tampoco al famosísimo elevador. Todo esto no se trata de casualidad, pues él mismo dice por ejemplo:

"El Dance Theater en La Haya es el edificio en donde por primera vez me involucré seriamente con la estructura. Si se ve el techo y algunas piruetas estructurales en el vestíbulo, se puede notar el comienzo del interés en la estructura. El '*Skybar*', por ejemplo, soporta 200 personas. Dependiendo de si se paran en el norte o en el sur, el tubo que lo sostiene está estirado o comprimido según el caso. De modo que el comportamiento estructural cambia completamente; no es cuestión de sólo resolver las cargas, sino la **demonstración de un comportamiento estructural inestable**".⁴

Su predilección, por ejemplo, por las paradojas y dualidades, por la disimetría y la asimetría, que crean *movimientos* múltiples de conflictos, o sea, la disimetría como factor de inestabilidad, como opción vital de riqueza y profusión de imágenes, la superimposición de niveles o estratos, como condición necesaria para la multiplicación de relaciones inesperadas. Predilección por los artefactos y arduos o tretas disimétricas, en los que una sola decisión puede llevar a una cadena de consecuencias difíciles de predecir —PENSAMIENTO COMPLEJO.

Al término de la investigación en *Pearl River Delta*, dice Koolhaas en una entrevista:

Acabamos de presentar esa investigación, cada uno hizo un libro de su propia historia. Hicimos un extracto de alrededor de cuarenta nuevos términos que queremos introducir en el discurso de la ciudad y la planificación urbana. Ahora están todos registrados. Parcialmente anexamos términos existentes, *asimetría*, por ejemplo, que ahora está registrado. A manera de ejemplo, ahora están ocupados planeando un puente de ochenta kilómetros de largo entre Zhuhai, un macizo de flores glorificado, y Hong Kong, esto es, ir de la metrópoli al macizo de flores. Así que al principio piensa uno ¿por qué? Entonces se considera de la metrópolis al macizo de flores y se cae en la cuenta que esa era la intención. El *movimiento* es solamente de un sentido: eso es *asimetría*. La tesis es que el área entera se volverá una nueva entidad urbana pero que su unidad está presupuesta en la exageración constante de las diferencias entre cada elemento. Por tanto, no tiene pretensión de homogeneidad y al mismo tiempo hace todo tipo de conexiones [rizoma] que otra vez no generan homogeneidad o igualdad sino que están basadas en los contrastes. Por estos medios estamos introduciendo un modelo: 'La ciudad de las diferencias exacerbadas'. Cruda en todos sus aspectos, su interés yace en el hecho de que es en efecto muy delicada, un solo cambio en algún lugar causa que todo el sistema se readapte enteramente. Porque si no lo hiciera cesaría de existir.⁵

En las dos últimas oraciones de la cita anterior puede verse, además de lo ya explicado, la importancia que Koolhaas le da a las cosas *inacabadas*, a la inestabilidad, al *movimiento*, factores que propician que las cosas sigan existiendo, mutando, transformándose, en una palabra deviniendo. Esta debe ser la razón principal por la que los detalles no son importantes en su arquitectura, como lo son para otros.

En suma, el *movimiento* de los rizomas: las conexiones. El *movimiento* de los *pliegues*, en una palabra, *movimiento*. *Pliegues* que se *mueven* en todas partes hasta en el *pensamiento*, lo que 'no significa que el *pliegue* sea un universal', sino al contrario. "Las líneas rectas se parecen, pero los *pliegues* varían, difieren. No hay dos cosas que estén plegadas de la misma manera. Por eso, aunque hay *pliegues* por todas partes, el *pliegue* no es un universal. Es un 'diferencial', un 'diferenciante'. Hay dos clases de conceptos, los universales y las singularidades. El concepto de *pliegue* siempre es un singular, no puede avanzar sino es variando, bifurcándose, metamorfoseándose. Basta comprender —y ante todo ver y tocarlas montañas a través de sus *pliegues* para que pierdan su dureza, y para que lo milenar se convierta de nuevo en lo que es, no permanencia sino tiempo en estado puro, *flexibilidad*. Nada es más turbador que los *movimientos* incesantes de lo que parece inmóvil. Leibniz diría: una danza de partículas enrollándose en pliegues."⁶

Así es que, como *pensadores*, hay que aprender a "saltar como Kierkegaard, bailar como Nietzsche, bucear como Melville".⁷ Yo agregaría, hacerse como la pantera rosa —imperceptible— como lo pretende Deleuze. Para poder crear estos *movimientos*, Koolhaas busca la ayuda de filósofos como Deleuze y Guattari, Foucault, Baudrillard, Morin, Augé, Sloterdijk, y del cineasta Eisenstein, entre otros —contemporáneos todos—, para armar una especie de 'teatro filosófico' como diría el mismo Foucault, donde los espectadores son impactados por las palabras y *movimientos*, los gestos de los actores, aún cuando la obra no sea muy dinámica. Este es el efecto que la arquitectura debe buscar, de la misma manera en que debe desarrollar la sensibilidad por el *movimiento* que tiene la música.

Pero, tratándose de Rem Koolhaas resulta más apropiado hablar de 'cinema filosófico' —ya que fue escritor de guiones y realizador de películas y actualmente pretende volver a hacerlo (como si hubiera dejado de serlo en algún momento de su profesión de arquitecto o de su vida misma)— ya que, como los autores de cine, él *piensa* 'con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo en lugar de *pensar* sólo en conceptos'. Es necesario considerar, además, que al igual que los autores de cine, los arquitectos son más

vulnerables: impedirles realizar su obra es infinitamente más fácil. Tanto la historia del cine como la de la arquitectura son 'un prolongado martirologio'. Pero aún así, ambas forman parte de la historia del arte y del *pensamiento*. El cine depende del *movimiento*, y como ya se vio, el *movimiento*, el devenir, ese que reta las nociones convencionales de la percepción, es crucial en la arquitectura de Koolhaas.

Movimiento: Estado de un cuerpo cuya posición cambia continuamente respecto a un punto fijo: *movimiento del péndulo*.// *Música:* Velocidad del compás.// *Movimiento uniforme*, aquel en el que la velocidad es constante.
Mover: Cambiar de sitio o de posición: *mueve un poco el sillón*.

Sí, el pensamiento de Koolhaas está totalmente involucrado con el *movimiento*, si no ¿cómo explicar los viajes a alta velocidad en su 'austero Maseratti azul medianoche' o en su 'Peugeot gris metálico' a 160 km/hr tomando fotografías de las periferias de las ciudades, o ¿cómo si no conceptuó una ciudad virtual donde las distancias ya no se miden en kilómetros sino en minutos, por tanto, la gente puede vivir en un lugar, trabajar en otro y hacer sus compras en Euralille? O ¿analizar y proponer esquemas de uso tiempo-espacio (*movimiento*) en veinticuatro horas para la arquitectura y el urbanismo? ¡Obviamente, *pensando* en *movimiento*!

DEL ESTILO.

Estilo: punzón con que escribían los antiguos en sus tablillas.// Manera de expresarse: *el estilo de Cervantes*.// Modo de escribir o hablar propio de los varios géneros literarios.: *estilo oratorio*.// Manera de expresarse utilizada en ciertas actividades.// Carácter original de un artista, arte, época, escuela, etc.: *estilo colonial*, *estilo de Picasso*.// Manera de hacer algo: *tiene un estilo muy particular para peinarse*.// Clase, categoría: *esta mujer tiene mucho estilo*.

El *pensamiento* tiene sus propios *movimientos* distintivos, estos *movimientos* constituyen un *estilo*. "El *estilo* en filosofía tiende hacia tres polos diferentes: el concepto (nuevas maneras de pensar), el percepto (nuevas maneras de ver y escuchar), y el afecto (nuevas maneras de experimentar). Se necesitan los tres para que el movimiento tenga lugar."⁸

En el *pensamiento* de Koolhaas —es muy evidente en su libro *S M L XL*, por ejemplo— se pueden distinguir tres formas de *movimiento*: un fluir constante como oleaje del mar, corriente tranquila de proposiciones, definiciones, pruebas, corolarios, en los que puede reconocerse un extraordinario desarrollo del concepto; interrupciones virulentas que rompen esta corriente, duplicando el *movimiento* del concepto, con otro tono y otro ritmo, mediante las fuerzas del afecto; y finalmente, intercala perceptos puros, intuitivos y directos, aún cuando continúan las demostraciones, ahora por 'atajos fulgurantes', suprimiendo palabras cuyo sentido se sobreentiende —como telegrafía—, ya no es una corriente tranquila, ahora son resplandores que penetran, que desgarran.

En esto radica el *estilo* de Koolhaas, de una manera en apariencia tranquila, introduce esta triple tensión, una tensión *esquizofrénica*. Su paradoja consiste en que, siendo el filósofo de los arquitectos, en cierto modo el más puro, es al mismo tiempo el que más se dirige a los no arquitectos y a los jóvenes, y quien más intensamente solicita una comprensión no arquitectónica. Dice Gary Wolf:

Le pregunté acerca de la relación entre su aclamada carrera arquitectónica y sus aterradoras visiones del futuro. 'Me asombra que la gente piense de OMA como una oficina reaccionaria y que no discernie', dijo Koolhaas secamente, 'cuando obviamente somos delicados y muy susceptibles y en necesidad de protección. TODAS LAS COSAS CON QUE TRATO SON COSAS A LAS QUE LES TENGO MIEDO.'⁹

O,

Si usted dice que es mi actitud complaciente, yo diría que no. Pero, ¿qué significa si yo digo que no? Podría estar ocultando mi propia complacencia, o no siendo suficientemente auto-crítico. Ciertamente, uno no se siente precisamente complaciente desde dentro del proceso. Estamos seducidos; sentimos júbilo y horror al mismo tiempo. Intentamos pensar sobre estas emociones contradictorias. En mi percepción de Atianta estas dos cosas siempre juegan un papel muy importante. Una simple pregunta: cómo tantos edificios mediocres juntos pueden generar un fantástico espectáculo arquitectónico. O, ¿cómo tanta 'maldad' puede algunas veces conducir a un cierto tipo de inteligencia? No se trata de complacencia, sino de fascinación, y en la fascinación siempre existe un elemento de rendición.¹⁰

Koolhaas no está casado con el estilo de nadie,

A diferencia del trabajo de Peter Eisenman o Gehry, un edificio de Koolhaas no es fácilmente identificable. 'De muchas maneras considero esto un cumplido', dice Koolhaas. 'Se trabaja en tantas condiciones que sería artificial e irreal si el trabajo no se volviera también muy diferente'.¹¹

Es por ello que todo el mundo puede 'leer' a Koolhaas y extraer de su 'lectura' emociones enormes o renovar por completo su percepción, aunque comprenda mal los conceptos koolhaasianos. Por el contrario, un historiador o un crítico de arquitectura que sólo comprendiera los conceptos de Koolhaas, lo que no es tarea sencilla, tendría una comprensión insuficiente, lo cual ha sucedido muchas veces incluso a críticos tan connotados como Kenneth Frampton, más adelante me referiré a esto.. Quizá es que veo hoy una mayor extensión de paisaje, y lo entiendo mejor... . Lo que me preocupa es la consabida certidumbre de que sólo por un corto tiempo puede soportarse una desbordadora plenitud. Además, se necesitan cuando menos tres polos 'para constituir un *estilo*, un 'pájaro de fuego'. Pero el *estilo* de Koolhaas no mira al pasado, ni se refugia en el futuro: respira y vibra en esta intensidad apasionante y, tal vez, serena; en esta exaltación permanente que transforma todo el aire —el espacio— en pájaro, en *movimiento*, en 'pájaro de fuego'.

Distinguir la percepción, la afección y la acción como tres clases de *movimiento* representa una división muy novedosa. La aplicación de este análisis al cine es inmediata, y de ahí a la arquitectura, sólo un paso. Hay que considerar que no es suficiente con decir: los conceptos se *mueven*. Es necesario construir conceptos capaces de *movimiento* intelectual. Afortunadamente la arquitectura no es una disciplina que tiene 'por misión seguir un determinando *movimiento* creativo precedente del exterior', pues si así fuera, 'estaría abandonando, al hacerlo, toda actitud creativa. Nunca ha sido más importante seguir los pasos del vecino que hacer cada uno sus propios *movimientos*. Si nadie empieza, nadie se mueve.'

DE LOS INTERCESORES

Intercesor (a): Que intercede.

Interceder: Pedir algo por otro: *interceder por un preso. Mediar a favor de uno.*

En *Los intercesores*,¹² Deleuze nos ofrece lo que asciende a una descripción general de la dimensión del movimiento en el pensamiento. La filosofía, la política y las artes —y por supuesto la arquitectura— necesitan *intercesores*, quienes harán que el movimiento tenga lugar.

'Lo esencial son los intercesores. La creación son los intercesores, sin ellos no hay obra'. Pueden ser personas, cosas, animales o plantas. 'Reales o ficticios, animados o inanimados, hay que fabricarse intercesores. Es una serie'. Si no somos capaces de formar una serie, aunque sea enteramente imaginaria, estamos perdidos,¹³ o como lo dice Koolhaas en otro lugar: "Si no te puedes presentar a tí mismo como una continuidad, estás acabado".¹⁴ Todos necesitamos intercesores para expresarnos, y ellos no podrían expresarse sin uno: como en OMA, siempre se trabaja en grupo, si bien a veces es imperceptible. Por ejemplo, sobre el proyecto de la Gran Biblioteca de Francia, Koolhaas escribe:

El esquema está basado en **ESCENARIOS** tecnológicos desarrollados con inventores, analistas de sistemas, escritores, compañías electrónicas. Todos ellos anticiparon la utopía de sistemas de información plenamente integrados ha materializarse antes de la inauguración del edificio: libros, películas, música, computadoras leerían en las mismas tabletas mágicas. El futuro no significaba el fin del libro sino un período de nuevas cualidades.¹⁵

Y lo refirma:

Junio 9

Preparamos una presentación intermedia para colegas, críticos, amigos intelectuales. Hicimos un modelo al revés [estrategia]: lo que es sólido se había derritado, lo que es vacío flota como objeto en la nada. La destellante explicación fue seguida de un silencio inquieto. ¿Es este el 'más allá' [futuro]?¹⁶

DE ¿POR QUÉ SE NECESITAN LOS INTERCESORES?

Se necesitan para poder decir lo que uno quiere o tiene que decir, de otra manera si habla uno solo, aunque se inventen ficciones, se estará manteniendo un discurso preestablecido, de intelectual, no se puede escapar del discurso magistral. En el caso de este trabajo Koolhaas es mi primer intercesor, pero también tengo otros autores, citas, ilustraciones, etc., etc. Es necesario tener a otro que fabule, alguien a quien sorprender en "flagrante delito de fabular". De este modo se constituye, ya sea entre dos o más, un discurso minoritario. "Sorprender a la gente en fabulación flagrante", captar el movimiento de constitución de algo. Escribe Deleuze en una de sus *Conversaciones* el siguiente ejemplo:

Sorprender a la gente en fabulación flagrante, captar el movimiento de constitución de un pueblo. Los pueblos no preexisten. En cierto modo, el pueblo es lo que falta, como decía Paul Klee. ¿Existía un pueblo palestino? Según Israel, no. Es obvio que sí existía, pero no es esto lo esencial. Lo esencial es que, desde el momento en que se expulsa a los palestinos de su territorio, en la medida en que resisten, comienza el proceso de constitución de un pueblo. Esto corresponde exactamente a lo que Perrault llama flagrante delito de fabulación. No hay pueblo que se constituya de otro modo. Esto es lo contrario de las ficciones establecidas, que remiten siempre al discurso del colonizador, es el discurso minoritario fabricado con intercesores.¹⁷

Fabular: (Del latín fabulare) tr. ant. Hablar.// ant. Inventar cosas fabulosas.

Fabulación: (Del latín fabulato) Acción de fabular o hablar.

Fábula: Apólogo, relato alegórico, generalmente en verso, del que se saca una moraleja: *las fábulas de Fedro, Esopo, La Fontaine, Iriarte, Samaniego.*// Mentira, historia inventada: *Lo que dices es una fábula.*// Relato mitológico.

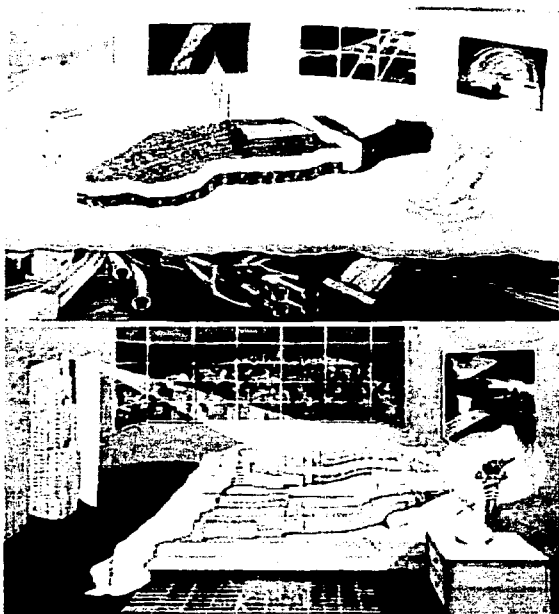
En el trabajo de Koolhaas se encuentran también intercesores de todo tipo empezando por la pintora Madelon Vriesendorp, su esposa, quien ilustra primordialmente el libro *Delirious New York* (1978) con rascacielos personalizados surrealistas, -a la manera de Salvador Dalí en alguna de sus representaciones de *El Angelus* de Millet como rascacielos-, los cuales se volvieron una enorme atracción en la primera edición del libro. Aunque hay que aclarar que posiblemente este método de pensar el *movimiento* mediante intercesores es aplicado por Koolhaas antes de la publicación de varios libros de Deleuze: *Conversaciones; La imagen -movimiento, Estudios sobre cine 1 y La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2.*¹⁸

A propósito de Salvador Dalí, en estas últimas definiciones sobre fabular, y en los intercesores mismos, tengo la certeza de que sus líneas de trazo se cruzan con algunas de las características de la paranoia: 'La *paranoia* se muestra como un *sistema de ideas delirantes sostenidas con perfecta lógica*' para defender un propósito. 'La perturbación dominante es el *delirio de interpretación*'.

"Cada noche los Rascacielos de Nueva York asumen los perfiles antropomórficos de muchos y gigantescos *Angeluses* de Millet... sin movimiento, y listos para realizar el acto sexual..."

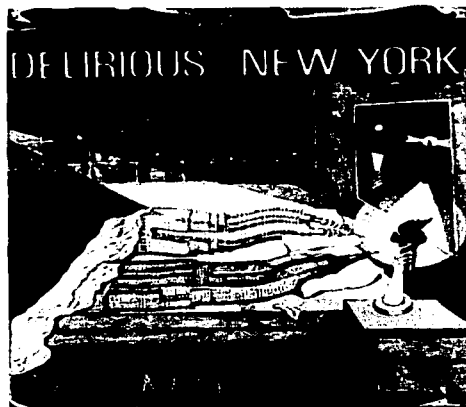
Fuente texto e ilustración: *Delirious New York*.



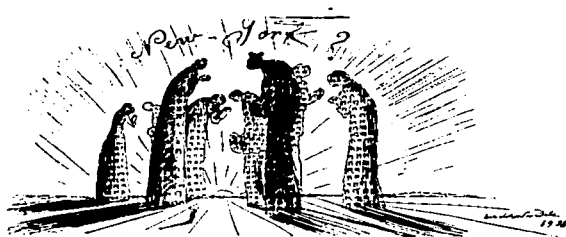


Ilustraciones: *Delirious New York*, *El Croquis 53*

y *The Secret Life of Salvador Dalí*.



Delirious New York, 1978.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



DE UN ANÁLISIS POSIBLE: LO TRADICIONAL VS. LO NUEVO.

Convencionalismo: Conjunto de prejuicios que, por conveniencia social o comodidad, no se modifican.

Convencional: Relativo al convenio o convención.// Restablecido en virtud de precedentes o de costumbres.// consabido, según costumbres.

Tradición: Transmisión de doctrinas, leyendas, costumbres, etc., durante largo tiempo, por la palabra o el ejemplo.// Costumbre transmitida de generación en generación: *las tradiciones de una provincia.*// Transmisión oral o escrita de los hechos o doctrinas que se relacionan con la religión.

Tradicional: Basado en la tradición: *fiesta tradicional.*// Que ha pasado a ser una costumbre.

Tradicionalismo: Apego a la tradición.

Tradicionalista: Relativo al tradicionalismo.// Partidario del tradicionalismo.

Después de la investigación que he realizado en el desarrollo de este trabajo, he llegado a la conclusión que la gente tradicionalista o convencionalista no es más cándida ni más necia que otra, es sólo que su técnica específica consiste en oponerse al *movimiento*. Lo mismo sucede con la oposición arquitectónica contra Koolhaas.

Volviendo al tema de la crítica, por ejemplo, aquí hay que recordar la anécdota que cuento sobre Ignacio Paricio de que enseñar a Koolhaas en esta facultad de arquitectura es peligroso'.

Habría que ver lo que opina otro arquitecto, también español, Luis Fernández-Galiano, en todos sus artículos referentes a Koolhaas.¹⁹ Enfocaré únicamente en este momento su artículo *La fiebre asiática, Koolhaas en el Delta del Río de las Perlas.*²⁰ Me adelanto a decir que el trabajo *Pearl River Delta* fue dado a conocer y exhibido en la exposición de *Documenta X* en Kassel, Alemania; Fernández-Galiano después de desacreditar en su artículo de manera burda el trabajo realizado por Koolhaas y sus estudiantes de doctorado de Harvard, con descalificaciones tales como "[...] un argumento tan evidentemente incompatible con la lógica como con la aritmética" (!!), pasa a desacreditar la exposición misma, no sin antes atacar el libro de Koolhaas *S M L XL* y hacer polvo el propio libro de la exposición *Documenta X* con un sarcasmo totalmente indebido en alguien que se hace pasar por 'crítico', sin tomar en cuenta la superficialidad abrumadora del artículo.²¹ Reproduzco aquí tan sólo el último párrafo:

El método paranoico-crítico de Koolhaas causa desde luego desazón a los que empleamos herramientas intelectuales **más convencionales**; su cinismo oportunista o profético incomoda a los que somos **incapaces** de adaptar nuestra distancia focal a esa escala donde la cualidad deviene irrelevante; pero a nadie puede dejar de suscitar admiración la audacia con la que el arquitecto holandés ha sabido injertar en Kassel o en Harvard los códigos de Wall Street.

Eso sí, hay que reconocer que se considera él mismo *más convencional e incapaz*, lo cual es ya un avance –pero para atrás–; además, para bien o para mal, parece que Koolhaas siempre está en su pensamiento ¿Será admiración, envidia, o es que se agarra con fuerza a la tabla de surfear de Koolhaas (en este caso: 'su cinismo oportunista o profético' que 'incomoda a los que somos incapaces') para vender sus artículos y revistas? En tal caso, el *oportunista* sería el editor.

Pero no es cuestión sólo de españoles, en el número monográfico AV 73: NL 2000²² aparecen dos artículos de lo más ilustrativos y ejemplares que he leído de crítica arquitectónica. El uno, escrito por Kenneth Frampton, titulado "*OMA, el legado de Leonidov*",²³ que, aunque se puede decir que está estructurado y bien escrito, también hay que decir que se quedó en la primera etapa, no del arquitecto sino, del prácticamente estudiante Koolhaas; es decir, que a partir de la influencia de Leonidov -la cual Koolhaas reconoce abiertamente-, Frampton no se percató que Koolhaas ha dado un 'salto cuántico' en su desarrollo urbano arquitectónico desde entonces. El otro, escrito por Rem Koolhaas, titulado "*Crítica criticada*",²⁴ cuya introducción de la editorial de AV dice: "Rem Koolhaas disecciona [sic] el texto de Frampton y lo compara con otro anterior para responder a los argumentos de su crítica a OMA". Y así contesta Koolhaas en su artículo "*Crítica criticada*", donde una vez más toma su escalpelo y corta todo lo que sobra de estas dos 'primeras' reseñas de Frampton –entre la publicación de las cuales median cinco años–, para dejar el puro nervio al descubierto y realiza una comparación entre ellas. Por tanto, considero necesario para tener una idea, y ya que es él el protagonista de esta disertación, transcribirla, lo cual sucederá en el fragmento **1925. DE LA CRÍTICA** de esta disertación.

Bien, después de esta breve referencia, procedo a continuar con lo que dejé pendiente sobre el *movimiento*. Decía yo que he llegado a la conclusión de 'que la gente tradicionalista o convencionalista no es más cándida ni más necia que otra, es sólo que su técnica específica consiste en oponerse al *movimiento*', y que 'lo mismo sucede con la oposición arquitectónica contra Koolhaas'. Abrazarse al *movimiento* o detenerlo: se trata de dos técnicas de negociación totalmente diferentes desde diversos puntos de vista, especialmente el político. Para los no tradicionalistas, los que se abrazan al movimiento, quiere decir un modo nuevo de hablar. No se trata de ser convincente sino de ser claro. Ser claro es aplicar los 'datos', no sólo de una situación, sino de un problema. Hacer visibles cosas que en otras condiciones no habrían podido verse. Podría decirse entonces, que ahora es el turno de Koolhaas de volverse *intercesor* del problema o situación en turno, por ejemplo, volviendo al *Pearl Delta River*.

En sus estudios para *Pearl Delta River*, Koolhaas y sus colegas encontraron que los arquitectos chinos superan a sus contrapartes [norte]americanas por 4,000% cada año. Esta investigación es tratada por Koolhaas como una fuente de humor negro; no hay nada que él disfrute más que estas estadísticas provocativas que prueben que su profesión, como está siendo practicada, está condenada a la ruina. Pero también es exasperante. '¡Tengo una oficina que mantener!' Lo oí decir alguna vez con más de una insinuación de irritación.²⁵

Para no tener problemas de incompatibilidad 'con la lógica como con la aritmética, o de qué es eso de 4,000% cada año, transcribo aquí parte de la investigación del *Pearl Delta River* que se exhibió en *Documenta X* en Kassel, se publicó en el libro de la exposición *Poética-política*,²⁶ y que concierne a la manera en que Koolhaas aplica los 'datos' para 'hacer visibles cosas que en otras condiciones no habrían podido verse'; por otro lado, también pueden verse varias de las palabras registradas a que me he referido:

ARCHITECTURE © [Arquitectura] Valor de propiedad, de otra manera sólo marginalmente relacionado al arte o ciencia de la construcción. Diseñado en el PRD [*Pearl River Delta*] bajo presiones sin precedente de tiempo, velocidad y cantidad. **CHINESE ARCHITECT** © [Arquitecto chino] El arquitecto más importante, influyente y poderosos sobre la tierra. El promedio de tiempo de vida del volumen de construcción del CHINESE ARCHITECT © [Arquitecto chino] sólo en vivienda es mayor de 30 pisos en edificios de gran altura. El CHINESE ARCHITECT © [Arquitecto chino] diseña el volumen más grande en el tiempo más corto por los honorarios más bajos. Hay en China 1/10 del número de arquitectos que en EE.UU., cada uno de los cuales diseña 5 veces el volumen de proyecto en 1/5 del tiempo, en tanto que gana 1/10 de los honorarios de diseño. Esto implica una eficiencia de 2,500 veces más que la del arquitecto [norte]americano. **CURTAIN WAR** © [Guerra de cortinas: paneles] La competencia entre las ARCHITECTURES © [Arquitecturas] utilizando la variedad máxima que permite el panel de vidrio. El panel [muro de cortina] ya no está asociado en China con simplicidad, precisión, y tirantez, sino con un barroco nuevo que puede asumir su lugar en un mayor y PICTURESQUE © [pintoresco] orden de cosas. **SHENZHEN SPEED** © [Velocidad Shenzhen] Unidad de crecimiento abrupto. El diseño arquitectónico en China se ha acelerado para mantenerse con la SHENZHEN SPEED © [Velocidad Shenzhen]. SPEEDS © [Velocidades] récord de diseño se establece en la Zona Económica Especial de Shenzhen: 5 diseñadores X 1 noche + 2 computadoras = desarrollo de vivienda unifamiliar de 300 unidades; 1 arquitecto X 3 noches = apartamentos para subir de 7 pisos; 1 arquitecto por 7 días = edificio residencial de gran altura de concreto de 30 pisos. **MORE IS MORE** © [Más es más] Conclusión definitiva de la triada que comenzó con Mies: *less is more* [menos es más], pasó a través de Venturi: *less is a bore* [menos es un aburrimiento], y ahora termina en un paroxismo de lo cuantitativo en el PRD: 500 kilómetros cuadrados de sustancia urbana son construidos cada año (6.4 millones de metros cuadrados solamente en Shenzhen cuando las tasas de desocupación se ciernen a cerca del 50%); se abren 5 aeropuertos internacionales, con 2 más a punto de terminarse; 12 diferentes sistemas de paneles muro cortina son usados en un edificio (ver CURTAIN WAR©); son construidos 10 restaurantes giratorios dentro de 4 manzanas; 414 hoyos de golf para jugar, y 720 más están en construcción; 5 sistemas de iluminación son desplegados en una estancia de 15 metros cuadrados....

Otro ejemplo interesante es el de la isla aeropuerto de SchipholS, del cual repito aquí únicamente dos partes de la cita que vienen al caso.

Primero, algunos de los datos estadísticos:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La isla aeropuerto será fundada y mantenida por empresas comerciales. Será un paraíso de compras. (Desde la investigación para el proyecto, OMA sabe que mientras un espacio urbano típico para menudeo gana alrededor de 600 dólares de renta anual por pie cuadrado, el menudeo en aeropuerto gana 1,200 dólares; esto ayuda a explicar porqué se le solicita a uno llegar dos horas antes para un vuelo internacional). Amurallada por el océano, conectada por un puente, y gobernada por una carta constitucional o permiso legal, la isla aeropuerto es tanto futurista como feudal. Koolhaas comenta al respecto, 'la arquitectura es importante, pero ya no más como una disciplina autónoma, sino como una forma de pensar muy conectada y alineada con otras maneras de pensar'.

Y segundo, a propósito del **movimiento**, ya no sólo del pensamiento sino también físico, los dos siguientes: 'la elite **cinética**'

Osaka y Hong Kong ya han encontrado espacio para aeropuertos nuevos en islas cercanas, pero el plan de OMA va más lejos, incorporando un vasto complejo de entretenimiento y centros de negocios que fundarán el desarrollo, junto con vivienda para la creciente población internacional que Koolhaas llama 'la elite **cinética**', prestando el nombre acuñado por el filósofo alemán Peter Sloterdijk".

"Este año, [Koolhaas] se está **moviendo** frecuentemente entre Rotterdam, Londres, Nueva York, Seattle, Los Angeles, Milán y Singapur. Él tiene la desconcertante tendencia de escapar de una junta después de sugerir que la conversación sea resumida en un par de días, a medio camino alrededor del mundo.²⁷

Pero, si hay necesidad de ejemplos más convincentes o contundentes habrá que leer, por ejemplo, su ensayo *Junkspace*, la transcripción de su conferencia *Bigness & Velocity*, estos publicados en la revista monográfica *oma@work.a+u*, también se pueden leer las publicaciones de sus cursos de doctorado de Harvard: *Great Leap Forward (Pearl River Delta)*, *A Harvard Guide to Shopping*, ya publicados y el de *Lagos, Nigeria*, aún por publicarse. En ellos se podrá ver como Koolhaas se abraza al **movimiento**, a lo nuevo, como técnica de negociación, además de ser él mismo un intercesor como ya dije.

Retomando el punto de los intercesores, se tiene ya un 'discurso minoritario' fabricado con ellos, la aplicación de un método básicamente paranoico —'un sistema de ideas delirantes sostenidas con perfecta lógica', y un "reciclaje conceptual, [...] como si el mundo pudiera ser barajado como un paquete de cartas cuya secuencia original es una decepción"²⁸—, pero mediante la presentación de un nuevo tipo de discurso; lo cual quiere decir que, en lugar de hacer como si se ignorasen los **movimientos** reales —que es lo más acostumbrado por los tradicionalistas— para convertirlos en objeto de negociación, se va directamente al reconocimiento del punto final, se establece la negociación sobre la base de este punto final acordado de antemano. Entonces lo que ha de negociarse son los medios, las modalidades, el ritmo. Los reproches de los tradicionalistas no se hacen esperar, 'tradicionalmente' lo principal es no hablar de ese 'punto final', no obstante saben que no es posible eludirlo, pero se trata de dar la impresión de una negociación muy difícil. Ahora empiezan las preguntas ¿A partir de que fecha? ¿Qué pasos hay que seguir? ¿Quién propone esa idea descabellada? ¿De qué modo puede resolverse? Los tradicionalistas rechazan estas y otras preguntas. Pero, si las preguntas tienen fundamento, al determinar los datos se expresa un problema que ellos quieren ocultar. Porque una vez que el problema se ha planteado, ya no puede eliminarse, y exigirá que los tradicionalistas cambien su discurso. De modo que el papel de los no tradicionalistas, tanto si tienen poder como si no lo tienen, es **descubrir el tipo de problemas que los tradicionalistas pretenden mantener ocultos a toda costa**.

De lo que se puede concluir que si no fuera por los **no tradicionalistas**, los que se abrazan al movimiento, los innovadores, quien sabe en que época estaría atorada la Humanidad.

Puede decirse que los tradicionalistas tienen de antemano sus intercesores directamente dependientes, ya que en general para la gente es más fácil seguir las tradiciones sin cuestionar sus valores, es lo acostumbrado. Pero los no tradicionalistas tienen necesidad de intercesores indirectos o libres, de otro *estilo*, en otras palabras, los no tradicionalistas necesitan gente que *piense* y que esté dispuesta a cuestionar.

No se trata de tomar partido por las opiniones menos verosímiles ni sostener opiniones contradictorias, sino de darle uso a lo estándar, a lo común y corriente, a lo que está ahí, incluso lo echado a perder,

como el *Junkspace*, que es lo que hace Koolhaas en su profesión. Pero veamos aquí cómo lo expresa Annejet van der Zijl y algunos de sus entrevistados en los primeros párrafos de su artículo en el Semanario, dedicado a Koolhaas, del *Haagse Post* de Holanda (*Haagse Post. HP de Tijd*, 23 octubre de 1992). Comienza con el siguiente encabezado:

REM KOOLHAAS.

La triste contradicción de un arquitecto mundialmente famoso.

Mientras se recibe con júbilo su KunstHAL, llega el mensaje de que su proyecto que debería haberse vuelto uno de los más bonitos de Europa, es amputado. Pero como un gran deportista no puede estar sin oponente, él no puede estar sin viento en contra.

La triste contradicción del arquitecto REM KOOLHAAS.

Desde la ventana de su oficina se ve directamente: una blanca y alta muralla se levanta, parte del edificio de *Nationale Nederlanden* del arquitecto Wim Quist, precisamente en el lugar donde de hecho uno de los diseños de Rem Koolhaas debería haber estado, pero no. En el inicio de los años ochenta, le fue permitido por la municipalidad de Róterdam seleccionar un terreno para construir, fue una oportunidad excelente para un arquitecto joven al cual una tormenta celestial de ideas le había valido una reputación internacional, pero aún no había puesto un ladrillo sobre otro. Su selección final fue sorprendente: un feísimo, desfavorable, sumamente inmanejable pedazo de tierra –junto al edificio donde más tarde tendrá su oficina– que nunca había sido considerado con posibilidades de construir en él por nadie. Aquí, empotrado entre edificios, agua y rieles de tren, él levantaría una torre revolucionaria de viviendas. La municipalidad manifestó su beneplácito; en el ambiente arquitectónico el diseño fue bien recibido, nadie pareció poner impedimento en el camino a su realización. [Hermoso edificio con un pensamiento detrás tan alto como el edificio mismo: *Soft Substance, Harsh Town. Boompjes Towers/Slab, (SMLXL, Pp. 518-543)*. Las ilustraciones de ambos aparecen en el fragmento **1930. DEL DISCURSO LIBRE INDIRECTO COMO DECONSTRUCCIÓN**].

Excepto los inversionistas. Ellos consideraban el diseño muy revolucionario y demasiado revelador de la pronunciada personalidad del arquitecto; sus ideas demasiado extrañas para introducir las en el mercado de viviendas [en ese tiempo el mercado de viviendas estaba muy débil]. Y de esta manera, finalmente Wim Quist pudo construir en el terreno descubierto por Rem Koolhaas, y él desde su oficina pudo ver resignadamente cómo la creación de Quist día tras día le iba tapando la vista.

Es la historia de su vida. Esto ilustra, como el colega amigo Bernard Leupen, la *triste contradicción* de Rem Koolhaas, el hombre que en todos lados es considerado el más grande arquitecto holandés del momento, que pertenece a la lista de Berlage, Kuyper, Dudok y Van Eyck, profesor en Harvard y considerado entre los diez arquitectos que dictan el tono del momento internacionalmente.

En ese entonces, 1980, era altamente notable que Rem Koolhaas de 35 años de edad, se manifestara en general como un arquitecto de talla internacional sin haber construido nada. Esta posición excepcional dice algo sobre la seducción de sus ideas y su acercamiento no ortodoxo a la arquitectura. Lo único predecible de esto es la tendencia a explorar lo opuesto a las normas vigentes. Pero él es más que una adición de reacciones recalitrantes sobre cosas que en cierto modo están de moda. 'Él tiene una intuición desmesurada para procesos sociales sin poderlos fundamentar,' dice el urbanista Yap Hong Seng. 'Fue el primero en reevaluar por ejemplo la periferia, los parques de oficinas a lo largo de las carreteras, a lo que llamó *plankton*. Sin saber como puede hacerse la adición, él ya estaba la respuesta. Esta es la característica de lo genial.'

Además de sus ideas Rem Koolhaas también agradece su reputación a la forma en que se presenta, su flexibilidad verbal y carisma. 'Dio sus primeras conferencias en un período en que Van Eyck y Hertzberger eran unos grandes nombres', cuenta Babet Galis, quien a finales de los setenta estudió en la Universidad Técnica de Eindhoven. 'La arquitectura en ese tiempo estaba en el enfoque de la escala pequeña, como entrar en el barrio, casi como servicio social. Entonces él llegó con su saco brillante a decir que el movimiento Forum era pura *ceguera de polder* y que no había nada de malo con la escala grande y la construcción moderna –al contrario, los rascacielos tienen su propia belleza.'

'La primera clase que impartió fue de un impacto enorme,' dice Bart Lootsma, quien estudió la carrera en el mismo período [fines de los sesenta]. 'Estábamos acostumbrados a hacer dibujitos de miserables

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

viviendas 'en rebanada' (*doorzonwoningen* – el sol pasa de lado a lado), restringidos por reglamentos muy apretados y un funcionalismo muy seco. Entonces él vino a exponer mágicamente en forma dramática y muy vehemente, con series coloridas de diapositivas surrealistas, una declaración de amor a la selva urbana. Tuvo una seducción enorme, empezaba uno realmente a pensar diferente.'

El hecho de que Rem Koolhaas haya tenido la oportunidad de volar por todo el mundo y patear la espinilla del orden establecido es debido especialmente a su libro *Delirious New York* publicado en '78 y en el curso de los años ha obtenido un status de culto. 'A veces lo piden tres veces al día,' cuenta un anticuario de la capital [Amsterdam]. 'Hay otras veces listas de espera para conseguirlo. Mi propio ejemplar lo vendí y con ese dinero pude viajar ida y vuelta a Nueva York.'

Delirious New York analiza la razón de porqué la ciudad que burló todas las normas y valores que fueron declarados sagrados en los años setenta y cómo a pesar de esto pudo ser fascinante y atractiva. 'Yo escribí para mostrar que lo que se llama utópico existe desde hace mucho tiempo,' diría Rem Koolhaas más tarde. 'Si alguien hubiera explicado la construcción de Nueva York por adelantado nadie la hubiera creído.'²⁹

DE UNA TEORÍA PARA CADA PROBLEMA.

'Un problema bien planteado es un problema resuelto', decía Bergson. Lo cual no quiere decir que el problema sólo sea sombra de sus soluciones, ni que la solución sólo sea consecuencia del análisis del problema. De hecho es el resultado de tres actividades que se reemplazan y se cubren una a otra sin interrupción. Estas son: 'crear conceptos como casos de solución, trazar un plano y un movimiento sobre el plano como condiciones de un problema, e inventar un personaje como incógnita del problema'. El conjunto del problema (del que la propia solución también forma parte) consiste siempre en construir los otros dos cuando el tercero se está haciendo: *flexibilidad*.

DE LA FLEXIBILIDAD.

Esto parece un acto de malabarismo o tal vez de magia, sobre todo si además se añade que 'ninguna regla y ninguna discusión dirán de antemano si se trata del plano bueno, del personaje bueno, del concepto bueno, pues cada uno de ellos decide si los otros dos están logrados o no, pero cada uno de ellos tiene que ser construido por su cuenta, uno creado, otro inventado y el otro trazado. Se construyen problemas y soluciones de los que se puede decir si falló o se logró, pero tan sólo a medida que se va construyendo y según sus coadaptaciones'. A veces creemos haber encontrado una solución, pero aparece alguna 'curvatura nueva del plano' que no se había visto antes, dando un nuevo impulso y volviendo a plantear nuevos problemas que solicitarán conceptos que aún habrá que crear. Por el contrario, tal vez un concepto sucumba entre otros... Resulta problemática por naturaleza la relación de las tres instancias. Tal es la crisis permanente que vive la filosofía y tal es la crisis permanente que vive la arquitectura.

Entonces, no se puede decir de una obra que es falsa, pues eso no es decir nada, sino que carece de importancia o de interés debido a que no crea ningún concepto, ni aporta ninguna imagen del *pensamiento*, ni genera un personaje que valga la pena. El personaje conceptual tiene que ser 'un Original, un Único', y un concepto tiene que ser interesante.

Me gustaría referirme aquí a algunos ejemplos que considero adecuados para ilustrar los conceptos que arriba explico.

El **primero**, las *Dos Bibliotecas Jussieu*, concurso que Koolhaas ganó pero que no se ha construido, este ejemplo además, es excelente para ilustrar varios de los planos, conceptos, y personajes usados por Koolhaas –estratificación, rizoma, *pliegues*, congestión, programa cambiante, supra-programa, trasfondo, primeros planos, escenarios, encuadres, etc.- que he ido desarrollando también en otras partes del trabajo; por lo pronto valga decir que es un proyecto que se fue realizando por medio de ir doblando papeles hasta lograr la combinación de lo mencionado y sobre todo la *flexibilidad*. Koolhaas lo explica en su ensayo *Desenmarañando, 2 Bibliotecas Jussieu, París, Francia, Concurso 1993*, ya que este proyecto lo considero de interés ejemplar en esta disertación, queda desarrollado en el fragmento **2001. DE 'LA TRANSFORMACIÓN DEL PANADERO' Y LAS 2 BIBLIOTECAS JUSSIEU.**

Donde los planos de inmanencia se doblan y se pliegan, se conectan como rizomas, se apilan como estratos; los conceptos, al igual que los programas cambian, devienen, se mueven, como también se mueven los personajes conceptuales que con seguridad son los *flâneurs* [paseantes]. Todo es flexible, todo está inacabado, deviniendo. ¡Todo un prodigio de malabarismo!

El **segundo**, su presentación para el concurso de la Biblioteca Central de Seattle, sobre la cual referiré a continuación un pequeño reportaje donde se dio la noticia del ganador:

Rem Koolhaas y Steven Holl, AIA, recientemente compitieron cabeza a cabeza en una regocijante serie de audiencias públicas por la nueva Biblioteca central de Seattle de 156 millones de dólares. Después de un arremolinado recorrido europeo de los dos proyectos de los finalistas, el consejo de administradores de la biblioteca seleccionó el de Koolhaas de la Oficina Metropolitana de Arquitectura (OMA) con base en Rotterdam.

Mientras había refunfuños sobre el desaire a las firmas locales, el poder estelar de las presentaciones claramente ganó sobre las multitudes de la entrada general. También hubo drama tras el espectáculo, cuando dos de los finalistas –Foster y Asociados y César Pelli– se resistieron en un charrete de 24 horas. Esto dejó a OMA, a Holl, y a Zimmer Gunsul Frasca de Portland responder a las señales mezcladas del consejo, el cual solicitó imágenes visuales de la nueva biblioteca mientras les paraba en seco un diseño real.

Luego que el panel de consejeros ciudadanos recomendó descartar a ZGF, las opciones se redujeron al acercamiento poético y experimental de Holl ("jardines de lluvia") o a la unión de lo sofisticado con lo pragmático de Koolhaas. **El esquivó la prohibición de maquetas doblando intrincadamente un pedazo de papel frente a la audiencia, también preparó dibujos que muestran las permutaciones posibles del diseño para el emplazamiento de la biblioteca.** El siguiente truco de Koolhaas (desempeñado con la ayuda de la firma local afiliada Loschky Marquardt & Nesholm): Alagar al consejo conservador a través del diseño del proyecto de los 355,000 pies cuadrados [\pm 39,482 metros cuadrados] programado para inaugurarse en 2003.³⁰

Pensar es encontrar y cuestionar los límites.

Pensar es simplemente una parte de la vida: 'No todo es teoría, pensar no es sólo un asunto teórico. Es para hacerse con los problemas vitales. Para hacerse con la vida misma.'



A. R. 07,1888.

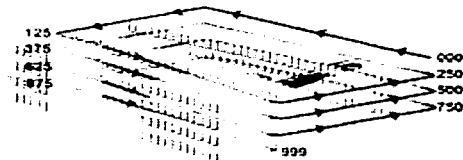
Del diagrama inicial al proyecto: ¡Toda una máquina de guerra!

REM Koolhaas con los reporteros.



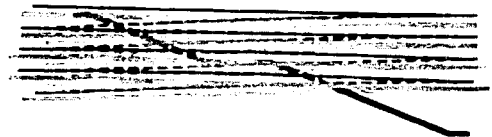
TESIS CON FALLA DE ORIGEN

CONTINUOUS COLLECTION



330 Consuelo Fariás van-Rosmalen.

CONTINUOUS COLLECTION

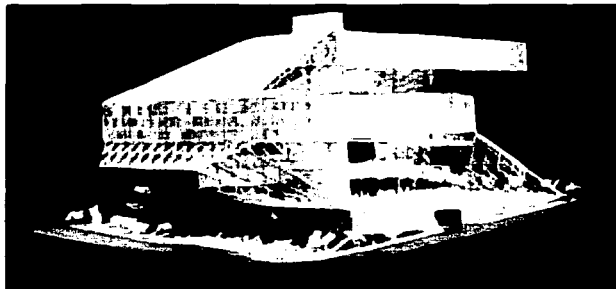


1978. Del pensamiento y movimiento.

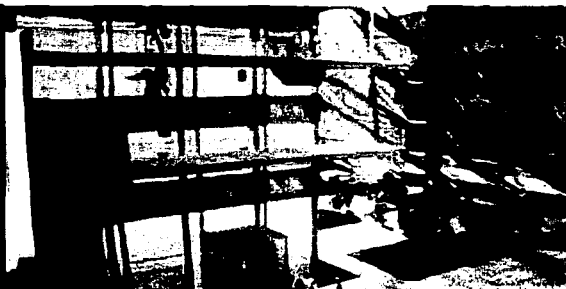
Sala de lectura.



Maqueta vista suroeste: 4th Ave. Y Madison.

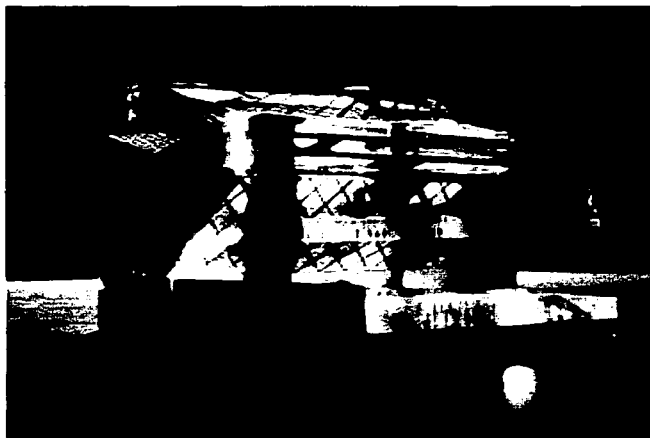


Maqueta vista suroeste: 4th Ave. Y Madison.



Sala de lectura y elevator.

Maqueta iluminada por detras.



Seattle Central Library

Fuente fotos:
<http://www.spl.lib.wa.us/lfa/central/schematicdesign.html>

El **tercero** se refiere a la manera como Sanford Kwinter examina a Koolhaas y su obra cuando lo compara con el ya nombrado piloto de caza Chuck Yeager:

La envolvente, por definición, es un aparato activo y comunicativo. No sorprende que por años ha sido un término favorito en el léxico de Koolhaas. **Un proyecto de Koolhaas, para bien o para mal, nunca es una solución eterna o estable a un problema 'clásico', ni tampoco pretende serlo. Más bien, es una resolución provisional y elástica [flexible] de una situación coyuntural compuesta. Sus soluciones tienen medias vidas, están determinadas temporal e históricamente, se mueven con la corriente del mundo y así establecen flexibilidad y tienen en cuenta una producción programática inmensa.** Son productos más plenamente de su época de n dimensiones que de su ceguera temporal (¡ceguera-mundial!), *sitio* literal. El trabajo de Koolhaas, como el encuentro aéreo, está compuesto de una arena puramente táctica, formado de una envolvente abstracta de fluidos históricos (cosmopolitas) concretos.³¹

¿En qué consiste la fascinación de Koolhaas por Nueva York? En el hecho de pensar que es el ejemplo más claro de cómo la artificialidad ha sustituido a la naturalidad. **Además, fortaleciendo su despreocupación con respecto a lo formal, él afirma que un proyecto consiste exclusivamente en un programa (entendiendo por programa una complejísima –pensamiento complejo- red de fuerzas** a que me referiré en su momento), el asunto de la forma tiene una importancia insignificante. Otra cosa primordial en Koolhaas es su manera de tratar lo particular, el hecho puntual, cuando dice que no existe una única manera de actuar, una única manera de reaccionar, sino al contrario, *pensando con flexibilidad*, cada problema tiene una respuesta específica. Dice, "todos mis trabajos son un intento de adaptación a los requerimientos del momento, sin nostalgia de los modernos clásicos".³² Koolhaas parte de tres reservas o tres críticas al "urbanismo", que voy a citar textualmente:

En **primer** lugar la monotonía y por su causa la irresponsabilidad: existe una ausencia total de invención y creatividad, en **segundo** lugar, otro factor desastroso de esta tendencia es que por tener unos objetivos predeterminados, se ciega frente a las delicadezas y particularidades de cada contexto, la **tercera** reserva es que se hacen proyectos tipológicamente tan restringidos que se pueden comparar a un cuento de la mitología griega titulado 'El lecho de Procasto', en donde Procasto es un bandido que luego de robar a los viajeros, los mutilaba y dislocaba para adaptarlos a una cama de hierro. De esta manera la cama siempre tenía las medidas adecuadas. Siento que este tipo de actividad arquitectónica está haciendo lo mismo, y especialmente ciertas actividades modernas que no se pueden adaptar a ciertos patrones.³³

DE LAS TRES TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO.

En este segmento voy a comenzar haciendo una 'composición' de puntos de interés para la arquitectura basada en las tres tesis sobre el movimiento del libro *La imagen-movimiento*³⁴ de Deleuze, para posteriormente analizar su aplicación en el *pensamiento* de Koolhaas mediante algunos ejemplos.

Primera: El movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el *movimiento* es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el *movimiento* es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los *movimientos* son heterogéneos, irreductibles entre sí.

Otro enunciado de la primera tesis: no se puede reconstruir el *movimiento* con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con "cortes" inmóviles... Sólo se cumple una reconstrucción uniéndolo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los *movimientos*. Se suscitan entonces dos errores con el *movimiento*, primero, por mucho que se acerquen al infinito dos instantes o dos posiciones, el *movimiento* se realizará en el intervalo entre los dos, por lo que no lo vemos. Segundo, por mucho que se subdivida el tiempo, el *movimiento* se realizará en una duración determinada y tendrá su

propia duración cualitativa. Quedan así dos fórmulas irreductibles: 'movimiento real → duración determinada' y 'cortes inmóviles + tiempo abstracto'

En un principio el cine procedía de esta manera: con tomas fijas y en consecuencia el plano inmóvil, y el aparato de tomar vistas y el proyector de ellas dotados de un tiempo abstracto; pero con dos datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes, y un movimiento o un tiempo personal, abstracto, imperceptible que está en el aparato. Este cine es el ejemplo de *falso movimiento*. Bergson lo llama ilusión cinematográfica.

Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y, como ellas son características de esa realidad, nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato del conocimiento... *La percepción, la Intelección, el lenguaje proceden en general así. Se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior.*³⁵

Pero, la esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino más bien cerca de la mitad, cuando en el transcurso de su desarrollo sus fuerzas se han consolidado; por lo que el cine conquista su propia esencia mediante el **MONTAJE**, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. El plano deja así de ser espacial; y el corte es un corte móvil en lugar de inmóvil, llegando así a la imagen-*movimiento*. Las rampas de los proyectos de Koolhaas son de hecho la *trayectoria* que ha de seguir la cámara móvil, o sea, el visitante, de modo que él piensa el **MONTAJE** a partir de esta *trayectoria*.

Siempre me he sentido incómodo con la noción de *collage*, porque siempre he estado mucho más interesado en la noción de *montage* [**MONTAJE**], creo que porque el **MONTAJE es básicamente la planeación de series de eventos o la planeación de series de episodios visuales o de otra índole**. Ya sean historias o en película, o episodios de una pintura. Creo que el *collage* es algo que cualquiera puede hacer en cambio el **MONTAJE introduce un valor estratégico abstracto**...³⁶

Segunda: Esta tesis en lugar de reducirlo todo a una misma ilusión sobre el *movimiento*, distingue cuando menos dos ilusiones diferentes.

Antiguamente, el *movimiento* remitía a formas inteligibles, Formas o Ideas eternas e inmóviles. Para reconstruir el *movimiento* había que captar esas formas en un punto cercano a su materialización. Al contrario, el *movimiento* sólo expresaba una "dialéctica" de las formas, síntesis ideal que le daba orden y medida. El *movimiento* pensado de esta manera, es el paso regulado de una forma a otra, o sea, un orden de las *poses* o de los *instantes privilegiados*.

La revolución científica moderna consistió en referir el *movimiento* no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aún si ha de recomponer el *movimiento*, ya no será a partir de elementos formales trascendentales (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes). En lugar de hacer una síntesis inteligible del *movimiento*, se efectúa un análisis sensible de éste.³⁷

Las condiciones determinantes del cine son: no sólo la fotografía, sino la fotografía instantánea; la equidistancia de las instantáneas, el reenvío de esa equidistancia a un soporte que constituye el 'film'; un mecanismo de arrastre de las imágenes. En este sentido es que el cine constituye el sistema que reproduce el *movimiento* en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad.³⁸

Las fachadas sin detalle de los proyectos de Koolhaas pueden comprobarse de esta manera al igual que cuando se intenta definir el dibujo animado. Las fachadas, así como el dibujo, ya no constituyen "una pose o una figura acabada, sino la descripción de una figura que siempre está haciéndose o deshaciéndose, por un *movimiento* de líneas y puntos tomados en instantes cualesquiera de su trayecto".³⁹ Es decir, que ni las fachadas y ni los proyectos de Koolhaas, ni los dibujos animados nos presentan una figura descrita en un momento único, sino la **continuidad del movimiento** que la figura describe. ¿Se deberá a esto el interés de Koolhaas, no sé en los dibujos animados, pero sí en las

tiras cómicas de Japón?: "En la ciudad de Tokio, cada vez que encuentra una tienda de libros, compra una brazada de revistas de tiras cómicas y revistas. Se dispara a través de ellas buscando imágenes de la ciudad y entusiastamente las lleva a la máquina copiadora. Parece encontrar algo allí acerca de las ciudades japonesas, acerca de Tokio".⁴⁰ En la siguiente cita Koolhaas habla acerca de la ausencia de detalle, o lo inacabado, y el detalle, pero de otro tipo:

Pregunta: Otro punto constantemente recurrente, especialmente entre ciertos críticos, es la llamada ausencia de detalle. La OMA no parece estar interesada en detalles. ¿Cómo debemos ver eso, es cuestión de presupuesto o hay allí algo más involucrado? En la KunstHAL, por ejemplo, ¿cumple más bien como un modo manifiesto de detallado, fue esa la intención?

Koolhaas: Primero que nada, yo estuve intensamente involucrado en la construcción de la KunstHAL fue construida bajo mis narices, por así decirlo. Durante la construcción estuve allí en las mañanas entre siete y nueve.

La intención final era establecer el mito de una vez por todas.

El mito de que no podríamos hacerla. Sin embargo, no es que hayamos triunfado así de bien.

Es por eso que el trabajo en ella fue tan intenso.

Pero la motivación más importante es que siempre he mirado con sospecha la idea de que el detalle esté realmente basado en convertir los asuntos en problemas, esto es que, en lugar de tomar una actitud positiva sobre cómo un muro se encuentra con un techo, haya este asombroso problema, que el techo va a encontrarse con un muro y cómo vamos a organizar ese encuentro, cómo vamos a articularlo y cómo hacer todo un asunto de esto. Está enraizado en una imagen negativa, una presunción de que a los matices sólo se les puede hacer justicia volviéndolos problemas.

Con Scarpa como ejemplo extremo. Es por eso que pienso que esa clase de detalle es casi siempre perjudicial a la idea, porque nunca puede ser una idea cómo el techo se encuentre con el muro.

Se pueden tener ideas sobre esto, desde luego, pero no lo encuentro un área de inspiración o suficientemente crítica para ser interesante.

El detallado en la KunstHAL es un modo de detallar que libera la atención para otros aspectos tales como la manera en que el suelo es leído, el sentido de las abstracciones, de la transparencia y la translucidez, del concreto y de las condiciones mismas. La sensación de un todo en lugar de toda la atención en las juntas y los encuentros.

Esto es de lo que finalmente se trata, no obstante, el dinero y los costos destacan cada trocito como prominente.

En este momento estamos trabajando en un proyecto donde están disponibles vastas sumas de dinero.

Si la aspereza y el refinamiento se funden en lo sublime, entonces por primera vez deberemos preguntarnos a nosotros mismos si aún podremos operar sin aspereza. Porque hay tanto dinero, tantos clientes importantes, tantas grandes expectativas.⁴¹

Por otra parte, nuestro proyecto en Karlsruhe [el ZKM] es obviamente muy dependiente del detalle; sin una exploración detallada se puede convertir en una pesadilla [es un proyecto inmenso y complejo]. Por un lado tiene que tener aspereza y utilidad, pero por el otro, áreas de inexplicable refinamiento y misterio, así que, en este sentido, es para mí tan importante crear una especie de inconsciente, alguna perturbación en la realización de cualquier proceso, como trabajar muy precisamente en la definición de nuestra experiencia constructiva.⁴²

(Se puede ver en la última parte de la cita anterior la alusión a la aplicación del método paranoico crítico).

Sin embargo, un elemento consistente en los edificios de Koolhaas es una actitud relajada tocante al detallado y una inclinación a usar materiales extremadamente baratos. En la KunstHAL, una galería de arte en Rotterdam, utilizó concreto si acabar y plástico corrugado para las paredes, redes metálicas para el piso, tubos fluorescentes desnudos para la iluminación y troncos de árboles para los pilares y la balaustrada. 'La arquitectura es siempre el encuentro de visión y circunstancia', dice. Los holandeses, explica Koolhaas, no creen en gastar mucho dinero en construcciones. 'Así que no hay alternativa más que construir con materiales realmente baratos'.⁴³

De regreso en la segunda tesis, el cine nace sin duda de esta segunda estirpe. "Se podría concebir una serie de medios de traslación (tren, automóvil, avión...) y paralelamente una serie de medios de expresión

(gráfica, fotográfica, cine): la cámara se aparecería entonces como un intercambiador, o más bien un equivalente generalizado de los *movimientos* de traslación".⁴⁴

Koolhaas "ha estado pensando recientemente sobre hacer películas. 'Por un largo tiempo no estuve interesado en hacer cine otra vez,' dice. 'Pero estar en Lagos me ha hecho querer documentarlo de una manera más parecida al cine que lo que se puede hacer en un libro. Es realmente una ciudad peculiar, si se toman fotografías, casi nunca se capta lo que realmente está pasando'.⁴⁵

Los instantes privilegiados son también instantes cualesquiera, ya que el instante cualquiera puede ser regular o singular, ordinario o señalado.

La concepción antigua corresponde completamente a la filosofía antigua que pretende *pensar* lo eterno, la concepción moderna, la ciencia moderna, requiere y reclama *otra* filosofía. Cuando se refiere el *movimiento* a momentos cualesquiera, tiene que ser capaz de *pensar* la producción de lo nuevo, o sea, lo señalado y lo singular, en cualquiera de esos momentos; se está hablando entonces de una conversión total de la filosofía. No puede negarse que las artes también deban cumplir esta conversión. Tampoco puede negarse que para la arquitectura es este aspecto un factor esencial, e incluso que tenga un papel que desempeñar en el nacimiento y la formación de ese nuevo *pensamiento*, o manera de *pensar*. ¿Y quién debe *pensarlo* sino los arquitectos?

Esta segunda tesis hace posible otro punto de vista sobre el cine: el órgano de la nueva realidad, un órgano que hay que perfeccionar.

Tercera: "Si se intentara presentarla con una fórmula brutal se podría decir: además de que el instante es un corte inmóvil del **movimiento**, el **movimiento** es un corte **móvil** de la duración, es decir, del Todo o de un todo". Esto implica que el **movimiento expresa** un cambio en la duración o en el todo. La duración es pues un cambio y no cesa de cambiar.

"El **movimiento** es una traslación en el espacio. Ahora bien cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo en un todo".⁴⁶ Entonces el **movimiento** supone una diferencia de potencial, siempre remite a un cambio. Este es un punto profundamente considerado por Koolhaas y una posible explicación, pero no la única, al uso de rampas y otros planos inclinados, y elevadores, combinándolos con planos horizontales y verticales, y elevadores, con lo cual puede regular la velocidad del **movimiento** de las personas según sea conveniente. La cuestión o el error consiste en "creer que lo que se **mueve** son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades son vibraciones puras que cambian al mismo tiempo que se **mueven** los pretendidos elementos".⁴⁷

Si se compara un edificio con un vaso y el agua que contiene éste con el espacio que contiene aquel, y se pone azúcar en el vaso y gente en el edificio, se tienen dos ejemplos tan comunes que ya no se distingue lo que tienen de sorprendente. En el primero hay que esperar que el azúcar se disuelva, en el segundo también, hay que esperar que la gente se 'disuelva'. No hay que olvidar que el **movimiento** de una cuchara puede apresurar la disolución del azúcar. ¿Qué se puede utilizar en el edificio, en lugar de cuchara, para acelerar la 'disolución' de la gente? Desde luego, planos, rampas y elevadores. ¿Qué quiere decir esto? Que el **movimiento** de traslación separa las partículas del azúcar y las pone en suspensión en el agua, esto significa un cambio en el todo, o sea, en el contenido del vaso, un paso cualitativo del agua, pasando por el agua en el que hay azúcar, al estado de agua azucarada. Y, si como ya dije, la agito con una cuchara, acelero el **movimiento**, pero el todo también cambia, incluye ahora una cuchara y el **movimiento** acelerado sigue expresando el cambio del todo. Algo así sucede en el edificio, el **movimiento** de traslación dispersa a las personas de la masa que entra —o 'inyección de congestión', o fluido en **movimiento**— y las pone en 'suspensión' en el espacio —mediante, ya dije, planos, rampas, escaleras, balcones—, expresando también un cambio en el todo, en el 'contenido' de la arquitectura, un paso cualitativo del espacio, pasando por espacio en el que hay una masa, por el espacio en el que hay personas, al estado de espacio 'personado', es decir, las personas 'diluidas', integradas, **moviéndose** en el espacio y cambiándolo. Y si uso planos, rampas y elevadores, acelero el **movimiento** y también el todo cambia, incluyendo ahora planos, rampas y elevadores, y el **movimiento** acelerado sigue expresando el cambio del todo, ya no es un espacio estático. En ambos casos los desplazamientos

superficiales de masas –azúcar o personas- ‘pasan a ser con respecto al **movimiento** que se produce en profundidad, que es transformación y ya no traslación, lo que la parada de un **móvil** es al **movimiento** de este **móvil** en el espacio’.

‘La tercera tesis, presenta la siguiente analogía:

cortes inmóviles = movimiento como corte móvil
movimiento cambio cualitativo

Con la diferencia de que la relación de la izquierda expresa una ilusión (1ª tesis), y la de la derecha una realidad (2ª tesis)‘.

Considerando además, que “el todo no es un conjunto cerrado, sino, por el contrario, [es] aquello por lo cual el conjunto nunca está absolutamente cerrado, nunca está completamente a resguardo, aquello que lo mantiene abierto en alguna parte, como un firme hilo que lo enlaza al resto del universo”.

“No ha de confundirse el todo, los ‘todos’, con conjuntos. Los conjuntos son cerrados, todo lo que es cerrado está artificialmente cerrado- los conjuntos son siempre conjuntos de partes. Pero un todo no es cerrado, es abierto [...]”

Tanto el vaso de agua como el edificio puede decirse que son conjuntos cerrados que encierran partes, el uno el agua, el azúcar, tal vez la cuchara, el otro, el espacio, la gente, las rampas; pero el todo no está allí. “El todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados”.⁴⁸ En resumen, quiere decir que debido al **movimiento** el espacio arquitectónico transcurre en un cambio o devenir continuo de estados cualitativos –transformaciones, mutaciones- que Koolhaas busca incrementar mediante inyectar más **movimiento** en todas sus formas: planos, rampas, elevadores, pisos transparentes, balcones hacia los grandes espacios interiores. Dicho de manera elegante, ‘pliegues’ que producen inestabilidad. “Hay sobre un plano una infinidad de conceptos posibles: resuenan, se relacionan, con apuestas **móviles**, pero resulta imposible prever el aspecto que van tomando en función de las variaciones de curvatura”.⁴⁹ Y aunque el vaso o el edificio sean conjuntos o sistemas cerrados, hay que buscar que su vínculo con el todo –ese vínculo paradójico que lo enlaza con lo abierto- sea imposible de romper, para que tenga una abertura.

Al organizar la materia son posibles los sistemas cerrados o conjuntos de partes, y el *despliegue* de espacios los hace necesarios. Los conjuntos están en el espacio y los todos son la duración misma.

En ‘CORTES INMÓVILES + TIEMPO ABSTRACTO’ remiten a conjuntos cerrados, donde las partes son cortes inmóviles y los estados sucesivos se calculan según un tiempo abstracto.

En cambio, en ‘MOVIMIENTO REAL → DURACIÓN CONCRETA’ remite a la apertura de un todo que dura, cuyos **movimientos** son otros cortes **móviles** que atraviesan los sistemas cerrados.

Es ahora al final de la tercera tesis, que se encuentran tres niveles:

1. Conjuntos o sistemas cerrados, se definen por objetos o partes distintas.
2. El **movimiento** de traslación que se establece entre estos objetos modificando su posición respectiva.
3. La duración o el todo, realidad espiritual que no para de cambiar de acuerdo con sus propias relaciones.

Entonces, se puede decir que el **movimiento** tiene dos caras: una, lo que acontece entre objetos o partes; la otra, lo que expresa la duración o el todo. El **movimiento** remite los objetos de un sistema cerrado a la duración abierta. Se puede considerar a los objetos o partes de un conjunto *cortes inmóviles*, el **movimiento** se establece entre estos cortes, y los remite a la duración de un todo que cambia. El **movimiento** expresa el cambio del todo en relación con los objetos, es un *corte móvil* de la duración. Por tanto,

1. No hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del **movimiento**;
2. Hay imágenes-**movimiento** que son cortes **móviles** de la duración,

3. Por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del **movimiento** mismo...⁵⁰

Se trata de producir en la obra un **movimiento** capaz de conmovir el espíritu fuera de toda representación; se trata de convertir al **movimiento** mismo en una obra, sin interposición; se trata de sustituir por signos directos las representaciones mediatas; de inventar vibraciones, rotaciones torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu.⁵¹

Como se puede ver lo anterior son ideas de hombre de cine, de escenógrafo, de escritor de libretos, que se adelanta a su tiempo. Se descubre un *pensador* que vive el problema de la arquitectura de máscaras, y que por tanto, experimenta este vacío interior propio de la máscara, y que busca llenarlo por medio de 'lo absolutamente diferente' -incluso de la nada-, es decir, toda la diferencia entre lo finito y lo infinito, creando de esta manera la idea de una arquitectura de la ironía, del humor y de la fe. Refiriéndome a una cita previa sobre cuando Koolhaas revisa el rediseño del modelo del libro sobre *Shopping* que produjo con sus estudiantes de Harvard, le dice a sus colaboradores mientras lo hojea rápidamente: "Ahora está tan sosegado. Esto se suponía que sería algo con verdadera tensión, una especie de *esquizofrenia* donde se dice una cosa y se ve otra, y ahora está tan paralelo y pulcro. Se perdió la cualidad agresiva e invasora que tenía en el principio"; es necesario tomar estas indicaciones filosóficas como las notas de un director de escena, que muestran cómo debe ser *representado* el rol del libro.

DEL PENSAMIENTO Y MOVIMIENTO EN URBANISMO.

Y cuando Koolhaas comenta a Pierre Mauroy y a Jean-Paul Bailetto⁵² cómo imagina la *ciudad virtual* de Euralille, o escribe un ensayo como *Junkspace*, la forma no engaña es una forma de libretto. Incluso cuando titula *Salto cuántico* a la presentación de Euralille en su libro *S M L XL*, se trata de "saltar" del presente al futuro. Entonces, no mira más que los **movimientos**, como lo hace un director de escena que plantea el mayor problema del cine, el problema de un **movimiento** que 'alcanzaría directamente el alma y que sería el del alma'.

Con mayor razón sucede respecto a los proyectos urbanos, Melun-Sénart no es una reflexión sobre la historia del urbanismo, sino la fundación práctica de un urbanismo del futuro, la apertura de un camino, de una ciudad que se **mueve**, que vive, no de una ciudad teórica, estática, de 'ordenación', como se planean muchas y se hacen, como Singapur, por ejemplo, que nació terminada, vieja. En palabras de Koolhaas:

También se podría decir que Singapur es Bladerunner (una corporación). Y tampoco creo que sea el lugar más preparado para entrar al siglo XXI. **Es enteramente nueva y, al mismo tiempo, está increíblemente obsoleta, en el sentido de que ha sido completamente planeada. Es lo contrario de lo flexible.** Es una ciudad "real" donde los absolutos se ha convertido en obstáculos. Es grave, y por lo mismo gravemente vulnerable, por definición, en su camino hacia la obsolescencia. **Está construida para durar y así envejecerá.** Será viable mientras todos conozcan su lugar, pero no para siempre. Hace poco estuve en una isla en Tailandia y encontré un modelo aún más adelantado: un mínimo de electrónica y un mínimo de esencia -bambú, hojas de palma, acero corrugado. El tubo fluorescente es el incremento mínimo de modernidad. Algunas veces dos restaurantes comparten una sola luz a través de interruptores puestos en palmeras que de repente iluminan un claro en la jungla. Esta especie de "ligereza" parece muy capaz de lidiar con cualquier cosa que se presente en el siglo XXI.⁵³

O, algunas anotaciones respecto al urbanismo actual:

Es un gran alivio sentir que toda nuestra investigación es ultimadamente sobre, podríamos decir, *encontrar libertades*. Y esto es algo que reconozco como paralelo a lo que usted llama estructura de último-capitalismo, una serie de procesos que parecen ser centrifugos y resisten la concentración y resisten la conexión.

En nuestro trabajo, nunca sé si es un síndrome o un propósito, creo que son probablemente los dos. Pero sin embargo, es extremadamente excitante, tras los insufribles y absolutamente melancólicos objetivos del urbanismo europeo de los años setenta y ochenta, introducir este tipo de modos. En los

modelos urbanos, la exploración de un urbanismo que está más basado en la disociación, la desconexión, la complementariedad, el contraste, la ruptura... Encuentro interesante ya no entender la ciudad como tejido, sino más como una 'mera' coexistencia, una serie de relaciones entre objetos que casi nunca están articulados de manera visual o formal, que ya no quedan 'atrapadas' en conexiones arquitectónicas. Para mí, este fue un paso decisivo. Pero si se llega a la conclusión de que la conexión ya no es necesaria, en cierto modo, se está poniendo una bomba en los cimientos de la existencia profesional. Si el planeamiento ya no es necesario, o es irrelevante... ¿para qué 'planificar'? Otra cosa que me fascina -y que se está convirtiendo en el verdadero contenido de mi libro, más que la documentación sobre esas ciudades-, es la forma en que ha cambiado la profesión -o que tiene que cambiar- para manejar estas nuevas condiciones. Esta afirmación se basa en la simple información de que lo que finalmente ha matado al urbanismo no es el hecho de que mucha gente haya cometido numerosos errores desesperados, sino el hecho de que muy pocos de los procesos y operaciones que tienen lugar actualmente pueden ocurrir en forma de plano urbano, producto clásico de los urbanistas. Así que, deberemos encontrar otro producto, otra forma que resulte más creíble.⁵⁴

O,

Estoy haciendo un libro que se llama 'La ciudad contemporánea' que compara un ejemplo europeo, las nuevas ciudades alrededor de París; un ejemplo norte americano, Atlanta; y un ejemplo asiático, Tokio o tal vez Seúl. Este es un libro que hice [sic] más como una investigación para mí mismo que con el anhelo de hacer una aseveración. Su principal aspiración es el desconcertante descubrimiento de que los norteamericanos están hablando de los problemas de sus ciudades, los europeos están hablando de los problemas de sus ciudades, los asiáticos están hablando de los problemas de sus ciudades, pero si se ven estas ciudades, casi no hay diferencias entre ellas. Hay un área aquí en Houston llamada Post Oak. Este mismo fenómeno, objetos separados varados absoluta y fortuitamente sin ningún pagamento en un paisaje más o menos objetivo, es ahora lo normal en grandes partes de Europa, Norteamérica, y Asia. Ya que existen estas condiciones en contextos diferentes, con sistemas políticos diferentes, no son entonces esos factores obvios y externos los que las hacen similares.

Quiero [sic] hacer un libro para documentar esta similitud y sugerir a los europeos que no hay razón para complacencia y a los norteamericanos que no hubo razón de desesperación. Conforme iba escribiendo, el énfasis cambió de documentar estos fenómenos a tratar de interpretar lo que significan para la arquitectura. Si todas estas ciudades son ahora tan similares, con toda probabilidad significa que la gente las quiere de esa manera. También significa que hay una enorme diferencia, casi una bifurcación, entre las ambiciones del arquitecto y las ambiciones actuales de la sociedad. Pienso que lo menos que estas cosas representan es una enorme libertad: libertad de la coherencia formal, libertad de tener que simular una comunidad, libertad de los patrones de comportamiento.

Tal vez deberíamos dejar de buscar cualquier clase de pagamento para mantener a las ciudades juntas. En ciudades como Houston, la gente ha encontrado, en gran parte sin la ayuda de arquitectos, otra forma de coherencia. En Atlanta, por ejemplo, hay un modelo muy común, el cual es simplemente echar un muro alrededor de un área, poner una reja, y contratar guardias. Desde luego ésta no es una coherencia arquitectónica y no es la clase de coherencia que nosotros como arquitectos estamos adoctrinados a respetar, pero es una clase de coherencia muy fuerte.

En los nuevos asentamientos alrededor de París, no se ve a nadie caminando. Cuando hablamos de París, aún estamos obsesionados con la ciudad central, donde, ciertamente la gente camina, pero, si se ve en términos numéricos, ahora hay más parisinos viviendo en los nuevos asentamientos de los que hay viviendo en el centro de París. En los nuevos asentamientos, las distancias son similares a aquellas de Houston, y pienso que la única razón para caminar allí probablemente sea la pobreza, más que cualquier afán de caminar. Cuando se habla de pagamento para mantenerla junta, existe en Marne-la-Vallée un complejo que comienza con un edificio grande construido por Ricardo Bofill -uno de sus mejores [edificios], un apilamiento increíble. Al complejo, un monumento increíble de vivienda [de interés] social ahora en su mayoría ocupada por vietnamitas, se entra a través de un supermercado y entonces hay una serie de otros complejos habitacionales ambiciosos. Hay un énfasis enorme en ejes peatonales, centros comerciales, vistas peatonales, y arcadas. Mientras más énfasis hay en lo peatonal, más vacía se vuelve esta área, y más patética la ambición del arquitecto cuando se compara con el rechazo obvio de la gente a vivir en estos espacios en la forma en que el arquitecto quiere que lo haga. Estoy seguro que esta separación es una cosa peligrosa. Pero es una cosa en la que los arquitectos nada pueden hacer. Toda la fuerza propulsora de la profesión, su educación, su carácter distintivo, aún están fuertemente enraizados en un análisis muy nostálgico. Una profesión que es en esencia solamente un deseo expresado con gimitos nunca será capaz de hacer una contribución constructiva. Se me hace curioso que aún las firmas que más exitosamente y más inocentemente contribuyen a esa

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

clase de explosiones aún hablan de áreas peatonales, conexiones, etcétera -cosas que en sus edificios fallan absolutamente en producir o pronunciar. Estamos peligrosamente inválidos en una retórica y un lenguaje que quedan dolorosamente cortos, y no podemos ni siquiera empezar a analizar qué es realmente lo que está pasando.

El papel del arquitecto en este fenómeno es casi insignificante. La única cosa que hace la arquitectura, de tiempo en tiempo, es crear entre esas circunstancias dadas edificios más o menos hábiles. Hay una increíble sobre estimación del poder de la arquitectura en términos del bien que puede hacer, pero aún más, en términos del mal que ha hecho o puede hacer. Los arquitectos han sido instrumento en este avalúo a través de su imputación de la arquitectura moderna. En los maliciosos lamentos y críticas que desarrollaron en los años sesenta y setenta, y en el aullar con los lobos [lamentarse] contra los imaginados delitos del modernismo, creo que los arquitectos han, de una forma muy importante, debilitando su propia profesión.⁵⁵

¿Cómo podemos entender muchos de sus textos y conferencias sino tomándolos por lo que verdaderamente son: apuntes de director de escena que indican cómo debe desempeñarse el papel de la arquitectura, del urbanismo?

Koolhaas describe su papel como el de orquestador: en la entrevista en *The Critical Landscape* a la pregunta de ¿cuál es su rol en la oficina? ¿Cómo define su propio rol? ¿Coreografía? ¿Es esta la palabra correcta? Koolhaas responde:

Si, orquestación es otra buena palabra.

Cualquiera que sea el caso, estoy cercanamente involucrado con la mayoría del trabajo que estamos realizando. Esto es como diseñador.

Pero no me refiero a diseñar como un acto solitario.

Creo que mi más gran cualidad es *poner en escena* el proceso creativo. En todos los eventos, una situación en la cual las conexiones, la composición y el cuestionamiento de ciertos temas genera una reflexión y una atmósfera especial de creatividad. Otra cosa es que constantemente estamos perdiendo el miedo a investigar ciertas hipótesis.

En el principio de cada operación tratamos de hacer un inventario de todas las posibilidades, y de dejar fuera lo menos posible [pensamiento complejo]. Gradualmente hemos desarrollado una manera altamente eficiente de probar hipótesis, esto es, para destruirlas. Ponerlas en el potro de modo que o se quebran o funcionan.⁵⁶

Así y todo, como ya se vio, no ganó el concurso de la villa nueva de Melun-Sénart. ¿Por qué? Porque "*pensar* suscita la indiferencia general. Y no es erróneo decir que se trata de un ejercicio peligroso. Incluso resulta que sólo cuando los peligros se vuelven evidentes cesa la indiferencia, pero estos permanecen a menudo ocultos, escasamente perceptibles, inherentes a la propia empresa. Precisamente porque el plano de immanencia es prefilosófico, y no funciona ya con conceptos, implica una suerte de experimentación titubeante, y su trazado recurre a medios escasamente confesables, escasamente racionales y razonables. Se trata de medios del orden del sueño, [...] *Pensar* es siempre seguir una línea de brujería. Las más de las veces, estos medios no aparecen en el resultado, que tan sólo debe ser aprendido en sí mismo y con tranquilidad. Pero entonces 'peligro' adquiere otro sentido: se trata de las consecuencias evidentes, cuando la immanencia pura suscita en la opinión una firme reprobación instintiva, y cuando la naturaleza de los conceptos creados incrementa además esta reprobación. Y es que uno no *piensa* sin convertirse en otra cosa, en algo que no *piensa*, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al *pensamiento* y lo relanzan".⁵⁷

La primera pintura realizada por Dalí según la aplicación integral del método crítico paranoico es el llamado *la Metamorfosis de Narciso*. Posteriormente hubo muchos más. En estas pinturas cada cual ve lo que quiere o puede ver y hace las asociaciones convenientes según su *pensamiento*. Dalí hace un poético comentario que a la letra dice:

Si se mira durante algún tiempo con cierto alejamiento y una cierta 'fijeza distraída' la figura hipnóticamente inmóvil de Narciso, ésta desaparece progresivamente hasta volverse absolutamente invisible. La metamorfosis del mito tiene lugar en ese preciso momento, pues la imagen de Narciso se transforma súbitamente en la imagen de una mano que surge de su propio reflejo. Esa mano sostiene



Fuente: *Dalí*.

El lirismo de las imágenes poéticas solo adquiere una importancia filosófica cuando alcanza en su acción la misma exactitud que las matemáticas en la suya. Antes que nada, el poeta debe probar lo que afirma. El Primer Pescador de Port Lligat: '¿Qué es lo que tiene ese muchacho, que se mira todo el día en el espejo?' Segundo Pescador: 'Si quieres que te lo diga, (bajando la voz) pues bien, tiene una cebolla en la cabeza'. En catalán, 'cebolla en la cabeza' corresponde exactamente a la noción psicoanalítica de 'complejo' ¡Si se tiene una cebolla en la cabeza, ésta puede florecer en cualquier momento, en un Narciso!' Y Dalí continúa con su poema, auténtico eco del cuadro, para terminar con estas palabras: 'Narciso, ¿lo comprendes? La simetría, hipnosis divina de la geometría del espíritu, llena ya tu cabeza de ese sueño incurable, vegetal, atávico y lento que seca el cerebro de la sustancia apergaminada del núcleo de tu próxima metamorfosis. La semilla de tu cabeza ha caído en el agua. El hombre retorna a lo vegetal por el pesado sueño de la fatiga, y los dioses por la hipnosis transparente de sus pasiones. Narciso, eres tan inmóvil que se diría que estás dormido. [...]'⁵⁸

En este segmento referí una cita del Semanario Haagse Post HP de Tijd (87) dedicado a Koolhaas que nos relata cómo 'le fue permitido por la municipalidad de Rotterdam seleccionar un terreno para construir' un edificio y que 'su selección final fue sorprendente: un feísimo, desfavorable, sumamente inmanejable pedazo de tierra –junto al edificio donde más tarde tendría su oficina- que nunca había sido considerado por nadie con posibilidades de construir en él'. Un terreno que quedaba 'empotrado entre edificios, agua y rieles de tren', en donde 'él levantaría una torre revolucionaria de viviendas'. Y claro que 'la municipalidad manifestó su beneplácito'; conozco el lugar, el terreno es verdaderamente difícil: 'se encuentra junto a la entrada-salida del *Willemsbrugge* [Puente Guillermo] que es una arteria importante de tránsito intenso que cruza el río Maas, con los rieles de tren por otro de sus lados, el río por otro, y, por si fuera poco, conformado parcialmente sobre un dique. Sin embargo, una vez que Koolhaas analiza el potencial que el terreno podría tener mediante métodos –tal vez- paranoico críticos, entonces podríamos leer cambiando dos o tres palabras lo siguiente:

Por primera vez, UNA PIEZA DE ARQUITECTURA y un poema surrealista comportan objetivamente la interpretación coherente de un tema irracional. El método paranoico crítico comienza a constituir el conglomerado indestructible de los 'detalles exactos' que reclamaba LA MUNICIPALIDAD para la descripción de la SELECCIÓN DE UN TERRENO PARA ELABORAR UN PROYECTO de arquitectura, y ello en el campo de la poesía surrealista más paralizadora.

Lo que Koolhaas no sabía de antemano es que no lo iba a elaborar él. El resultado es que el terreno es uno de los más vistosos y ahora uno de los más cotizados, ya que el monumental edificio que construyó Wim Quist en él cobra de las rentas más elevadas por metro cuadrado de la ciudad. Una vez más hay que reconocer que el proyecto de Koolhaas era mucho mejor, con un ligero sabor leonidoviano.

En conclusión, el mismo Koolhaas funciona, se sabe y es un *pensador*, como él mismo reconoce:

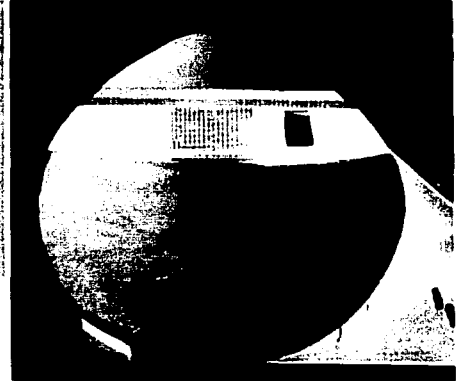
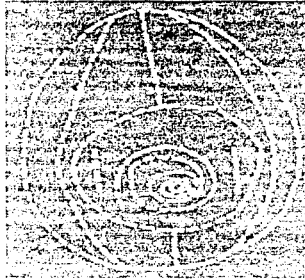
El primer aspecto que me interesa enormemente es cómo en cualquier gran estructura, la distribución de las cargas se vuelve cada vez más grande hacia la parte más baja del edificio, de modo que en el suelo se está literalmente bloqueado por 'herencia' estructural y mecánica que viene de 'arriba'. Se puede proponer una metáfora de los edificios altos o de cualquier edificio grande, como la reducción sistemática de libertad hacia donde más importa, en el suelo.

Una crítica paralela se extiende a todo el concepto de servicios en general, el cual se está volviendo para mí al menos tan importante y fascinante como la estructura. Es increíble cómo un componente que suma una tercera parte de la sección [corte] del edificio y puede representar el 50% del presupuesto, sea en cierto modo inaccesible para el arquitecto, y no susceptible de *pensamiento* arquitectónico. No estamos haciendo especulaciones sobre esto: es como aceptar que entre el 30 y 40 por ciento del edificio no está en nuestro dominio y tenemos que tragarnos la basura ridícula que los ingenieros mecánicos instalan ahí.

Solamente después de ciertas experiencias uno puede formular estas críticas y estos rechazos. Es cuestión de ganar confianza, y tal vez arrogancia en esos aspectos. Esto me ha sido estimulado debido a trabajar con Cecil Balmond y su equipo en Ove Arup: ellos forman la contraparte. Es probablemente mi propia honestidad de llegar a términos con el hecho de que, después de todo, soy un **pensador**, y por tanto tengo que **'pensar'** en esas cuestiones aunque no siempre es conveniente.⁵⁹

El huevo de Euralille: Congrexpo y la distribución de intensidades.

Fuente: *El Croquis 53*.



El huevo dogón y la distribución de intensidades.

Fuente: *Mil mesetas*.



Ensayos de y "Niño geopolítico observando el nacimiento de un nuevo hombre".

Fuente: *Dali*.



Arg. Consuelo FARIAS de VAN ROSMAREN.

Monte Albán, 60
Carretera. 03020 México.

El Dorado, 20/x/1977.

Querida compañera,

Muchas gracias por tu amable envío del extracto de la traducción de 'Delicious, New York!'. Por lo que hemos leído, nos parece una buena traducción, rigurosa y fiel.

La invitación a editar el libro es sugerente, atractiva. Pero ocurre que, dentro de la colección 'Biblioteca de Españoles', aún hemos de atender la edición de varios 'clásicos' de este siglo - todos ellos, autores ya fallecidos - que, creemos, hemos de considerar ante todo a los lectores, o 'vivos'.

Y puesto que la inversión es bastante modesta - todo más material y con escasa presupuesto - el ritmo es enojosamente lento, - así precede la impresión de SOLER, BORRERO, KERN y los SMITHSONS - y ante de acometer nuevas aventuras hemos de salir airoso de estas otras.

De modo que sólo podemos trasladarte nuestras buenas intenciones - el interés por el proyecto - y precaverte en la despedida de editar: quizá si en el próximo año/s convenieramos a las oficinas de preparar una tercera muestra propia nos animemos a acompañarte del 'Delicious!'

Todo lo mejor,
J. María del Val

TELÉFONO: 40 2000 MADRID - TELÉFONO: 21290 EL ESTABLO (MADRID)
C/da. Reyes Católicos, 4

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- ¹ Hawthorne, Nathaniel (n. EUA 1804-1864), *La casa de los siete altílos*. Citado también en *Arquitectura contemporánea* de Udo Kulterman, Architecture in the Twentieth Century, Editorial Van Nostrand, Reinhold, Nueva York, 1993.
- ² La Casa de Burdeos diseñada por de Rem Koolhaas es citada en la revista *Time* "The Best of 1998" "como la mejor casa del mundo en todos los tiempos."
- ³ Luzcombe, Belinda, *Making a Splash*. Time Magazine, Abril 8, 1996, Vol, 147, No. 15. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴ Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", El Croquis, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992. p. 12. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*, 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. Ó: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvvoor/architects/koolhaas/index.html>
- ⁶ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 248, (1ª edición en francés, 1995).
- ⁷ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, p. 73. (1ª edición en francés 1991).
- ⁸ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 260, (1ª edición en francés, 1995).
- ⁹ Wolf, Gary, *Exploring the Unmaterial World*, junio 2000. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/Koolhaas_pr.html
- ¹⁰ Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", El Croquis, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992. p. 23. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹¹ Luscombe, Belinda, "Making a Splash" ["Echándose un clavado"], Revista *Time*, 8 abril 1996. Pp. 44-46. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹² Publicado en: Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. Pp. 193-214. La versión original en francés, de *Conversations (Pourparlers 1972-1990)* se publicó en 1990 como resultado de una entrevista hecha a Delaure, Antoine y Claire Parnet, *Gilles Deleuze*, en octubre de 1985 (L'Autre Journal No. 8), y es en ella donde se publican Los interlocutores por primera vez.
- ¹³ Una definición parecida a esta aparece en: Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 924; obviamente con su referencia a Gilles Deleuze, "Mediators", en *Zone 6: Incorporations*, eds. Jonathan Crary y Sanford Kwinter (Nueva York: Urzone, 1992).
- ¹⁴ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. Ó: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvvoor/architects/koolhaas/index.html>
- ¹⁵ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SM LXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 612. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁶ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SM LXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 648. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁷ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 201, (1ª edición en francés, 1995).
- ¹⁸ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, traducción José Luis Pardo, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 201, (1ª edición en francés, 1995).
- ¹⁹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994. (1ª edición en francés, 1983).
- ²⁰ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción Irene Agoff, Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1ª ed. 1986. (1ª edición en francés, 1985).
- ²¹ Ver todas las revistas de Arquitectura Viva y Monográficas AV donde salen artículos sobre Rem Koolhaas, por ejemplo: la revista *Arquitectura Viva* 69, Madrid, noviembre-diciembre 1999, titulada *La década digital*. Luis Fernández-Galiano, crónica de los noventa. Pp. 34, 42-43, 57, 61, 71, 79, 84-85 (Otra versión de *La fiebre asiática*), 86-87.
- ²² Fernández-Galiano, Luis, *La fiebre asiática. Koolhaas en el Río de las Perlas*, Revista *Arquitectura Viva* 57, Madrid, noviembre-diciembre 1997, p. 112.
- ²³ Ver el segmento: **De la crítica**, en este mismo trabajo.
- ²⁴ Monografías AV 73, *NL 2000*, Editorial *Arquitectura Viva*, Madrid, 1998.
- ²⁵ Kenneth Frampton: "Arquitecto y crítico británico, imparte clases en la Universidad de Columbia, Nueva York, y es autor de *La historia crítica de la arquitectura moderna*", como lo publica el artículo *OMA, el legado de Leonidov* en *Monografías AV 73, NL 2000*, Editorial *Arquitectura Viva*, Madrid, 1998, pp. 24-27.
- ²⁶ Koolhaas, Rem, "Crítica criticada", *Monografías AV 73, NL 2000*, Editorial *Arquitectura Viva*, Madrid, 1998, pp. 28-29.
- ²⁷ Wolf, Gary, *Exploring the Unmaterial World*, junio 2000. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/Koolhaas_pr.html
- ²⁸ *Poetics-Politics, Documenta X - The Book*, editores: Documenta and Museum Fridericianum, Veranaltungs-GmbH. Editorial Cantz Verlag, Kassel, 1997. Rem Koolhaas and his Chinese group, *Pearl Delta River*, Bruce Mau, diseño exposición del PRD, pp. 557-592. Parte citada pp. 562-567. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ²⁹ Wolf, Gary, *Exploring the Unmaterial World*. Traducción al español por Consuelo Fariás-van Rosmalen. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html
- ³⁰ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, O10 Publishers, Rotterdam, 1994 '2a edición', pp. 241-243 (1a edición 1978). Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen
- ³¹ Van der Zijl, Annejet, *Haagse Post*. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Fariás-van Rosmalen.

- ³⁰ Olson, Sheri, "Después de una intensa competencia, Koolhaas agarró la Biblioteca de Seattle". *Architectural Record*, Julio 1999, p. 60. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ³¹ Kwinter, Sanford, "¿Disparando la bala o cuando comenzó el futuro?", en: *Rem Koolhaas: conversaciones con los estudiantes*, Architecture at Rice 30, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996, 2ª edición, p. 80. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ³² *Quaderns D'Arquitectura i urbanisme* 175, Barcelona, 1987, p. 101.
- ³³ *Quaderns D'Arquitectura i urbanisme* 175, Barcelona, 1987, p. 102.
- ³⁴ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994. Pp. 13-26. (1ª ed. en francés, 1983). En las diferentes citas que haré de este libro lo referiré como IM y la página, junto a cada referencia.
- ³⁵ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 14. (1ª ed. en francés, 1983).
- ³⁶ Fecht, Tom, "Una entrevista con Rem Koolhaas", *Revista de arte Kunstforum International*, junio 1997. Realizada en la inauguración de Documenta X, Kassel, Alemania. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ³⁷ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 17. (1ª ed. en francés, 1983).
- ³⁸ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 18. (1ª ed. en francés, 1983).
- ³⁹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 18. (1ª ed. en francés, 1983).
- ⁴⁰ Hayashi, Akira, "Mr. Koolhaas, el brioso urbanista", traducido de japonés a inglés por Keith Vincent. *Revista TN Probe, OMA/Rem Koolhaas "Generic City"*, vol. 2, Japón, 1995. Pp. 60-61. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁴¹ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvvervoor/architects/koolhaas/index.html>
- ⁴² Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", *El Croquis*, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992. p. 11. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁴³ Luscombe, Belinda, "Making a Splash" ["Echándose un clavado"], *Revista Time*, 8 abril 1996. Pp. 44-46. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁴⁴ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, Pp. 17-18. (1ª ed. en francés, 1983).
- ⁴⁵ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducido al español por Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ⁴⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 22. (1ª ed. en francés, 1983).
- ⁴⁷ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 23. (1ª ed. en francés, 1983).
- ⁴⁸ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 25. (1ª ed. en francés, 1983).
- ⁴⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, p. 77. (1ª ed. en francés 1991).
- ⁵⁰ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff, Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 28. (1ª ed. en francés, 1983).
- ⁵¹ Gilles Deleuze, "Repetición y diferencia", en Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum y Repetición y diferencia*, Traducción Francisco Monge, 2ª ed., Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999, (1ª ed. en francés *Theatrum Philosophicum*: 1970, *Repetición y diferencia* 1969), p. 65.
- ⁵² Pierre Mauroy: ex primer ministro de Francia (1981-1983), alcalde de Lille, presidente de la sociedad pública-privada de Euralille; Jean-Paul Biette: aménageur, director de la sociedad pública-privada de Euralille.
- ⁵³ "Rem Koolhaas. El pasado es demasiado pequeño para habitarlo", entrevista con Nathan Gardels, traducción Eurídice Aguirre. *Revista Vuelta* No. 239, octubre, México, 1996, pp. 28-30.
- ⁵⁴ Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: conversaciones con Rem Koolhaas", *El Croquis*, No. 53, OMA /Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992. p. 21-22. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁵⁵ Koolhaas, Rem, *Rem Koolhaas: conversaciones con los estudiantes*, Architecture at Rice 30, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996, 2ª edición, Pp. 40-43. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁵⁶ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. D: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvvervoor/architects/koolhaas/index.html>
- ⁵⁷ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, p. 45-46. (1ª ed. en francés 1991).
- ⁵⁸ Descharnes, Robert y Gilles Néret, *Dali*. Taschen, Köln, 1997. p. 288 y 299.
- ⁵⁹ Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", *El Croquis*, No. 53, OMA /Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992. Pp. 12-13. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

SIGLO V A. C. DEL MONTAJE Y LA ARQUITECTURA.

Quienes anden buscando fórmulas y recetas prefabricadas en mi obra quedarán decepcionados. El rasgo característico de una secuencia de montaje tiene que satisfacer, claro está, dos requisitos y una condición previa.¹

SERGEI M. EISENSTEIN.

Dos requisitos: Ser un detalle típico, y ser lo suficientemente inesperado y poco común para captar nuestra atención y estimular nuestra imaginación.

Una condición previa: A la vez no tan inesperado y poco común que perturbe nuestra concepción normal del fenómeno.

"En el cine el uso de la palabra 'trayectoria' no es casual. Hoy día significa la trayectoria imaginaria que sigue el ojo y las diferentes percepciones de un objeto en función de cómo aparece al ojo. También hoy puede significar la trayectoria que sigue la mente a través de una multiplicidad de fenómenos, muy distantes en tiempo y espacio, agrupados en una determinada secuencia con vistas a un único concepto significativo; diversas impresiones que pasan ante un espectador inmóvil".²

Sobre el tema del montaje y la arquitectura habla Eisenstein en su libro *Hacia una teoría del montaje*, Volumen 1, sobre la transición que se fue dando entre el dibujo y la pintura y el cine, en cuanto a lo que cada tipo de pintura puede ir aportando como se vio con la pintura china con su abstracción y ausencia de detalles, por ejemplo. Y nos introduce al tema diciendo que "La pintura ha seguido siendo incapaz de fijar la representación total de un fenómeno en su plena multidimensionalidad visual. (Ha habido incontables intentos de hacerlo). Sólo la cámara cinematográfica ha resuelto el problema de hacerlo en una superficie plana, pero su antecesor indudable con esta capacidad es... la arquitectura. Los griegos nos han dejado los ejemplos más perfectos de diseño plano, cambio de plano y duración de plano (es decir, la duración de una impresión particular). Victor Hugo llamaba a las catedrales medievales 'libros de piedra' (Véase Notre Dame de París). De la Acrópolis de Atenas podría también decirse que es un ejemplo perfecto de una de las películas más antiguas".

Para entender a cabalidad como es esto del montaje y la arquitectura y debido a que es una técnica muy aplicada por Koolhaas en sus proyectos, voy a tomar nota de como lo analiza Eisenstein, precisamente en este ejemplo de la Acrópolis de Atenas, para después pasar a analizar algún proyecto de Koolhaas. Sin embargo, es conveniente dejar aquí asentado que en el libro de Eisenstein hay una diversidad de otros ejemplos que, además de interesante, es muy conveniente estudiar.

"He aquí, ahora, una larga cita de la *Histoire de l'architecture* de Choisy.³ No voy a cambiar ni una coma, y le pido al lector que lo considere con el ojo de un cineasta [Yo le pido al lector que lo considere con el ojo de un arquitecto, tampoco hay que olvidar que Eisenstein tenía una formación arquitectónica previa a la de cineasta]: es difícil imaginar una secuencia de montaje de un conjunto arquitectónico con una composición más sutil, plano a plano, que la que crean nuestras piernas paseando entre los edificios de la Acrópolis (véase figura 1).

¹La Acrópolis es un promontorio, aislado por sus cuatro costados, consagrado al culto de las deidades nacionales. En el punto 'T' estaba la marca hecha por el tridente de Poseidón, mientras que cerca crecía el olivo, árbol sagrado de Atenea.

²En las inmediaciones de este lugar sagrado se construyó un templo dedicado a las dos divinidades.

³Tras un incendio, el lugar quedó vacío, por lo que fue posible construir un nuevo santuario en el lugar preciso que indicaba la leyenda. El templo se trasladó al punto 'S' y recibió el nombre de Erectelón.

⁴El punto más elevado, 'P' era el lugar, en nuestra época y en anteriores (es decir, en la época de los pistráridas y después de las guerras médicas), del gran templo de Atenea, el Partenón.

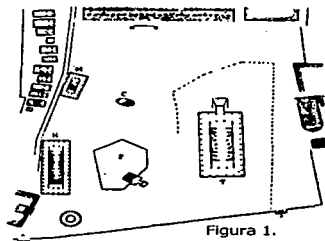


Figura 1.

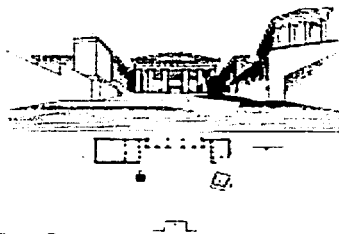


Figura 2.



Figura 3.

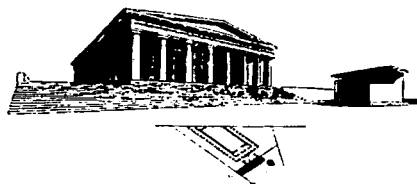


Figura 4

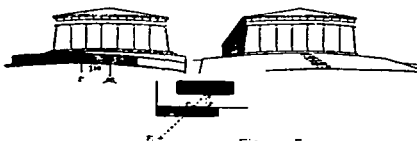


Figura 5.

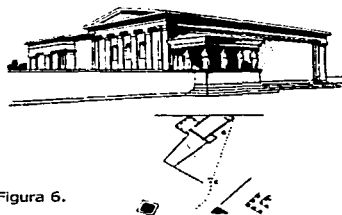


Figura 6.



Figura 7.

Montaje y arquitectura.

Diagramas: *Hacia una teoría del Montaje.*

‘Entre el Partenón y la entrada de la Acrópolis estaban situados una serie de templos más pequeños, relacionados evidentemente tanto con la antigua como con la nueva Acrópolis... En ese mismo espacio se erigió en el siglo V a. C. La colosal estatua de Atenea Promachos (la guerrera).

‘Los Propileos (M) formaban la fachada frontal de la Acrópolis (tanto en la disposición antigua como en la nueva)...

‘Las dos disposiciones se diferencian sólo en algún detalle. El primero, sin embargo, era una colección de edificios de diferentes épocas, mientras que el segundo está dispuesto conforme a un plan único y adaptado al lugar, que había quedado libre a causa del fuego. La simetría aparente de esta nueva Acrópolis es sólo un medio de dotar de espectacularidad a este grupo de edificios, que están dispuestos con más arte que cualquier otro...

‘(Esto) queda claro en una serie de panorámicas que se desplegaban ante los visitantes de la Acrópolis en el siglo V a. C.:

‘*Visita de los Propileos*: la idea general del plano de los Propileos puede verse en la figura 2.

‘Vemos el bloque central simétrico y dos alas completamente diferentes, la derecha más ancha y la izquierda menos...

‘A primera vista nada podría parecer más desigual que este plano, pero de hecho constituye un conjunto plenamente equilibrado, en el que la simetría general de las masas va acompañada de una sutil diversidad en los detalles... La simetría óptica es impecable...

‘*Primera vista de la plaza; Atenea Promachos*: tras pasar por los Propileos, el ojo del espectador abarca el Partenón, el Erecteion y Atenea Promachos; el Erecteion y el Partenón están al fondo, de manera que el conjunto de esta primera panorámica queda subordinado a la estatua, que es el punto central y crea la impresión de unidad. El Partenón sólo adquiere su significado cuando el visitante deja de ver esta gigantesca escultura.

‘*El Partenón y sus perspectivas oblicuas* (figura 4): para la manera moderna de pensar, el Partenón –el gran templo de la Acrópolis– debería situarse frente a la entrada principal, pero los griegos razonaban de manera un tanto distinta. El promontorio de la Acrópolis tiene una superficie desigual y los griegos, sin alterar su relieve natural, situaron el templo principal sobre el punto más elevado en uno de los bordes del promontorio, de frente a la ciudad.

‘Así situado, el Partenón, en primer lugar, se presenta al espectador de manera oblicua. Los antiguos preferían generalmente los puntos de vista oblicuos: son más espectaculares, mientras que la visión frontal de la fachada es más majestuosa.’ Cada una de ellas tiene un papel específico. Una visión oblicua es la norma general, mientras que una visión *de frente* es una excepción calculada (figura 5).

‘El cuerpo central de los Propileos se presenta de frente, conforme nos encaminamos hacia el pronaos del Partenón, cruzando la plaza de la Acrópolis. Con excepción de los ejemplos dados, en los que este efecto está calculado deliberadamente, todas las demás estructuras se presentan en ángulo –como ocurre en el templo de Atenea Ergana (H), cuando el espectador llega a su recinto en el punto E...

‘Tras esta primera panorámica desde el Erecteion, prosigamos nuestro recorrido por la Acrópolis. En el punto B, el Partenón es todavía la única estructura de nuestro campo de visión, pero si nos movemos al punto C, lo tendremos tan cerca que no podremos abarcar sus contornos; en este momento, el Erecteion se convierte en el centro de la panorámica. Es precisamente desde ese punto desde el que ofrece uno de sus aspectos más elegantes (figura 6).

‘El muro desnudo (a) está realizado con el Porche de las Cariátides, que se destacan de un fondo que parece creado especialmente creado para ellas.

‘Así han pasado ante nosotros imágenes correspondientes a tres puntos clave –A1, B y C– de la figura 3.

‘En cada uno de ellos sólo dominaba un monumento arquitectónico: en el punto C, el Erecteion; en el punto B, el Partenón; y en punto A1, Atenea Promachos. Este motivo principal y único garantiza la claridad de la impresión y la unidad de la imagen’.

‘La atención y cuidado con que todo ello se ha hecho queda patente en el siguiente comentario adicional de Choisy:

‘*Erecteion y Atenea Promachos*. Volvamos al punto de partida (figura 3.4), o sea, al punto A1, en que toda nuestra atención se concentraba en Atenea Promachos. El Erecteion, con sus cariátides, aparecería aplastado por la fuerza del contraste con la gigantesca estatua de la diosa; para evitarlo, el arquitecto situó la base de la estatua de tal forma que impedía la visión del Porche de las Cariátides –línea A1-K–

* Esto puede comprobarse a menudo en planos cinematográficos que no están tomados ‘frente a frente, sino desde un cierto ángulo o en diagonal. [Nota de Eisenstein]

que sólo aparecía a la vista del espectador cuando éste estaba tan cerca del coloso que no podía verlo y por ello la comparación sólo era posible en la memoria'.

"Más adelante, Choisy resume todo ello así:

'Si recordamos ahora la serie de imágenes que la Acrópolis nos ha dado, veremos que todas ellas, sin excepción, están calculadas según la primera impresión que provocan: Nuestros recuerdos, sin remedio, nos remiten a nuestras primeras impresiones, y los griegos se esforzaron en causar una impresión que fuera favorable.

'Ambas alas de los Propileos se equilibran (figura 2) en el momento exacto en que la visión general del edificio se abre ante nosotros.

'La desaparición de las cariátides cuando contemplamos la estatua de Atenea Promachos (figura 3) está calculada también sobre la base de la primera impresión.

'En cuanto al Partenón, la visión más completa de su fachada con su escalinata asimétrica se revela al espectador cuando pasa por el recinto en torno al templo de Atenea Ergana.

'Esta creación de una primera impresión favorable era evidentemente una preocupación constante de los arquitectos griegos'.

"El cálculo del efecto de un plano cinematográfico es obvio, dado que en él también es enorme el efecto de la primera impresión de cada nuevo plano que surge. Igualmente fuerte, sin embargo, es el cálculo de un efecto de montaje, es decir, la yuxtaposición secuencial de esos planos.

"Veamos ahora cómo quedan los esquemas compositivos generales de esos cuatro 'planos espectaculares' sucesivos (figura 7).

"Es difícil imaginar una construcción más estricta, elegante y lograda que esta secuencia.

"Los planos (a) y (b) son iguales en simetría y a la vez se oponen en alcance espacial. Los planos (c) y (d) están en simetría especular y funcionan, por decirlo así, como ampliaciones de las alas derecha e izquierda del plano (a), recomponiendo de nuevo una masa única y equilibrada. El motivo escultural (b) se repite en el plano (c) por el grupo escultórico (d), y así sucesivamente.

"Tendría además mucho interés analizar el espacio tiempo en que cada una de esas imágenes se va presentado al espectador. No entraremos ahora en esos detalles; baste con decir que la duración de esas secuencias de montaje se acompaña plenamente con el ritmo del propio edificio: la distancia de punto a punto es larga y el tiempo que lleva ir de uno a otro es acorde con la solemnidad.

"En el 'plan de montaje' de la Acrópolis ateniense vemos sin duda la misma capacidad artística no superada que en otros monumentos de la antigüedad.

Soberbio análisis de montaje arquitectónico. Antes de pasar a analizar algún ejemplo de Koolhaas, me voy a permitir poner uno o dos ejemplos más de los muchos que elabora Eisenstein en su libro, por dos motivos, uno son muy claros, dos están en México!

"Desde un aspecto o punto de vista un tanto diferente (¡y por supuesto con calidad y alcances diferentes!) podemos hallar otros elementos de montaje en las catedrales cristianas (católicas).

"Esto ocurre en una versión de lo que no falta en toda iglesia: el llamado 'vía crucis', es decir, los doce grupos escultóricos que representan las doce estaciones que la leyenda narra del camino hacia el Gólgota." Las doce 'estaciones' están situadas a una cierta distancia una de otra, normalmente a lo largo del deambulatorio externo de la catedral. Así es como lo vi en la Catedral de Chartres y en muchas otras. Pero en centros de peregrinación, sobre a los que acuden peregrinos en masa, pueden estar situadas fuera de la catedral. Tuve la ocasión de ver este tipo de disposición en México, en el lugar de peregrinación de Amecameca. Como ocurre con la mayoría de las iglesias católicas en México, esta iglesia se había construido en el lugar de un antiguo templo pagano. Los colonizadores y misioneros, muy listos ellos, lo hicieron así para que la nueva fe no perdiera la popularidad que ofrecía un lugar ya familiar y también para poder usar las ya trilladas sendas de peregrinación en honor de otros dioses a favor de sus propios y católicos fines. Por eso, esta iglesia, como muchas otras, estaba situada en una colina en forma de pirámide. La colina tenía forma de pirámide porque en realidad era una auténtica pirámide, en ruinas y

* El traductor aclara que "Como es sabido, las estaciones del vía crucis no son doce, sino catorce". Nota de CFvR.

cubierta de vegetación, artificialmente creada según lo prescrito para la construcción de lugares de culto en la época pagana. Un camino serpentea en torno a esta colina bastante empinada, y precisamente a lo largo de este camino están situadas las 'doce estaciones', con el destino final ('Gólgota') en la propia iglesia de la cumbre. De 'estación' en es 'estación', el camino asciende unos metros. El esfuerzo de subir esa distancia resulta especialmente impresionante, porque la costumbre es ir de 'estación' en 'estación', hasta llegar a la misma cima, *de rodillas*. La reacción emocional de parada en parada va aumentando a la vez que aumenta también el agotamiento físico de los peregrinos. En otro centro de peregrinación (Los Remedios, cerca de la Ciudad de México), todo esto no se hace de rodillas sino 'a ciegas', con los ojos vendados. La venda se retira sólo (simbolizando la 'visión espiritual') cuando se llega a la cumbre".⁴

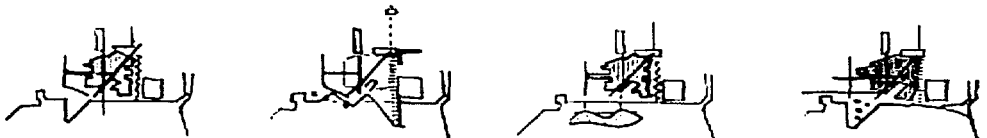
Termina su interesantísimo ensayo con las siguientes palabras:

"En lo que se refiere a interiores arquitectónicos, podríamos aportar más ejemplos 'directos', tomados de otras páginas de la historia de la arquitectura, tales como el sistema de erección de bóvedas en Santa Sofía, que revela su alcance y magnificencia paso a paso, o la interrelación de arcadas y bóvedas en la Catedral de Chartres, cuya calculada magia de montaje secuencial he podido admirar por mí mismo más de una vez.

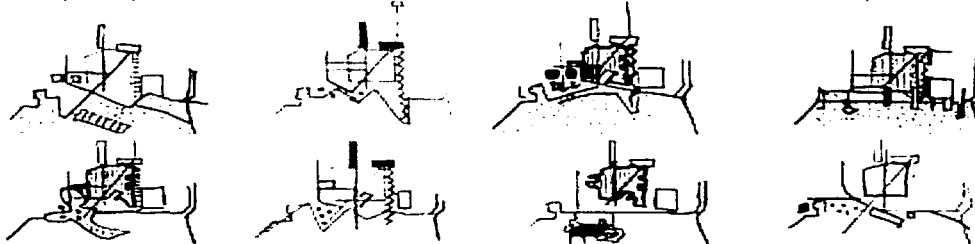
"Los ejemplos no sólo vinculan la técnica de montaje a la arquitectura; subrayan gráficamente el vínculo cada vez más estrecho e inmediato dentro del montaje entre *mise en cadre* y *mise en scène*. Esta es una de las piedras angulares sin la que no sólo no puede entenderse ninguna de estas dos esferas, sino que además no puede darse ningún tipo de enseñanza planificada y coherente del arte del montaje".⁵

Si la técnica del montaje está tan ligada a la arquitectura como lo señala Eisenstein, y lo corrobora Koolhaas, ¿Me pregunto por qué no se enseña en las escuelas? o en su defecto, ¿por qué no se enseña la historia de la arquitectura con el punto de vista que señala Eisenstein de Chartres o Santa Sofía?

He de seleccionar ahora una obra de Koolhaas donde el proceso de montaje sea igualmente claro, probablemente este sea el Museum Park con el Museo de arquitectura y la KunstHAL I y II, pero no puedo dejar de pensar en las tiendas epicentro de Prada.



Estudios para el plan maestro de la ciudad holandesa de **Almere**. Fuente: *Dutchtown. OMA's meesterproef in Almere*.





Maqueta del plan maestro de la ciudad holandesa de **Almere**
Fuente: *El Croquis*, 79.

La ciudad de Almere cuenta con una población de cien mil habitantes y una existencia de menos de dos décadas. En ese corto espacio de tiempo ha demostrado un enorme potencial y vitalidad, así como su abierto compromiso con la innovación y la experimentación arquitectónica. Pronto obtendrá la masa crítica que le permitirá redefinir sus ambiciones; dentro de diez años, la densidad de población de Almere será la de una ciudad tamaño medio. Con esa densidad será posible realizar el salto cuántico desde una aglomeración de 'centros' urbanos diferentes –cada uno con su propia concentración de equipamientos– hasta una ciudad con una jerarquía reconocible en el desarrollo programático de sus distritos. Este crecimiento proporcionará al centro las claves de la realización de una serie de equipamientos urbanos esenciales: un núcleo cultural –museo, biblioteca, teatro– y un centro comercial de gran escala.

El centro de Almere también es un centro urbano moderno accesible por automóvil y por tren y con disponibilidad de terrenos edificables, lo que significa que es posible proyectar oficinas urbanas con el grado de accesibilidad y visibilidad de una localización periférica.⁶

¹ Eisenstein, S. M., Glenn, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 183. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

² Eisenstein, S. M., Glenn, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 87. (Originalmente publicado en inglés en 1991). Con objeto de valorar el trabajo de Eisenstein en todo su esplendor y su enorme influencia posterior, viene al caso ubicar sus escritos primeramente en el tiempo en que fueron creados. Por tanto, hay que enfatizar aquí que Eisenstein, que nació en 1898, murió en el año de 1948, y que todos estos escritos fueron realizados antes de esa fecha en ruso y alemán y que de hecho nunca fueron publicados debido a la muerte repentina del autor. Debido a la importancia de ellos, pese a las dificultades que hubo que superar debido a todas las etapas que estos escritos hubieron de atravesar en los diferentes gobiernos que Rusia fue teniendo, Michael Glenn se puso a recopilarlos y a trabajar en ellos a partir de 1975 y que por primera vez fueron publicados en 1991. Nota de CFVR.

³ Es una referencia al arquitecto e ingeniero francés Auguste Choisy (1841-1909), del que *Histoire de l'architecture* (1899) como ilustraciones axonométricas de los edificios que estudiaba.

⁴ Eisenstein, S. M., Glenn, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, Pp. 88-95. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

⁵ Eisenstein, S. M., Glenn, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, Pp. 108-109. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

⁶ Koolhaas Rem, et. al., *OMA / Rem Koolhaas 1992 1996*, "El último Koolhaas", El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, p. 238.

LEIS CON FALLA DE ORIGEN

1934. DEL MONTAJE ESPACIAL O IMAGEN-MOVIMIENTO. Clasificación C.



Sergei M. Eisenstein cuando filmaba ¡Qué viva México!

Envuelto

Cuando volví en mí mismo, estaba parado desnudo en un cuarto rosado y tenía una sensación chistosa en la ingle. Mire hacia abajo y vi que mi bien amado órgano sexual tenía tres pies de largo y proporcionalmente grueso. Aún seguía creciendo. Se seguía alargando e hinchando a una velocidad tremenda. Al mismo tiempo, mi cuerpo se estaba encogiendo. Cada vez más pequeño se encogía mi cuerpo. Cada vez más grande crecía mi asombroso órgano, y seguía creciendo, por Dios, hasta que se tragó mi cuerpo entero y lo absorbió dentro de él mismo. Ahora yo era un gigantesco pene perpendicular, de siete pies de alto y tan hermoso como suelen ponerse.¹

ROALD DAHL. (SMLXL)

Quise comenzar este fragmento con esta jocosísima foto de Sergei Eisenstein que encontré en la Internet, la cual constituye el 'sueño megalomaniaco' de por lo menos todos los hombres, además de ser en sí un montaje perfecto en todos los sentidos de la palabra. Pero por si fuera poco, ¡encontré en SMLXL el pie de página perfecto! Afortunadamente ya queda dentro de la *Clasificación C*.

Montaje [Montage]: Operación que consiste en unir las distintas piezas de un objeto, particularmente de una máquina.// Organización.// Selección y unión en una banda definitiva de las secuencias cinematográficas que se han rodado, de las cintas grabadas para una emisión de radio, etc.// Presentación escénica de una obra o espectáculo teatral.// Reunión de textos e ilustraciones que serán registrados juntos en la forma de impresión.// Fotografía o cualquier otra cosa compuesta de varios elementos.

Collage: (voz francesa). Conjunto de textos, imágenes, etc., de procedencia diversa, agrupados formando una unidad.// Procedimiento contemporáneo de composición plástica, musical y literaria que consiste en introducir en una obra elementos preexistentes heterogéneos, creadores de contrastes inesperados.

Eisenstein comenta para empezar que "no hay nada místico en el **MONTAJE**. Montaje es la palabra habitual para ordenar el material cinematográfico en francés y en ruso (*montazh*), en italiano (*montaggio*) y en español (**MONTAJE**). Es una palabra con una fuerte resonancia práctica". Desde su aplicación industrial como "cadena de montaje" de una fábrica hasta la misma asociación de ideas cuando se habla de acoplar trocitos de película y otras formas de construcción, cuando los cineastas utilizan la palabra ensamblaje para indicar la fase en la que el material rodado de una película se agrupa según el orden de la acción antes de empezar la corta y pega de verdad. **MONTAJE** y ensamblaje son términos de la práctica artística utilizados para describir la manera como los materiales procedentes de diversas fuentes se agrupan para producir un objeto".¹ Pero más que considerar el concepto de montaje limitado al ensamblaje concreto de la película, lo que propone Eisenstein es que el montaje, según lo concibió en sus primeros escritos sobre el tema, "es de hecho un caso especial de montaje en general, que es un principio que subyace a todo tipo de construcción artística". Pero, lo más importante es que "el montaje existe no sólo en el tiempo, sino en el espacio, y no sólo en el objeto, sino, y esto es lo crucial, en su **percepción**". El montaje como principio no se limita al cine; lo hallamos en la literatura, el teatro, la música, la pintura, incluso en la arquitectura."²

Congrexpo.



"El montaje existe no sólo en el tiempo, sino en el espacio, y no sólo en el objeto, sino, y esto es lo crucial, en su percepción. El montaje como principio no se limita al cine; lo hallamos en la literatura, el teatro, la música, la pintura, incluso en la arquitectura". Foto: *El Croquis 79*.

Reitero lo que dice Koolhaas: "Siempre me he sentido incómodo con la noción de *collage*, porque siempre he estado mucho más interesado en la noción de *montage* [**MONTAJE**], creo que porque el **MONTAJE** es básicamente la planeación de series de eventos o la planeación de series de episodios visuales o de otra índole. Ya sean historias o en película, o episodios de una pintura. Creo que el *collage* es algo que cualquiera puede hacer en cambio el **MONTAJE** introduce un valor estratégico abstracto..."³

Por ende, **MONTAJE** es un término cuyo significado es decididamente aplicable al proceso arquitectónico, insisto una vez más en las palabras de Koolhaas:

[...] cuando le pregunté sobre escoger entre el cine y la arquitectura, contestó que ambos campos tienen más semejanzas que diferencias. 'Se están considerando episodios, y se tienen que construir episodios de manera que sean interesantes y tengan sentido o sean misteriosos,' dijo Koolhaas. 'Es también sobre **MONTAJE** —ya sea que se esté haciendo un libro, una película o un edificio'."⁴

Una comparación interesante puede ser la que hizo Geoffrey Nowell-Smith cuando dijo que la "idea de hacer cine era como construir y el montaje como agrupar partes de una máquina (una máquina de significar, casi como Le Corbusier concebía casas como máquinas para vivir)",⁵ o sea, que el montaje y la forma de construcción cinematográfica tienen mucho que ver desde el punto de vista de ambas disciplinas.

'El montaje es la determinación del Todo a través de los *raccords* [ajustes o articulaciones], cortes y falsos *raccords*. Eisenstein no se cansaba de recordar que el montaje es el todo del film [proyecto], la Idea'.

Se trata del encuentro entre un objeto y el ángulo desde el que se observa el raccord, y el marco que lo aísla de su entorno o encuadre. Ambos, son esencialmente lo mismo: el segundo es un encuentro con los bordes del marco y el primero con la inclinación del plano del marco.

¿Por qué el objeto del montaje es el todo?

"El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del* tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones. Pero no por ello el montaje viene después. Es preciso inclusive que el todo sea de alguna manera primero, que esté presupuesto". Lo mismo que al hacer un proyecto arquitectónico.

Si se consideran los niveles de determinación:

- de los sistemas cerrados,
- del movimiento que se establece entre las partes del sistema,
- del todo cambiante que se expresa en el movimiento,

existe entre ellos una circulación de tal naturaleza que cada uno puede contener o prefigurar a los otros.

"Lo que incumbe al montaje, en sí mismo o en otra cosa, es la imagen indirecta del tiempo, la duración.

"El montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutivas de una imagen indirecta del tiempo".

"Hay tres formas de montaje o de alternancia rítmica: la alternancia de partes diferenciadas, la de dimensiones relativas y la de acciones convergentes.

Primera: "Alternancia de partes diferenciadas: o *montaje alternado paralelo*: está constituido por partes tomadas en relaciones binarias, donde la imagen de una parte sigue a la otra siguiendo un ritmo. Están los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, la ciudad y el campo, el Norte y el Sur, los interiores y los exteriores, etc.: conjuntos de partes diferenciadas, o sea, conjuntos en lo diverso, un organismo". De la primera forma de montaje: alternado paralelo, pueden verse prácticamente todas las láminas de los libros de Koolhaas, en particular, o por ejemplo, las de la KunstHAL. En lo que se refiere a un espacio arquitectónico, seleccionaré uno también de la KunstHAL, de modo que 'mate dos pájaros' con una ilustración, se trata de la Sala 1 que se abre hacia el Museumpark, donde Koolhaas busca una continuidad con el bosque de afuera:



Fuente: SMLXL



Segunda: "Alternancia o montaje de dimensiones relativas o *inserción del primer plano*: el conjunto y la parte deben entrar en relación, permutar sus relaciones relativas. Esta inserción produce el agrandamiento de un detalle que conlleva un empequeñecimiento del conjunto, una reducción de la escena. Y en general, al mostrar la forma en que los personajes viven la escena de que forman parte, el *primer plano* proporciona al conjunto objetivo de una subjetividad que lo iguala o incluso lo excede. Es necesario además, que las partes actúen y reaccionen unas sobre otras, para mostrar de qué manera entran en conflicto y amenazan la unidad del conjunto orgánico, y al mismo tiempo de qué modo superan el conflicto o restauran la unidad".



Desde la tienda en primer plano puede verse el auditorio y la cafetería. Desde el auditorio en primer plano puede verse la tienda y la rampa con el bosquecito de peras atrás.

"... al mostrar la forma en que los personajes viven la escena de que forman parte, el *primer plano* proporciona al conjunto objetivo de una subjetividad que lo iguala o incluso lo excede..."

Fotos: S M L XL y Consuelo Farías.

Tercera: "*Montaje concurrente o convergente* es en el que se alternan los momentos de dos acciones que llegarán a coincidir. Las acciones convergentes tienden hacia un mismo fin y alcanzan el lugar para invertir el desenlace, o rehacer la unidad".⁶ Creo que el ejemplo más evidente de esta forma de montaje es la *Cardiff Bay Opera House* en cuanto a la conformación del proyecto y de la cual hablaré más adelante. Se puede pensar en muchas otras, por ejemplo, el Educatorium cuya línea de fuerza generadora sube desde el estrato subterráneo como una placa inclinada, dando vida a su paso a toda una estructura de espacios para eventos, antes de doblarse sobre sí misma y penetrar sobre el rectángulo de los salones de exámenes: 'El plegamiento de la fuerza sobre sí misma':



Diagrama: *Educatorium*. Fotos: Consuelo Farías.

Por tanto, como ya dijo Eisenstein, "lo que nace del montaje o de la composición de las *imágenes-movimiento* no es otra cosa que la **idea**, esa imagen indirecta del tiempo: el todo que envuelve y

desenvuelve el conjunto de las partes, y el intervalo entre acciones haciéndose cada vez más pequeño en el montaje acelerado".⁷

Ya que Eisenstein es el exponente más importante de la teoría del **MONTAJE**, es imposible obviarlo, además, aunque Koolhaas nunca hace referencia a él personalmente, sí la hace significativamente del **MONTAJE** y sus ventajas valorizándolo por encima del *collage* como ya quedó explicado. Es de tal manera importante para él que, por ejemplo, en el Manifiesto de Bigness dice:

Las hibridaciones/proximidades/fricciones/traslapes/sobreposiciones programáticas que son posibles en Bigness -de hecho, **el aparato entero de montaje inventado a comienzos del siglo** para organizar las relaciones entre partes independientes- están siendo deshechas por una sección de la presente vanguardia en composiciones de pedantería y rigidez casi irrisorias, tras una aparente ferocidad.⁸

También, encuentro otros hechos muy significativos que lo ligan con Eisenstein —y con otros cineastas—, además de ser ambos, cada uno en su momento, dos cerebros de avanzada, por un lado, y por el otro ingeniero-arquitecto / cineasta el ruso, y cineasta / arquitecto el holandés. Siguiendo el camino de un rizoma deleuziano y metiéndome por los intersticios, o *Connections*, como las llama Burke en sus programas de televisión, encuentro que:

Primero, Koolhaas estudió en la escuela de cinematografía de Holanda, donde por fuerza hubo de aprender acerca del montaje o imágenes-movimiento y sobre las imágenes-tiempo. Realizó algunas películas junto con el grupo del que formaba parte, o con Renee Daalder, con lo cual hubo de obtener experiencia, pero, además, siguió escribiendo libretos para pagar sus estudios en la *Architectural Association School*,

Durante los días de cine holandés en Utrecht se exhibieron cinco películas del *1,2,3,4,5 Groep*. Para los interesados en la trivía arquitectónica este es un programa interesante ya que Rem Koolhaas era uno de los cinco miembros de ese que era un grupo recalcitrante de los estudiantes de la Academia Cinematográfica. El grupo se manifestó con la película de corto metraje *'1,2,3 Rhapsodie'*, una película que estuvo a punto de prohibirse a causa del manoseo no muy decente de Koolhaas a la Reina Isabel II.

El grupo consistía además de Koolhaas en Kees (más tarde Samuel) Meyering, Jan de Bont, Renee Daalder, y Frans Bromet. Koolhaas, quien como Jan de Bont, brilló por su ausencia durante la reunión en los días de exhibición, se dedicó particularmente a escribir libretos. Según él dice, fue escribiendo libretos como pagó sus estudios en la AA de Londres. El grupo "quería enseñar de forma sencilla que toda la ola novedosa que venía de Francia sobre la 'teoría de autor' era una tontería. Todo el mundo estaba muy entusiasmado con esta teoría, hasta que la empezaron a vomitar", según el *Festivaalkrant* [Periódico del Festival].

La película *'1,2,3 Rhapsodie'* es un experimento de quince minutos donde los cinco miembros en cinco esquemas se hicieron cargo de los roles de actor, camarógrafo, escenógrafo, director de escena y escritor del libreto. En la comprometida escena real escandalosa, Koolhaas es retratado por Jan de Bont como un cortesano voluntarioso de la Reina Elizabeth II, que tocando bajo las faldas de Su Majestad se lanza como un vampiro hacia su cuello. 'Rem tenía una obsesión por la reina,' según dice Renee Daalder. Fue más sería la película de largo metraje *'La esclava blanca'* de 1969, filmada en gran parte en la locación en el castillo de caza St. Hubertus, de Berlage, en el Hoge Veluwe, según un libreto de Koolhaas y Daalder. La película no fue un éxito de taquilla, pero sí pertenece a las más interesantes películas holandesas de los años sesenta.

El grupo existió por muy corto tiempo, y cada uno de sus miembros siguió su propio camino; Meyering trabajó en varias películas, pero ganó su fortuna hasta que desarrolló junto con Gied Jaspars el *Rolykit*, Jan de Bont se casó con Monique de Ven, y desde el divorcio le va bastante bien en su tempestuosa carrera (*Twister*), Renee Daalder se fue a Los Ángeles, hizo la sangrienta película *Masacre en Central High*, y no se siente amado en Holanda, Frans Bromet se convirtió en especialista en riñas de vecinos y Rem escribió el libro más grueso de arquitectura.⁹

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El 1,2,3,4,5, *groep* se burlaba de todo lo que era la moda de los años sesenta y particularmente de todas las formas de Idealismo. Por el contrario, ellos se tomaban a sí mismos muy en serio, de la misma manera que en ese tiempo se consideraban desesperanzadas y antipáticas las ideas de las tendencias corrientes como el *kitsch*¹⁰ y los clichés. Aparentemente el pequeño grupo dio una buena impresión cuando hizo una película explícitamente para público, *De Blanke Slavín* [*La esclava blanca*], por la que obtuvo, considerando los estándares holandeses, un extremadamente alto subsidio.¹¹

Una nota aparte sobre el carácter de Koolhaas: 'Renee era extremadamente difícil; enreído y agresivo,' dijo su entonces maestra de holandés (escuela primaria) Rein Bloem 'Rem al contrario se cubría mucho mejor. Él era una especie de esfinge —nunca se sabía lo que pasaba por su mente. Tenía una curiosa fascinación con todo lo que fuera *kitsch*— por ejemplo, podía filosofar por horas sobre la colección de elefantes del Príncipe Bernardo'¹²

Segundo, junto con Gerrit Oorthuys, Koolhaas se dedicó a estudiar la obra completa de Ivan Leonidov¹³, quien con El Lissitzky, ejerció una gran influencia en sus primeros trabajos, pero sobre todo en su nodo de pensar. Paso a ilustrar este punto con tres citas que lo testimonian:

Dice Catherine Cooke, finalmente la editora, junto con Andrei Gozak y Andrei Leonidov del libro *Leonidov*:

1. Desde luego hay casos donde la influencia ha sido cuestión de homenaje y peregrinaje. Así Rem Koolhaas, por ejemplo, viajó a la Unión Soviética para ver los proyectos dibujados y pintados de Ivan Leonidov, 'en vivo y en directo', cuando muy poco del trabajo de éste había sido expuesto con anterioridad a la vista del público. De hecho recuerdo haber visto por primera vez algunos trabajos ahora publicados en nuestro nuevo estudio de Leonidov [se refiere al libro realizado por Andrei, hijo de Leonidov], cuando Koolhaas regresó a Londres, tomados en custodia del departamento del hijo de Leonidov en Moscú.

Otra obra indudablemente reflejada en el trabajo de Koolhaas y la OMA es la de Lissitzky. Él también explícitamente posicionó la noción de intercambio entre escalas, y entre los universos material y espiritual en su noción de *proun*. Este proyecto 'que afirma lo nuevo' fue concebido como 'una estación a medio camino entre la pintura y la arquitectura'. Aquí el lenguaje es Suprematista: figuras geométricas puras y primarias del círculo, rectángulo, línea y plano, sin escala en un espacio Suprematista pero interrelacionándose de manera que podía ser un modelo para relaciones re-espaciales.¹⁴

Dice Kenneth Frampton en su crítica-reseña *OMA, el legado de Leonidov*:

2. [...] la obra de Ivan Leonidov, que Rem y Gerrit Oorthuys estuvieron investigando juntos mucho antes de que Andrei Leonidov escribiera la monografía sobre su padre en 1988.¹⁵

Dice Koolhaas en una entrevista con Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape*:

3. [...] No está traído de los pelos, como en cierto sentido todo lo que me ha absorbido, y eso es ciertamente verdad de Leonidov, tiene una parte que actuar.

En cierto sentido, nos hemos alejado de los Constructivistas porque se ha abusado terriblemente de ellos. La arquitectura holandesa parecía en peligro de volverse una repetición de tres edificios, por lo que decidimos retroceder.

Aún pienso que todo el trabajo de Leonidov es asombroso, tanto el del principio como el del final. Pero no creo que tengamos preferencia por el aspecto monolítico del trabajo de Leonidov y de Ledoux. *Bigness* [Lo grande] puede ser leído de dos maneras, como la predilección de algo grande y como un modo de subdividir el volumen total. Lo que no es lo mismo que una simple acumulación de detalles, sino más bien el desmantelamiento [¿deconstrucción?] de áreas dentro del volumen.

Yo nunca tuve esa sensación con Leonidov, ya que su trabajo no tiene oposiciones internas.

Creo que es más una cuestión de llevar una cierta dirección, y por lo menos identificarla.

Añadiendo a esto el hecho de que **en el presente no hay absolutamente nada que merezca expresión monumental**, así que por definición se requiere una forma de secularización. Una secularización, si se quiere, de toda la idea de monumentalidad.¹⁶

Tercero, Ivan Leonidov¹⁷ (1902-1959) y Sergei M. Eisenstein¹⁸ (1898-1948) fueron contemporáneos. A ambos les tocó vivir la crudeza de la Revolución Rusa, pero lo más duro fue el estalinismo posterior.¹⁹ Como artistas estuvieron bajo las ideas del Constructivismo²⁰ –aunque fueron más bien disidentes y atípicos–, movimiento que ejerció una gran influencia sobre las artes del siglo XX, principalmente la escultura, la arquitectura y, especialmente el diseño industrial, y en su defensa de los materiales modernos, por lo que es muy difícil que Koolhaas haya pasado por alto a alguien como Eisenstein tanto por esta razón como por su interés ya demostrado por la cinematografía.

‘Yo –un ingeniero (civil), por tanto la emisión del Maquinismo del espectáculo– estoy en la teoría de las atracciones’. Maquinismo = Mecanismo.
¡No edición, sino montaje! ¿La diferencia? ¡De hecho, son dos procesos opuestos! (De los Diarios de Eisenstein 1927).

Ya que el montaje es sobre construcción, se trata de construcción (*konstructsilia*), no es extraño que Eisenstein desarrollara una teoría del montaje al mismo tiempo que el gran movimiento revolucionario del constructivismo de los años veinte. Organizara las películas, casi como un arquitecto. El **montaje-pensamiento** enseña a organizar la película ‘desde el final’, no se ‘edita’ el metraje; se hacen las tomas en la manera en que estarán en la película. Sólo los cineastas novatos o los realizadores de documentales le llaman a la post producción tiempo de ‘editar’.

Recuerdo aquí que Koolhaas considera el montaje también como construcción mental o *konstructsilia*:

[...] porque el **MONTAJE** es básicamente la planeación de series de eventos o la planeación de series de episodios visuales o de otra índole. Ya sean historias o en película, o episodios de una pintura. Creo que el *collage* es algo que cualquiera puede hacer en cambio el **MONTAJE** introduce un valor estratégico abstracto...²¹

Cuarto, aunque Koolhaas **no** pertenece al movimiento Deconstructivista en arquitectura, sí se compenetró de las ideas del constructivismo debido principalmente a Leonidov y Lissitzky, como acabo de apuntar, y con ello hubo de compenetrarse también en las ideas de la deconstrucción, que, por otro lado estaban en auge cuando él comenzaba su carrera profesional.

Zaera pregunta a Koolhaas: *Uno de los aspectos más intrigantes de su carrera es su capacidad para romper con su pasado: su transformación de escritor en arquitecto practicante, su salto de Europa a Norteamérica y de vuelta a Europa,.... No se trata de un proceso evolutivo, sino de una sucesión de rupturas. Recientemente ha venido criticando el deconstructivismo, a pesar de su participación en aquel famoso show. ¿A qué obedecen esas críticas?*

Koolhaas: Mi crítica está básicamente relacionada a mi observación de los efectos del caos: la ‘sensibilidad al caos’.

Mi escepticismo sobre los deconstructivistas está basado en su presunción de esta analogía ingenua y banal entre una geometría supuestamente irregular y un mundo fragmentado o un mundo donde los valores ya no están anclados de una manera fija. Es desesperanzadamente visual y compositiva y por tanto, arquitectónica, en un sentido muy tradicional. Y esto para mí es ultimadamente decorativo.

Siempre dudé entre explotar cosas y hacer cosas. Y realmente es diez veces más interesante *hacer* cosas que *explotarlas*, también debido a que la explosión dura un momento, mientras que el hacer dura mucho más. En este sentido la deconstrucción ha hecho todo lo que puede hacer en arquitectura. Quizá ha sido un importante medio de analizar las cosas, de **experimentar, pero no le veo ningún futuro dentro de la arquitectura.**

Zaera: *Entonces, su crítica se produce desde una perspectiva más estructural, en términos de la desaparición de determinadas condiciones que convierten el método en inexacto operar,...*

Koolhaas: Bueno, una de las condiciones de que gozamos en este momento es la aparición de ciertas demandas hechas a la profesión: Me parece que es muy peligroso decepcionar estas expectativas sistemáticamente.

Lo que el deconstructivismo ha producido es la peor respuesta que se puede dar, en términos de mi interpretación, de lo que la profesión puede hacer en este momento. Es maravillosa como posición estética o intelectual para el arquitecto, pero probablemente no para los otros socios –el público, por

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ejemplo- que están trabados en una especie de momentos fosilizados de la 'insatisfacción' o 'incapacidad'.²²

Este cuarto punto se vuelve muy importante para la aplicación de una técnica como la del **Montaje**, sobre todo cuando se conocen los orígenes del constructivismo-deconstrucción como formas de pensamiento y no de cómo se vino dando esta última en la arquitectura, a saber:

Los rusos tienen una palabra específica para denominar construcción en su sentido de edificar que es *stroitel stvo*, de *stroit*; edificar: la actividad que se realiza con 'ladrillos y mortero', que requiere conocimientos de materiales y que uno esté involucrado en 'la realidad material del mundo físico'. Por otro lado tienen una palabra muy distinta, precisamente de donde viene el término Constructivismo, que es *konstruktsiia*. Esta es la construcción en el sentido de organización estructural y su sentido más literal de aplicación es en el sentido gramatical. Tiene que ver con la estructura de las ideas, LA CONSTRUCCIÓN DE ARGUMENTOS A TRAVÉS DE LA SECUENCIA DE ENSAMBLAJE DE LAS IDEAS—ien otras palabras, el MONTAJE! *Konstruktsiia* es una categoría intelectual, como dijeron los Constructivistas; denota un modo de pensar, un cierto ordenamiento de los procesos de pensamiento. Aquí es donde se puede encontrar la relación más cercana entre el Constructivismo y la Deconstrucción.²³

Sucintamente puede decirse que, la "Desconstrucción, probablemente la teoría postestructuralista más conocida y apasionante (ambos términos son a menudo intercambiables), cuyo principal exponente es el filósofo francés Jacques Derrida, [...] es una forma de análisis textual aplicada no sólo a la literatura y la filosofía, sino también a la historia, la antropología, el psicoanálisis, la lingüística y la teología [y la arquitectura].

"La esencia de la estrategia desconstruccionista es la demostración de la auto contradicción textual. Difiere de la técnica filosófica establecida para detectar los errores lógicos en la argumentación de un oponente en que las contradicciones puestas de manifiesto revelan una incompatibilidad subyacente entre lo que el escritor cree argumentar y lo que el texto dice realmente. Este divorcio entre la intención del autor y el significado del texto es la clave de la desconstrucción".²⁴

Lo anterior me deja una vez más en una encrucijada, podría seguir con el tema del Constructivismo y Deconstructivismo, o regresar al del Montaje, que es lo que voy a hacer con la seguridad de que en otro momento encontraré la manera de articularme una vez más con el primero.

La idea de que el cine puede ponerse en contacto con el pensamiento mismo es extremadamente importante, pues nos dice mucho sobre la forma en que Koolhaas aborda el urbanismo y la arquitectura, pero sobre todo, cualquier situación en la vida.

Con la imagen-movimiento y la imagen-tiempo el cine ofrece la posibilidad de explorar un mundo 'cinematográfico' que no tiene centro y que está en flujo constante, asuntos que a Koolhaas le encantan. Como forma de pensamiento, el cine ofrece la posibilidad de descubrir el 'devenir interior de las cosas': un mundo de constante variación, otro asunto que le fascina.

La imagen-movimiento es la primera forma genuina de percepción cinematográfica, y responde al desarrollo de varias formas de transporte, las cuales representan una nueva actitud hacia el tiempo y el movimiento. El mundo moderno del automóvil y el avión ayuda a mover la concepción de movimiento fuera del arreglo de una serie de puntos fijos. De este modo, el cine de la imagen-movimiento verdaderamente procura la expresión de la movilidad. Como ya está expresado en el fragmento **1978**.

DEL PENSAMIENTO Y MOVIMIENTO:

Se podría concebir una serie de medios de traslación (tren, automóvil, avión...) y paralelamente una serie de medios de expresión (gráfica, fotográfica, cine): la cámara se aparecería entonces como un intercambiador, o más bien un equivalente generalizado de los movimientos de traslación.²⁵

Y por eso Koolhaas toma fotografías cuando viaja a más de 100 kilómetro por hora en su automóvil.

El cine convierte la posibilidad de contacto íntimo con los mecanismos del pensamiento en un potencial poderoso: "Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral. Porque la imagen cinematográfica 'hace' ella misma el movimiento, porque ella hace lo que las otras artes se limitan a exigir (o a decir), ella recoge lo esencial de las otras artes, hereda de ellas, es como el modo de empleo de las otras imágenes, convierte en potencia lo que sólo era posibilidad".²⁶

Antes de la Segunda Guerra Mundial el montaje cinematográfico es la técnica empleada para explorar el pensamiento, en el libro *Cinema 1* Deleuze distingue cuatro tendencias de montaje:

- La orgánica de la escuela norteamericana,
- La dialéctica de la escuela soviética,
- La cuantitativa del cine francés, y
- La intensiva de la escuela alemana.²⁷

Eisenstein considera que la técnica cinematográfica del montaje es una forma dialéctica, una dialéctica de choque. Sin embargo, "**dialéctica' no era una mera palabra para los cineastas soviéticos. Era a un tiempo la práctica y la teoría del montaje**".²⁸

Eisenstein es dialéctico porque **concibe la violencia del choque bajo la figura de la oposición, y el pensamiento del todo con la forma de la oposición superada o de la transformación de los opuestos: 'del choque de dos factores nace un concepto'. 'El cine soviético debe partir cráneos'. [...] La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo. Esta es la definición misma de lo sublime.**²⁹

Lo que nace, como apunté, del montaje o de la composición de las imágenes-movimiento es la Idea, la imagen indirecta del tiempo.

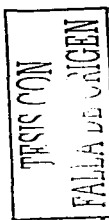
En términos generales el cine de la imagen-movimiento forma tres relaciones con el pensamiento: un movimiento hacia la 'conciencia superior', una exploración del desdoblamiento subconsciente de imágenes, y la relación sensorio-motriz.

A fin de cuentas, cuando se refieren las imágenes-movimiento a un centro de indeterminación o a una imagen especial, se dividen en **tres clases de imágenes: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección**. Y cada uno de nosotros, imagen especial o centro eventual, no es otra cosa que una composición de las tres imágenes, un consolidado de imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección.³⁰

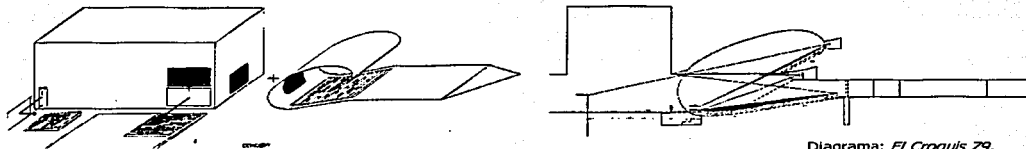
Igualmente, un film nunca está hecho de una sola clase de imágenes: además, se llama montaje a la combinación de las tres variedades. El montaje (en uno de sus aspectos) es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-acción, imágenes-afección. [Esta parte se parece mucho al diagrama de la máquina abstracta]

Pero, al mismo tiempo, conforme una indicación de Eisenstein, **cada una de estas imágenes-movimiento es un punto de vista sobre todo el film, una manera de aprehender ese todo, que se hace afectivo en el primer plano, activo en el plano medio, perceptivo en el plano de conjunto, y donde cada uno de estos planos deja de ser espacial para transformarse él mismo en una 'lectura' de todo el film.**³¹

Con toda claridad se encuentra este concepto de montaje en la obra de Koolhaas. Por ejemplo, con los párrafos que señalo en negritas se podría comenzar la descripción de la máquina de la *Opera de Cardiff*, País de Gales, Reino Unido, 1994, donde a las formas en colisión, o los dos factores del choque, él les llama la *factoría* y el *lugar de consumo*, y el choque es tan fuerte entre la caja de la factoría y el plano del lugar de consumo, que éste se pliega y forma 'un rizo espectacular sobre sí mismo y conforma el espacio del auditorio', una fuerza que se pliega sobre sí misma, como lo dice Deleuze. Pero, así se realiza el montaje y 'lo que nace del montaje o de la composición de las *imágenes-movimiento* no es otra cosa que la **idea**, esa imagen indirecta del tiempo: el todo que envuelve y desenvuelve el conjunto de las partes, y



el intervalo entre acciones haciéndose cada vez más pequeño en el montaje acelerado. "Ambos elementos resultan incompletos por sí solos, sólo cobran vida al encontrarse. El único punto de contacto es la propia escena: una ventana de intercambio". Al darse la colisión, los volúmenes se separan, únicamente queda entre ellos esa ventana de intercambio. "Sólo a través de esta liberación de los volúmenes accesorios se puede reafirmar la primacía del propio teatro".³² Más adelante retomaré este ejemplo.



Pero, ¿qué dice el propio Eisenstein sobre el montaje y el plano?

Voy a referirme a su libro *Hacia una teoría del montaje* (volúmenes 1 y 2), que comienza con un hermoso párrafo que se puede hacer análogo con la arquitectura y el urbanismo:

En los días en que la cinematografía estaba haciendo sus exploraciones más importantes en la composición, su centro de gravedad se desplazó casi por completo hacia problemas de 'conjunto', en particular al 'conjunto' de una obra completa y de su *montaje*, dedicando mucha menos atención a resolver problemas de *composición del plano*, como si fuera una casa separada de la 'calle del montaje'. Esta analogía va mucho más allá de la mera semejanza externa. El que un plano pueda ser 'ruidoso' (o, podríamos decir, atestado), con sus elementos 'incorrectamente ensamblados'; el que esto produzca el grado de 'incomodidad' correspondiente, en este caso en ojo del espectador (aunque éste no se queje, sino que simplemente salga del cine descontento o menos contento de lo que debería haberse quedado), es también cierto para el cine como conjunto. Hay muchos casos en los que un fallo en este sentido tiene un efecto concreto, si no en la eficacia laboral del espectador, sí al menos en la claridad y facilidad de su percepción y en la hondura emocional con que experimenta y capta el tema de la obra. Una composición imprecisa acarrea sin remedio un gasto excesivo de energía psíquica en la percepción y hurta al espectador la hondura completa en la percepción del pensamiento o ideas subyacentes de la obra. Es decir, dado que afecta al gasto de energía psíquica, también afecta indirectamente a la propia eficiencia laboral antes mencionada.³³

Si Eisenstein se preocupa tanto por lo que suceda con el espectador en el transcurso de una película cuyo plano sea 'ruidoso' o atestado, o con sus elementos 'incorrectamente ensamblados', ¿cuánto más deberían preocuparse los arquitectos cuyo producto no somete al espectador durante un par de horas sino todo el tiempo que tenga que vivir en él?

Vistas así las cosas la composición dista mucho de ser algo 'trivial'. Dentro de una obra de arte es uno de los aspectos de preocupación del hombre: una preocupación por la claridad y la precisión, por la plenitud de percepción combinada con un máximo de economía del esfuerzo perceptivo.

El concepto de composición del montaje es inseparable de la composición del plano: el uno no puede existir sin el otro.³⁴

Lo mismo sucede en arquitectura con la investigación y el proyecto arquitectónico: 'el uno no puede existir sin la otra'. Sin embargo, sistemáticamente en las facultades de arquitectura se soslaya la importancia de la investigación por los profesores de diseño y brincan de inmediato al proyecto; proyectos, por demás, totalmente híbridos, descontextualizados, sin genética, en breve, sacados de la manga, o dicho de otra manera, sacados del sombrero de copa de un mago. Carecen de una investigación profunda de la cual pueda generarse, realizarse un programa o muchos programas, que el alumno aprenda a manejarlos,

desarmarlos, armarlos de otra manera hasta que encuentre el más adecuado para resolver los problemas, entonces realizar las propuestas de proyecto, muchas, manejarlas con la flexibilidad y la multiplicidad requerida pensando, antes que nada, en cómo se está resolviendo el problema, o los problemas, que palpó, que detectó en la investigación; y no sólo buscando en planta un acomodo que 'funcione', sin pensar en espacios, en flujos en percepciones, en contextos, qué sé yo, tan sólo que la planta 'funcione' y que las fachadas tengan una 'volumetría interesante' (¿?). El hecho de que una planta funcione es tan rudimentario que cualquier 'ama de casa' puede hacer plantas de casas habitación -lo mismo que el dueño de una fábrica las plantas de su fábrica-, por ejemplo, que 'funcionan' mejor que las plantas hechas por muchos arquitectos. 'Funcionar' en planta no lo es todo. Y sin embargo, ¡es tan difícil en arquitectura hacer que algo funcione! ¿Qué es entonces lo que tiene que hacer el arquitecto? Si la planta la puede hacer la señora y la construcción el 'maestro de obras' con la firma de un perito responsable -léase ingeniero, en la mayoría de los casos-, o las empresas constructoras, entonces ¿Cuál es la misión primordial del arquitecto? Hay que pensarla, discutirla, aclararla. ¿Cuándo fue la última vez que la facultad, que todas las facultades del país egresaron un arquitecto, sólo uno, de alto nivel, capaz de competir a escala internacional, de tantos que ingresan en ellas? Y no hablemos otra vez de los sempiternos Legorreta, González de León, Zabudovsky, Hernández o incluso de Félix Sánchez, ni de Norton y compañía de otras universidades. Pero todo esto no es extraño ni para Eisenstein ni para Koolhaas, cada uno en su momento hace las propuestas que considera más adecuadas, que solucionan problemas, en pocas palabras ¡que funcionan! Y no es oído: al primero le tocaba 'definir las leyes', era el inicio; al segundo, de acuerdo a los tiempos que vivimos, romperlas o dicho de otra manera 'reinterpretarlas' -como él mismo plantea en *Delirious New York*- y en el mejor de los casos innovarlas.

Escribe Eisenstein que: Todo el interés se concentraba en el montaje, en cuanto al plano, la vía era obvia: 'todo el que quisiera' podía investigar las oportunas leyes estructurales relativas al plano. Desde entonces (¡seis años!) no se ha visto que nadie lo haya hecho. Se estableció otra propuesta, fundamental para todo análisis, y es la siguiente: dado que **en la base del análisis de las leyes estructurales del montaje hay un encuentro -o colisión- de planos (pero cuyo espectro puede incluir también la ausencia de colisión, en lugar de que un plano 'inunde' otro), tenemos entonces que plantear como punto de partida para definir las leyes de composición (del plano) un encuentro entre el objeto representado y un acontecimiento, junto con el ángulo desde el que todo ello se ve y el cuadro que lo desmarca de su entorno.** Propuse también entrar en los detalles metodológicos y sacar de ellos conclusiones específicas sobre las formas y medios de la composición interna del plano. **Nadie quería. Es siempre más fácil montar una bronca que hacer un trabajo concreto de análisis** [Creo que esto no es privativo de Rusia, de alguna manera nos sucede exactamente igual]. Era más fácil lamentarse de la 'indebida prioridad' que se daba al montaje y de 'ignorar el contenido del plano' que ver que la cuestión afectaba a las leyes de composición de ese contenido en el montaje; que el análisis no versaba sobre la exposición de la composición del contenido interno del plano, sino que indicaba vías por las que podía hacerse. Hay gente que prefiere lamentarse sobre la falta de atención que se presta al contenido en general; y hay gente que quiere que siempre se encuentre *esto*.³⁵

Dice Koolhaas: Esta cátedra en Harvard está conectada con lo que se llama 'Los proyectos de Harvard sobre la ciudad', un nombre deliberadamente abierto. Mi versión original de éste fue 'Proyectos para el estudio de lo que solía ser la ciudad'. En otras palabras, la sugerencia de que la ciudad está acabada, agotada. Regresé a Harvard bajo la condición de que no tenía que enseñar diseño, sino sólo hacer investigación.

EN [NORTE] AMÉRICA LOS ESTUDIANTES ELABORAN UNA TESIS AL FINAL DE SUS ESTUDIOS [POSGRADO]. ESTO TOMA DOS SEMESTRES DONDE EL PRIMERO SE USA PARA DEMARCAR EL TEMA Y HACER EXPLORACIONES INTELECTUALES, Y EL SEGUNDO PARA DESARROLLAR EL TEMA, COMÚNMENTE EN FORMA DE DISEÑO. ESTOS SON PROYECTOS AUTÓNOMOS Y EN CASI TODAS LAS UNIVERSIDADES DE [NORTE] AMÉRICA, ESTO ES UN ANTI-CLÍMAX. PORQUE PRIMERO EL ESTUDIANTE ES INTIMIDADO POR UN TEMA REALMENTE INTRINCADO, EL CUAL ES ENTONCES TRABAJADO COMO UN DISEÑO ARQUITECTÓNICO, COMÚNMENTE ALGUNOS TIPOS DE PABELLONES MUY DESILUSIONADORES EN UN PARQUE NACIONAL. EN OTRAS PALABRAS LA TESIS CREA EXPECTATIVAS QUE CASI NUNCA SE SATISFACEN. ESTE ES EL DILEMA.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cada semestre se me asignan ocho estudiantes de doctorado que hacen tesis y los mantengo por dos semestres. En el primero hacemos investigación colectiva y en el segundo trabajan la investigación independientemente.³⁶

En otra entrevista reitera Koolhaas: Básicamente yo no creo que exista la teoría arquitectónica, ese es un lado sobre el cual soy muy modesto, desde luego que hay un pensar sobre arquitectura, y lo que he notado en mi práctica arquitectónica es que es increíblemente difícil combinar la producción de edificios y alguna clase de reflexión intelectual porque la producción de edificios es realmente un proceso brutal y agotador. **Lo que siempre me ha preocupado es cómo en la carrera típica del arquitecto hay un inicio con ideas, luego un esfuerzo enorme para hacer las ideas realidad y luego al final de este esfuerzo una especie de condición vacía, agotada donde ya no hay más ideas. Por eso en nuestro trabajo tratamos de alternar entre la investigación y la reflexión y es por eso también por qué enseñé en la Universidad de Harvard, porque esta es la única manera en la que, contra la extinción de ideas de la práctica, somos capaces de encontrar el dominio de la renovación.**

En la exposición de Documenta X en Kassel, Alemania, pregunta Tom Fecht a Koolhaas cuales piensa que sean las tareas más urgentes en la educación de los arquitectos para la próxima década en especial en Europa, su respuesta, aunque en otros términos, habla de *'lo que desea obtener o no con premeditación'* cuando responde:

[...] yo soy siempre he sido muy malo para decirle a la gente lo que debe hacer, también soy muy malo en el nivel de lo individual, y ciertamente soy malo en el nivel de un continente, pero pienso que, sólo como un ejemplo, negocié una situación con la Universidad de Harvard donde dije que enseñaría allí bajo la condición de que no estaría involucrado con el diseño, o la educación del diseño. Creo que básicamente se sugiere que yo no creo en la educación del diseño en este momento. **Y que creo que la discrepancia entre los asuntos que pueden inspirar a la arquitectura y a la educación se ha vuelto tan grande que debido a eso probablemente sería mejor suspender la educación del diseño por 10 años, e introducir 10 años de investigación sólida.** [Ahora los *asombrados* son todos los demás]. Estoy seguro de que hay una vasta investigación que hacer en la condición urbana de Europa del Este, en Kazakhstan, donde sea. **La pretensión de que aún se le puede decir a la gente cómo operar se está volviendo para mí personalmente cada vez más impensable.**³⁷

¿En dónde he oído todo esto? ¿Cuándo he discutido sobre todo esto? Es como un *deja vu*, de ya no se cuantas veces lo hemos discutido en la escuela desde que ingresé como estudiante en 1964 y seguí como en mi caso, convencida de lo anterior, dejé de impartir talleres de diseño desde 1995... Pero mejor sigo adelante con el tema del Montaje.

Al inicio de esta parte se habló del objeto, de los raccords, del encuadre, del plano, ahora se enfocarán otros conceptos que también son de mucho interés para la arquitectura.

Tenemos primero la *mise en cadre* y la *mise en scène*.

La *mise en cadre* es el 'sucesor' de la *mise en scène*. "El plano es una fase del montaje. Obviamente es el 'fruto' de lo que sea la fase equivalente del montaje relativa a la *mise en scène*. La *mise en cadre* es un salto desde la *mise en scène*, es como si fuera la *mise en scène* en un 'segundo escenario', cuando se sobrepone la *mise en scène* del cambio de posición de cámara sobre las líneas interrumpidas del desplazamiento de la *mise en scène* en el espacio".

¿Qué es -en su sentido más estricto- la *mise en scène*?

Mise en scène (con inclusión de todas las fases de su despliegue: gestos, mimo, entonaciones) es, por decirlo así, una proyección gráfica del carácter de la acción. Y cuando se aplica a la unidad de acción en particular, es la caligrafía espacial de la unidad. Es como escribir a mano en un papel, o una **huella característica impresa cuando alguien pasea por un camino de arena, con todo lo completa y a la vez incompleta que pueda ser.** [¡Que parecida a la definición del diagrama de Foucault, pero sobretodo a la de la 'huella' de Derrida!] Con razón, el arte de la producción teatral no se limita a la *mise en scène*, al igual que el cine no se limita al montaje. Y es que el personaje se manifiesta en la acción (y en una particular forma de acción, en la imagen humana). Una apariencia particular de acción es el movimiento. Juzgamos la acción a partir del movimiento (también a partir de la voz y las palabras).

La marca de la acción está en *la mise en scène*. Intentaremos definir la composición del plano conforme a ese enfoque: línea que siga el personaje. Y empezaremos con el personaje de un hombre. Por este camino será más fácil aproximarnos a la descripción de un paisaje y de la naturaleza de un acontecimiento representado.³⁸

Y en arquitectura ¿qué es -también en su sentido más estricto- *la mise en scène*? Parafraseo el párrafo recién citado:

***Mise en scène* (con inclusión de todas las fases de su despliegue: vestirse-desvestirse, guardar-sacar, quitarse-ponerse, acostarse-levantarse...) es, por así decirlo, una proyección gráfica del carácter de la acción, actividad. Y cuando se aplica a la unidad de acción [podría llamarse recámara, célula, etc. pero me parece estupendo llamarla unidad de acción] en particular, es la caligrafía espacial de la unidad. Es como escribir a mano en un papel, o [como un diagrama] una huella característica impresa cuando alguien pasea por un camino de arena, con todo lo completa y a la vez incompleta que pueda ser. Con razón, el arte de la producción arquitectónica no se limita a la *mise en scène*, al igual que tampoco se limita al montaje. Y es que el personaje se manifiesta en la acción, en la actividad (y en una particular forma de acción, de actividad, en la imagen humana). Una apariencia particular de acción es el movimiento. Juzgamos la acción, la actividad a partir del movimiento (también a partir de la voz y las palabras). La marca de la acción, la actividad está en *la mise en scène*. Intentaremos definir la composición del plano conforme a ese enfoque: la línea que siga el personaje de acuerdo a su actividad. Y empezaremos con el personaje de un usuario. Por este camino será más fácil aproximarnos a la descripción de un paisaje y de la naturaleza de un acontecimiento representado.**

El análisis de una de las actividades, o de las acciones de un usuario debe darnos: los movimientos, el mobiliario o equipo, las dimensiones mínimas de ambos, las vistas, la ventilación, los colores, las texturas, la entrada-salida, unidades de acción contiguas o vecinas, etc., etc. con todo lo cual se podrá definir la caligrafía espacial de la unidad de acción.

Continuando, retomo parte de una cita hecha anteriormente:

Escribe Eisenstein que "Todo el interés se concentraba en el montaje, en cuanto al plano, la vía era obvia: 'todo el que quisiera' podía investigar las oportunas leyes estructurales relativas al plano. Desde entonces (¡seis años!) no se ha visto que nadie lo haya hecho. Se estableció otra propuesta, fundamental para todo análisis, y es la siguiente: dado que **en la base del análisis de las leyes estructurales del montaje hay un encuentro -o colisión- de planos (pero cuyo espectro puede incluir también la ausencia de colisión, en lugar de que un plano 'inunde' otro), tenemos entonces que plantear como punto de partida para definir las leyes de composición (del plano) un encuentro entre el objeto representado y un acontecimiento, junto con el ángulo desde el que todo ello se ve y el cuadro que lo desmarca de su entorno.** Propuse también entrar en los detalles metodológicos y sacar de ellos conclusiones específicas sobre las formas y medios de la composición interna del plano".³⁹

Y para completar la ejemplificación de todos estos asuntos regreso a la Ópera de Cardiff, que es 'uno de los proyectos más significativos de cualquier arquitecto de la última década', como lo asevera Jeffrey Kipnis.⁴⁰ Asevera, además, que la "genialidad de la propuesta comienza por unas masas sin gracia. Un pabellón **choca** contra una gran caja y se desplaza hacia un aneurisma en el punto de **colisión**. Sin embargo, la extravagancia de ambas masas es convincente, quedando grabada de forma instantánea en la memoria. Ningún arquitecto que haya visto la propuesta se equivoca si la dibuja más tarde".⁴¹ Como se ve el montaje produce su efecto desde la primera impresión. Por otro lado, este es otro ejemplo de los que dejé anotados como DE LOS OTROS ESPACIOS o espacios heterotópicos, por lo que vale la pena analizarlo desde varios puntos de vista. No obstante, hay que considerar que no es el único ejemplo de montaje en los proyectos de la OMA, al contrario, abundan los montajes en los espacios interiores también. Uno interesante lo encontramos en el Congrexpo y la KunstHAL está llena de ellos. Y ni que decir de lo urbano.

Comienza Koolhaas diciendo en la presentación del proyecto: "Es paradójico que en los edificios destinados a las artes escénicas el espacio donde se *consume* el espectáculo -el auditorio-, tienda a estar agobiado

por el alojamiento a modo de *factoría* donde las actuaciones son preparadas y producidas". Se ve una primera forma de manejo del programa. Y continúa:

Una sección de la Ópera de París revela un huevo Fabergé en donde finalmente el auditorio —el último huevo— es pequeñito en comparación con el volumen del conjunto. En la ópera clásica las numerosas capas que rodean al auditorio —las galerías, los foyers, las escaleras monumentales, las entradas grandiosas— alojan rituales sociales jerárquicos de rica textura. Incluso en Inglaterra actualmente, la *ópera* sigue siendo el último refugio de la *cultura burguesa*. En la ópera, los espacios de representación superaban a los espacios de presentación [Que curioso, esto sucede en todo].

"Oscilando entre lo ingenuo y lo grandioso, siempre ha habido intentos de salvar la forma de su exceso de crecimiento social —para *liberarla* a la ópera de sus asociaciones burguesas.

"Para alcanzar una mayor intimidad con la actuación, para disfrutar de una experiencia más global, para conseguir una sensación de la audiencia como un colectivo en lugar de un grupo dividido, Wagner en Beirut abandonó las galerías en favor de un único anfiteatro, una solución que, con las cifras que se manejan en Cardiff, incrementaría la distancia entre el público y los eventos del escenario más allá de lo normal.

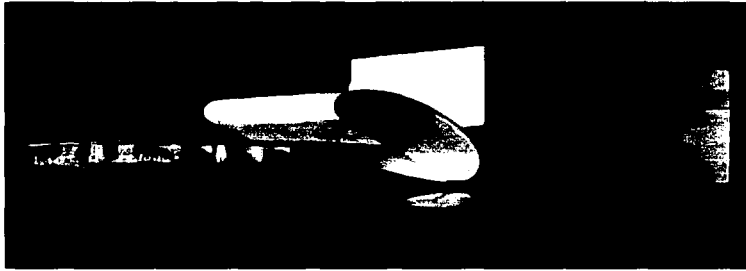
El conjunto actual de los nuevos edificios de ópera recupera con éxito aquel modelo clásico del graderío —aunque ya no se corresponda con las costumbres culturales y sociales, y por mucho sea despojado de gran parte de su significado. Sin embargo, es decepcionante que en las últimas dos décadas se haya fallado completamente en la exploración de modelos alternativos que pudieran ser populares y/o modernos.

Nuestra propuesta insiste en una clara división —entre *factoría* y auditorio—, mientras que al mismo tiempo deshace una importante separación —entre auditorio y foyer. El programa es despiadadamente separado en dos partes: la *factoría de actuaciones*, que incluye todo el aparato de producción: oficinas, salas de ensayo, talleres, instalaciones del escenario y zona de bastidores; y el espacio de *simulación pública* —la arquitectura que permite el contacto del público con la ópera. Ambos están incompletos por sí solos, sólo cobran vida en el momento de acoplarse: su único punto de interfase es la propia boca escena —una ventana de intercambio. Sólo a través de la liberación de los volúmenes adjuntos se puede reafirmar la primacía del propio teatro. En lugar de un auditorio rodeado por una serie de espacios envolventes, se propone un **plano público continuo** que, comenzando desde la entrada, avanzaría hasta una amplia antecámara —el foyer—, para a continuación realizar un rizo espectacular sobre sí mismo y conformar el auditorio. El público ocuparía el mismo territorio en dos niveles diferentes: palco y parterre. El palco no resultaría ser un añadido, sino parte de ese **plano continuo**. Su altura es suficiente para evitar la sensación de opresión en el patio de butacas, y ambos tienen una relación directa con el escenario.

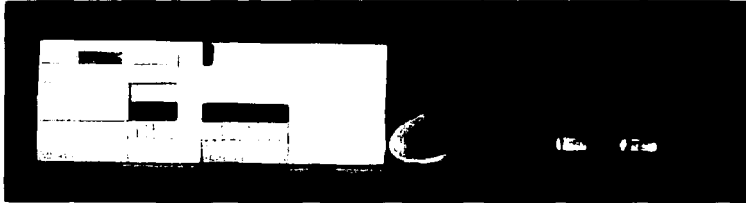
En contraste con el *rizo*, que es realizado en concreto ligero y deriva su calidad de su forma y sus variaciones estructurales, los laterales y el suelo del auditorio se realizarían en materiales lujosos —aluminio pulido, madera oscura, sillones de piel y paneles acústicos de cristal anti-reflejante. Dos galerías técnicas —una de ellas suspendida bajo el palco, la otra más alta excavada en la cavidad superior del rizo, no interfieren visualmente en el espacio del auditorio. El foyer es un largo salón abierto: es el auditorio desplegado; a primera vista miesiano. Cuatro formas cúbicas esconden todos los implementos necesarios: escaleras mecánicas, ascensores, servicios, estructura, ductos, bares, almacenes. Un área hundida define la cafetería; los bares están distribuidos para crear diferentes secciones, cortinas de seda y terciopelo crean atmósferas específicas. Revestidos en diferentes clases de cristal, los cubos adquirirían un aspecto inmaterial; la evidencia de estructura es minimizada —el misterio maximizado. Un muro deslizante de acero emerge del suelo al comienzo de cada actuación para separar el foyer del auditorio. Un zócalo compacto situado bajo el foyer contendría el restaurante, las tiendas y los servicios de recepción.

En lugar de expandirse a través del sitio sin forma precisa, lo compacto del edificio permite un urbanismo preciso. Se orienta este-este en sentido transversal a la mayor longitud del terreno, la más cercana al mar. De este modo, la *fábrica* coincide con los bloques de oficinas existentes para establecer una relación natural, mientras que la concha del auditorio queda así expuesta al eje de Bute Avenue. Durante mucho tiempo, el auditorio será el primer y único elemento que verán los visitantes que vienen de la ciudad, marcando así su unicidad. A través de su escala relativamente pequeña, el edificio se asociará intensamente con el Pierhead Building. El perfil completo del edificio se revela sólo después de llegar a la Plaza del frente. La pequeña huella del edificio deja una amplia zona del sitio libre para ser ajardinada. En esta plaza, el edificio patrocinará actuaciones al aire libre: una puerta se abre directamente en el lateral del escenario; uno de los más grandes salones de ensayo también tiene acceso directo. Parte del muro de la *factoría* puede ser utilizado como pantalla de video. Las actuaciones pueden ser presenciadas desde adentro o desde afuera.⁴²

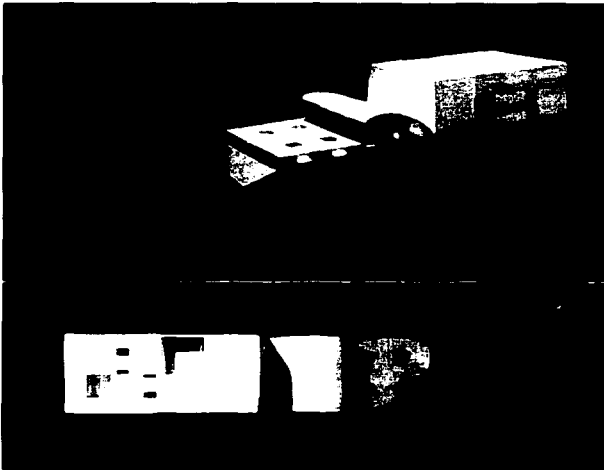
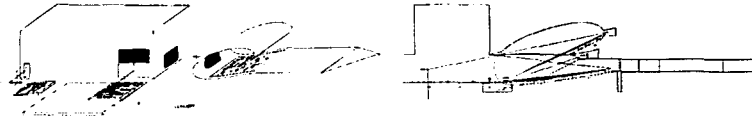
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



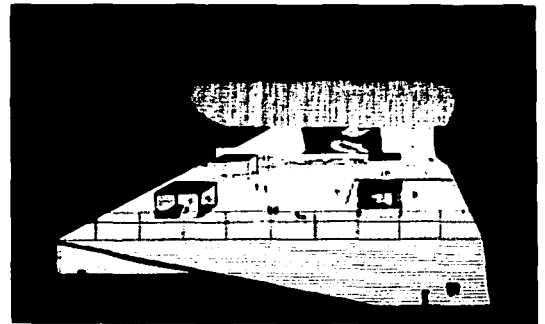
Cardiff Bay Opera House



Fuente: *El Croquis 79.*

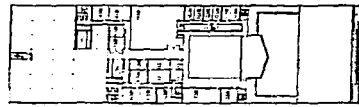
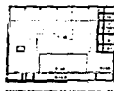
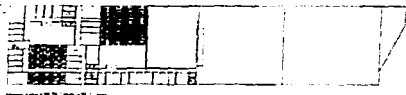
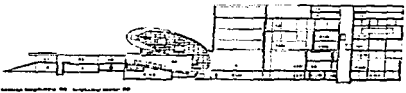
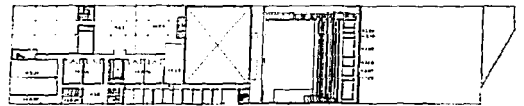
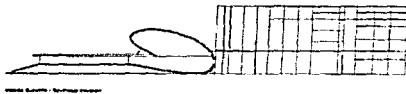
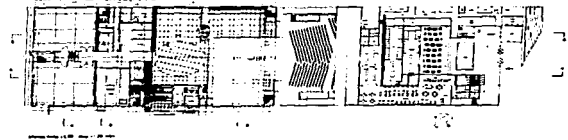
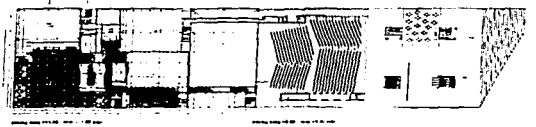
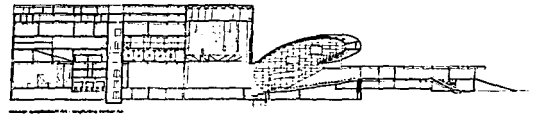


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Cardiff Bay Opera House

Fuente: *El Croquis 79.*



planta auditorio "controlada" / unificada / estructura SW

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 17. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

² Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 19. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

³ Fecht, Tom, "Una entrevista con Rem Koolhaas", Revista de arte Kunstforum International, junio 1997. Realizada en la inauguración de Documenta X, Kassel, Alemania. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁴ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www.10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

⁵ Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 17. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, Pp. 51-53. (1ª edición en francés, 1983).

⁷ Deleuze, Gilles, *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 55. (1ª edición en francés, 1983).

⁸ Koolhaas, Rem, *Delirious New York, Bigness*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, Pp. 506-507, traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

⁹ Volland, Piet, *1,2,3. Retrospectief*, 1 octubre 1997. <http://www.archined.nl/news/9710/123groep.html>. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹⁰ "...el ideal estético del acuerdo categórico con el ser es un mundo en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese. Este ideal estético se llama kitsch.

Es una palabra alemana que nació en medio del sentimental siglo XIX y se extendió después a todos los idiomas. Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico, es decir: el kitsch es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable."

"En el reino del kitsch impera la dictadura del corazón.

Por supuesto el sentimiento que despierta el kitsch debe poder ser compartido por gran cantidad de gente. Por eso el kitsch no puede basarse en una situación inhabitual, sino en imágenes básicas que deben grabarse en la memoria de la gente: la hija ingrata, el padre abandonado, los niños que corren por el césped, la patria traicionada, el recuerdo del primer amor.

El kitsch provoca dos lágrimas de emoción, una inmediatamente después de la otra. La primera lágrima dice: ¡Qué hermoso, los niños corren por el césped!

La segunda lágrima dice: ¡Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad al ver a los niños corriendo por el césped!

Es la segunda lágrima la que convierte al kitsch en kitsch.

La hermandad de todos los hombres del mundo sólo podrá edificarse sobre el kitsch."

"Nadie lo sabe mejor que los políticos. Cuando hay una cámara fotográfica cerca, corren enseguida hacia el niño más próximo para levantarlo y besarle la mejilla. El kitsch es el ideal estético de todos los políticos, de todos los partidos políticos y de todos los movimientos.

En una sociedad en la que existen conjuntamente diversas corrientes políticas y en la que sus influencias se limitan o se eliminan mutuamente, podemos escapar más o menos de la inquisición del kitsch; el individuo puede conservar sus peculiaridades y el artista crear obras inesperadas. Pero allí donde un sólo movimiento político tiene todo el poder, nos encontramos de pronto en el imperio del kitsch *totalitario*.

Cuando digo totalitario, eso significa que todo lo que perturba al kitsch queda excluido de la vida: cualquier manifestación de individualismo (porque toda diferenciación es un escupitajo a la cara de la sonriente fraternidad), cualquier duda (porque el que empieza dudando de pequeñeces termina dudando de la vida como tal), la ironía (porque en el reino del kitsch hay que tomárselo todo en serio) y hasta la madre que abandona a su familia o el hombre que prefiere a los hombres y no a las mujeres y pone así en peligro la consigna sagrada «amaos y multiplicaos»."

Kundera, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Traducción Fernando Valenzuela, México, Tusquets Editores, 1985, p. 254, 256-257.

¹¹ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹² Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹³ Esta obra es citada también: Koolhaas, Rem /Gerrit Oorthuys, *Ivan Leonidov*, Nueva York, 1981, en la Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX, Vittorio M. Lampugnani (editor) Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p. 223.

¹⁴ Catherine Cooke, *Russian Precursors*, en Papadakis, Andreas, Catherine Cooke y Andrew Benjamin, *Deconstruction Omnibus Volume*. Rizzoli International Publications, Inc. y Academy Editions, Nueva York, 1989, p. 18. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹⁵ *Trampton, Kenneth, "OMA, el legado de Leonidov"*, AV Monografías NL 2000, Número 73, septiembre-octubre 1998, Madrid, p. 24.

¹⁶ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997.

Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. Ó: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>

¹⁷ Leonidov, Ivan (1902-1959). Arquitecto.

¹⁸ Sergei Mihailovich Eisenstein (1898-1948). Director de cine y teatro.

¹⁹ Encuentro algunos párrafos interesantes al respecto tanto en la Enciclopedia Encarta como en la Britannica que vale la pena citar:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"La censura política comenzó a hacer notar sus efectos negativos con el estalinismo que siguió al espíritu revolucionario inicial, y ya a finales de la década de 1920, Stalin ordenó la supresión del papel de Trotski en la película de Eisenstein *Octubre* (1928). [Enciclopedia Encarta, versión disco compacto para computadora].

"Sin embargo, mientras Eisenstein estaba haciendo *Octubre*, Joseph Stalin tomó el control del Politburó de manos de Leon Trotski, y el director [Eisenstein] fue forzado a cortar la impresión en un tercio para eliminar referencias al exiliado Trotski. Eisenstein había usado conscientemente *Octubre* como un laboratorio de experimentación con el montaje 'intelectual' o 'ideológico', un tipo abstracto de edición en el cual las relaciones establecidas entre tomas son conceptuales más que visuales o emocionales. Sin embargo, cuando la película fue finalmente exhibida al público, los críticos estalinistas atacaron este 'exceso formalista' sustentado (esteticismo o elitismo).

"El mismo cargo fue apuntado aún más amargamente contra la siguiente película de Eisenstein, *Nuevo y Viejo* (1929), la cual fue absolutamente desautorizada por los burócratas estalinistas. Stalin odiaba a Eisenstein porque era un intelectual y un judío, pero la estatura internacional del cineasta era tal que no podía ser públicamente eliminado por indeseable. En cambio Stalin utilizó el aparato de subsidio estatal soviético para frustrar los proyectos de Eisenstein y atacar sus principios a cada vuelta, situación que resultó en el fracaso del director para realizar otra película, hasta que le fue encomendada la de *Alexander Nevsky* en 1938". [Enciclopedia Britannica, versión disco compacto para computadora, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen]

²⁰ Existe un libro que estudia a Sergei Eisenstein a la luz de los Constructivistas cuya cita bibliográfica es: Albera, F., *Eisenstein et le constructivisme russe*, Ed. L'Age de l'homme, Lausanne, 1990.

²¹ Fecht, Tom, "Una entrevista con Rem Koolhaas", Revista de arte Kunstforum International, junio 1997. Realizada en la inauguración de Documenta X, Kassel, Alemania. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

²² Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", entrevista realizada por Alejandro Zaera Polo. El Croquis, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992. Pp. 29-30. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

²³ Información obtenida de: Catherine Cooke, *Russian Precursors*, en Papadikis, Andreas, Catherine Cooke y Andrew Benjamin, *Deconstruction Omnibus Volume*. Rizzoli International Publications, Inc. y Academy Editions, Nueva York, 1989, Pp. 11-12. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

²⁴ Enciclopedia Encarta, versión disco compacto para computadora.

²⁵ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, Pp. 18. (1ª ed. en francés, 1983).

²⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2*. Traducción Irene Agoff. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1ª reimpresión 1996, P. 209. (1ª ed. en francés, 1985).

²⁷ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª ed. 1994, p. 52. Desarrollo del tema: Pp. 52-86. (1ª ed. en francés, 1983).

²⁸ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción de José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996, p. 65, (1ª edición en francés, 1995).

²⁹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2*. Traducción Irene Agoff. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1ª reimpresión 1996, P. 212. (1ª ed. en francés, 1985).

³⁰ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción de José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996, p. 101, (1ª edición en francés, 1995).

³¹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción de José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996, Pp. 106-107, (1ª edición en francés, 1995).

³² Koolhaas, Rem, OMA / Rem Koolhaas 1992 1996, *Cardiff Bay Opera House*, El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, p. 178.

³³ Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 37. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

³⁴ Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 38. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

³⁵ Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, Pp. 39-40. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

³⁶ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. O: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejyvoor/architects/koolhaas/index.html>

³⁷ Entrevista a Rem Koolhaas por Tom Fecht para la *Art Magazine Kunstforum International*. Tuvo lugar en la fase de inauguración de *Hybrid Workspace* en [la Exposición] Documenta X, Kassel, Alemania. Junio de 1997.

³⁸ Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, Pp. 42-43. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

³⁹ Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, Pp. 39-40. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

⁴⁰ Jeffrey Kipnis es fundador y co-director del Curso de Diseño para Graduados de la Architectural Association de Londres, y profesor asociado de arquitectura en la Universidad del Estado de Ohio en Londres. Entre sus publicaciones más recientes destacan *Philip Johnson, Recent Works, monográfico AD, y Choral Works: The Eisenman Derrida collaboration at La Villette*, Monacelli Press.

También es colaborador habitual en la colección ANYWISE. (El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, p. 37).

⁴¹ Kipnis, Jeffrey, Koolhaas, Rem, *OMA / Rem Koolhaas 1992 1996, "El último Koolhaas"*, El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, p. 34.

⁴² Koolhaas, Rem, *OMA / Rem Koolhaas 1992 1996, Cardiff Bay Opera House*, El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, Pp. 176-178. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

TESS CON
FALLA DE ORIGEN

1898-1948. DE INGENIERO-ARQUITECTO A CINEASTA: SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN.

DE CÓMO EISENSTEIN EXPLICA EL MONTAJE.



Sólo los tontos no cambian, porque no evolucionan con el paso del tiempo y para ellos no existe la experiencia.¹

ALEKSANDER PUSHKIN.

El presente fragmento es un **montaje** que realicé basado en la información de varias enciclopedias cinematográficas, buscando mostrar los rasgos más característicos de Eisenstein, personaje asombroso, para poder entender mejor la idea precisamente del **montaje**, y algunas otras como las trayectorias por ejemplo.

El director y teórico de cine Sergei Mikhailovich Eisenstein nació en Riga, Latvia el 23 de enero de 1898 y murió en 1948 de un ataque al corazón. ¡Vivió tan sólo cincuenta años uno de los más grandes genios de la cinematografía! Su madre rusa y su padre un ingeniero arquitecto alemán de origen judío. Tras el divorcio de sus padres, Eisenstein vivió la mayor parte con su padre en Riga, donde entró a estudiar al Instituto de Ingeniería Civil de San Petesburgo (Petrogrado), donde había estudiado también su padre. Los estudios de joven Eisenstein incluyeron cursos tanto de arquitectura como de ingeniería. Pero su verdadera pasión durante sus días estudiantiles fue el teatro, al que asistía con frecuencia – coincidentemente al contrario de Koolhaas-; eventualmente

decidió dejar la ingeniería por la carrera de arte, recién comenzaba la Revolución de 1917. Cuando estalló la Guerra Civil a principios de 1918, el Instituto cerró y junto con otros estudiantes se enlistó en el Ejército Rojo, mientras que su padre se unió al opuesto Ejército Blanco.

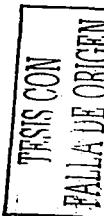
Eisenstein, de la misma manera en que Koolhaas aborda sus proyectos, abordaba sus filmaciones con una gran cantidad de trabajo preparatorio y de investigación. Invertía meses investigando el tema con rigor científico y algunas semanas más en escribir el guión inicial, planeaba la filmación al detalle.

Tan pronto fue movilizado se dirigió a Moscú a estudiar idiomas orientales cuya estructura ideográfica más tarde lo ayudó a articular sus principios del MONTAJE. Un encuentro fortuito con un amigo de la niñez, el actor Maxim Strauch, resultó en un cambio de planes y puso en movimiento eventos que pronto conducirían a una de las más ilustres carreras en la historia de la cinematografía.

Desde muy joven, con sólo veinticuatro años, fue nombrado administrador y director artístico de la Peredvizhaniya Trupa donde inmediatamente puso en práctica las ideas que se había venido formando sobre la nueva dinámica de escena. Fue en esta época que comenzó a exponer una teoría que llamó "montaje de atracciones" (¿cultura de congestión?), la cual más tarde proveyó la base para sus ideas de montaje en películas.

Para estudiar el montaje como lo propuso Eisenstein hay que empezar por lo que es el plano. Por otro lado, tuvo la suerte de trabajar con el experimentado y talentoso Edward Tissé como camarógrafo, quien no sólo capturó en película las imágenes visualizadas por el inquieto Eisenstein, sino que le enseñó al joven director un montón de cosas sobre la técnica y las habilidades artísticas de la cinematografía. Su sociedad duró prácticamente toda la vida del director.

El hecho de haber filmado 250,000 pies (75,000m) de película, en los que el director y el camarógrafo se propusieron hacer un estudio especial de la composición del plano, aportó considerables experiencias en



ese sentido. Esta película fue casualmente nada más ni nada menos *¡Qué viva México!* Aunque no es necesario en sentido estricto saber los detalles del desafortunado final de esta película, me permito incluirlos por varias razones, una, la aparición de Diego Rivera, quien también aparece en el libro *Delirious New York* de Koolhaas, otra, porque alguien como Eisenstein albergó largamente el sueño de visitar y trabajar en México. Para entonces ya había realizado varias películas de gran talla donde tuvo la oportunidad de poner en práctica sus teorías de las cuales me gustaría destacar sólo algunas con el objeto de palpar un poco del desarrollo de Eisenstein y su trabajo y el paralelo que encuentro con Koolhaas y el suyo, desde las películas frustradas de uno y los proyectos frustrados del otro hasta en la forma de ambos de realizar sus respectivos trabajos contra viento y marea.

En *El acorazado Potemkin* (1925), una de las más notables películas de la historia del cine, una historia sencilla y fragmentada, pero que el tratamiento espontáneo de él por el director fue asombrosamente inventivo y muy enriquecedor de la gramática de la cinematografía. Las imágenes audaces, la composición estilizada, y, sobretodo, la edición rítmica poderosa, todo se combinó para crear una película que por varias ocasiones fue votada en paneles internacionales como la mejor de todos los tiempos. Su famosa secuencia de la escalera de Odessa permanece como una de las más electrizantes visualmente jamás llevada a la pantalla.

Eisenstein trabajó días y noches para terminar la película a tiempo —como lo hace cualquier arquitecto la víspera de entrega de concurso— para su premier programada en diciembre, organizando las tomas en el cuarto de corte a un paso frenético, y continuamente experimentando con varias combinaciones y yuxtaposiciones hasta el último momento posible. La premier de gala en el teatro del Ballet Bolshoi de Moscú fue un éxito grandioso, y la recepción de la película en el extranjero fue igualmente exitosa. Ayudó a poner el cine soviético en el mapa internacional e hizo de Eisenstein una celebridad de la noche a la mañana. Sin embargo, en su país Eisenstein fue objeto de envidias y críticas. La película fue criticada, entre otras cosas, por ser demasiado 'formalista' y muy por encima del entendimiento de la audiencia promedio.

Para la película *Octubre* o *Los diez días que sacudieron al mundo* (1927), Eisenstein recibió gran cooperación del gobierno, la ciudad entera de Leningrado fue puesta a su disposición para realizarla, era la película designada oficialmente para la conmemoración del décimo aniversario de la Revolución de 1917. junto con Grigori Alexandrov, su colaborador cercano, Eisenstein trabajaba febrilmente para editar el aparentemente interminable metraje filmado, esta vez 150,000 pies (45,000 m). El 7 de noviembre estaba listo el primer corte. Entonces sucedieron cambios en la ideología política, el más importante de ellos fue la expulsión de Trotsky del partido, que forzaron a Eisenstein a hacer profundos cambios de última hora en el contenido de la película que dieron como resultado la eliminación total de 1,000 pies (300m) —muchos de ellos bajo el escrutinio personal de Stalin— y una reedición drástica del resto. Algunas partes estuvieron listas para el aniversario, pasaron varios meses antes de que la película totalmente recortada llegara a las pantallas. A pesar de todo *Octubre* representó un paso más allá de *Potemkin* en la continua exploración teórico-práctica de la esencia de la cinematografía realizada por Eisenstein. Contenía pasajes que eran puramente experimentales, elevando sus primeras ideas del 'montaje de atracciones' —afectaciones de la emoción a través de la yuxtaposición de imágenes visuales— a un plano más elevado de 'montaje intelectual', que intentó transmitir conceptos abstractos a través de medios similares pero más mundanos. Eisenstein incluso intentó transmitir efectos sonoros visualmente, sugiriendo tiros con medios tales como un movimiento ligero del diafragma de las lentes o el tremor de candelabros de cristal. Para consternación de Eisenstein el público en general y muchos críticos no entendieron su experimentación innovadora con pura expresión cinematográfica y metáforas visuales, estaba muy adelantado a su tiempo. *Octubre* nunca logró el éxito de *Potemkin*, ni dentro ni fuera de la Unión Soviética.

En *La línea general* (1929) Eisenstein decidió simplificar sus experimentaciones a un nivel más fácil de entender por el público promedio, incluso permitió que la heroína de la película fuera de carne y hueso, contrario a la aplicación estricta del principio de que sus héroes fueran individuos 'tipos' que

TEC CON
FALLA DE ORIGEN

representaban a la masa. Así y todo experimentó extensamente en esta película, utilizando entre otros efectos, lo que llamó 'montaje sobretonal', un método de corte en el que el arreglo de las tomas está determinado por su gesto dominante, tal como longitud, tiempo, o gradaciones de la escala tonal del blanco al negro. También experimentó en esta producción con lo que él nominó 'mise-en-cadre', montaje *entre* una toma.

La película *La línea general* fue terminada en abril de 1929, pero su presentación se pospuso siete meses para permitir que Eisenstein hiciera los cambios drásticos en las escenas finales bajo las órdenes de Stalin. El nuevo final era más aceptable por las autoridades pero no hasta el grado que los llevara a otorgar a la película su aprobación oficial. El resultado fue que el título de la película cambió a *Viejo y nuevo*. Tras su presentación en noviembre la película fue ampliamente criticada en la Unión Soviética por su 'formalismo', pero para entonces Eisenstein se encontraba paseando por Europa occidental y a punto de embarcar hacia América.

Como otros artistas soviéticos, Eisenstein experimentaba dificultades crecientes con los oficiales culturales de su país durante este período políticamente sensible. Pero afuera era reverenciado por los entusiastas del cine como el sumo sacerdote de la nueva cinematografía. Esto junto con su gran interés en los nuevos desarrollos en técnicas fílmicas de sonido lo llevó a realizar su largamente planeado viaje al extranjero junto con sus amigos y colaboradores cercanos Edward Tissé y Grigori Alexandrov.

Las bienvenidas oficiales en los países europeos fueron frías en reflejo de las crecientes sospechas que se daban en occidente respecto a la Unión Soviética; sin embargo, el entusiasmo de los amantes del cine que les daban una calurosa bienvenida a donde quiera que iban, era suficiente compensación. Sus conferencias tenían influencia duradera en los grupos vanguardistas.

Su viaje por Norteamérica fue incluso más difícil debido a su condición de soviético. Llevó al cabo su contrato con los Studios Paramount y al terminar este sin más le dieron su boleto de regreso a Rusia y anunciaron públicamente la fecha de su salida.

Ya para salir de Norteamérica conoció a Robert Flaherty, quien le habló de las bondades de la producción independiente de cine. Flaherty también reencendió el viejo sueño de Eisenstein de visitar y trabajar en México. Llegaron además impulsos más lejanos por correspondencia del pintor Diego Rivera, quien urgió a Eisenstein a realizar una película sobre la vida en México. El director le pidió consejo a uno de sus amigos más cercanos en Hollywood, nada más ni nada menos que Charles Chaplin, quien le sugirió al novelista de izquierda Upton Sinclair como un posible patrocinador para tal aventura. El proyecto fue eventualmente patrocinado por la adinerada esposa de Sinclair con la ayuda de uno o dos socios comanditarios; en diciembre de 1930, Eisenstein, acompañado por Tissé y Alexandrov, viajaron a México, comenzando así un episodio trágico que lo perseguiría toda su vida.

Los problemas de Eisenstein en México comenzaron poco después de su llegada, cuando él y sus dos acompañantes fueron arrestados por las autoridades sin razón aparente. Sólo después de la intervención de 12 senadores de Estados Unidos (¿?) y la de figuras públicas tales como Charles Chaplin y Albert Einstein fueron liberados. Después de la represión de entrada, fueron aceptados como invitados honorables e incluso saludados de mano por el presidente de México entonces —debió haber sido Emilio Portes Gil— en una ocasión festiva. Libre ya de proseguir con su proyecto, para ese momento titulado ¡Qué viva México! Eisenstein comenzó a explorar el campo mexicano, filmando ciertas escenas y eventos en el camino. El plan original pedía una narración panorámica de México, el presupuesto permitía tres o cuatro meses de rodaje. Pero mientras más exploraba Eisenstein el tema más fascinado estaba con la fiera belleza del paisaje mexicano y la cruel y sensual poesía de la vida pasada y presente del país, sus ideas para la película se volvieron más y más grandiosas, y como resultado el programa y el costo pronto excedieron por mucho al plan y presupuesto inicial. Eisenstein abordó *¡Qué viva México!* como una producción de cuatro episodios con prólogo y epílogo. Las cuatro historias —tituladas *Sandunga*, *Maguey*, *Fiesta* y *Soldadera*— eran para darle cuerpo al espíritu de México y para expresar las fuerzas antagónicas que habían dominado la experiencia de la nación a través del tiempo: vida y muerte, belleza y corrupción, libertad y opresión, paganismo y cristianismo.

TIPOGRAFIA
FALLA DE VAN DEN

La preparación y producción se retrasó por meses, las ideas de Eisenstein se expandieron y cambiaron en tanto que progresaba la filmación. En Hollywood la impaciencia de Sinclair se incrementaba, aunque, por otro lado, estaba profundamente complacido con los adelantos parciales que Eisenstein le envió once meses después de comenzada la producción. Pronto la relación entre ambos se volvió intolerablemente tensa. Acusaciones y contraacusaciones empezaron a volar de un lado a otro de la frontera. Finalmente en enero de 1932 rindiéndose a las presiones de su familia Sinclair ordenó parar la filmación justo cuando Eisenstein se preparaba para filmar el último episodio. El director rogó por un poquito más de tiempo y dinero para terminar el proyecto, pero el novelista fue inflexible. Eisenstein estaba varado en México sin dinero y sin acceso al metraje de película que había enviado a Hollywood para procesar.

Denegado el permiso para ingresar en Estados Unidos, Eisenstein y sus dos colegas pasaron varias semanas en un pueblo fronterizo hasta que finalmente recibieron visas de tránsito para un mes solamente. El director fue esquivado por Sinclair, quien evitó verlo haciéndole en cambio promesas indirectas de mandarle el metraje de película a Eisenstein a Moscú para su edición. La promesa nunca se mantuvo. Tras la partida de Eisenstein, Sinclair puso el material a disposición del productor Sol Lesser, quien usó parte del episodio de *Maguay* para hacer la película de largo metraje *Tormenta sobre México* (1933), y otra parte para preparar dos cortos *Día de difuntos* y *Eisenstein en México* (ambas en 1934). En 1939 la biógrafa de Eisenstein, Marie Seaton, reensambló, de modo fiel al libreto y al concepto original del director, mucho del material en una producción especial: *El tiempo y el sol*. Como resultado de todo el enredo, muchos metros del negativo original fueron mutilados más allá de una posible restauración. El metraje original eventualmente fue restituido a Rusia por razón de la herencia de Sinclair. Fue reeditado por Alexandrov como la versión oficial de la Unión Soviética y estuvo lista para su presentación en 1979. Otra versión dice que nunca se hizo nada de esto.

Mientras tanto, de regreso en Moscú, Eisenstein estaba inconsolable por el malogrado proyecto, en el que había invertido no sólo meses de trabajo duro sino también una gran cantidad de energía artística emocional e intelectual. Sus repetidos intentos de reclamación del material original para editar en Moscú no tuvieron éxito, y por otro lado, se encontró como el blanco de la sospecha y la crítica en su país. Fue atacado por la prensa soviética y en los círculos fílmicos por su larga ausencia y por desviar su trabajo y su teoría de los dogmas endosados oficialmente al Realismo Socialista. Los proyectos que inició fueron constantemente rechazados, y aquellos que le fueron ofrecidos por los jefes de la industria políticamente asignados eran típicamente los no adecuados para su temperamento y talento, aparentemente escogidos con muy poca anticipación de modo que el director tuviera que rechazarlos. Entre los muchos proyectos malogrados están *Moscú*, una historia panorámica de la capital, y *El cónsul negro*, biografía del libertador de Haití, Toussaint L'Ouverture.

Pero Eisenstein aún no tocaba fondo, el Partido y la Unión Cinematográfica lo siguieron acusando de transgredir los dogmas del Realismo Socialista y la línea del partido; su trabajo era sometido a drásticas revisiones hasta que en 1937 fue forzado a hacer una confesión pública de sus 'transgresiones' repudiando su propia película *Pravda*. Más tarde, confesó: 'Fue una de las experiencias más amargamente dolorosas en mi vida creativa'.

Su aparente sumisión a los deseos del partido le ganó un alivio político que pronto resultó en otra asignación importante, *Alexander Nevsky* (1938). Debido a las circunstancias de ese momento en que la URSS enfrentaba la amenaza de la Alemania Nazi, los soviéticos necesitaban una producción cinematográfica de proporciones épicas para levantar la moral y reforzar la 'identidad' nacional. El símbolo patriótico seleccionado fue el Príncipe Alexander Nevsky, bajo cuyas órdenes los rusos despacharon una invasión teutónica en el siglo XIII. Para asegurarse de que no hubiera ninguna experimentación ni tendencias a desviarse se le asignó a Eisenstein un equipo de colaboradores confiables.

Rica en imágenes y poder dramático, *Alexander Nevsky* representó una desviación extrema del trabajo anterior de Eisenstein y su escritura sobre teoría. El esplendor y liberalidad de la pompa fueron en escala operística, su impacto fue reforzado por una magnífica partitura original de Sergei Prokofiev. Aunque,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

claro, la película decepcionó a algunos de sus anteriores admiradores, tuvo un gran éxito en su país y fuera de él. *Alexander Nevsky* a Eisenstein en su prestigiosa posición anterior en el cine soviético, aunque la película fue retirada silenciosamente de la circulación en la URSS después de que se firmara el Pacto germano-soviético en 1939.

Ese mismo año Eisenstein fue recompensado con la Orden de Lenin, un mes después recibió el título de Doctor en la Ciencia de Estudios de Arte. Eisenstein enseñó siempre cinematografía desde 1928 en el Instituto de Cinematografía Estatal, donde fue designado director del departamento de dirección en 1932. amaba enseñar, sus clases le proveyeron un oasis de tranquilidad durante las muchas decepciones que sufrió a través de su carrera. También encontró gran solaz en sus escritos de teoría que tanto influenciaron como fueron influenciados por su trabajo como director. El tema central de la teoría de Eisenstein es que el 'arte es conflicto'. Un ingrediente básico en ese tema es el montaje, que para Eisenstein representó un antagonismo entre dos imágenes que crea una tercera, no vista, entidad. En esta ecuación uno más uno sumaban tres, más que dos. Los escritos de Eisenstein sobre el montaje correspondieron, o se les hizo corresponder, con la filosofía económica política marxista de materialismo dialéctico, proveniente de Hegel, en él una toma de una película puede ser considerada como la tesis, la toma contigua como la antítesis, y el efecto de las dos -ya sea visual o intelectual- la síntesis.

El cine para Eisenstein era un medio de refuerzo de la conciencia social de la audiencia a través de enaltecer la respuesta emocional a los conflictos en la pantalla. Vio el cine como involucrado primariamente con los sentidos y él se involucró crecientemente con la coordinación de los estímulos sensoriales en la película, llevándolo a la exploración del sentido del color y el sonido. La unidad que ligaba los diferentes aspectos de los estímulos sensoriales era el ritmo, y a la totalidad resultante la nombró una 'sincronización de los sentidos'. Identificó **cinco niveles de montaje** que pudieron ser el resultado de evocar la respuesta emocional deseada del público: **métrico, rítmico, tonal, sobre tonal, e intelectual.**

Después del triunfo de Alexander Nevsky, la vida de Eisenstein siguió entre altas y bajas con el partido. Realizó varias películas más, entre ellas la más importante fue la de *Iván el terrible*, también con música de Sergei Prokofiev, concebida como una épica en tres partes sobre la vida y los tiempos de Iván IV, el zar que por primera vez unificó Rusia en el siglo XVI. La primera parte (enero de 1945) fue un éxito instantáneo. Se apresuró entonces a completar la segunda parte quedando lista en menos de un año (de febrero a diciembre y quedó editada en febrero de 1946); pero durante una celebración por este evento y por lo del Premio Stalin que acababa de recibir por la *Parte I*, Eisenstein repentinamente tuvo un colapso debido a un ataque al corazón a mitad de un baile. Fue hospitalizado, y durante su larga convalecencia le fue exhibida la *Parte II* en forma privada a Stalin, a quien se dice que le disgustó intensamente. En septiembre de 1946 el Comité Central del Partido Comunista denunció a Eisenstein por su ignorancia del hecho histórico por haber 'mostrado a la escolta de *Iván el terrible* como una banda degenerada más parecida al Ku Klux Klan, y a *Iván el terrible* mismo, quien era un hombre fuerte de voluntad y de carácter, como uno indeciso y débil, parecido a Hamlet'. La película fue rápidamente prohibida. No fue públicamente liberada hasta 1958 -diez años después de la muerte de Eisenstein. La Parte II de Iván el terrible contenía dos secuencias de color, utilizadas para dar sentido al significado psicológico más que para servir a una función estética. La calidad técnica del proceso Agfa-color fue decepcionante.

Ignorando las advertencias de su médico, Eisenstein reasumió su trabajo activo en septiembre de 1946. planeó una historia panorámica de la capital soviética, titulada Moscú 800, en cinco episodios con un prólogo y un epílogo. El color iba a jugar un papel importante en la producción, con las siete partes correspondiendo con los colores del espectro del arco iris. El proyecto nunca se materializó. En cambio, Eisenstein esperaba completar la producción de la *Parte III* de *Iván el terrible*, la cual, sorprendentemente, había sido liberada por Stalin después de una junta secreta con el director. Pero la salud de Eisenstein se deterioraba rápidamente lo que lo obligaba a posponer mes con mes la reasunción de la filmación. Continuó enseñando en un programa reducido y añadió varios ensayos a sus escritos sobre teoría, que fueron ensambados en varios volúmenes, incluyendo *Film Sense* (1942), *Film Form*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(1949), *Notes of a Film Director* (1959), y *Film Essays with Lecture* (1968). Eisenstein murió de un ataque al corazón en la mañana del 11 de febrero de 1948, tan sólo 19 días después de haber cumplido 50 años, privando al cine de uno de sus más grandiosos gigantes creativos.

Leí varias versiones de la biografía de Eisenstein para tener un panorama amplio al respecto y no un solo punto de vista que pudiera ser demasiado sesgado debido a la delicadísima situación política en que hubo de vivir, no pude menos que llorar de tristeza y de rabia cada vez que lo hacía. ¿Cómo pudo alguien como Eisenstein haber sido tan maltratado por todos?

En resumen, bajo la tutela de Meyerhold, **Eisenstein desarrolló lo que llamó un 'montaje de atracciones', una teoría audaz de escenificación que dirigió a la posibilidad de ligar una serie de imágenes para evocar respuestas emocionales determinadas en el espectador.**

Sus películas se desviaron de las prácticas de cine comercial de diversas maneras:

1. Primero, **sus películas eran didácticas; enseñaban una lección, eran más que sólo entretenimiento.** Por ejemplo, *Strike* y *El acorazado Potemkin* tratan con situaciones históricas que dramatizan la opresión de los trabajadores por la clase gobernante bajo los zares.
2. Segundo, sus caracteres son tipos: representativos de diferentes clases sociales, en lugar de individuos bien conformados que están motivados psicológicamente. El 'héroe' de las dos primeras películas de Eisenstein son las masas colectivas.
3. Tercero, usa la edición para yuxtaponer imágenes no relacionadas aparentemente, para crear cambios rápidos y dinámicos en ritmo, y para comprimir y expandir la acción física más que funcionar simplemente como adминículo de decir historias. El mejor ejemplo de estos asombrosos efectos está contenido en la famosa secuencia de montaje 'pasos de Odessa' de *Potemkin*, un segmento de película que mayormente influyó el lenguaje del cine. Usando un tramo largo de pasos como su locación, entrecortó *close-ups* (acercamientos) de pistolas y caras con escenas de civiles escapando y soldados atacando para describir la masacre del populacho por las tropas del zar y los cosacos durante la revolución de 1905.

EISENSTEIN NO ERA UN REVOLUCIONARIO, ÉL ERA LA REVOLUCIÓN.

Había más sublevación en su corazón que en las calles de Rusia... entonces o ahora.

¿Era él un cineasta soviético? Aún no había una 'cultura soviética' propiamente dicha —él pensó que era misión de ellos crear esta nueva cultura.

Hay tres películas sobre del nacimiento de la historia soviética —*Strike*, *Octubre* y *El acorazado Potemkin*.

Hay tres películas sobre la historia rusa: Alexander Nevsky, Ivan the Terrible (Parte I y Parte II). Hay varias películas que se conocen como disparos y guiones. Hay cientos de proyectos que él nunca terminó...

Hay siete volúmenes de sus escritos publicados a mediados de los años setenta. 'Eisenstein en plenitud' en Rusia... Él era un hombre feliz. A pesar de todo fue un hombre afortunado. Igual que Koolhaas, necesitaba de la adversidad para poder crear, para poder ser.

Su apodo era 'Eisen'. Sus pensamientos sobre el cine son mucho más grandiosos que sus películas mismas.

Habiendo leído varios de los escritos sobre cine de Eisenstein, puedo ver en ellos también el efecto fisiológico, no psicológico del cine para entender el futuro del Teatro Virtual. De muchas maneras, ver no es un acto de observación sino una disposición. Cuando el espectador está posicionado en el centro del evento de la pantalla, él mismo es un héroe dramático. No lo está viendo, lo está viviendo. Si el Teatro virtual le da un rol activo, él Actúa. Es un ¡EspectActor! Él dirige y controla la narrativa. La identificación en el cine -y ahora en el Teatro virtual- va más allá del precepto Héroe = Yo, para convertirse en Yo = Héroe.

Pero si en lugar de hablar de Teatro virtual se habla de arquitectura, entonces encontramos también al espectador, en este caso el usuario, posicionado en el centro del evento, no lo está viendo, lo está viviendo, y su rol es totalmente activo. Asimismo el arquitecto, junto con el usuario es el que dirige y controla la narrativa.

El montaje cinematográfico permite al espectador experimentar un flujo mental de eventos entre las imágenes de la pantalla. Así, la arquitectura permite al usuario una experiencia similar, un flujo mental de eventos entre las imágenes que percibe de los espacios que percibe en la arquitectura.

DE CÓMO EISENSTEIN EXPLICA EL MONTAJE.

Me llama la atención la coincidencia del interés en el matemático Lewis Carol tanto de Eisenstein como de DeLuze y Guattari, nadie puede negar que es un personaje interesantísimo y por demás divertidísimo, no sólo por haber escrito Alicia en el país de las Maravillas, sino por muchos de sus otros escritos y sus paradojas matemáticas. No obstante creo que el motivo de interés de los autores citados es por diferentes motivos. En el caso de Eisenstein uno de sus intereses se centra en la forma de montaje que hacía de las palabras, por ejemplo, en su invención de la '*palabra portemanteau*' [porta-abrigos o perchero].

El uso del montaje, 'que tantos han dejado de lado', se impone, debido a que la arquitectura-urbanismo como las películas, 'se enfrentan a la tarea de presentar no sólo una *narración lógicamente* coordinada sino con el *máximo de emoción y poder estimulante*'.

El montaje es una herramienta eficaz para resolver esta tarea.

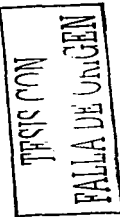
El montaje no es meramente porque las tiras de celuloide con que se hacían las películas no eran de longitud ilimitada, por lo que dentro de sus límites de longitud, para lograr una película más larga había que unir los trozos entre sí.

Dice Eisenstein que "los 'izquierdistas' del montaje vieron el problema desde el extremo opuesto. Mientras jugaban con trozos de película descubrieron en el juguete cierta propiedad que los mantuvo asombrados durante años. Esa propiedad consistía en que **dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición**".²

Lo anterior no es exclusivo de la cinematografía sino que es un fenómeno que surge siempre en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos, o en el caso de la arquitectura-urbanismo, de dos espacios. Dice Eisenstein que estamos acostumbrados a hacer una generalización deductiva definida y evidente cuando dos objetos cualesquiera son colocados uno junto al otro frente a nosotros. Y pone el ejemplo de una tumba y al lado una mujer de luto llorando; sería rarísimo no saltar a la conclusión inmediata de que se trata de una viuda.

Explica que esto sucede igualmente cuando se trata de adivinanzas que nos llevan a combinar automáticamente los elementos yuxtapuestos y reducirlos a uno solo, por ejemplo, en la adivinanza "El cuervo volaba, mientras un perro estaba sentado sobre su cola. ¿Cómo puede ser?" Inmediatamente interpetramos que el perro está sentado sobre la cola del cuervo, lo que se debe a que la adivinanza contiene dos acciones que no se relacionan: 'el cuervo vuela mientras que el perro está sentado sobre su propia cola'.

Como puede verse, esta tendencia de unir dos o más objetos o cualidades independientes en una sola unidad es muy marcada, incluso cuando se trata de palabras separadas que caracterizan distintos aspectos de un mismo asunto.



Entonces llega a lo citado al comienzo de este fragmento de Lewis Carol:

"En Lewis Carol, inventor de la '*palabra portemanteau*', hallamos un caso extremo. Con la modesta declaración de su invento, de 'dos significados metidos en una palabra como en un portemanteau' concluye el prólogo de su libro *The Hunting of the Smark*:

Por ejemplo, tome las palabras 'enfurecido' y 'furioso'. Decídase a pronunciar ambas, sin establecer cuál dirá primero. Ahora abra la boca y dígalas. Si su pensamiento se inclina hacia 'enfurecido', usted dirá 'enfurecido-furioso'; en caso contrario, dirá 'furioso-enfurecido'; pero si usted posee el más raro de los dones, una mente perfectamente equilibrada, dirá 'enfurioso'.³

Cita con la que comencé el fragmento **1980. Del pensamiento**. En ella no se obtiene un nuevo concepto o una nueva cualidad. "El encanto del efecto *portemanteau* está en la sensación de dualidad residente en la palabra arbitrariamente formada. Todos los idiomas tienen su profesional del *portemanteau*, ..." En español podría decir por ejemplo, naronja, o chiladilla, o, a propósito de furioso, en el caso de mi abuelo, quien era muy enojón, sus amigos y colegas en lugar de decirle Licenciado Farías le decían Licenciado Furías. Eisenstein cita una del inglés que 'puede hallarse en Freud': 'la malicia europea transformó en *Cleopoldo* el verdadero nombre -Leopoldo- de un alto personaje, de quien se murmuraba que tenía íntimas relaciones con una dama cuyo sobrenombre era *Cleo*."

En conclusión, el método de Carol resulta ser "una *parodia* de un fenómeno natural, una parte de nuestra percepción común: la formación de unidades cualitativamente nuevas; de ahí que constituya un método básico para lograr efectos cómicos". Y de otro tipo también. Es precisamente lo que hace Koolhaas en su arquitectura-urbanismo: "la formación de espacios cualitativamente nuevos".

"En consecuencia no es nada raro que el público realice una inferencia definida de la yuxtaposición de dos trozos de película colocados juntos".⁴

Ahora sigue, creo yo, lo más importante del montaje: "la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante el empalme de una con otra se asemeja no a una simple suma de una toma más otra, sino a una *creación*, porque el resultado se distingue *cualitativamente* de cada elemento considerado aisladamente. Sin duda, a estas alturas nadie olvida que cantidad y cualidad no son diferentes propiedades de un fenómeno sino simplemente aspectos diferentes del mismo fenómeno. Esta ley de la física es también cierta en otras esferas de la ciencia y en el arte". Lo es entonces, obviamente, para la arquitectura. En otras palabras, **el todo es distinto a la suma de sus partes, ya que la relación entre el todo y la parte es muy significativa.**

En el caso del ejemplo citado anteriormente, la mujer es una representación, su atuendo de luto es otra, o sea, que ambos son *objetivamente representables*. Pero 'una viuda' que surge de la 'yuxtaposición de dos representaciones, es objetivamente irrepresentable; constituye una nueva idea, un nuevo concepto, una nueva imagen'. Este es el punto que Koolhaas explota principalmente en el planteamiento de sus programas. Se puede nombrar como ejemplo: un museo de arte moderno (*Guggenheim*), yuxtapuesto con un museo tradicional (*The Hermitage*), -lo cual ya en sí es un montaje-, yuxtapuestos con y dentro de un hotel-casino con todos sus *ressorts* de cinco estrellas, en Las Vegas; el resultado constituye 'una nueva idea, un nuevo concepto, una nueva imagen'. Otro ejemplo es el nuevo aeropuerto de Amsterdam: "La solución de OMA para Schiphol fue no seguir tratando de alojar más aeropuerto dentro de Holanda. En cambio, Koolhaas propone expandir la nación misma -mediante la construcción de una **nueva ciudad**, una especie de oficina ramificada de Holanda, en una **isla artificial** en el Océano Atlántico [Específicamente en el Mar del Norte]. Como su **centro: un aeropuerto gigante**, un nuevo foco europeo. La cosa va más allá pues, la propuesta incluye que "La isla aeropuerto será **fundada y mantenida por empresas comerciales**. (Desde la investigación para el proyecto, OMA sabe que mientras un espacio urbano típico para menudeo gana alrededor de 600 dólares de renta anual por pie cuadrado, el menudeo en aeropuerto gana 1,200 dólares). Amurallada por el océano, conectada por un

TEJES CON
PALLA DE ORIGEN

puente, y **gobernada por una carta constitucional o permiso legal**, la isla aeropuerto es tanto futurista como feudal". Koolhaas comenta al respecto, "la arquitectura es importante, pero ya no más como una disciplina autónoma, sino como una forma de pensar muy conectada y alineada con otras maneras de pensar".⁵ Un paquete completo de yuxtaposiciones: de una ciudad, con una isla artificial, con un aeropuerto gigante en el centro, además fundada y mantenida por empresas comerciales y gobernada por una carta constitucional o permiso legal.

Este nuevo aspecto de los espacios, los cuales no teniendo ninguna relación entre sí e incluso muchas veces oponiéndose, resulta ser subyugante, es una de las características que hace el trabajo de Koolhaas especial.

La cuestión aquí es mantener un estricto equilibrio, como Koolhaas lo está haciendo, entre especular con las posibilidades de la yuxtaposición y atender al análisis de la naturaleza de los espacios yuxtapuestos, sin dejarse subyugar por ninguno de los dos. No hay que olvidar que el atender únicamente al análisis de la naturaleza de los espacios llevó a caer en muchos puntos muertos —la tipología, los cánones y otros excesos como un minimalismo radical y su opuesto, entre otros— y a la pérdida de la 'invención' en la arquitectura, o cuando menos a un fuerte menoscabo de ésta, hasta dejarla prácticamente en un nivel de 'efectos especiales'.

Entonces, al entrar la arquitectura en crisis, hubo de analizarse qué elemento debió recibir mayor atención de modo que se evitara que alguno fuese exagerado indebidamente; y Koolhaas lo hizo desde incluso antes de realizar la investigación que culminó en su libro *Delirious New York*, investigación que marca este nuevo enfoque de la yuxtaposición, pues el libro es un montaje de cinco diferentes 'manzanas' heterocrónicas y de eventos heteróclitos en Manhattan, en perfecto equilibrio, y que dan como resultado un nuevo concepto, una nueva idea de la arquitectura de fines del siglo XX —su 'piedra roseta', que como ya apunté, la relación entre el todo del libro y la parte de cada manzana es muy significativa.⁶ Para Koolhaas era necesario regresar a la sustancia que determina tanto el contenido de los espacios, digamos aislados, como su yuxtaposición, en otras palabras, volver al contenido del todo.

Una posición extremista consistió en distraerse con problemas de la tecnología; otra, con un historicismo que resultó en un, como ya aclaré en el fragmento **Del telón de fondo**, estilo historicista, llamado esta vez posmodernismo, cito aquí, del universo del glosario de Koolhaas en el *SMLXL*, la siguiente definición:

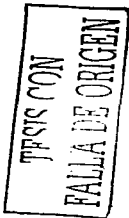
POST-MODERNISMO

Básicamente esto es lo que el post-modernismo es, un movimiento hacia atrás. Fue un proceso que tomó de reproducciones originales, copias de reproducciones, imitaciones de interpretaciones, todas tímidamente siguiendo al pasado. Esto no solamente saqueó nuestro pasado, sino que más pretenciosamente nos despojó de nuestro presente, destruyendo nuestro futuro.⁷

Koolhaas entonces se ocupó de la sustancia en sí misma para determinar a la vez tanto el contenido de los espacios como el contenido logrado a través de determinada yuxtaposición de esos espacios: una doble articulación, como en un rizoma.

Considerando lo anterior es necesario que el interés del investigador se dirija en primer lugar no sólo a los casos paradójicos donde el azar surge inesperadamente, sino también a aquellos en que los espacios se relacionan entre sí determinando por sí mismos los elementos individuales y su yuxtaposición. El proyecto completo surge determinado tanto por el espacio y como por el montaje, también surge dando vida y distinguiendo a la vez el contenido del espacio y el contenido del montaje. De ambas formas, mediante un equilibrio verdaderamente de malabarista, el todo surge perfectamente como 'algo nuevo'.

Si se considera el montaje desde este punto de vista, tanto los espacios aislados como su yuxtaposición quedan en relación mutua y favorable: como una **estructura de eventos**. Por otro lado la naturaleza misma del montaje se convierte en uno de los recursos más prácticos y coherentes en la expresión del contenido de la arquitectura-urbanismo.



Como consecuencia puede entenderse también que la forma en que el montaje es entendido por el espectador es claramente subjetiva y depende de sus circunstancias, experiencias, conocimientos y todo lo que en un momento dado afecta su mente. Para aclarar esto voy a citar un ejemplo que usa Eisenstein:

Tomemos un disco blanco de tamaño mediano y superficie lisa cuya circunferencia esté dividida en sesenta partes iguales. Cada cinco divisiones hay números del uno al doce. En el centro del disco se colocan dos varillas metálicas que se mueven libremente en torno a un extremo fijo; los extremos libres terminan en punta, uno de ellos es igual al radio del disco y el otro algo más corto. Hagamos que el extremo libre de la varilla más larga descansa sobre el 12 y el de la más corta sucesivamente en el 1, 2, 3, hasta el 12. Esto abarcará una serie de **representaciones geométricas** de relaciones sucesivas entre las varillas metálicas, expresadas en las dimensiones de 30°, 60°, 90°, hasta 360°.

Si se dota a este disco de un mecanismo que imparta a las varillas un **movimiento** constante, la figura geométrica que se forma sobre su superficie adquiere un significado especial: no es ahora simplemente una **representación**; es una **imagen** del tiempo.

En este ejemplo, la **representación** y la **imagen** que evoca en nuestra percepción están en tal grado fundidas que solamente en circunstancias especiales distinguimos la figura geométrica formada por las manecillas sobre el cuadrante, del concepto de tiempo. Sin embargo ello puede sucederle a cualquiera, en circunstancias —eso sí— excepcionales.

Le sucedió a Vronski cuando Anna Karenina le dijo que iba a ser madre:

Cuando Vronski miró su reloj en la galería de los Karenin estaba tan agitado y preocupado que vio las agujas y la esfera del reloj sin darse cuenta de la hora. [Anna Karenina de León Tolstói].

En su caso la **imagen** de tiempo creada por el reloj no surgió. Vio solamente la **representación geométrica** formada por la esfera y las agujas.

Como podemos ver en este simple ejemplo, que sólo se refiere al tiempo astronómico, a la hora, la **representación formada por el cuadrante del reloj es insuficiente en sí misma. No basta ver; algo más debe acompañar a la representación, algo más debe hacerse con ella antes de que deje de ser percibida como una simple figura geométrica y se convierta en la imagen de la 'hora' particular en que ocurre un acontecimiento.** Tolstói nos señala qué sucede cuando ese proceso no se cumple.

¿Cómo es ese proceso, exactamente? Un orden dado de manecillas sobre la esfera de un reloj suscita una multitud de representaciones asociadas con la hora que corresponde a ese orden. Supongamos, por ejemplo, que el número dado sea cinco. Nuestra imaginación está adiestrada a responder a ese número trayendo a la mente escenas de todo lo que puede ocurrir a esa hora. Quizá la hora del té, el final de un día de trabajo, la prisa hacia el metro; quizá el cierre de los negocios o la luz característica de la tarde... [Exactamente lo que Deleuze y Guattari llaman una haecceidad].

Sea como fuere, automáticamente recordamos una serie de **cuadros** (representaciones) de lo que sucede a las cinco de la tarde.

La imagen de las cinco se compone de todas esas figuras individuales. [La deconstrucción de un montaje].

Éste es el orden completo del proceso, al grado de asimilar las representaciones formadas por los números que evocan las imágenes de las horas del día y la noche.

Después, las leyes de la economía de la energía psíquica entran en acción. Se produce una 'condensación' dentro del proceso anteriormente descrito: desaparece la cadena de eslabones intermedios y se origina una conexión instantánea entre el número y nuestra percepción de la hora a que corresponde. El ejemplo de Vronski nos muestra que **una perturbación mental aguda puede destruir esa conexión y hacer que la representación y la imagen se separen.**

Consideramos aquí el conocimiento completo del proceso que tiene lugar cuando se forma una imagen a partir de una representación, tal como se describió antes.

Esta 'mecánica' de la formación de una imagen en la vida real nos interesa porque llega a ser el prototipo del método para crear imágenes en el arte.

Resumiendo: entre la representación de una hora sobre el cuadrante del reloj y nuestra percepción de la imagen de esa hora hay una larga cadena de representaciones de aspectos separados característicos de esa hora. Y repetimos: ese hábito psicológico tiende a reducir al mínimo la cadena intermedia, de modo que sólo se percibe el principio y el fin del proceso.

Pero tan pronto como necesitamos, por cualquier razón, establecer una conexión entre una representación y la imagen que ella evoca en la conciencia y en los sentimientos, nos vemos obligados inevitablemente a recurrir de nuevo a una cadena de representaciones intermedias que, en conjunto, forman la imagen.⁸

Creo que en este punto es posible asimilar este proceso con el de una máquina abstracta con sus diagramas y su fila: 'Las máquinas abstractas se componen de *materias no formadas y de funciones no formales*. Cada máquina abstracta es un conjunto consolidado de materias-funciones (*filum y diagrama*)'. Pues, los cuadros, o sea, 'la materia no formada, el *filum*, no es una materia muerta, bruta, homogénea, sino una materia-movimiento que implica singularidades o haecceidades, cualidades, e incluso operaciones (familias tecnológicas itinerantes)' en su proceso; y las yuxtaposiciones o montajes como 'la función no formal, el diagrama, no es un metalenguaje inexpressivo y sin sintaxis, sino una expresividad-movimiento que siempre implica una lengua extranjera en la lengua, categorías no lingüísticas en el lenguaje (familias poéticas nómadas)'. Por lo que 'la máquina abstracta, o máquinas abstractas se efectúan en formas y sustancias, con estados de libertad variables'. Entonces es necesario simultáneamente que 'la máquina abstracta se componga y componga un plan de consistencia' que no ignore 'la forma y la sustancia' ni 'el contenido y la expresión'.

Dicho de otra manera, se encuentran 'las componentes variables de los agenciamientos', primero, territorio, desterritorialización, reterritorialización, mediante el proceso de la yuxtaposición de dos tomas separadas, desterritorializadas, al empalmar una con otra se asemeja no a una simple suma de una toma más otra, sino a una *creación*, la reterritorialización, porque el resultado se distingue *cualitativamente* de cada elemento considerado aisladamente; segundo, las diversas líneas enmarañadas que constituyen el mapa de un agenciamiento: las líneas molares o de densidad, las líneas moleculares o de estructura y las líneas de fuga. Por último, las diferentes relaciones de cada agenciamiento con un plan de consistencia (*filum y diagrama*).⁹

Por otro lado, si retomamos aquí las definiciones de diagrama que extraje del libro Foucault de Deleuze, es posible también ver su coincidencia:

- El **diagrama** se podrá, pues, definir de varias maneras que se encadenan:
 - Es la presentación de las relaciones de fuerzas propias de una formación;
 - La distribución de los poderes a afectar y de los poderes de ser afectado;
 - La mezcla de las puras funciones no formalizadas y de las puras materias no formadas.
- "Entre el poder [¿qué puedo?] y el saber [¿qué sé?] existen diferencias de naturaleza, existe heterogeneidad; pero también existe presuposición recíproca y capturas mutuas; por último, existe primacía de uno sobre otro. Diferencia de naturaleza, en primer lugar, puesto que el poder no pasa por formas, sino solamente por fuerzas. El **saber** concierne a materias formadas (sustancias) y a funciones formalizadas, distribuidas segmento a segmento bajo las dos grandes condiciones formales, ver y hablar, luz y lenguaje: está, pues, estratificado, archivado dotado de segmentaridad relativamente dura. El **poder**, por el contrario, es **diagramático: moviliza materias y funciones no estratificadas, utiliza una segmentaridad muy flexible. En efecto, no pasa por formas, sino por puntos, puntos singulares que siempre indican la aplicación de una fuerza, la acción o la reacción de una fuerza con relación a otras; es decir, un afecto como 'estado de poder siempre local, e inestable'**.
- "De ahí una cuarta definición del **diagrama**: es una emisión, una distribución de singularidades.
 - "A la vez locales, inestables y difusos, las **relaciones de poder** no emanan de un punto central o de un núcleo único de soberanía, sino que constantemente van 'de un punto a otro', en un campo de fuerzas, señalando inflexiones, retrocesos, inversiones, giros, cambios de dirección, resistencias. Por eso no son 'localizables' en tal y tal instancia. Como ejercicio de lo no estratificado, constituyen una **estrategia**, y 'las estrategias anónimas' son casi mudas y ciegas, puesto que escapan a las formas estables de lo visible y lo enunciable.
 - "Las **estrategias** se distinguen de las estratificaciones, de la misma manera que los **diagramas** se distinguen de los archivos. La inestabilidad de las relaciones de poder define un medio estratégico o no estratificado".¹⁰

TESIS CON
FALLA EN EL ORIGEN

"El **diagramatismo** de Foucault, es decir, la presentación de las puras relaciones de fuerzas o la emisión de las puras singularidades, asegura la relación, de la que deriva el saber, entre las dos formas irreductibles de espontaneidad y de receptividad".

"En cierto sentido, diríase que los **diagramas** comunican por encima, por debajo o entre los estratos respectivos. En ese sentido, el **diagrama** se distingue de los estratos: sólo la formación estratificada le proporciona una estabilidad que de por sí no posee, en sí mismo el **diagrama es inestable, agitado, cambiante**.

"Por supuesto, el **diagrama** comunica con la condición estratificada que lo estabiliza o lo fija; pero, según otro eje, también comunica con el otro **diagrama**, con los otros estados inestables de **diagrama**, a través de los cuales las fuerzas prosiguen su devenir mutante. Por eso el **diagrama** siempre es el afuera de los estratos. El **diagrama** no es un desplegamiento de las relaciones de fuerzas sin ser, como consecuencia, una emisión de singularidades, de puntos singulares. Eso no significa que cualquier cosa se encadene con cualquier cosa. Más bien se trata de tiradas sucesivas, cada una de las cuales actúa al azar, pero en las condiciones extrínsecas determinadas por la tirada precedente. El **diagrama, un estado de diagrama, siempre es una combinación de aleatorio y de dependiente**. No existe, pues, encadenamiento por continuidad ni interiorización, sino reencadenamiento por encima de los cortes y de las discontinuidades (mutación)".¹¹

"La fuerza del afuera no cesa de trastocar y de invertir los **diagramas**".¹²

"Hasta ahora hemos encontrado tres dimensiones: las relaciones formadas, formalizadas en los estratos (Saber); las relaciones de fuerzas a nivel del **diagrama** (Poder); y la relación con el afuera, esa relación absoluta que también es no relación (Pensamiento). ¿Quiere eso decir que no existe adentro?"¹³

"No sólo existen singularidades de fuerzas sino también de resistencia, capaces de modificar esas relaciones, trastocarlas, cambiar el **diagrama inestable**".¹⁴

¹ Como lo cita Eisenstein, S. M., Glenn, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Edición Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 29. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

² Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, edición preparada por Jay Leyda, Traducción Norah Lacoste, Editorial Siglo XXI, México, 8ª edición, p. 12. (1ª edición 1842).

³ Carol, Lewis, *The Complete Works of Lewis Carol*, Conclusión del prólogo de su libro: *The Hunting of the Snark*, Random House, 1937. Como lo cita Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, edición preparada por Jay Leyda, Traducción Norah Lacoste, Editorial Siglo XXI, México, 8ª edición, p. 13. (1ª edición 1842).

⁴ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, edición preparada por Jay Leyda, Traducción Norah Lacoste, Editorial Siglo XXI, México, 8ª edición, Pp. 13-14. (1ª edición 1842).

⁵ Wolf, Gary, *Exploring the Unmaterial World*. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁶ Es una gran desventura que ninguna de las editoriales a las que he sometido la traducción que hice de este libro al español no tenga recursos o interés en publicarlo, no sólo porque sea traducción mía, sino porque, contando además con que el libro es difícil de conseguir en inglés, los hispano parlantes prácticamente no tienen acceso a él, a excepción de los que han viajado al extranjero.

⁷ De Richard Meier, como lo citan: Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1048-1052. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁸ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, edición preparada por Jay Leyda, traducción Norah Lacoste, Editorial Siglo XXI, México, 8ª edición, Pp. 16-18. (1ª edición 1842).

⁹ Cfr. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas*, Conclusión: *Reglas concretas y máquinas abstractas*, Edición PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997. Pp. 511-522. (1ª edición en francés, 1980).

¹⁰ Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Editorial Paidós, Barcelona, 1987, Pp. 101-103, (1ª edición en francés, 1986).

¹¹ Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Editorial Paidós, Barcelona, 1987, Pp. 111-115, (1ª edición en francés, 1986).

¹² Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Editorial Paidós, Barcelona, 1987, p. 128, (1ª edición en francés, 1986).

¹³ Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Editorial Paidós, Barcelona, 1987, p. 93, (1ª edición en francés, 1986).

¹⁴ Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Editorial Paidós, Barcelona, 1987, p. 157, (1ª edición en francés, 1986).

1944. DE CINEASTA A ARQUITECTO: REM KOOLHAAS. O, DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

... un movimiento del alma, o sea, la emoción (de la raíz latina *motio* = movimiento), se crea a partir de la representación de una serie de incidentes.¹

SERGEI M. EISENSTEIN.

(Foto: Consuelo Farías-van Rosmalen)

**DEL CUADRO Y PLANO, GUIÓN, ENCUADRE Y GUIÓN TÉCNICO... O
DE CÓMO SE LLEGA AL PROGRAMA ARQUITECTÓNICO POR MEDIOS CINEMATOGRAFICOS.
DE LAS DEFINICIONES Y EL PROGRAMA. CLASIFICACION AA.
DE LA CINEMATOGRAFÍA PARA PRINCIPIANTES. CLASIFICACION A.
DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO.
DE LA CINEMATOGRAFÍA PARA AVANZADOS. CLASIFICACION B.
DEL CUADRO Y ENCUADRE.
DEL GUIÓN TÉCNICO.
DE LAS TRAYECTORIAS, TRAYECTOS Y RECORRIDOS. HACIA UNA MÁQUINA ABSTRACTA.
DEL DISCURSO LIBRE INDIRECTO NO APLICADO AL DISCURSO SINO AL PROYECTO.**

Una vez establecido el *movimiento* en el *pensamiento* se puede seguir varios caminos, quiero decir que se cruzan varias líneas en mi plano y de momento encuentro un intersticio conveniente el cual seleccionaré aleatoriamente:

**DEL CUADRO Y PLANO, GUIÓN, ENCUADRE Y GUIÓN TÉCNICO... O
DE CÓMO SE LLEGA AL PROGRAMA ARQUITECTÓNICO POR MEDIOS CINEMATOGRAFICOS.**

La cuestión es cómo ir poniendo todos los elementos con que se cuenta hasta ahora en el crisol koolhaasiano, para después agregar nuevos componentes. ¿Cómo explicar con claridad esta 'sinapsis' especial en el cerebro-*pensamiento* de Koolhaas?

Antes que nada hay que considerar los antecedentes de Koolhaas previos a ser arquitecto, ya que de repente empiezan a ser muy importantes en su desempeño profesional. Me refiero en particular a cinco de ellos:

Koolhaas con grandes dotes de investigador: *A(A) Memoir, Delirious New York...*

Koolhaas con habilidades y práctica de reportero-escriptor.

Koolhaas con conocimientos y práctica de escritor de libretos y de cineasta.

Koolhaas con conocimientos profundos de artes y filosofía.

Koolhaas con una carrera de arquitecto conseguida con pasos muy seguros.

Los trabajos escolares que Koolhaas desarrolla durante su formación de arquitecto en la AA dejan ver ya la aplicación en forma espléndida de estos antecedentes, como ejemplo voy a servirme de la 'Crítica criticada', ya referida, de Kenneth Frampton:

[...] sigo acariciando el recuerdo de ciertos proyectos de la primera época de Koolhaas, que parecen encarnar un espíritu pocas veces alcanzado en su obra construida. Podría mencionar unos hedonistas baños turcos proyectados para la Leicester Square de Londres cuando aún era estudiante de la *Architectural Association*, o un museo de fotografía subterráneo, concebido a su regreso a los Países Bajos para un solar adyacente al *Stedelijk Museum* de Amsterdam. Aunque ninguna de estas propuestas se hizo realidad, ambas estaban impregnadas de ese compromiso con la **INVENCIÓN PROGRAMÁTICA** que en otro tiempo fue la piedra de toque del Movimiento Moderno; un rasgo destacado en la obra de Ivan Leonidov, que Rem y Gerrit Oorthuys estuvieron investigando juntos mucho antes de que Andrei Leonidov escribiera la monografía sobre su padre en 1988.²

Por cierto, el libro de *Ivan Leonidov* escrito por su hijo Andrei y por Andrei Gozak tiene una excelente documentación gráfica original, obvio, pero lo escrito definitivamente no es de la misma altura, y el montaje del libro mucho menos, hubiera sido más provechoso que Koolhaas y Oorthuys lo escribieran, e hicieran un montaje verdaderamente esquizofrénico de este libro, como sólo Koolhaas sabe hacerlo, entonces, la figura del *enfant terrible* del Constructivismo ruso hubiera adquirido un muy merecido nuevo resplandor internacional con los innovadores puntos de vista de estos holandeses. Cuantas veces estos nacionalismos trasnochados en lugar de ayudar estorban. Algo así estaba sucediendo en México con Luis Barragán, sólo servía para seguir haciendo imitaciones y Barraganes de primera, segunda, tercera y enésima generación con el procedimiento del *calco* y no del palimpsesto, con el cual cada copia va saliendo más borrosa. Finalmente Vitra se hizo de todo el material y los derechos de autor de Barragán mediante jugoso pago y ni los arquitectos –en especial los de Jalisco- ni las autoridades encargadas de custodiar los bienes del país –¿quiénes serán estas?- se dieron cuenta hasta que ya era un hecho consumado. Entonces sí, gritos y sombrerazos, y todo lo que ya sabemos; pero por otro lado, ahora se encuentra una súper exposición de Luis Barragán en el Museo Vitra, misma que viajará quién sabe a cuantos otros museos importantes del mundo entero. En este sentido, evidentemente la figura de Barragán saldrá ganando y con ella la de la arquitectura mexicana. Claro que no me gusta nada el hecho de que México haya perdido –en el caso de Rusia ni siquiera lo hubieran perdido, sino solamente enriquecido- semejante patrimonio cultural de la arquitectura, actualmente no es posible ni fotografiar los edificios de Barragán, que afortunadamente aún los tenemos en nuestro territorio. ¿Me pregunto por cuánto tiempo? Ya que siempre habrá quien pague el precio para realizar este tipo de viajes 'paranoico-críticos'. ¿O qué, no se encuentra en pleno Lago Havasu, Arizona, el *London Bridge* [Puente de Londres] reconstruido en su forma original: desmantelado piedra por piedra, ahora 'puenteando' un lago artificial a manera de río Támesis, y con fragmentos de la vida de Londres –cabinas telefónicas rojas, autobuses de dos pisos y los típicos guardias ingleses- para agregar autenticidad a ambos finales del puente? “*El London Bridge Raquet Club* en primer plano es parte del complejo del parque en el *West End* del puente. La amplia *promenade* bajo el arco Este del puente lleva a la Villa Inglesa en la parte superior izquierda...” ‘Casi un siglo y medio después de su inauguración, tres años después de su demolición en Inglaterra, un cuarto de mundo alejado de Escocia de donde sus piedras fueron sacadas, el *London Bridge* se erigió otra vez, un triunfo de la habilidad y la determinación ingenieril de constructores estadounidenses e ingleses de cinco generaciones después’ -e incidentalmente resolviendo la Escasez de Realidad en Lago Havasu. Tal vez el más flagrante viaje Crítico-Paranoico de la memoria reciente”.³

Por otro lado, volviendo a la cita que propicio el comentario anterior, no es normal que un crítico enfaticé tanto los trabajos realizados durante la formación profesional de un arquitecto, es decir, cuando aún es estudiante, y sin embargo, en el caso de Koolhaas sucede y no sólo esta vez, sino frecuentemente.

Algunas de sus primeras experiencias como realizador de cine se comentan en la siguiente cita que he de repetir dos o tres veces para no hacerlos regresar cada vez a buscarla:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Durante los días de cine holandés en Utrecht se exhibieron cinco películas del *1,2,3,4,5 Groep*. Para los interesados en la trivía arquitectónica este es un programa interesante ya que Rem Koolhaas era uno de los cinco miembros de ese que era un grupo recalitrante de los estudiantes de la Academia Cinematográfica. El grupo se manifestó con la película de corto metraje *'1,2,3 Rhapsodie'*, una película que estuvo a punto de prohibirse debido al avance no muy decente de Koolhaas con la Reina Isabel II. [...] Koolhaas, quien por lo demás, como Jan de Bont, brilló por su ausencia durante la reunión en los días de exhibición, se dedicó particularmente a escribir libretos. Según él dice, fue escribiendo libretos como pagó sus estudios en la AA de Londres. [...]

La película *'1,2,3 Rhapsodie'* es un experimento de quince minutos donde los cinco miembros en cinco esquemas se hicieron cargo de los roles de actor, camarógrafo, escenógrafo, director de escena y escritor del libreto. [...]

Más sería fue la película de largo metraje "La esclava blanca" de 1969, filmada en gran parte en la locación en el castillo de caza St. Hubertus, de Berlage, en el Hoge Veluwe, según un libreto de Koolhaas y Daalder. La película no fue un éxito de taquilla, pero sí pertenece a las más interesantes películas holandesas de los años sesenta.⁴

Respecto a sus conocimientos tanto filosóficos como teóricos Koolhaas se manifiesta en términos generales muy modesto, no obstante, es imposible no notar el trasfondo o infraestructura de una **filosofía rizomática, cambiante, de un pensamiento complejo y por tanto contradictorio, de un modo especial de ver la vida y por tanto, la arquitectura y el urbanismo**. Además, que no hay un solo crítico que haya escrito sobre él que aunque no lo sepa a ciencia cierta, perciba con toda claridad este trasfondo. Y es que no cualquiera le entra al círculo mágico de la filosofía, digamos *heavy*, ahora lo sé. En la entrevista que le realizó Tom Fecht con motivo de la exposición de Documenta X en Kassel, pueden verse algunos puntos de vista al respecto:

Fecht: En las descripciones dadas en la guía de Documenta, hay un fuerte énfasis en la importancia de la teoría en su práctica arquitectónica.

Koolhaas: Básicamente **yo no creo que exista la teoría arquitectónica**, ese es un lado sobre el cual soy muy modesto, desde luego que **hay un pensar sobre arquitectura**, y lo que he notado en mi práctica arquitectónica es que es increíblemente difícil combinar la producción de edificios y alguna clase de reflexión intelectual porque la producción de edificios es realmente un proceso brutal y agotador. Lo que siempre me ha preocupado es cómo en la carrera típica del arquitecto hay un inicio con ideas, luego un esfuerzo enorme para hacer las ideas realidad y luego al final de este esfuerzo una especie de condición vacía, agotada donde ya no hay más ideas. Por eso en nuestro trabajo tratamos de **alternar entre la investigación y la reflexión** y es por eso también por qué enseñé en la Universidad de Harvard, porque esta es la única manera en la que, **contra la extinción de ideas de la práctica, somos capaces de encontrar el dominio de la renovación**.

A una pregunta un tanto confusa de Fecht:

¿Ve en la arquitectura algunas cualidades emocionales o morales que pudieran sobrevivir los procesos de cambios profundos en el próximo siglo? Cuando veo su libro *S M L XL*, me parece como el manifiesto que algunos de sus críticos ponen en el contexto de los manifiestos de Duchamp o Manetti y los futuristas, así que cuando pienso en el libro de Marshall McLuhan 'El medio es el mensaje' que era un libro que tenía un elemento de esta tipografía de plegamiento libre, sin reglas o patrones reconocibles, donde el mensaje no estaba tan claro [...], que es importante ver que las líneas de límite se salieron de foco. Usted describe la arquitectura o las actividades en el campo estético como la posibilidad de dar una moda urbana al planeta. ¿Qué es este *free fold* [plegamiento libre, sin reglas o patrones reconocibles]? ¿Es un movimiento de búsqueda que también puede Usted encontrar en Documenta?

Koolhaas contesta:

No. Hasta el punto que el libro fue llamado *'free fold'*, sólo estábamos refiriéndonos al formato del mismo, porque el problema del libro es el de crear un contenedor o una envoltura para el trabajo y las ideas que en sí mismas no hacen ninguna reclamación de consistencia, para mí la necesidad de consistencia y la manera en que sólo la consistencia gana respeto, es uno de esos otros peligros del intelecto, porque creo que la inconsistencia es al menos tan importante. Por eso en el libro teníamos

un montón de proyectos diferentes, un montón de ensayos diferentes, un montón de reflexiones, y **quería exactamente evitar la impresión de que es una teoría**, una línea, un argumento. El asunto era cómo poder desarrollar un contenedor que incluso permita que la diversidad, los conflictos y contradicciones permanezcan evidentes.⁵

En otra publicación se encuentra en referencia a este asunto lo siguiente:

Zaera: En su experiencia de evolución entre escritor o pensador a arquitecto profesional, del mundo teórico a la implicación directa en los procesos de producción ¿Cuál es para usted la articulación entre estas dos posiciones?

Koolhaas: Se trata de una relación de una enorme intensidad, aunque la verdad es que nunca pensé que fuera posible ser simultáneamente un teórico de la arquitectura y un arquitecto. Yo siempre me sentí arquitecto, un arquitecto con inquietudes teóricas y literarias, con la necesidad de analizar las condiciones exactas y el potencial exacto de la profesión. Esa es mi propia interpretación de mis actividades. En el fondo, **escribí *Delirious New York* para definir una agenda personal de lo que me interesaba y de lo que podía realizar**. Todo lo que puedo añadir es que fue una transición terriblemente difícil. El ejercicio de la profesión es una actividad bestial.⁶

Michael Speaks, en un muy atinado análisis titulado *La singularidad de OMA*, escribe:

Lo que debe ser dicho desde el principio es que la disposición de OMA, o su acercamiento a la práctica de la arquitectura, no está tan preocupada con las formas o los objetos como con el perfilado de las condiciones bajo las cuales las formas y los objetos emerjan; preocupada no con la aplicación de conceptos filosóficos o con las cualidades formales puramente afectivas, sino con **el descubrimiento y construcción de conceptos, afectos, y análisis** [Precisamente los puntos que conforman la filosofía, según Deleuze] que en su momento serán utilizados para dirigir la forma de la práctica de la arquitectura de OMA.⁷

De este modo OMA desarrolla y hace uso de lo que Koolhaas en *Delirious New York* llama **"una arquitectura mutada ya no obsesivamente comprometida con la hechura de la forma sino con la creación de condiciones, la fabricación de contenido – ESCRITURA DE LIBRETOS con medios tectónicos"**.⁸

Desde el punto de vista de la cinematografía, como realizador de arquitectura y urbanismo, Koolhaas describe su papel en la OMA como el de orquestador. Tal como ya quedó indicado en otro sitio, pero creo importante enfatizarlo aquí de nueva cuenta, en la entrevista *The Critical Landscape* a la pregunta de Graafland y de Haan sobre '¿Cuál es su rol en la oficina? ¿Cómo define su propio rol? ¿Coreografía? ¿Es esta la palabra correcta? Koolhaas responde:

Sí, orquestación es otra buena palabra.

Cualquiera que sea el caso, estoy cercanamente involucrado con la mayoría del trabajo que estamos realizando. Esto es como diseñador.

Pero no me refiero a diseñar como un acto solitario.

Creo que mi más grande cualidad es la ***mise en scène* [PUESTA EN ESCENA], EL PROCESO CREATIVO**.

En todos los eventos, una situación en la cual las conexiones, la composición y el cuestionamiento de ciertos temas genera una reflexión y una atmósfera especial de creatividad. Otra cosa es que constantemente estamos perdiendo el miedo a investigar ciertas hipótesis.

En el principio de cada operación tratamos de hacer un inventario de todas las posibilidades, y de dejar fuera lo menos posible [pensamiento complejo]. Gradualmente hemos desarrollado una manera altamente eficiente de probar hipótesis, esto es, para destruirlas. Ponerlas en el potro de modo que o se quiebran o funcionan.⁹

Últimamente reitera una vez más su interés por el cine, y claro la arquitectura y el urbanismo, tres de las más importantes facetas, además de la escritura, en su forma de ver la vida. Ya que estoy hablando de esto, el cine, la arquitectura y el urbanismo junto con el movimiento y el **MONTAJE**, voy a aprovechar referirme a otro cita sobre estos temas 'combinados', que deja clara la posición de Koolhaas respecto a ellos:

Koolhaas fecha su conversión profesional [de *escritor de libretos* a arquitecto] con un discurso sobre cine que, a la edad de veinticuatro años, dio a solicitud de un amigo que estaba estudiando arquitectura en la Universidad de Delft. Mientras platicaba acerca del cine a una multitud de arquitectos, dice Koolhaas, se dio cuenta de que quería cambiar de lugar con la audiencia. Quería construir. Característicamente, cuando le pregunté sobre escoger entre el **cine** y la **arquitectura**, contestó que **ambos campos tienen más semejanzas que diferencias**. 'Se están considerando encuadres [*episodes*], y se tienen que construir encuadres de manera que sean interesantes y tengan sentido o sean misteriosos,' dijo Koolhaas. 'Es también sobre **MONTAJE** —ya sea que se esté haciendo un libro, una película o un edificio'. Cualquiera que sean las similitudes entre las disciplinas, es más interesante observar cómo **Koolhaas practica la arquitectura con el mismo espíritu con el que un director realiza una película**. 'Están muy *guiñizadas* [*argumentadas*] es una mejor palabra en español si consideramos guión como sinónimo de argumento], la manera en que la gente se mueve y las posibilidades que les deja en sus edificios', apunta [Madelon] Vriesendorp. 'Las experiencias están dispuestas. Se va arriba y se tiene que ver donde se pretendió que se vea. [Koolhaas] ve un espacio y ve lo que puede pasar en él —UNA ESCENA EN UN ESPACIO'.

Koolhaas ha estado recientemente sobre el rodaje de películas. 'Por largo tiempo no había estado interesado en volver a hacer películas,' dice. 'Pero estar en Lagos me ha hecho querer documentarlo de una manera más semejante al cine de lo que puedes hacer en un libro. Es realmente una ciudad curiosa. Si se toman fotografías casi nunca se captura lo que está sucediendo'.

A veces, él da la impresión de que ha tomado la arquitectura en la misma forma en que lo hicieran Miguel Ángel o Rafael o Jefferson [sic: Debe decir Franklin]: no como una vocación primaria, sino como el emprendimiento de un reto intelectual y humanístico, antes de dirigirse hacia otra cosa. Con las posibilidades creadas por la nueva tecnología, la arquitectura recientemente se volvió más obligada para él. 'Está siendo construido un campo extremadamente nuevo, que parcialmente socava a la arquitectura o elimina su razón de ser —el campo electrónico', dice. 'El presente es un momento existencial para una disciplina que debe decidirse si será un dinosaurio o si será reinventada'. Es esta pasión por poner de punta a la tradición, más que a la arquitectura misma, la que mantiene a Koolhaas comprometido. Él ama el repensar dinosaurios. La reinención es su vocación.¹⁰ [Esta debe ser con toda seguridad la parte de su cerebro que piensa deconstructivamente].

¿Cómo configura el proyecto de la Muy Grande Biblioteca? Como una ***mise en scène*** [PUESTA EN ESCENA] y así la describe en *SMLXL*:

El esquema está basado en **escenarios** tecnológicos desarrollados con inventores, analistas de sistemas, **escritores**, compañías electrónicas. Todos ellos anticiparon la utopía de materializar un sistema de información plenamente integrado antes de la inauguración del edificio: libros, películas, música, computadoras podrán ser leídos en las mismas tabletas mágicas. El futuro divisará no el final del libro sino un período de nuevas igualdades.¹¹

Vistas así las cosas, Koolhaas habla con un vocabulario cinematográfico no muy conocido entre la jerga arquitectónica, y encuentro que a medida que más lo conozco entiendo más claramente a lo que él se refiere, es decir, que con el conocimiento más detallado de este vocabulario, se abre un telón más en la anatomía de su mente. Para empezar a conocer este lenguaje y evitar confusiones es necesario empezar entonces desde la clasificación AA para poder llegar al espectacular mundo de la clasificación C.

DE LAS DEFINICIONES Y EL PROGRAMA. CLASIFICACIÓN AA.

Para ir llegando al pensamiento complejo que se maneja actualmente en general y en este campo en particular, partiré por el momento de definiciones sencillas como ejercicios de calentamiento para entrar en el mundo de la cinematografía y su lenguaje, sin perjuicio de profundizarlas de mejor manera más adelante con la ayuda del libro *Imagen-movimiento*¹² de Deleuze, y otros libros de autores como Bergson o el mismísimo Eisenstein. Ahora bien, me adelanto a aclarar que es conveniente leer lo siguiente con la parte de nuestro cerebro sensibilizada y desarrollada en el fenómeno arquitectónico y urbano, que para la mayoría de los arquitectos es prácticamente todo, de modo que sea más fácil encontrar las aplicaciones y conexiones que tiene la cinematografía en esos campos. En breve, y una vez más siguiendo los consejos

del pensamiento complejo, se buscarán herramientas de otros campos -en este caso la cinematografía y la filosofía-, que sean útiles a los propósitos de la arquitectura y el urbanismo.

Cuadro: Parte de una obra de teatro.// Representación sinóptica.// Fig. Descripción de un suceso: cuadro de costumbres.// Escena, espectáculo: *cuadro horripilante*.

Encuadre: Fot. Y Cin. Enfoque de la imagen.

Encuadrar: Colocar en un marco o cuadro; encuadrar una fotografía.// Servir de marco.// Enfocar bien la imagen en foto y cine.

Plano: Distancia relativa de los objetos representados en un cuadro o fotografía: *plano de fondo*.// Elemento de una película fotografiado en una sola toma de vistas: *primer plano, plano general, plano medio*.

Guión: Texto en el que figura el diálogo de una película, con todos los detalles relativos al rodaje, tales como planos, luces, decorados, efectos especiales, etc.// Esquema director para la redacción de un texto, para pronunciar un discurso, para el desarrollo de un programa de radio o de televisión.

Programa: Escrito que indica los detalles de un espectáculo, de una ceremonia, etc.// Exposición que fija la línea de conducta que ha de seguirse: *el programa de un partido político*.// Proyecto determinado: *seguir un programa*.// Plan detallado de las materias correspondientes a un curso o a un examen.// Conjunto de instrucciones preparadas para que un ordenador, máquina herramienta u otro aparato automático puedan efectuar una sucesión de operaciones determinadas.

Técnico, ca: Relativo a las aplicaciones prácticas de las ciencias y las artes: *instituto técnico*.// Propio del lenguaje de un arte, ciencia u oficio: *vocabulario técnico*.// Especialista que conoce perfectamente la técnica de una ciencia, arte u oficio: *los técnicos de la industria cinematográfica*.

Usuario, a: Aplicase a la persona que emplea cierto servicio.// Aplicase a la persona que disfruta del uso de algo.

Habitador, ra: Que vive o reside en algún lugar o casa.

Aclaración de mi parte: Cuando ese 'cierto servicio' o ese 'algo' es arquitectura y/o urbanismo, algunos arquitectos suelen llamarle en lugar de usuario, habitador; pero la definición de habitador no incluye 'que disfruta' y la de usuario sí, personalmente prefiero pensar que la arquitectura se disfruta.

Espectador, ra: Dícese de la persona que presencia cualquier acontecimiento y particularmente un espectáculo público.

Público: Relativo a una colectividad: *interés público*.// Común, que es de todos: *un monumento público*.// Que puede ser utilizado por todos: *vía pública*.// Que puede asistir cualquiera: *sesión pública*.// Todo el mundo en general, el pueblo.// Concurrencia de personas reunidas para oír, ver, juzgar: *dirigirse al público de un teatro*.// Conjunto de personas que leen, ven, oyen una obra literaria, dramática, musical, etc.

Resulta fácil deducir el gran parecido que existe entre un **guión**, sobre todo si es un **guión técnico**, y un **programa**, y si se trata de un **programa arquitectónico** el parecido es aún mayor. Queda clara entonces la enorme facilidad de Koolhaas para manejar los **programas** contando con su experiencia como escritor de guiones, con **la gran ventaja de que los guionistas saben darle espacio**, además de todos los recursos cinematográficos, **a los actores, a los personajes**, en cambio los arquitectos muchas veces se olvidan de éstos: los usuarios, engolosinados como están en lograr una obra maestra automonumental en 'ladrillo y mortero'. Probablemente sea importante cambiar en el plan de estudios alguna de las clases de 'la Teoría' de arquitectura por la de escribir guiones, con esto se ganarían muchas cosas además de la creatividad: 'aprender' a leer y escribir -lo cual hace muchísima falta-, imaginar espacios, cómo realizarlos, conectarlos, considerar el movimiento, las dimensiones, el primer plano, la profundidad, la perspectiva, el cuadro y el encuadre, los ¿podría decirse efectos especiales?: la iluminación y las instalaciones especiales, y por encima de todo el **montaje**, las **imágenes-movimiento**, y las **imágenes-tiempo**, además de presupuestos, etc., etc. Para darse plena cuenta de esto basta con leer, entre muchos libros al respecto, por ejemplo *El montaje escénico* de Sergei Eisenstein,¹³ para ver algunas de las enseñanzas y razonamientos que realizaba con sus alumnos sobre el tema, eran excepcionales y él era, como todos saben, todo un maestro.

DE LA CINEMATOGRAFÍA PARA PRINCIPIANTES. CLASIFICACIÓN A.

Como principiante en el campo, lo primero que se pregunta uno es: ¿Qué es un guión? ¿Qué modalidades presenta en cada medio de comunicación? ¿Cuáles son las normas de redacción y los preceptos legales que lo forman? ¿Dónde puede encontrar una terminología básica, elemental, la persona que se dedica a escribir guiones? Por lo que al averiguar al respecto llegué a lo siguiente:

Hay que hacer notar que el escritor se vale del lenguaje escrito para expresarse; entonces el guionista es un escritor especializado, su trabajo particularmente consiste en elaborar mensajes que serán propagados a través de los medios masivos de comunicación, primordialmente por la televisión, la radio y el cine.

Antes de seguir avanzando me anticipo a dejar asentado un concepto de guión para facilitar la comprensión de lo que se irá exponiendo: *guión es el texto destinado a ser producido (grabado su audio y video) y transmitido por un determinado medio de comunicación.* Es decir que el guión debe contener todo lo que se va a ver y oír en el mensaje, incluidas las indicaciones técnicas oportunas. Entonces, **el guión es la manera ordenada en que se presenta por escrito no sólo un programa, sino también la idea de la obra (algo parecido a lo que muchos años después de Eisenstein Foucault llamará diagrama),** comprendiendo lo relacionado tanto con su imagen como con su sonido, destinado a producirse, grabarse y transmitirse. También puede ser un documento escrito o visual que sirve de guía -guión- para la realización de un mensaje. **Vale la pena enfatizar que al elaborar un guión el mensaje que se va a transmitir se vuelve el elemento esencial, ya que sin la intención de comunicar, el programa o la película carecerían de sentido. Exactamente lo mismo sucede con la arquitectura** ¿Cuántos edificios de las ciudades carecen de sentido? Sin embargo, no siempre depende de la creatividad de los autores o artistas, a veces el tema es establecido por quien ordena a hacer el trabajo, otras, también indican los objetivos, los procedimientos y hasta el estilo. En tal caso la creatividad es sumamente limitada tanto para los guionistas como para los "arquitectos", en el caso de estos últimos ya estarían fungiendo prácticamente como 'maestros de obra', más o menos buenos en lo que hacen.

En este caso, el autor entonces se encuentra en un predicamento, ya que deberá conciliar lo que debe decir con lo que él piensa tanto como autor como como persona, de modo que el mensaje se establezca desde su concepción. Difícilmente saldrá un buen argumento si el autor no simpatiza, no congenia con el tema.

Por otro lado, cuando escoge el tema, debe estar muy compenetrado con él, para poder agenciarse la información necesaria para su investigación. Esa investigación que tanto enfatiza Koolhaas, con la que estoy totalmente de acuerdo, porque es el nervio del proyecto. Además, al seleccionar el tema habrá de valorar que éste capture la atención del público por diversas razones; ya que sino se logra esto, probablemente suceda que la idea o forma, por muy bien desarrollada que esté, no sea atractiva, considerando, asimismo, que la atención del público no es nada fácil de lograr, entonces este elemento se vuelve de esencial importancia para el guionista. (¿No habrá pasado algo así con la Casa de la cascada de Wright, que nunca fue habitada por la familia Kauffmann que le pidió que la proyectara?). Al igual que en el programa arquitectónico, es de suma importancia conocer y manejar las **motivaciones** y las **expectativas** del público en este caso, de los usuarios en el nuestro. En el caso del guión es posible lograr lo anterior mediante primero, como ya dije, la selección de un tema atrayente o de actualidad, segundo, capturando la atención del público desde el inicio de programa con un comienzo impactante, y tercero, anunciando el programa por medio de apoyos publicitarios ya sean folletos, carteles, publicaciones, anuncios, etc. En pocas palabras: qué se va a decir, cómo, cuándo, dónde, por qué y quién.

Esto nos lleva al conocimiento del hombre con sus problemas, sus ilusiones, sus expectativas, sus miedos y demás factores de índole psicológica, su entorno social, político, económico y cultural, el cual es de esencial importancia tanto para el guionista como para el arquitecto, ya que es precisamente el ser humano a quien va dirigida la obra, ya sea un programa, una película, una casa o una ciudad.

Por lo anterior se deriva la importancia de la capacidad de observación, análisis y síntesis, no sólo para llevar a buen término la realización de la obra, sino también porque proporciona posibles temas para convertir en guión, y porque mediante la observación de las personas, los animales, la naturaleza, los objetos, la vida cotidiana, es posible alcanzar una identificación más eficiente con el público para el cual se realizará la obra, puesto que todo esto lleva a que se conozcan mejor otros aspectos de su entorno. No puedo menos que pensar aquí en el usuario inválido de la Casa de Burdeos y de cómo ha de disfrutar la casa que Koolhaas proyectó específicamente para él.

Es necesario anotar entonces que el guionista tiene probabilidades de escribir sobre muy diversos géneros; para empezar puede ser para el cine, el teatro, la televisión, la radio o cualquier otro medio audiovisual; en segundo término, el contenido puede ser sobre drama, aventura, comedia, temas policíacos, detectivescos, hasta de vaqueros, educativos, promocionales, etc. evidentemente ha de ser

apto para escribir cualquier tipo de guión, para lo cual es necesario conocer el tema que se va a emprender y estar familiarizado o familiarizarse con el medio de comunicación respectivo. Habrá que establecer el tema, ya que éste concreta el comienzo o punto de partida para la elaboración del guión. Lo que sucede exactamente igual para el arquitecto.

Puede hablarse de dos versiones de guión, *el guión literario* que es el que sólo contiene texto, y *el guión técnico* que incluye texto, imagen y las descripciones técnicas necesarias; su desarrollo cambia según el medio de comunicación para el que se realice. Como ejemplo se puede pensar en un guión audiovisual en el que debe determinarse el texto, la música en sus diversas pistas y el número y contenido de cada transparencia; o si se piensa en un guión para televisión, habrá que indicar, además de los elementos comunes con el mencionado, las tomas de cámara, los tiempos de duración de cada una y todas las demás instrucciones requeridas respecto del texto de audio y de video. Más adelante incluiré un pedazo del guión de la película *Alexander Nevski* de Eisenstein donde se ve lo recién explicado.

Evidentemente el *estilo*, los conocimientos y la forma de *pensar* de cada autor dan como resultado la diferencia de calidad de los guiones, considerando que cada medio de comunicación tiene sus limitaciones propias, además de las comunes a todos; pero también cada uno tiene sus ventajas características, que pueden variar según las exigencias y objetivos propios del guión.

El *estilo* de un guión es el literario específicamente. Cada escritor y cada arquitecto poseen su propio estilo, el cual imprimen en el guión o proyecto en **una especie de hilo invisible** con el que se van uniendo ellos mismos con el público.

Un primer intento de definición de *estilo*, en términos de gramática, puede quedar como la forma peculiar en que se expresa, ya sea verbalmente o por escrito, un pensamiento. Más adelante se intentará definirlo en términos más amplios. Es preferible escribir de manera natural, correcta, fluida y práctica, como consecuencia el estilo aparecerá como resultado lógico de escribir bien, y no por tratar de escribir con 'mucho' estilo se pierda esa especie de **hilo invisible entre el autor, el tema y el público**. Algo así como el diagrama.

Antes de principiar el guión habrá que definir el tipo de público al que va a dirigirse, los temas que pueden resultar atractivos a ese público, los puntos de interés que se van a enfatizar, y en qué forma se presentará el libreto.

Una vez definido el tema habrá que definir el tratamiento que se le va a dar. Aquí **se definen los objetivos que se pretenden lograr con el programa**, el lenguaje adecuado que ha de ser utilizado, y el tipo de público al que se va a dirigir. Determinado lo anterior, lo procedente es profundizar en el tema, lo que significa hacer una **investigación exhaustiva** de las fuentes de información disponibles, una selección de materiales, su ordenamiento y clasificación —igual que cuando se hace una tesis de doctorado. De aquí que Koolhaas, tanto en su papel de cineasta como en su papel de arquitecto, pondere con vehemencia que hay que hacer **investigación**, tanto en la enseñanza de la arquitectura, como en las universidades, y no contento con esto, actualmente pide a sus clientes un pago preliminar para financiar la elaboración de la investigación necesaria para el proyecto. Voy a referirme a algunas citas al respecto:

Graafland y de Haan: Está Usted actualmente examinando el desarrollo de las estaciones de trabajo de oficinas en el futuro cercano. ¿No es paradójico tomar el espacio de trabajo como un objeto de investigación en una economía mundial donde el mercado de oficinas está "liberándose"?

Koolhaas: Estamos investigando los lugares de trabajo del futuro. Como parece que lo hace todo el mundo en estos días. Una de las ventajas de viajar tanto, es que está uno confrontado con los mismos asuntos en todos lados.

En Singapur, por ejemplo, tienen fábricas y tienen oficinas, originalmente estaban separadas, pero recientemente ha habido una tendencia a combinarlas, ya que la fábrica en el sentido clásico ya no existe realmente por haberse vuelto completamente automatizada. Entonces está la idea de que los hangares de ensamblaje son muy primitivos para algunos procesos que nos gustaría ubicar en ellos, y que las oficinas otra vez son demasiado limitadas.

Podría haber una convergencia de recursos entre oficina y fábrica, pero entonces como un *loft* [todo el piso]. Eso en efecto significaría un regreso al tipo de *loft* más puro y original, como aquellos que se construyeron en gran cantidad el siglo pasado en Nueva York [‘la piedra roseta del siglo XX’]. No es coincidencia que se esté confrontado en Nueva York con diversas especies de alojamiento genérico que haya probado su flexibilidad y mutabilidad más que cualquier otro. Esperamos obtener un encargo en Singapur donde podamos tal vez construir un edificio de fábricas de cuarenta pisos en el que los camiones puedan llegar hasta el piso más alto. No tienen edificios en Hong Kong que logren esto a veinte pisos.

Estamos ocupados investigando, pero la investigación aún no despegua del todo debido a todo el trabajo que tenemos.

G. y de H.: ¿Es la investigación y el desarrollo algo que Usted quiere expandir?

R. K.: Este es un objetivo del total de este arreglo de colaboración con de Weger.

G. y de H.: Pero de sus palabras inferimos que Usted quiere más que eso. Para generar un conocimiento básico, probablemente para descubrir cosas que no sean necesitadas ahora sino tal vez hasta dentro de seis meses. ¿Cómo organiza esto, como lo establece?

R. K.: La ironía es que cuando las cosas iban mal para nosotros, teníamos más tiempo para eso que ahora, cuando las cosas van bien. Pero esta es la maldición de esta profesión. Si todo va bien uno está más o menos ocupado permanentemente. Actualmente estamos planeando invitar a algunos expertos para prevenir que la investigación se seque por completo. Estamos trabajando con Arup para establecer un número de asociaciones, de modo que la investigación ya no sea desperdiciada por nuestra propia oficina. También estamos a la mira de encargos de modo que la investigación pueda lograr autonomía, y pueda volverse ampliamente aplicable. Hasta ahora funciona para nosotros, pero aún no en dirección hacia el exterior [Y a la vuelta del siglo, Koolhaas lo logró].

G. y de H.: Hay muy pocos despachos o prácticas arquitectónicas que hacen eso. Pero ¿no cree Usted que este es trabajo que debe ser realizado por las universidades, Delft por ejemplo? ¿Qué la investigación en ellas debe concentrarse en tales cosas?

R. K.: Estoy totalmente de acuerdo.

Es por eso que acepté Harvard. De modo que esté involucrado y permanezca involucrado con esa línea de producción.

Esta cátedra en Harvard está conectada con lo que se llama ‘Los proyectos de Harvard sobre la ciudad’, un nombre deliberadamente abierto. Mi versión original de éste fue ‘Proyectos para el estudio de lo que solía ser la ciudad’. En otras palabras, la sugerencia de que la ciudad está acabada, agotada. Regresé a Harvard bajo la condición de que no tenía que enseñar diseño, sino sólo hacer investigación.

En [Norte] América los estudiantes elaboran una tesis al final de sus estudios [posgrado]. Esto toma dos semestres donde el primero se usa para demarcar el tema y hacer exploraciones intelectuales, y el segundo para desarrollar el tema, comúnmente en forma de diseño.

Estos son proyectos autónomos y en casi todas las universidades de [Norte] América, es un anti-clímax. Porque primero el estudiante es intimidado por un tema realmente intrincado, el cual es entonces trabajado como un diseño arquitectónico, usualmente algunos tipos de pabellones desilusionadores en un parque nacional. En otras palabras la tesis crea expectativas que casi nunca se satisfacen. Este es el dilema.

Cada semestre se me asignan ocho estudiantes que hacen tesis y los mantengo por dos semestres. En el primero hacemos investigación colectiva y en el segundo trabajan la investigación independientemente.

Comencé en enero, nos fuimos entonces a una megalópolis china en proceso. Todo el agrupamiento de ciudades consiste de Hong Kong, Shenzhen, Canton, Dongguan, Zhuhai y Macao. Es un área -un poco menor que Holanda- donde 25 millones de gente está viviendo actualmente en tipos de ciudades que están todas en auge de diferentes maneras.

Es interesante porque ahora es una sola entidad, pero dentro de cuatro años también será una sola entidad administrativa; donde ahora hay dos áreas soberanas.

Antes que todo exploramos juntos el área. Estuvimos diez días allá y dividimos el proyecto. Cada estudiante tenía una faceta. Uno el dinero, otro la arquitectura, otro la infraestructura, otro lo político, otro la ideología, etc.

Éramos capaces también de beneficiarnos seriamente de la alineación de Harvard. Para la ideología, por ejemplo, nuestro un rumano, un ex-comunista. De este modo se puede entrar en una especie de **typecasting** [término cinematográfico que significa: asignar a un actor los papeles que concuerdan mejor con sus habilidades o características físicas, o en el que tuvo éxito anteriormente]. Para la demografía, teníamos a alguno de la Ciudad de México.

Cuando estuvimos allá parecía en la superficie una apoteosis de la economía de mercado; pero no se ve ningún edificio que esté ocupado, donde viva gente, que esté lleno, donde se hagan las ganancias.

La misma lógica que guió al realismo socialista está aún activa, pero ahora como un realismo de mercado. Parece como si sólo el comunismo puede producir condiciones como estas.

Acabamos de presentar esta investigación, cada uno hizo un libro de su propia historia. Hicimos un extracto de alrededor de cuarenta nuevos términos que queremos introducir en nuestro discurso sobre la ciudad y el diseño urbano. Ahora están todos con registro de autor. [...]. **Sería fascinante tener a los graduados holandeses haciendo investigación sistemáticamente, en lugar de permitirles trabajar en sus propias cosas.** Lo que es atractivo en Harvard es que cada año soy libre para definir el tema. Estoy pensando para el año próximo tomar el tema de *shopping* [de compras], siendo este una de las últimas actividades humanas que aún permanecen. Y porque ocurre en todos los continentes, se tiene *shopping* en África, en Alemania...

Pero la investigación es aún importante, y creo que es obligado reflejarla en nuestro propio trabajo. Para mi tal interacción permanece crítica.¹⁴

En la actualidad, como ya indiqué previamente, consigue que el cliente pague la investigación correspondiente para realizar su proyecto, lo cual ha resultado ser muy valioso para los clientes y para todos:

Tan poco ortodoxo como es hacer equipo con un rival [Herzog & de Meuron], Koolhaas ha planeado una aún más radical solución a la dificultad de hacer que los proyectos se construyan: ni siquiera lo intenta. Él ama la parte del diseño que está dedicada a la investigación, y antes de comenzar un proyecto mayor, normalmente convence a su cliente para suscribir o asegurar una 'investigación'. Como un prelude para trabajar en la Biblioteca Pública de Seattle, condujo un estudio de tres meses, viajando para revisar bibliotecas en Europa y los Estados Unidos, luego produjo un libro que incluye, como él lo puso, 'todo desde las primeras impresiones hasta el análisis de lo que está mal con las bibliotecas'. Su oficina desempeñó una tarea similar para Prada, analizando problemas tales como 'cómo arreglárselas con la ampliación sin perder aura'. Para ambos clientes, él entonces progresó a diseñar edificios; sin embargo, en caso de no haberlo hecho, todavía habría desempeñado una función útil (y contable) como consultor estratégico. A Koolhaas le gusta ver toda esta actividad como la práctica de 'la arquitectura en la realidad virtual' —y ha comenzado una oficina paralela, con el nombre invertido de OMA, AMO, para proseguirla.¹⁵

De vuelta en el guión, también llamado argumento o *script* -lo que trae a mi memoria el rasgo paranoico típico tanto de los arquitectos como de todos los creadores incluyendo a los 'argumentistas'-, según el medio de comunicación en el que se maneje, será una guía para quienes intervengan en cualquiera de los procesos anteriores a su transmisión, como pueden ser visualizaciones, gráficos, musicalización, voces, video, etc. El guión consta esencialmente de dos partes:

1. Incluye todo lo que va a aparecer, presentarse, verse o escucharse en el programa o mensaje a transmitir.
2. Es el soporte esencial en relación con el cual se evalúa el tema, su atractivo y su desarrollo, así como sus posibilidades y las previsiones necesarias, tanto técnicas como administrativas y económicas, que puedan asegurar un resultado satisfactorio. Tanto más en la arquitectura cuyo costo es igualmente elevado, o incluso relativamente más dependiendo del caso de que se trate.

Realizada la *investigación* resulta fundamental poseer y lograr una gran capacidad de síntesis, ser conciso y no alargar lo escrito inútilmente; debe anotarse lo necesario para que el mensaje quede claro, ya que normalmente se tiene siempre que cumplir con determinados tiempos. Además lo que se busca es la aceptación del público, y ¿cómo lograrla si no se le puede hacer llegar el mensaje debidamente? Su aceptación determinará el éxito o el fracaso del autor. Enseguida viene la etapa de elaboración del *preguión*, la cual incluye las ideas básicas sobre las que se elaborará la estructura y secuencia del guión

definitivo. Estamos hablando aquí de una **máquina abstracta**. Tal vez, algo parecido al anteproyecto o proyecto preliminar, **diagrama**. Habrá que elaborar entonces una especie de **plan** de trabajo donde se proyectará dejar definido desde este momento un punto de vista interesante mediante un lenguaje sencillo, es decir, que clarifique las ideas complejas o muy formales.

En un guión pueden aplicarse dos tipos de proceso: el cronológico y el lógico. Es conveniente aplicar el primero cuando se trata de temas históricos, culturales o educativos, en general es más sencillo y presenta menos problemas. Por otro lado, si la intención es la de comunicar o persuadir al público de un tema determinado, se puede lograr mediante el segundo proceso, donde se tiene la oportunidad de empezar por lo más importante o **por en medio**.

Asimismo en el *preguión* se puede dividir el tema en las secuencias que lo componen conforme a un orden de importancia y de atracción. Conformando así el *armazón del guión* —en algún momento se llamó en arquitectura 'el partido'-; el cual se logra más fácilmente si se aseguran al menos los tres fragmentos siguientes: **un principio sugestivo, un final preponderante y un desarrollo aproximado interesante**. En estas secuencias hay que desarrollar dos aspectos imprescindibles que son todo lo que ha de verse y todo lo que ha de oírse, además de las indicaciones complementarias pertinentes, las cuales pueden ser: los **planos**, efectos de sonido, decorados, iluminación, etc. Todas estas indicaciones, una vez montadas, conformarán el producto final del guionista: el *guión técnico*. Igualmente que la investigación con su programa arquitectónico, eso que los maestros de taller de proyectos rara vez quieren 'corregir' a los alumnos.

Con el objeto de evitar inconvenientes o complicaciones a la hora de grabar el guión y convertirlo en programa, y de asegurar por encima de todo que las dos secciones en que se divide —audio y video— se relacionen de forma equilibrada en lo concerniente al lugar, la idea y la posición, es igualmente importante enumerar con orden las tomas, efectos, pistas de audio, gráficos, diálogos, escenas, etc.

Si se traza una especie de perfil de las personas que se dedican a escribir guiones se puede decir que: deben practicar infatigablemente el complejo y difícil arte de escribir, y más aún si se dedican a guiones especializados; por otro lado, deben ser pacientes, muy dedicados a su trabajo, con gran carácter para sobreponerse a desengaños frecuentes debidos a la incapacidad e inexperiencia de otras personas conectadas con el proceso del guión, y por si fuera poco, habrá que añadir la comercialización como fenómeno social, el poder de personajes y de instituciones que autorizan y colocan el producto del guionista en sus mercados y auditorios, en suma los **sistemas de fuerzas**. Todo lo que Deleuze llama '**las fuerzas del afuera que no cesan de trastocar y de invertir los diagramas**'. Sin contar con la grande y difícil responsabilidad que los guionistas tienen con su público. Los mensajes que se dirigen a una multitud repercuten e intervienen en ella de modos diferentes, por ejemplo, pueden favorecerse o propiciarse fenómenos de consumismo, frustración, enajenación, manipulación, entre muchos otros; pudiendo afectar tanto a niños como adultos. Aunque también es verdad que el cine, la televisión, la prensa y la radio solamente son máquinas que transmiten lo que el ser humano les programa, por lo que los medios pueden ser buenos o malos, positivos o negativos dependiendo de la mente y los intereses del hombre; lo que hace que la máxima responsabilidad del guionista consista en la creación de mensajes apropiados. Tan sólo por mencionar un ejemplo, basta con ver la rebosante producción cinematográfica y televisiva estadounidense lanzando ideas extraordinarias a cualquier terrorista para su aplicación. Como se puede ver una vez más, este perfil corresponde también con el del arquitecto, y sus propios **sistemas de fuerzas**.

El guionista deberá ser muy flexible, en otras palabras, deberá estar **dispuesto a hacer correcciones constantes desde el momento mismo en que comienza a trabajar** —esta es una de las características más reconocidas en Koolhaas, como ya apunté en varias ocasiones, por ejemplo, en las 2 Bibliotecas de Jussieu, o en la Biblioteca de Seattle-; correcciones motivadas por su propio proceso de progreso, otras por sugerencia de los productores o especialistas que supervisan el tema, y otras más debidas a nueva información que sea averiguada. Todo sea en beneficio de la profesión. Recordando lo que dice Koolhaas: "Tengo gran interés en la actividad profesional. Quiero construir: hasta una amedrentadoramente enorme cantidad, lo que significa básicamente estar aceptando la mayor parte del

tiempo. No me avergüenzo de ello. Ciertamente me siento provocado en un sentido muy profundo por esta aceptación. Me comprometo".¹⁶

Los libretistas o guionistas trabajan solos o en grupo según sea su costumbre. **Trabajar en conjunto resulta muy productivo cuando se hace en forma coordinada, ya que varias personas juntas pueden aportar ideas o puntos de vista innovadores, o en su defecto, darse cuenta de deficiencias en el guión. De hecho contar con asesores puede ser de mucho provecho**, al menos, uno que conozca el medio y otro que conozca el tema y que junto con el guionista estén en constante comunicación. Un buen equipo estaría conformado por cuatro personas que serían: un guionista para la redacción y el manejo del lenguaje y el contenido, un productor para hacerse cargo y supervisar el programa, un asesor experto en el tema a desarrollar y un patrocinador ejecutivo, que se asegurará que el *guión* cumpla con el objetivo propuesto. Aunque con otro tipo de asesores, así trabajan los arquitectos.

De hecho, cualquier programa que vaya a ser transmitido por cualquier medio de comunicación, es resultado del trabajo de un *equipo* de personas: productor, guionista, director, actores, locutores, técnicos en audio, iluminación y video, camarógrafos, dibujantes, escenógrafos, entre otros. Se podría asimilar esta labor con la de una máquina de guerra, una máquina compleja, en la que si un engranaje deja de funcionar, toda ella se detendrá. ¿No es así como funciona la arquitectura y el urbanismo? ¿No es así como Koolhaas está dirigiendo su despacho en lo interior, lo privado, como una 'máquina para fabricar fantasía'? Y ¿No es así como lo está dirigiendo en el afuera, en lo público, como un engranaje de algo más grande?

Como se puede ver, en este proceso la importancia del *guión* —o el programa arquitectónico— es esencial. Sin él no podría ser realizada ni la producción, ni el diálogo, ni nada, ya que **el guión** provee todos los elementos y es la guía que permite realizar, organizadamente, el aprovisionamiento de la producción y las demás necesidades técnicas. De igual forma, **es el documento escrito mediante el cual los actores aprenden sus diálogos, los técnicos sus funciones y facilita al director su control general.**

El guionista está consciente del objetivo de su obra y sabe que puede ser transformado por diversas causas, **el sistema de fuerzas del afuera**, como pueden ser: presupuestos, escenarios, disponibilidad de equipo técnico y humano, etc. **Pudiera darse el caso de que al cotejar el guión original con el guión final, haya muchas diferencias, o para decirlo de otra manera, ya no haya muchas semejanzas, de ahí la importancia de la aplicación de la máquina abstracta con su diagrama y su filum.**

Sinopsis: Compendio de una ciencia expuesto en forma sinóptica.// Bosquejo, resumen.

Sinóptico, ca: Dicese de lo que permite apreciar a primera vista diversas partes de un conjunto: *consultar la tabla sinóptica.*

Es necesario que todo guión sea acompañado de: la sinopsis de la obra —la cual es esencial para medir las posibilidades de éxito por un lado, y por el otro, al ser desarrollado como *sinopsis /guión* conllevará al *guión literario* y al *guión técnico*—, la explicación sucinta de sus objetivos, el tipo de público al que va dirigida, la duración, y de un plan de trabajo en que se detalle el modelo de producción que se requiere, así como sus necesidades técnicas si las demanda. Algo parecido a la presentación de una participación a un concurso arquitectónico, dónde el arquitecto tiene que poner en juego todas sus habilidades para demostrar las bondades de lo que propone, se puede pensar aquí en los concursos en que ha participado Koolhaas, por ejemplo en el Centro de Congresos del Palacio del Sur de Córdoba o en la Biblioteca Central de Seattle, de la cual se encuentran ilustraciones en **1978. DEL PENSAMIENTO Y MOVIMIENTO:**

... la elección se fue hacia el abordamiento poético y experimental de [Steven] Holl ('Jardines de lluvia') o la unión del caballete y lo pragmático de Koolhaas. Él esquivó un despliegue en maquetas

mediante doblar intrincadamente un pedazo de papel frente al auditorio. También preparó dibujos mostrando las posibles permutaciones para el sitio de la biblioteca. El siguiente truco de Koolhaas...¹⁷

El **ritmo del guión**, junto con la imagen, radica en el espacio determinado en que los personajes se desenvuelven –acción- y se expresan –diálogo.

Las imágenes expresan ideas –no sólo por lo que supongan directamente-, a las cuales se conectan diferentes elementos en su estructura global. Por lo que el guionista habrá de dominar el lenguaje de la imagen para el medio en que trabaje. Se puede entender por lenguaje de la imagen de inicio, el color, las líneas, la luz, la composición escénica, las relaciones propias de la imagen con el audio, y su análisis.

Las imágenes deben expresar lo que las frases dicen. Para esto tienen que ver con los guiones cuatro puntos primordiales que son:

1. **El ambiente.** Entre los elementos del ambiente pueden considerar los naturales sin movimiento, como las montañas, bosques, etc. y las construcciones, como pueden ser los edificios, casas y sus interiores, entre otros. El guionista puede realizar una adecuada ambientación del programa cuando domina este punto, además de ser la base de toda buena adaptación.
2. **Los personajes.** Los actores habrán de adecuar su aspecto físico a las características psicológicas del personaje que interpretan. Deben estar numerados en el guión por orden de importancia y también brevemente descritos. Al desarrollar el *guión* los personajes deben quedar reflejados, sus movimientos señalados y sus diálogos especificados.
3. **Las acciones.** Estas se refieren a lo que realizan los personajes y los elementos que intervienen en este desarrollo. Representan la forma de ser y de actuar de los personajes, para dejar claro todo que sucede en el *guión*.
4. **Las impresiones.** Las impresiones son todas las emociones producidas por la descripción y la acción de los personajes: manera de ser, de obrar, sus expresiones y los sentimientos que deben despertar en el público.

No cabe duda que para escribir y describir imágenes con palabras es necesaria en el guionista una visión especializada de lo que se va a escribir o describir, pues tendrá que ir imaginando cómo habrá de verse en escena.

En conclusión, como puede advertirse a lo largo de esta somera descripción, el camino que debe seguir el guionista no resulta sencillo, habrá de acostumbrarse, como ya dije, a que se le pongan obstáculos en todas partes y a superarlos rápidamente; pero el mayor obstáculo con el que se puede encontrar suele ser la limitación propia, la cual deberá ir superando día con día. Una vez más, sucede lo mismo con los arquitectos –los hay desde taxistas, taqueros, vendedores de muebles de baño y cocina, vendedores de materiales de construcción, ‘maistros’ de obra, tramitadores de albañiles, diseñadores de interiores, constructores, hasta profesores, historiadores, maestros, doctores, arquitectos y ARQUITECTOS; además de rarísimos ejemplares de arquitectos-urbanistas-teóricos-prácticos–orquestadores-artistas-guionistas-cineastas-filósofos-maestros-escritores-periodista-etc.-etc-, justamente como, por ejemplo, Rem Koolhaas, un arquitecto sin limitaciones, digno representante del pensamiento complejo. Repito una oración de la cita 10 de este segmento:

A veces, él da la impresión de que ha tomado la arquitectura en la misma forma en que lo hicieran Miguel Ángel o Rafael o Franklin: no como una vocación primaria, sino como el emprendimiento de un reto intelectual y humanístico, antes de dirigirse hacia otra cosa.

Y con referencia a este tipo de actividades ¿en qué otra cosa anda Koolhaas actualmente, además de todo lo que ya hace?:

Rem Koolhaas obtuvo una ocupación secundaria desde la semana pasada: consejero editorial y de marketing [mercadeo] para el editor Condé Nast. El famoso arquitecto como consejero cultural, es verdaderamente versátil.

Pensamos que sería emocionante traer otra mente en lo que hacemos, particularmente la mente de alguien que es brillante para planear juntos diferentes medios y diferentes ideas", dice James Truman, el director editorial de Condé Nast del *New York Times*.

Ciertamente él no es extraño a lo que hacemos... No estará editando las revistas. Las estará viendo desde la perspectiva más amplia de cómo comunican y de cómo son vendidas.

Condé Nast publica revistas como *Vogue*, *Self*, *House and Garden*, *Wired* y *Vanity Fair*. Pero la que a Rem probablemente le gusta más, considerando su último hobby, es una revista llamada *Lucky*: "Si adoras ir de compras, adorarás *Lucky*. Cada divertida y fabulosa edición, tiene la pasión, el placer, y el estilo personal de ir de compras a tu manera".

La pasión del Koolhaas por el papel impreso es casi legendaria. Se supone que los puestos de periódicos en los aeropuertos ven sus ganancias incrementarse cuando Rem va a comprar.

'El señor Koolhaas dijo que estaba interesado en aplicar teorías sobre el diseño a emisiones culturales más amplias y que tenía un cariño especial por las revistas'.

'Sólo ser periodista, así que estoy completamente obsesionado con revistas y periódicos'.¹⁸

Hasta aquí, se ha expuesto de forma general lo que es un *guión* y las partes que contiene, ahora voy a enfocarme un poco más en lo que es el *guión* de cine, para después poder pasar a formas más avanzadas de ver todo esto, o sea, a *Cinematografía para avanzados*.

DEL GUIÓN CINEMATográfico.

Ya que el cine maneja múltiples recursos, además de muy altos grados de dificultad y de perfeccionamiento técnico, el guionista requiere mucho mayor escrupulosidad y atención en aspectos, tanto técnicos como de escritura. Se maneja un número mayor de espacios físicos que permiten al guionista moverse de lugares y de épocas por un lado, y por el otro, los recursos técnicos le dan la libertad de jugar con el tiempo pasado, presente y futuro, pudiendo lograr con todo esto, el juego del espacio y del tiempo, los más ambiciosos proyectos.

El paso previo del *guión* cinematográfico es, igual que para cualquier otro *guión*, el tema. Es posible reconocer tres pasos esenciales en el *guión* cinematográfico:

1. *Planteamiento*. En este se presenta un resumen de la trama y se dan a conocer los personajes.
2. *Desarrollo*. Aquí se ajusta de manera eficiente todo lo concerniente a la producción de la película: reparto, vestuario, necesidades técnicas, etc., así como los diálogos, encuadres, planos y movimientos de actores u objetos.
3. *Desenlace*. Este es sin lugar a dudas el punto culminante de la película; objetivamente se le puede presentar de modo graduado a lo largo de la película, tratando de no dar una idea clara sobre el final al espectador, sino irlo preparando para el clímax. Manejo del misterio y del suspenso.

El *guión* cinematográfico generalmente se escribe en dos columnas, en la primera el *guión técnico* donde se incluyen tomas de cámara, planos, movimientos, la entrada de personajes y los efectos especiales. Hay que cuidar que los planos, las secuencias y las tomas, vayan numeradas. La segunda columna se destinará a todo lo referente al audio, o sea, los diálogos.

Conjuntamente al trabajo del *guión*, hay que describir claramente, en forma técnica, toda la escenografía y la manera en que se va desarrollando la película, aparte de las correcciones que se puedan ir haciendo sobre la marcha.

Además, habrá que incluir en el *guión cinematográfico*: la estructura central, la culminación de los momentos dramáticos o emotivos, el ritmo, el estilo, y los cambios, tanto de épocas como de lugares.

La presentación del *guión* puede hacerse de tres maneras:

1. *Guión literario* (trama escrita);
2. *Guión escénico* (tomas, planos, movimientos, locaciones, iluminación, etc.)
3. *Guión mixto o técnico*, en el que se conjuga la técnica, el audio y la imagen.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Un elemento importante en todo *guión cinematográfico* es el ritmo, ya que éste puede volver a una película tediosa o agradable. Hay que saber cuando realizar escenas cortas o largas según convenga. Resulta difícil definir reglas para darle ritmo a una película, ya que este dependerá de dos elementos: del argumento o *guión* y del director de la película.

El ritmo también puede basarse en los diálogos, o en la plasticidad de la imagen.

El estilo depende primeramente del estilo del guionista, posteriormente, cuando se está filmando, intervienen el estilo del director y de los actores; entre todos le otorgan al producto final un sello propio y a la vez combinado. Este es el estilo de trabajo que busca Koolhaas en la OMA-AMO, un estilo de intervención de los participantes: su papel en la oficina es el de 'orquestación, laminación entre...'

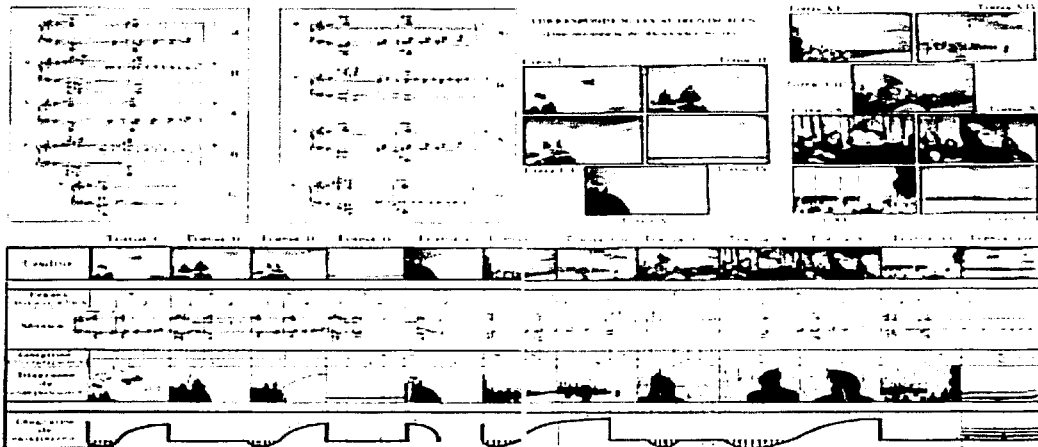
Es de notarse que existe una figura principal para hacer una película: el director, -en un proyecto urbano-arquitectónico: el arquitecto en jefe- quien se encargará en la práctica de precisar los encuadres (tomas de cámara), movimientos, locaciones, etc., que el guionista sólo plantea en el *guión*.

La conformación del *guión cinematográfico* contiene generalmente cinco pasos:

1. **El tema o la idea central.** Principio, desarrollo adecuado y final bien realizados.
2. **La sinopsis general.** Se escribe en forma literaria, con una idea definida de todos los personajes, los escenarios y el orden de las secuencias. Pueden distinguirse cuatro elementos necesarios para la elaboración de la sinopsis general:
 - Contener el principio, el desarrollo y el desenlace, descritos en forma clara.
 - Contener los temas secundarios, susceptibles de convertirse en fases diferenciadas del guión.
 - Describir claramente a los personajes.
 - Incluir diálogos representativos de la trama y de los personajes.
3. **La sinopsis de secuencias.** Esta consiste en planear un resumen de los planos o escenas que se refieren a una misma parte o aspecto del argumento.
4. **El guión literario.** Se refiere como ya se dijo, a la elaboración de lo que va a ser el guión en cuanto al texto.
5. **El guión técnico.** Aquí se presenta el desglose de todo lo que se va a ver y a oír en la película (cámaras, locaciones, sonido, iluminación, etc.).

A continuación voy a insertar un trozo de guión técnico perteneciente a la película *Alexander Nevski*, cuya música fue escrita por Sergei Prokofiev, del cual se puede inferir el trabajo enorme que se tomaba Eisenstein para que las cosas salieran de acuerdo a la idea que quería transmitir. Este trozo está dedicado a lo audiovisual y dice 'Eisen':

Pasemos ahora de las premisas generales mencionadas a los métodos concretos de construir relaciones entre música e imagen. [...] Deseo destacar que en *Alexander Nevski* se emplearon literalmente todos los métodos posibles. Hay secuencias en que las tomas se recortaron para ajustarlas a un curso musical previamente grabado. En otras la música entera fue escrita para el encuadre definitivo de la película. Algunas contienen ambos métodos. Hasta las hay que proporcionan material anecdótico. Es el caso de la escena de la batalla, cuando tocan tambores y pífanos los soldados rusos victoriosos. Me costaba encontrar manera de explicar a Prokofiev el efecto preciso que debía "verse" en su música para ese triunfal momento. Como no llegábamos a nada, hice que se fabricasen algunos instrumentos "de ayuda", los tomé *visualmente* (sin sonido, mientras eran tocados) y proyecté el resultado ante Prokofiev, quien casi inmediatamente me entregó un exacto "equivalente musical" de la imagen visual de ejecutantes de tambores y pífanos que le había mostrado. Con métodos similares fueron producidos los sonidos de los grandes cuernos que sonaban desde las líneas alemanas. De la misma manera, pero a la inversa, algunos pasajes de la partitura sugirieron soluciones visuales plásticas que ni Prokofiev ni yo habíamos previsto. A menudo se adaptaban tan perfectamente al "sonido interior" unificado de la secuencia, que ahora parecen "concebidos así de antemano"...¹⁹



Es significativo el parecido de esta forma de trabajar: montaje-guión técnico de Eisenstein, con la forma en que Koolhaas realiza el montaje-programas, por ejemplo en el *Urban Design Forum* [Anillo urbano de Yokohama], Schipols, Euralille, o en la Ciudad aeropuerto de Seúl, cuyas ilustraciones aparecen en el fragmento **1918. DEL ESPACIO MUTANTE**, entre otras. Ambos realizan un "Montaje de atracciones".

Proyecto del Anillo Urbano de Yokohama. Se hizo evidente que teníamos que inventar programas para llenar el resto del día, lo que lograría el uso máximo de la infraestructura existente. *SMLXL*.

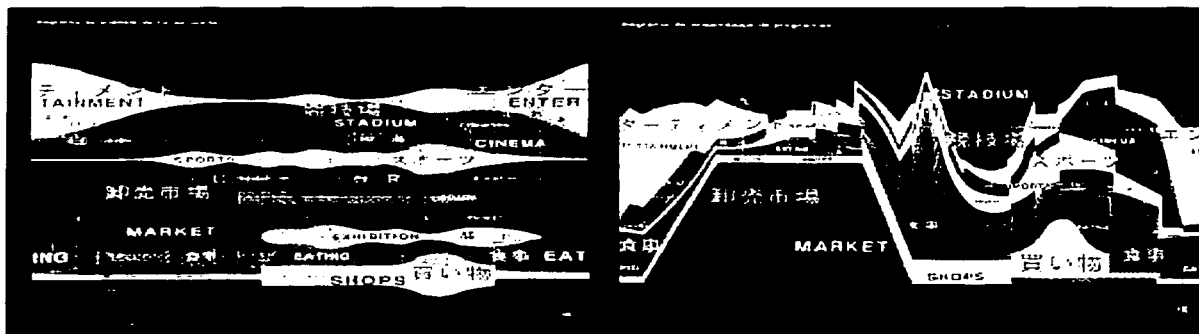


Diagrama de análisis de horas punta.
Fuente: *El Croquis 79*.

Diagrama de ensamblaje de programas.

DE LA CINEMATOGRAFÍA PARA AVANZADOS. CLASIFICACIÓN B.

DEL CUADRO Y ENCUADRE.

Deleuze llama encuadre "a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios".²⁰ "El cuadro constituye un conjunto que posee un gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario. [...] estas partes se hallan a su vez en la imagen".

"Los elementos son datos unas veces muy numerosos y otras muy escasos". Esto hace que el cuadro tenga tendencia ya sea a la *saturación* , o por el contrario, a la *rarefacción* . La máxima rarefacción sería un conjunto vacío: el vacío. Pero ya sea saturado o vacío, el cuadro no se ofrece sólo a la visión. El cuadro registra informaciones sonoras tanto como visuales –en el caso de la arquitectura, también táctiles y olfativas, y porqué no, también gustativas. Si en una imagen se ven muy pocas cosas es porque no se sabe leerla bien; y se evalúa incorrectamente tanto este extremo como el otro. En arquitectura podemos hablar en estos términos de, por ejemplo, Mies en un extremo y tal vez Rietveld en el otro, y más hacia este nuevo siglo de Koolhaas o Herzog & de Meuron hacia la rarefacción, y tal vez Hollein o Botta hacia la saturación.

"El cuadro siempre ha sido geométrico o físico", según y cómo constituya el conjunto cerrado en relación con coordenadas escogidas o en relación con variables seleccionadas".

Algunas veces el cuadro se concibe como una composición espacial en paralelas y diagonales, conformación de un receptáculo tal que las masas y las líneas de la imagen que vienen a ocuparlo hallarán un equilibrio; y sus movimientos, un invariante.

"Otras veces, el cuadro se concibe como una construcción dinámica en acto, que depende estrechamente de la escena, de la imagen, de los personajes y de los objetos que lo llenan" –como en la arquitectura. Las investigaciones de Eisenstein inspiradas en el dibujo japonés, que adaptan el cuadro al tema, caerían en esta forma. (¡Eisenstein y los dibujos japoneses! Ésta sí que es una buena razón para que Koolhaas busque con avidez las tiras cómicas japonesas cuando estuvo allá, así como las revistas en los aeropuertos).

También en la pintura china Eisenstein encuentra "que muestra de la manera más plena la tendencia a abstraer a partir de un fenómeno su realidad esencial generalizada" liberándola de todo lo que es transitorio pasajero. "Este tipo de pintura paisajística fue introducido por Wang Wei en el periodo medio de la dinastía T'ang (618-907) y sus puntos más relevantes los describe Chiang Yee en *El ojo chino*:

Los pintores de la escuela 'literaria' no estudian un paisaje árbol por árbol y piedra por piedra, e incluyen todo detalle que se les presenta con pincel y tinta; cierto es que se han familiarizado con la escena durante meses y años, sin ver en ella nada digno de perpetuarse. De repente miran por un instante el agua y las rocas siempre en un momento en que el espíritu está alerta y toman conciencia de haber mirado a la 'realidad' desnuda, libre de la Sombra de la Vida. Entonces tomarán el pincel y pintarán el '**esqueleto**', digámoslo así, de esa Forma Real: **los pequeños detalles no son necesarios.**

Es una forma interesante de ver por ejemplo la ausencia de detalles en la arquitectura de Koolhaas, ese grado de abstracción que logra para llevar al usuario a disfrutar del espacio y no perderse en los detalles, es decir, ya que se habla de árboles, hay un refrán que dice más o menos que 'los árboles impiden ver el bosque', que aplicado a la arquitectura-urbanismo de Koolhaas habría que decir que el exceso de detalles nos impediría gozar el espacio. Pero encuentro además, en este párrafo una palabra que me llama la atención debido una vez más a su parecido con lo que Foucault llama **diagrama**, que es '**esqueleto**', y que por otra parte también llama la atención de Eisenstein, quien dice, "Tiene particular interés indicar que ese **esqueleto** lineal es a la vez, también, el medio básico de expresión de la escritura (*roscherk*) emocional del artista –su 'pincelada', el registro de sus movimientos. Esto es absolutamente cierto, puesto que una generalización relativa a un objeto, en tanto que distinta del propio objeto, '*an und für sich*', es

una entidad aparte relacionada con la conciencia individual del artista y es una expresión de sus actitudes y juicios sobre el objeto en cuestión: una auto-expresión mediada, digamos, por la conciencia del autor que, además, refleja el contexto de relaciones sociales en las que se ha formado la personalidad del artista".²¹ Palabras más, palabras menos, corresponde con algunas de las definiciones que nos da Deleuze de lo que es el **diagrama** en su libro *Foucault*.

Volviendo al encuadre, "De todas formas, el encuadre es limitación". Según el concepto, los límites del encuadre pueden concebirse de dos maneras: matemática o dinámica. "Algunas veces como previos a la existencia de los cuerpos cuya esencia fijan, y otras llegando precisamente hasta donde llega la potencia del cuerpo existente".²²

El cuadro tiene además otra manera de ser geométrico, en relación con las partes del sistema que separa y reúne a la vez: Corte vertical de la pantalla con entradas sobre una horizontal superior y salida por una horizontal inferior, horizontales y verticales; simetrías; lo alto y lo bajo; alternancias de negro y blanco; diagonales y contra diagonales; figuras piramidales o triangulares que aglomeran cuerpos, multitudes, lugares; el choque de estas masas; la luz es objeto de una óptica geométrica, cuando se organiza con las tinieblas en dos mitades, o en líneas alternantes; Eisenstein estudia los efectos de la sección áurea sobre la imagen cinematográfica; ...

"Como regla general, las potencias de la Naturaleza reciben un encuadre diferente del de las personas o cosas; los individuos, uno diferente del de las multitudes; y los sub-elementos, uno diferente del de los términos. Hasta el punto que en el cuadro hay muchos cuadros distintos. Las puertas, las ventanas, los mostradores, los tragaluces, los cristales de un auto, los espejos, son otros tantos cuadros dentro del cuadro. Mediante estas encajaduras de cuadros se separan las partes del conjunto o del sistema cerrado, pero también comulgan éstas entre sí y se reúnen".



La concepción física o dinámica del cuadro provoca conjuntos imprecisos que apenas se dividen en zonas o playas. "El cuadro ya no es objeto de divisiones geométricas, sino de graduaciones físicas. Entonces las partes del conjunto valen sólo como partes intensivas, y el propio conjunto es una mezcla que pasa por todas las partes, por todos los grados de sombra y de luz, por toda la escala del clarooscuro. Aquí las partes se distinguen y se confunden, en una transformación continua de valores, según los grados de la mezcla". Como sucede, por ejemplo, entre las rampas y los espacios que comunican en la KunstHAL. (Foto: KunstHAL)



Fotos: Consuelo Fariás-van Rosmalen.



Foto: KunstHAL.

El cuadro se relaciona con un ángulo de encuadre. Porque un sistema cerrado es en sí mismo un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes. "El punto de vista puede ser o parecer, ciertamente insólito, paradójico: el cine pone de manifiesto puntos de vista extraordinarios, a ras del suelo, o de arriba abajo, de abajo arriba, etc."

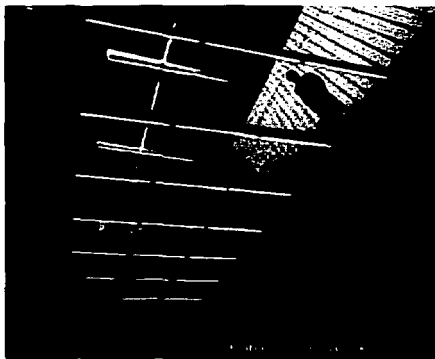
[En la KunstHAL Koolhaas crea un balcón hacia la Sala 2, un 'elemento en principio inadvertido', cuyo acceso está al final de la Sala 3, y desde el cual uno queda muy cerca del techo plegado y puede ver de arriba abajo el esplendor de toda la Sala 2]. (Fotos: Consuelo Farias v. R. y OMA@work.a+u).



"... Pero parecen sometidos a una regla pragmática que no vale únicamente para el cine de narración: a menos que se caiga en un esteticismo vacío, tienen que tener una explicación, tienen que aparecer normales y regulares, bien sea desde el punto de vista de un conjunto más vasto que comprenda al primero, bien desde el punto de vista de un elemento en un principio inadvertido, no dado, del primer conjunto".²³

En esta foto puede verse un 'primer plano': los libros, y un a 'ras de suelo' desde la plataforma que sube y baja por los tres pisos de la Casa de Burdeos. Desde el 'primer plano' se ve todo el conjunto: el mundo de libertad conquistado por Koolhaas para el inválido que habita la casa. (Foto: *Living*).

Por otro lado, hay también el interesantísimo concepto de "espacios fuera de cuadro", para designar puntos de vista fuera de lo normal que no se confunden con una perspectiva oblicua o con un ángulo paradójico sino que remiten a otra dimensión de la imagen, quizá vengan a confirmar que la imagen visual tiene una función legible más allá de su función visible. Aquí se ve por 'debajo del piso', lo que sucede en la galería superior, o sea, desde la galería inferior y viceversa.



Además existe el *fuera de campo*, el cual remite a lo que no se ve ni se oye, y sin embargo está perfectamente presente. Puede ser cuando el espacio y la acción exceden siempre los límites del encuadre y opera extrayendo una muestra de toda el área, un encuadre encerrando todas las componentes, funciona como un cuadro de tapicería. "Si bien un conjunto parcial no se comunica

formalmente con su *fuera de campo* sino por caracteres positivos del cuadro y de la corrección de encuadre, es cierto también que un sistema cerrado, incluso muy cerrado, no suprime el *fuera de campo* sino en apariencia, dándole a su manera una importancia igualmente decisiva, incluso más decisiva. Todo encuadre determina un fuera de campo. Su primer sentido viene a ser un conjunto encuadrado, y por tanto visto, siempre hay un conjunto más grande o bien otro con el cual el primero forma uno más grande, y que a su vez puede ser visto, con la condición de que suscite un nuevo fuera de campo, etc. Este conjunto de conjuntos forma una continuidad homogénea, un universo, pero no es un 'todo', aunque sí tiene relación indirecta con el todo.



Fotos: Consuelo Fariñas van Rosmalen

Su primer sentido viene a ser un conjunto encuadrado, y por tanto visto, siempre hay un conjunto más grande o bien otro con el cual el primero forma uno más grande, y que a su vez puede ser visto, con la condición de que suscite un nuevo fuera de campo, siempre hay un conjunto más grande o bien otro con el cual el primero forma uno más grande, y que a su vez puede ser visto, con la condición de que suscite un nuevo fuera de campo....

"La divisibilidad de la materia significa que las partes entran en conjuntos variados, que no cesan de subdividirse en subconjuntos o de ser ellos mismos el subconjunto de un conjunto más vasto, al infinito. Por eso la materia se define, a la vez, por la tendencia a constituir sistemas cerrados y por el INACABAMIENTO de esta tendencia. Todo sistema cerrado es también comunicante. Siempre hay un hilo que enlaza el vaso con agua azucarada [el edificio con espacio 'personado'] al sistema solar, y un conjunto cualquiera a un conjunto más amplio".²⁴

Dice Koolhaas, "No importa qué, yo sabía que quería ser parte de algo más grande".²⁵

¿Qué es un 'todo'? El todo no es un conjunto ni tiene partes. Es lo que impide a cada conjunto, por grande que sea, cerrarse sobre sí, y que lo obliga a ampliarse en uno más grande. 'El todo es como el hilo

PARA CON
 FALLA DE ORIGEN

que atraviesa los conjuntos dando a cada uno la posibilidad, necesariamente realizada, de comunicarse con otro, al infinito. El todo es entonces lo Abierto, y remite al tiempo o incluso al espíritu más bien que a la materia y al espacio. Entonces un sistema cerrado no es nunca absolutamente cerrado; en un aspecto relativo, está enlazado, por el espacio, a otros sistemas mediante este hilo, y en un aspecto absoluto, se encuentra integrado en un todo que le transmite duración a lo largo de este hilo. Como los grandes ventanales de la KunstHAL y el Educatorium, por ejemplo. *"Los espacios fuera de campo, que no se justifican 'pragmáticamente', remiten precisamente a este segundo aspecto como su razón de ser"*²⁶

En resumen, los resultados de este análisis del cuadro quedan como sigue:

1. El encuadre es el arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto.
2. Este conjunto es un sistema cerrado, relativo y artificialmente cerrado.
3. El sistema cerrado determinado por el cuadro puede considerarse en función de los datos que él transmite a los espectadores-usuarios: es informático, y saturado o rarificado.
4. Considerado en sí mismo y como limitación, es geométrico o físico-dinámico.
5. Si se atiende a la índole de sus partes, sigue siendo geométrico, o bien físico y dinámico.
6. Es un sistema óptico cuando se lo considera en relación con el punto de vista, con el ángulo de encuadre: entonces está pragmáticamente justificado, o bien reclama una justificación de un nivel superior.
7. Determina un fuera de campo, bien sea en la forma de un conjunto más vasto que lo prolonga, bien en la de un todo que lo integra.

DEL GUIÓN TÉCNICO.

"El guión técnico es la determinación del plano, y el plano la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto. El **movimiento** expresa, un cambio del todo, o una etapa, un aspecto de este cambio, una duración, o una articulación de duración. Por lo tanto, el **movimiento** tiene dos caras, tan inseparables como el derecho y el revés, como el reverso y el anverso: **es relación entre partes, y es afección del todo**".

- a. Puede ser un plano fijo en que unos personajes se mueven modificando sus posiciones en el conjunto encuadrado; pero esta modificación expresa algo que está cambiando, se trata de una alteración cualitativa en el todo que pasa por ese conjunto.
- b. Puede ser un plano en que la cámara se mueve, pudiendo ir de un conjunto a otro, modificar la posición respectiva de los conjuntos, siempre y cuando la modificación relativa expresa un cambio absoluto del todo que pasa por esos conjuntos. Trayectorias y recorridos.

"El plano en general tiene una cara vuelta hacia el conjunto, traduciendo las modificaciones habidas entre sus partes, y otra cara vuelta hacia el todo, del que expresa el cambio, o al menos un cambio. De ahí la situación del plano, que se puede definir abstractamente como intermediario entre el encuadre del conjunto y el **montaje** del todo. El plano no es otra cosa que el **movimiento**, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración".²⁷

"El que se descompone y recompone es el **movimiento** mismo. Se descompone según los elementos entre los cuales actúa dentro de un conjunto: los que quedan fijos, aquellos a los que se les atribuye el **movimiento**, aquellos que realizan o padecen determinado **movimiento** simple o divisible... Pero también se recompone en un gran **movimiento** complejo indivisible según el todo cuyo cambio él expresa".²⁸

Por eso, Koolhaas dice: "Tengo, como opuesto al amor por la arquitectura, un amor incondicional por la ciudad".²⁹ Porque obviamente, la ciudad es un conjunto más grande.

Regresando a los niveles de las tres tesis: los conjuntos y sus partes, el todo que se confunde con lo Abierto o el cambio en la duración; el **movimiento** que se establece entre las partes o los conjuntos,

pero que expresa también la duración, o sea, el cambio del todo. "El plano es como el **movimiento** que no cesa de asegurar la conversión, la circulación. Divide y subdivide la duración según los objetos que componen el conjunto, reúne los objetos y los conjuntos en una sola y misma duración". Debido a que la que produce estas divisiones y estas reuniones es una conciencia, puede decirse que el plano actúa como una conciencia.

Estos últimos párrafos parecen llevar a la razón de ser de los planos y rampas de los edificios de Koolhaas. Tienen su comienzo en hojas de papel que él va doblando magistralmente (como se ejemplifica en el fragmento 2001. De 'LA TRANSFORMACIÓN DEL PANADERO' Y LAS 2 BIBLIOTECAS JUSSEU, o la KunstHAL, por ejemplo), para que los espectadores-usuarios se muevan a la velocidad que él determine mediante los planos y rampas escalonadas o lisas. Estas rampas o planos, inclusive pueden ser escaleras eléctricas, le dan a uno la sensación de ir en una banda móvil a través del edificio, y de la que podemos bajar en la escena que más nos guste para luego volver a subir a ella y seguir la trayectoria o el recorrido rumbo a otra escena. En tanto que la arquitectura va cambiando por ese movimiento ofreciendo enfoques a ras del suelo, intermedios, o a ras del techo, o sea, de arriba abajo, de abajo arriba, hasta venir a parar en un espacio fuera de cuadro, algún elemento en un principio inadvertido que nos brinda un nuevo punto de vista y nos remite a otra dimensión de la imagen. Como algún balcón cerca del techo de una gran sala como sucede con el de la Sala 2 de la KunstHAL, Sala cuya vidriera encuadra, además, las casas holandesas de ladrillo del lado de enfrente de la avenida Westzeedijk, uniéndonos con un conjunto mayor, o el Skybar del Teatro de la Danza. Al mismo tiempo los planos, rampas, balcones y vestíbulos van formando calles, plazas interiores, zonas de encuentro para los espectadores-usuarios. Para que finalmente al salir por los planos y rampas darse cuenta que se encuentran en un conjunto más vasto que comprende al primero —el parque, el barrio, la ciudad... Esta definición de espacios mediante trayectorias y recorridos es parecido a lo que en el cine se llama MONTAJE.

Quizá los grandes movimientos de estos proyectos sean componentes a su vez de un movimiento todavía mayor que expresará el todo de la obra de Koolhaas, y la manera en que esta obra evoluciona y cambia. Es igualmente interesante pensarlo en la dirección opuesta, es decir, partiendo del gran movimiento... Sin embargo, me adelanto a aclarar que este tipo de análisis sólo es conveniente en relación con un autor determinado —en este caso Rem Koolhaas y su OMA-, y constituye el programa de investigación necesario para cualquier análisis de autor, 'lo que se puede llamar estilística: el movimiento que se establece entre las partes de un conjunto en un cuadro, o de un conjunto en el otro en una rectificación de encuadre; el movimiento que expresa el todo en un proyecto o en la obra entera; la correspondencia entre ambos, la manera en que repercuten entre sí, en que pasan uno a la otra'. "Porque se trata del mismo movimiento, unas veces componiendo y otras descompuesto: son dos aspectos del mismo movimiento. Y este movimiento no es otra cosa que el plano, el mediador concreto entre un todo que tiene cambios y un conjunto que tiene partes, y que no cesa de convertir el uno en el otro con arreglo a sus dos caras".

"El plano es la imagen-movimiento. Relaciona al movimiento con un todo que cambia, es el corte móvil de una duración". La imagen-movimiento 'en realidad no es sino un movimiento de movimientos'. "Describiendo la imagen de una manifestación: es como si se sube a un tejado para verla, después se baja a la ventana del primer piso para leer las pancartas, y por último se mezcla uno con la multitud...".³⁰ Pero es sólo 'como si'; porque la percepción natural, la que normalmente tenemos en la arquitectura y el urbanismo, presenta detenciones, anclajes, puntos fijos o puntos de vista separados, móviles o incluso vehículos distintos, en tanto que la percepción cinematográfica maniobra de manera continua, por un solo movimiento cuyas detenciones forman parte de él y no son más que una vibración sobre sí.

La arquitectura de Koolhaas, igual que el cine, da un relieve en el tiempo, una perspectiva en el tiempo: expresa el tiempo mismo como perspectiva. Por eso el tiempo adquiere esencialmente el poder de contraerse o dilatarse, como el movimiento de aminorar o de acelerar.

TEJIDO (MAN)
FALLA DE ORIGEN

¿Cómo se constituye la imagen-**movimiento**? O ¿Cómo se desprende el **movimiento** de las personas y las cosas?

Sucede de dos maneras, las dos imperceptibles:

1. Gracias a la **movilidad** de la cámara, con el plano mismo haciéndose **móvil**. Lo interesante es que la cámara **móvil** es como un equivalente general de todos los medios de locomoción que ella muestra o de los que ella se sirve (avión, auto, barco, bicicleta, marcha a pie, metro, etc. lo que se llama un *travelling*).
2. **Gracias al MONTAJE, es decir el *raccord* [término cinematográfico que significa *conexión - como en un rizoma*] de planos que pueden quedar fijos sin inconveniente, cada uno de ellos o la mayoría. Usando este medio se puede obtener una **movilidad pura** debida a los movimientos de los personajes [¿cómo en la arquitectura?] y poco movimiento de la cámara.**

Es posible reservar la palabra 'plano' para las determinaciones espaciales, porciones de espacio o distancias con respecto a la cámara. 'La noción de plano puede disponer de una unidad y de una extensión suficientes si se le otorga su pleno sentido proyectivo, perspectivo o temporal'.

Una unidad es siempre la de un acto que abarca una multiplicidad de elementos pasivos o sobre los que ejerce una acción. En este sentido la multiplicidad que corresponde a la unidad del plano, como corte móvil o perspectiva temporal, pueden ser los planos como determinaciones espaciales inmoviles. Según la multiplicidad contenida la unidad variará, pero no por ello será menos la unidad de esa multiplicidad.

Se pueden diferenciar diversos casos:

1. Es el movimiento continuo de la cámara lo que definirá el plano, cualesquiera que sean los cambios de ángulo y de puntos de vista múltiples, por ejemplo un *travelling*. [Las rampas continuas pueden llevarnos a definir el plano].
2. La unidad del plano estará constituida por la unidad de *raccord* [**MONTAJE**], ya sean planos fijos o planos móviles. Por eso la importancia que le da Koolhaas al *montage* por encima del *collage*.
3. Un plano de larga duración fija o móvil, '*plano-secuencia*' [*aplats*], con profundidad de campo: comprende todas las porciones de espacio a la vez, del *primer plano* al *plano largo*, pero presenta una unidad que permite definirlo como un plano. "Aquí la unidad del plano resulta del enlace directo entre elementos tomados en la multiplicidad de los planos superpuestos, los cuales dejan de ser aislables: lo que constituye la unidad es la relación de las partes cercanas y lejanas. La misma evolución aparece en la historia de la pintura, entre los siglos XVI y XVII: la superposición de planos en que cada uno es llenado por una escena específica y donde los personajes se encuentran uno junto al otro, fue sustituida por una visión muy distinta de la profundidad, conforme a la cual los personajes se encuentran en línea oblicua y se interpelan de un plano al otro, y los elementos de un plano actúan y reaccionan sobre los elementos de otro plano; ninguna forma, ningún color se encierran sobre un solo plano, y las dimensiones del *primer plano* se encuentran anormalmente agrandadas para entrar de inmediato en relación con el segundo por reducción brusca de las dimensiones".
4. El *plano-secuencia*, del cual hay muchas clases, ya no implica ninguna profundidad, ni de superposición de ni de penetración; sino que proyecta todos los planos espaciales sobre un único *primer plano*, que pasa por diferentes encuadres.

"En todos estos sentidos el plano presenta realmente una unidad. Es una unidad de **movimiento**, y con este carácter comprende una multiplicidad correlativa que no lo contradice. A lo sumo se puede decir que esta unidad está captada en una doble exigencia: en relación con el todo, del que ella expresa un cambio a lo largo del trabajo, y en relación con las partes, determinando sus desplazamientos dentro de cada conjunto y de un conjunto a otro".³¹

Hay que considerar que la percepción del **movimiento** es un tipo particular de percepción, sea cual sea el objeto que se **mueve**. Esta percepción aparece muy temprano y queda firmemente arraigada. Si el campo visual es relativamente estable y se dispone de suficiente tiempo, se puede percibir una gran parte de él recorriéndolo con la mirada, aunque lo más seguro es que no se perciba todo. La tendencia es la de pasar por alto lo que no resulte interesante o importante para el espectador, a menos que se **mueva** o presente algún cambio. Por lo que obviamente un **movimiento** repentino llamará la atención e inducirá a tratar de percibir con la mayor claridad posible lo que se **mueve** y el modo en que lo hace. Lo que dice Eisenstein respecto al **movimiento** coincide con la forma en que Koolhaas maneja el **movimiento**, por ejemplo en la KunstHAL:

Según mi forma básica de pensar, he estado siempre más preocupado por el **movimiento** – **movimiento** de masas, **movimientos** sociales, **movimiento** dramático- y mi interés creativo se ha centrado más en el **movimiento mismo**, hacia los hechos y acciones en cuanto tales, que hacia **la persona** que los realiza". [...] Pero eso no supone en absoluto que el eslogan 'todo está en el hombre' me sea ajeno. Al contrario, cuando más a profundidad se analiza el tema del presente estudio, con más insistencia tomamos conciencia del grado en que 'todo está en el hombre', y de que ni el más mínimo elemento de una imagen auténticamente viva de una obra puede producirse o despuntar si no se origina a partir del hombre y de la condición humana.³²

Como ya apunté, el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el *movimiento* es presente, es el acto de recorrer.



**Villa dall'Ava, montaje y guión
clasificación C.**

Fuentes: a-u y *Arquitectura Viva* 83.

FALLA DE ORIGEN

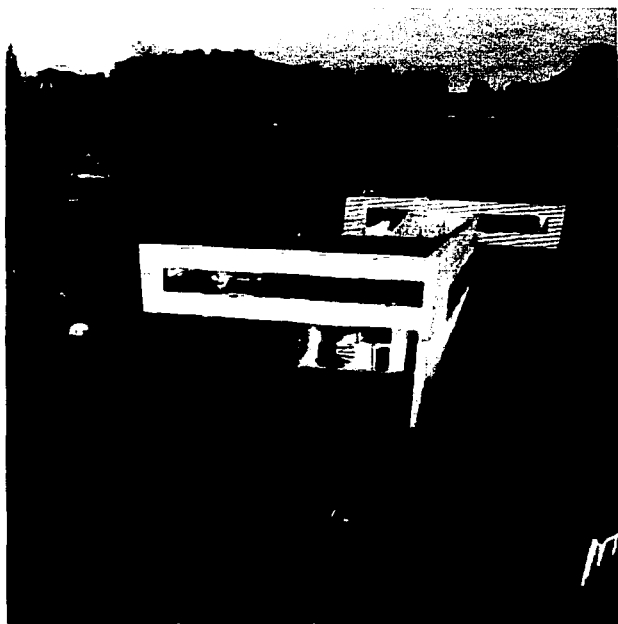
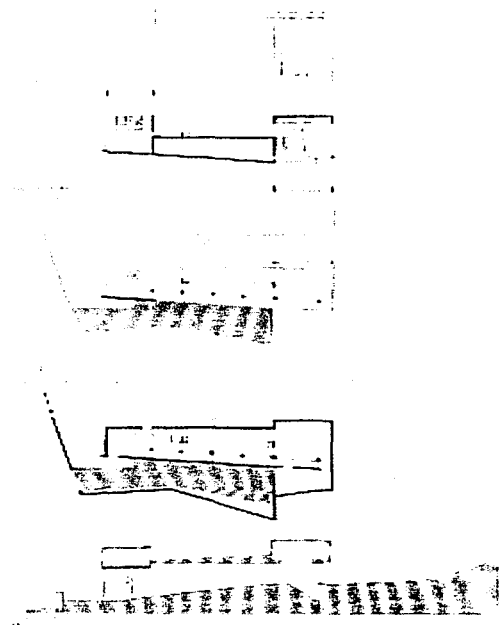


TIPS CON
FALLA DE ORIGEN



Villa dall'Ava.

Fuente: *a+u*.



- ¹ Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Edición Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 177. (Originalmente publicado en inglés en 1991).
- ² Frampton, Kenneth, "OMA, el legado de Leonidov", AV Monografías NL 2000, Número 73, septiembre-octubre 1998, Madrid, p. 24.
- ³ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, p. 240. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁴ Voolhard, Piet, 1,2,3, "Retrospectief", <http://www.archinediciónnl/news/9710/123groep.html> 1 octubre 1997. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁵ Fecht, Tom, "Una entrevista con Rem Koolhaas", Revista de arte Kunstforum International, junio 1997. Realizada en la inauguración de Documenta X, Kassel, Alemania. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁶ Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", entrevista realizada por Alejandro Zaera Polo. El Croquis, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992, p. 31. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁷ Speaks, Michael, *The Singularity of OMA*, Revista a + u, número 342, Japón, Marzo, 1999. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁸ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 665. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁹ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. O: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvvoor/architects/koolhaas/index.html>
- ¹⁰ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ¹¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 612. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹² Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994. (1^a edición en francés, 1983).
- ¹³ Eisenstein, Sergei, *El montaje escénico*, Traducción: Margherita Pavia, Grupo Editorial Gaceta, S. A. Colección Escenología, México, 1994. (1^a edición en ruso 1955).
- ¹⁴ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. O: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvvoor/architects/koolhaas/index.html>
- ¹⁵ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ¹⁶ Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", entrevista realizada por Alejandro Zaera Polo. El Croquis, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992, p. 22. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁷ Olson, Sheri, "After an Intense Competition, Koolhaas Nabs Seattle Library", *Architectural Record* 07.99, pg. 60. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁸ *Rem Strikes Again*, 24 de julio 2001. <http://www.archinediciónnl/news/endcx.html> Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁹ Cfr. Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, edición preparada por Jay Leyda, traducción Norah Lacoste, Siglo XXI Editores, México, 8^a edición, 1999, escrito: Pp. 115-116, ilustración: Pp. 128-129. (1^a edición en inglés 1942).
- ²⁰ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994, p. 27. (1^a edición en francés, 1983).
- ²¹ Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Edición Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, Pp. 55-56. (Originalmente publicado en inglés en 1991).
- ²² Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994, p. 29. (1^a edición en francés, 1983).
- ²³ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994, Pp. 30-31. (1^a edición en francés, 1983).
- ²⁴ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994, p. 33. (1^a edición en francés, 1983).
- ²⁵ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvvoor/architects/koolhaas/index.html>
- ²⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994, p. 34. (1^a edición en francés, 1983).
- ²⁷ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994, Pp. 36-38. (1^a edición en francés, 1983).
- ²⁸ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994, p. 39. (1^a edición en francés, 1983).
- ²⁹ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ³⁰ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994, Pp. 40-41. (1^a edición en francés, 1983).
- ³¹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3^a edición 1994, Pp. 46-48. (1^a edición en francés, 1983).
- ³² Eisenstein, S. M., Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Edición Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 28. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

1946. DE LAS TRAYECTORIAS, TRAYECTOS Y RECORRIDOS. HACIA LA MÁQUINA ABSTRACTA.

DEL DISCURSO LIBRE INDIRECTO APLICADO AL PROYECTO: EURALILLE.

Toda obra es un recorrido, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto.¹

GILLES DELEUZE.

Trayecto: Espacio que hay que recorrer para ir de un sitio a otro.// Acción de recorrerlo, camino.

Trayectoria: Línea descrita en el espacio por un punto u objeto móvil: *la trayectoria de un planeta*.// Recorrido que sigue un proyectil disparado: *la trayectoria de una bala*.

Recorrido: Espacio que recorre una persona o cosa, trayecto.// Fig. Camino, senda seguida.

Recorrer: Transitar por un espacio, atravesarlo de un extremo a otro.

Trayecto significa travesía, cruce, viaje, camino; como verbo recorrer significa viajar a través, o recorrer, y por tanto, examinar; y un recorrido es entonces tal curso, línea o camino.

El uso conceptual que Deleuze hace del par de términos parece estar conectado con dos problemas:

- Las 'trayectorias' o 'travesías' sugeridas por los términos pueden ser dichas para *hacer* o *mostrar* un espacio, o para involucrar un tiempo que no esté dado de antemano o predeterminado como tal por un plan anterior.
- El 'jet' en 'trayectos' [en francés *traject*] viene del sentido de 'lanzamiento' que el latín puso en palabras tales como 'sujeto' y 'objeto' [en francés *subjet*, *objet*]; y se puede decir en consecuencia que los 'trayectos' aquí se refieren a una especie de 'lanzar a través' del espacio y tiempo anterior al dado por el sentido tradicional de objetos representados por sujetos.²

Para poder ir llegando al asunto de las máquinas abstractas encontré varios intersticios y varias 'referencias secretas' de las que me serviré para poder comprender, tanto su instalación, si es que es posible, como su funcionamiento. Uno de estos intersticios es el de los trayectos y los recorridos en el sentido en que Deleuze los maneja, ya que son los más cercanos a la forma en que Koolhaas los maneja, incluyendo la trayectoria desde el punto de vista cinematográfico.

Se trata de explorar medios mediante trayectos dinámicos y establecer el mapa que corresponda con las circunstancias. Dice Deleuze que "los mapas de trayectos son esenciales para la actividad psíquica. El trayecto no sólo se confunde con la **subjetividad** de quienes recorren el medio, sino con la **subjetividad** del medio en sí en tanto que éste se refleja en quienes lo recorren. El mapa expresa la identidad del itinerario y de lo recorrido. Se confunde con su objeto cuando el propio objeto es movimiento". Por otro lado, refiriéndose al mundo de los niños sometidos por el psicoanálisis freudiano al que tanto Deleuze como Guattari se oponen, dice que "el padre y la madre no son las coordenadas de todo aquello que el inconsciente se apropia". Se refieren aquí obviamente a los padres biológicos pero se puede entender de la misma forma respecto a otro tipo de 'padres' y 'madres', por ejemplo, el gobierno, las tradiciones, el gobierno mundial, las iglesias y en suma todo lo que sea dogmatizante, prejuicioso, que haga interpretar en lugar de experimentar.

"La libido no tiene metamorfosis, sino trayectorias histórico-mundiales. Desde ese punto de vista, no parece que lo real y lo imaginario formen una distinción permanente". Un viaje real carece por sí mismo de la fuerza para reflejarse en la imaginación; y el viaje imaginario carece de fuerza por sí para verificarse en lo real. Por este motivo lo imaginario y lo real deben ser más bien como dos partes yuxtaponibles o superponibles de una misma trayectoria, dos caras que se intercambian incesantemente, espejo móvil. En el límite, lo imaginario es una imagen virtual que se pega al objeto real, e inversamente, para construir un cristal de inconsciente. No basta con que el objeto real, el paisaje real, evoque imágenes similares o vecinas: debe liberar *su propia* imagen virtual, al mismo tiempo que ésta, como paisaje imaginario, se introduce en lo real siguiendo un circuito en el que cada uno de ambos términos persigue al otro, se

intercambia por el otro. La 'visión' se compone de esta duplicación o desdoblamiento, de esta fusión". Parece ser que aquí se empieza a tener un primer acercamiento, sencillo aún, a la forma de trabajo de las **máquinas abstractas**, el cual habré de ir complementando desde otros puntos de vista; pero también nos encontramos muy cerca de la forma en que el pensamiento de Koolhaas funciona, claro, su pensamiento es una **máquina abstracta**. En los siguientes párrafos voy a referirme más detalladamente a esto mediante un análisis de mapas y trayectorias, maquinismo y máquinas abstractas, con lo cual se clarificarán más las secuencias de pensamiento que Koolhaas aplica sobre todo en sus proyectos más complejos, para concluir ejemplificando los diversos umbrales con la tantas veces criticada **Ciudad virtual de Euralille**:

DEL DISCURSO LIBRE INDIRECTO APLICADO AL PROYECTO: EURAILLE, UN SALTO CUÁNTICO.

Un 'salto cuántico', saltar del presente al futuro. Koolhaas no mira más que los **movimientos**, como lo hace un director de escena que plantea el mayor problema del cine, el problema de un **movimiento** que 'alcanzaría directamente el alma y que sería el del alma'.

CONSUELO FARIAS-VAN ROSMALEN.

Con los mapas tenemos una 'concepción cartográfica que es muy distinta de la concepción arqueológica del psicoanálisis'.

Al respecto Félix Guattari definió perfectamente el esquizoanálisis que se opone al psicoanálisis: "Los *lapsus*, los actos fallidos, los síntomas son como pájaros que llaman a picotazos en la ventana, no se trata de **interpretarlos, sino más bien de identificar su trayectoria**, ver si pueden servir de **indicadores de nuevos universos** de referencia susceptibles de adquirir una consistencia suficiente para invertir la situación". El psicoanálisis vincula lo inconsciente a la memoria, esta concepción se refiere a personas y objetos, los medios son sólo ámbitos capaces de conservarlos, de identificarlos, de autentificarlos, o sea que el psicoanálisis sólo sigue haciendo más y más culpable al individuo, sin brindarle una línea de salida, una línea de fuga. Puede verse como una superposición de capas la cual "está necesariamente atravesada por una flecha que va de arriba abajo y se va hundiendo. Por el contrario, los mapas se superponen de tal modo que cada cual encuentra un retoque en el siguiente, en vez de un origen en los anteriores: de un mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los *desplazamientos*". Va de abajo arriba. El inconsciente tiene que ver con trayectos y devenires y no ya con personas y objetos, ya no conmemora sino moviliza, sus objetos no 'permanecen sepultados, sino que *emprenden el vuelo*'..

Por otro lado, los mapas no sólo se entienden en su extensión de espacio constituida por trayectos, "hay también mapas de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio, a lo que sustenta el trayecto. Este reparto de afectos (en el que el pajarito representa el papel de transformador, de convertidor) es lo que constituye un **mapa de intensidad**.

"El mapa de intensidad reparte los afectos.

"La imagen no es sólo trayecto, sino devenir. El devenir es lo que sustenta el trayecto, como las fuerzas intensivas sustentan las fuerzas motrices. El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos remiten el uno al otro".

"Siempre hay una trayectoria en la obra de arte. En Vermeer, por ejemplo, los devenires más íntimos, los más inmóviles (la muchacha seducida por el soldado), la mujer que recibe una carta, el pintor que está pintando...), remiten no obstante, a amplios recorridos de los que un mapa da fe. Y como los trayectos son tan poco reales como imaginarios son los devenires, hay en su unión algo único que sólo pertenece al arte. El arte se define así como un proceso impersonal en el que la obra se compone un poco como un *cairn* [túmulo], con las piedras que van aportando diferentes viajeros y devinientes (más que volvientes) que dependen o no de un mismo autor.

408 Consuelo Fariás-van Rosmalen.

1946. De las trayectorias, trayectos y recorridos. Hacia la máquina abstracta.

FALLA DE ORIGEN

“Sólo una concepción de estas características puede liberar al arte del proceso personal de la memoria y del ideal colectivo de la conmemoración. Al arte-arqueología que se hunde en los milenios para alcanzar lo inmemorial se opone un arte-cartografía que se fundamenta en ‘las cosas del olvido y los lugares de paso’. **Toda obra comporta una pluralidad de trayectos, que sólo son legibles y sólo coexisten en el mapa, y cambia de sentido según los trayectos que se eligen**”.³

Puede verse un ejemplo de aplicación en el fragmento **1920. Del montaje y las trayectorias**.

Una vez más, no se trata de oponer algo así como dos polos, un polo que se asignaría a la paranoia, y un polo que se asignaría a la esquizofrenia. Se trata, al contrario, de decir que todo, absolutamente todo, hace parte en un mismo momento, de un agenciamiento maquínico que es determinable y que simplemente es necesario ver cómo este agenciamiento se hace en cuanto es productor de enunciados.

La cuestión es discernir diversos umbrales de intensidad ontológica, o sea, del ser, y abordar el maquinismo en su conjunto según sus diferentes circunstancias técnicas, sociales, semióticas, axiológicas. Lo que implica rehacer el concepto de máquina que va más allá de la máquina técnica. Puede pensarse entonces primero la máquina como dispositivos materiales, fabricados por la mano del hombre (relevados en su momento por otras máquinas), de acuerdo a concepciones y planos que responden a objetivos de producción. Estas distintas etapas pueden quedar denominadas como esquemas diagramáticos finalizados. Pero, en sí este **montaje** y estas finalizaciones llevan a extender los límites de la máquina al todo funcional que la asocia al hombre, lo cual implica que hay que considerar múltiples componentes como pueden ser:

- Componentes materiales y energéticos;
- Componentes semióticos diagramáticos y algorítmicos (planos, fórmulas, ecuaciones, cálculos que concurren a la fabricación de la máquina);
- Componentes de órganos, de influjos, de humor del cuerpo humano;
- Informaciones y representaciones mentales individuales y colectivas;
- Invidaduras de máquinas deseantes que producen una subjetividad en adyacencia o proximidad a estos componentes;
- Máquinas abstractas que se instauran **transversalmente** a los niveles maquínicos materiales, cognitivos, afectivos y sociales considerados.

Entonces cuando se habla de máquinas abstractas, por ‘abstracto’ también puede entenderse ‘extracto’, en el sentido de extraer. Se está hablando pues de **montajes** que tiene la capacidad de relacionar todos los niveles heterogéneos que **atravesan**, mismos que se acaban de enumerar. La máquina abstracta les es **transversal**, es ella la que les dará o no una existencia, una eficiencia, una potencia de autoafirmación ontológica. Los diferentes componentes se ven trasladados y reorganizados en una especie de movimiento, de animación; un conjunto funcional que puede llamarse conformación maquínica, sin suponer el término ‘conformación’ como una noción de ligadura, o de tránsito entre sus partes, sino como una conformación del campo de los posibles, de los virtuales tanto como de los elementos constituidos, sin noción de relación genérica o de especie.

Por otro lado es curioso observar que las máquinas, para adquirir cada vez más vida, exigen a cambio cada vez más vitalidad humana abstracta, lo que sucede a lo largo de todo su andar evolutivo. La concepción por computadora, los sistemas expertos y la inteligencia artificial dan tanto para pensar como sustraen del pensamiento. Lo aligeran de esquemas inertes. Las formas de pensamiento asistidas por computadora son mutantes, tributarias de otras músicas, de otros Universos de referencia. Así pues, es imposible negar al pensamiento humano su parte en la esencia del maquinismo. Pero ¿hasta dónde puede ser calificado aún de humano? El pensamiento técnico-científico, ¿no es tributario de cierto tipo de maquinismo mental y semiótico? Aquí hay que distinguir claramente entre las semiologías productoras de significaciones, como la enunciación ‘humana’ de las personas que trabajan alrededor de la máquina y, por otro lado, las semióticas a-significantes que, más allá de las muchas significaciones que hagan viables, manejan figuras de expresión que se pueden calificar de ‘no humanas’; ecuaciones, planos

que enuncian a la máquina y la hacen actuar en calidad de diagramática sobre los dispositivos técnicos y experimentales.

Una cita respecto a Koolhaas que puede muy bien ilustrar lo anterior es la siguiente:

'[Koolhaas] no tiene una agenda espiritual, ni una agenda ecológica o una agenda cósmica', dice Charles Jencks, quien añade: 'Debe ser difícil ser Rem.' Él sabe lo que está sucediendo. Él tiene corazón; pero, decidió ponerlo en hielo.'

Volviendo ahora al ejemplo complejo ofrecido, esta vez no con carácter genérico sino a través del proyecto técnicamente fechado (1994) que recibió el nombre de Euralille (y Koolhaas lo presenta en su libro con el nombre de *Salto cuántico*). La consistencia ontológica de este objeto urbano es básicamente heteróclita (otra vez puedo usar la palabrita); está en la encrucijada,⁵ en el punto de constelación y de aglomeración de caminos de Universos que poseen cada uno su propia consistencia ontológica, sus rasgos de intensidad, sus ordenadas y coordenadas, sus maquinismos específicos, sus mapas. Euralille es tributaria a la vez:

- De un universo diagramático con los planos de su 'factibilidad' teórica;
- De universos tecnológicos que trasponen o cambian esa 'factibilidad' en términos materiales;
- De universos industriales aptos para producirla efectivamente;
- De universos imaginarios colectivos correspondientes a un deseo suficiente de hacerlo nacer;
- De universos sociales, con ideas muchas veces preconcebidas sobre el urbanismo, la modernidad y la elegancia...
- De universos políticos y económicos conducentes, entre otras cosas, a liberar los créditos de su puesta en práctica...⁶

¡Pero el conjunto de estas causas finales, materiales, formales y eficientes, al final de cuentas, para los críticos, no da la talla! Para el objeto Euralille efectivamente, como dice Koolhaas, "lo que es importante de este lugar no es dónde está, sino a dónde lleva y a qué tan rápido"⁷ —en otras palabras, en qué medida pertenece al resto del mundo—, pero, permanece clavado al suelo, en este caso, social con ideas preconcebidas. Esta falta de consistencia de uno de sus componentes hace frágil decisivamente su consistencia ontológica global. Euralille no existe más que en la medida en que las propuestas de Koolhaas se vayan probando para los críticos con el paso del tiempo y en la raíz del filum posibilista de las ciudades del futuro. ¡Lo cual no es poca cosa! El salto está dado.

Quiere decir entonces que los críticos no pudieron dar el 'salto cuántico' junto con Koolhaas, aunque hubo muchos que sí lo hicieron. Sin embargo, la severidad con la que los mejores críticos franceses, principalmente, recibieron los primeros edificios de Euralille es asombrosa. Pero, cuando tantas veces acusan al unísono, cuando existe tanta agresividad, uno termina sospechando que existe una inhibición o un bloqueo mental en su trabajo, en otras palabras, ideas muchas veces preconcebidas sobre el urbanismo, la modernidad y la elegancia y otras cosas. Ya dice Koolhaas que 'el deseo de alterar el destino de una ciudad entera aún permanece considerado como tabú'. Por lo que cualquier transgresión es severamente castigada, en primer lugar por la crítica. No se puede olvidar que por razones semejantes los 'padres conservadores' de Karlsruhe a última hora decidieron que no se construyera el ZKM Centro de Media Tecnología a pesar de que Koolhaas había ganado el concurso internacional tres años antes, tiempo que llevaba desarrollando el proyecto, y que había sido considerado uno de los proyectos más interesantes y el más bonito de Europa en ese momento. "Su fiasco mostró que incluso dónde esa cultura necesita *recombinaciones*, la lentitud inevitable de la arquitectura —su inhabilidad para encarnar *rápidamente* experimentos— tiende a destruir las frágiles oportunidades que ocurren en constelaciones inestables de fuerzas económicas y políticas que ciertamente sellan nuestro destino".⁸

Euralille expresa una fuerza desestabilizante sobre las condiciones de juicio: una característica urbana que proyecta la arquitectura, como dice Koolhaas refiriéndose a Bigness, 'más allá del bien y del mal'.⁹ Cuando un proyecto se encuentra en una encrucijada tal, es decir, entre el avance conceptual y el atraso de la crítica, o sea, entre la profecía y la histeria, busca su significado no en el futuro ni en el pasado sino en el presente, en su época, más allá de intereses de reputación e incluso de imagen, la cual condiciona

lo imaginario. Hay que tener presente que la ciudad es el ambiente de la cultura, el recurso del cual se sacan los argumentos y el fondo en el cual los trazamos, y del cual se forjan los conceptos. Cuando este ambiente se esparce, se distorsiona, o se vuelve el objeto directo de las producciones, como en este caso, el 'proyecto' se posesiona del sitio que el pensamiento deja, desplazando radicalmente su criterio, su pasión, alterando sus metas, y claro, encontrando fácilmente la reacción de la crítica.

Se hicieron críticas de todo tipo: unas enfocando el punto de vista de la envergadura de la empresa así como su significado público, una especie de alianza entre la arquitectura y la política, dejada en manos de un arquitecto, 'el arquitecto del Universo, él que quiere enseñarnos una lección...'; otras enfocando el punto referente al desarrollo de Euralille y atacando su 'desdén por la ciudad existente (Lille); y otras más que estimaron las edificaciones desilusionantes porque no están 'articuladas' adecuadamente. Esta última es la que voy a enfocar con más detenimiento debido a que en esa supuesta desarticulación, base de estas críticas desinformadas, encuentro **la aplicación del discurso libre indirecto en el proyecto.**

Probablemente la variedad o la aparente incompatibilidad de los estilos arquitectónicos reunidos en Euralille, como el resultado evidente de una época de pensamiento crítico y de una mente visionaria, pone en duda la figura de un arquitecto en jefe, que no está actuando a la usanza tradicional, según la cual éste debe regir no sólo el plan general y la envolvente volumétrica, sino también las líneas del diagrama de la totalidad del trabajo y la naturaleza de las fachadas, lo que supondría garantizar la unidad de composición. A esta poderoso acusación se añade además, entre líneas, las dudas sobre la habilidad del arquitecto de manejar equipos múltiples de arquitectura. El empalme de formas y la discordancia estética son sólo manifestaciones, un tanto confusas en sus rivalidades críticas, de los 'caracteres conceptuales'¹⁰ de Gilles Deleuze, que Koolhaas parece estar haciendo hablar aquí en un equivalente arquitectónico del discurso libre indirecto. Los edificios son como las voces del otro en la mente del creador (novelista o cineasta, filósofo o arquitecto), la progresión del proyecto en una visión que está abiertamente expuesta a la polivalencia urbana. Este sería el significado de un tema urbano-arquitectónico enriquecido por las culturas contradictorias de la ciudad. La variedad de proyectos y su coexistencia entre espacios construidos revela la habilidad de adaptarse a los usos, Koolhaas crea una vez más una 'estructura de eventos': aquí una sala de conciertos de rock, allá una escuela de negocios, más allá espacios desocupados usados como estudios para artistas, un hotel, algunos apartamentos, casas de estudiantes, un 'hotel residencia'. Tras las fachadas ensambladas, intersticios, caminos, espacios negociados caso por caso. El despliegue de optimismo funcional en Euralille es tal vez lo que reduce la tensión que ha brotado por todas partes entre el urbanismo y la arquitectura. Cabe preguntar si esta democracia espacial tiene su propia estética. La respuesta puede encontrarse en la resistencia a la unidad formal, y en la creencia abiertamente reconocida de la mezcla de géneros, no obstante el perfil fascinante del proyecto en su totalidad.

A propósito de Lille, se encuentran en el glosario de *SMLXL* las siguientes cuatro definiciones de Lille, que aunque muy sintéticas, ubican a uno en un dos por tres en el porqué punto de encrucijada y mediante una historia rápida del pasado al futuro en cuatro párrafos:

Lille 1

Alguna vez Lille fue la capital de los condes de Flandes, pero con el Tratado de Utrecht en 1713, se convirtió en una posesión francesa. Algunos de sus edificios medievales aún permanecen, y la parte más elegante del antiguo pueblo es el distrito de St-André, hacia el norte, pero esencialmente Lille es una laboriosa ciudad moderna, con manzanas de oficinas y amplios boulevares.

Lille 2

Anteriormente Lisle, algunas veces L'isle, fundada en 1030; destruida por Philip Augustus en 1214; reconstruida por Joanna; retomada 1297; dada al rey de Francia 1312; pasó a Austria y España pero rápidamente recapturada por Louis XIV 1667; capturada otra vez en 1708; restituida a Francia 1713; ocupada por alemanes octubre 1914 - octubre 1918; ocupada otra vez por alemanes junio 1940 - septiembre 1944; a la fecha ocupada y gobernada por los franceses.

Lille 3

Entre otras cosas, la metrópoli de Lille tiene 6 campos de golf. También es posible ir a velear, a practicar *surfing* (tabla para oleaje), montar a caballo, desilzarse tanto como jugar tenis y planear caminatas y paseos en bicicleta en las afueras de Lille.

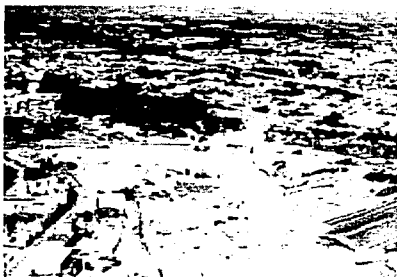
Lille 4

En el caso de Euralille -el nombre que expresa el deseo de Lille de situarse a sí misma firmemente en el centro de un continente cada vez más homogéneo- su emplazamiento abarca las ciudades vecinas de Londres, Bruselas y París. Euralille podría ser un monstruo.¹¹

En esta ocasión comencé por la crítica generada por el proyecto para poder conectarme a pesar de todo con el 'salto cuántico' logrado por esta 'dinámica del infierno'. El planteamiento que hace Koolhaas comienza así: (Las negritas son de Koolhaas)



El sitio para el centro de negocios Euralille, con las estaciones, el riel del TGV, a lo largo y el anillo en la anterior periferia.
Fotos: Euralille y SMLXL.



HIPÓTESIS

Hasta recientemente, Lille (población 1,000,000), anteriormente una ciudad importante, estaba llegando a una existencia insignificanemente melancólica. Alguna vez un pueblo minero y textil, ha caído en tiempos difíciles. Pero dos nuevos otorgamientos —el túnel entre Inglaterra y el continente y la red del TGV (el tren súper rápido francés que va a correr a través del túnel)- transformarán Lille como por magia y lo harán importante en una forma completamente sintética.

No sólo se convertirá en la intersección de ejes mayores norte-sur y este-oeste, sino también en tiempos de viaje reducidos, a través del tren y el túnel combinados, minimizará la importancia de la distancia y repentinamente le dará a Lille una posición estratégica: se volverá el centro de gravedad para la comunidad virtual de 50 millones de europeos occidentales que vivirán a menos de 1½ horas de distancia de viaje.

Ahora lo lejano puede estar cerca. De modo que si e quiere organizar un concierto de Frank Sinatra en Europa, deberá ser en Lille, porque en Lille, cualquiera de Londres, París o Bruselas pueda atender. Y si es una compañía japonesa que quiere conquistar Europa del norte, Lille es el lugar para comenzar. E incluso si es una compañía inglesa y no puede hacer el gasto de establecerse en Londres, puede establecer una oficina en Francia del norte y estar 'más cerca' de la ciudad de Londres de lo que estaría en algunas partes de la grandiosa Londres misma. Los ingleses están comprando casas cerca porque Lille-London será más rápido que Kent-Londres.¹²

Considero ahora conveniente conocer el programa de suerte que las críticas realizadas vayan quedando en el nivel que les corresponde:

PROGRAMA

Basado puramente en la hipótesis, Euralille, un sociedad público-privada —Pierre Mauroy, anterior primer ministro de Francia, es su presidente; Jean-Paul Bailetto, *aménageur*, su director- concibió un vasto programa que ultimadamente consistiría de ± 800,000 m² de actividades urbanas —shopping, oficinas, estacionamiento, una estación nueva para el TGV, hoteles, vivienda, una sala de conciertos, alojamiento para congresos- para ser construidos en 120 hectáreas en el sitio de las anteriores fortificaciones de Vauban de la ciudad.

El programa enriquecerá la vida en Lille pero al mismo tiempo es autónoma: equipa a Lille para su papel de centro de operaciones de la comunidad teórica generada por las nuevas infraestructuras.

En 1989 OMA fue seleccionada para ser la proyectista principal de esta empresa especulativa. No hubo concurso; en cambio, ocho arquitectos fueron entrevistados cada uno por un día entero, entonces tomaron la decisión.

Tenemos que insertar una ciudad entera nueva —un programa de un millón de metros cuadrados- en una condición urbana complicada. Esta nueva ciudad sintética es y no es parte de la ciudad antigua. Esto era la cosa más difícil de explicar. No ha sido engendrada por Lille; ha aterrizado ahí.¹³



Sitio de Euralille / Escala comparativa de Manhattan. (Escala izquierda 0-500 m.

Pasa entonces Koolhaas a explicar el 'nudo gordiano' de infraestructura que hubo de desenredar para poder realizar el proyecto, lo cual hace de una manera sencilla y honesta, reconociendo sus limitaciones, y seguramente por esto se hace blanco de la crítica:

NUDO GORDIANO

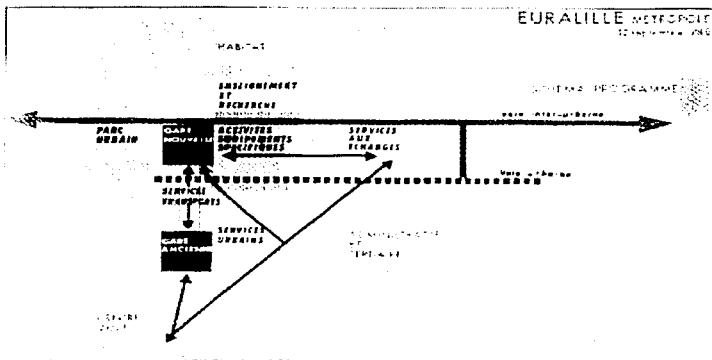
La primera tarea de OMA fue desenredar el nudo gordiano de infraestructura. En el sitio de antiguas fortificaciones había ahora una supercarretera circular; competía por el espacio con ríos de rieles y la trayectoria subterránea proyectada del TGV, una línea amarilla que se engrosaba en el sitio propuesto para la nueva estación y continuaba a Londres, y seguramente un día —via Berlín, Moscú, Corea- a Japón.

Estábamos rodeados por un grupo de gente que decía, "¡Por favor resuelvan esto!" Hay una *ur-escena* al comienzo de cualquier empresa arquitectónica: el arquitecto, que no sabe casi nada sobre la situación en la que es metido, tiene que convencer a aquellos que lo saben todo, que han luchado a veces por años con los mismos asuntos —los más ignorantes tienen que convencer a los más escépticos. Requiere suspensión de la incredulidad de la cual, a veces, ninguno de los lados se recupera.

Ya habían sido establecidos dos parámetros importantes: la línea del TGV —corriendo a través del túnel de concreto para proteger a la ciudad del ruido- y el sitio de la nueva estación— en una relación oblicua con la existente Gare Lille-Flanders, la estación más grande de Francia después de París.



Nudo gordiano: conflicto entre el túnel del TGV y la supercarretera existente (gris). SMLXL.



Spatial diagram from the 1988 framework plan.

AL PRINCIPIO ERA DEMASIADO TEMIBLE.

En la intimidad de mi mente, comprendía con sobresalto que nunca habíamos esperado tratar con asuntos tan serios. Siempre habíamos asumido una red de seguridad pre-édifica –padres, tíos, primos- una reserva de gente, ya sea mayor o más joven que nosotros, con nervios más firmes o instintos más brutales, que pudiera tratar con el diseño de supercarreteras, pasos volados, intersecciones, infraestructuras; gente menos reflexiva, porque nosotros –en nuestra mera reflexión- vemos demasiados matices y complicaciones para tomar tales decisiones tan serias.

Ya fuera la supercarretera o el túnel se tenían que mover.

Al tratar de desenredar este nudo gordiano, sentíamos como si nuestros padres hubieran salido y, en lugar de prohibirnos jugar con fuego, nos hubieran dado los cerillos y hubieran insistido en ello.¹⁴

Claramente era una reacción de miedo ante lo desconocido. Y ¿quién no la hubiera tenido? ¿Me pregunto cuántos arquitectos se hubieran arrojado ante hazaña tal como él lo hizo? ¿A cuántos ni siquiera se les hubiera ocurrido que podrían hacer un trabajo tan enorme? Y ante la apertura de honestidad fue criticado, tal vez por eso decidió 'poner su corazón en hielo'. No obstante, otros obviamente lo envidiaban:

Los pensamientos de Frank O. Gehry acerca de Koolhaas incluyen más que un poco de ironía, y algo de envidia también. Como él dice, "Yo amo a Rem. Él tiene la imagen completa. Él piensa lo urbano. Él piensa lo social. Él piensa lo humano. Él piensa en la gente. Él piensa. Está haciendo lo que yo daría un colmillo por hacer... está creando una ciudad."¹⁵

El siguiente tramo del guión que Koolhaas muestra es el zoclo, donde aún estaba paralizados de miedo:

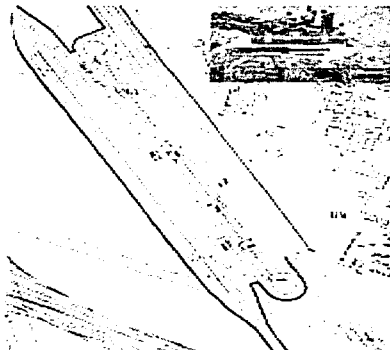
Zoclo

En las etapas tempranas, la arriesgada aventura pareció demasiado ambiciosa, su realización inverosímil. Eso era, paradójicamente liberador.

La única razón por la que no estábamos completamente paralizados era que nunca creímos que el proyecto sucediera realmente.

Así que lo abordamos diciendo, 'Bueno, estamos conmocionados. Estamos sorprendidos. Por lo que dejemos de estar hiper-conmocionados e hiper- sorprendidos y tomemos esto como el pretexto para un vuelo freudiano hacia delante. Esta cosa es tan complicada que vamos a exacerbar la complicación para alcanzar niveles increíbles de complejidad. Entonces, o el proyecto no acontecerá, o nosotros seremos despedidos'.

La primera idea de OMA fue desviar la autopista y proyectarla bajo tierra, paralela a las líneas del TGV, y colocar entre ellas –como un corto circuito de dos



La primera noción de zoclo subterráneo: el túnel del TGV hundido, estacionamiento y supercarretera. SMLXL.

414 Consuelo Fariás-van Rosmalen.

1496. De las trayectorias, trayectos y recorridos. Hacia la máquina abstracta.

flujos mayores de infraestructura- un enorme estacionamiento de automóviles de varios niveles: para crear un zóclo subterráneo que soportaría al nuevo programa cercano a la ciudad pero no aparte de ella, enterrado, de modo que su masa no abruma.

Pensamos, 'ya que la estación del TGV es subterránea, también correremos esta parte de la autopista bajo tierra, así por primera vez desde las fortificaciones y luego la autopista aislada al centro, puede haber una fácil conexión entre la ciudad y su periferia. Y entre estas dos infraestructuras, nos imaginaríamos el estacionamiento de automóviles más grande de la historia europea —para 10,000 automóviles- una plataforma subterránea de máxima modernidad en la que podemos concentrar nuestro enorme programa'.

Para nuestra sorpresa el cliente dijo: 'Vamos a hacerlo'.

TRIÁNGULO

El siguiente problema era que el TGV quedara escondido en un túnel —invisible.

Sentimos que era importante hacer el TGV visible de modo que la gente de Lille fuera capaz de inspeccionar el evento que transformaría completamente el destino de la ciudad...

Inicialmente, el triángulo residual entre la antigua y la nueva estación fue imaginado, simplemente como una plaza o superficie plana cubierta con actividad comercial. Pero si era interpretada como un plano que pudiera rotar a lo largo de un eje, una parte emergería del suelo para volverse edificio mientras que la otra descendería más que suficiente para exponer el flanco del túnel del TGV: el tren podía ser revelado a través de una 'ventana' de 300 metros de largo. El TGV asumiría una presencia física en la ciudad, y las dos estaciones estarían visualmente conectadas.

Si se empuja una orilla del plano hacia abajo, otra parte subiría, y si se inclinó el plano de determinada manera, se puede quitar un lado del túnel, exponiendo los trenes.

E incluso esta operación no fue rechazada por el cliente. Así que nos volvimos aún más audaces en nuestras especulaciones...

SUPERPOSICIÓN

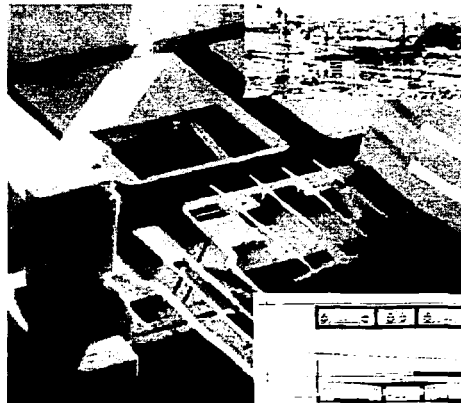
Lille redefiniría la idea de 'dirección'. El emplazamiento era importante no porque estaba allí —parte de la ciudad- sino porque estaría a solamente una hora tanto de Londres como de París. Lille mismo sería un apéndice accidental —casi una decoración.

Para articular esta condición, esta nueva forma de atracción, algunos edificios serían contruidos sobre las vías para volverse parte de la red TGV: edificio y tren se volverían diferentes estados del mismo sistema.

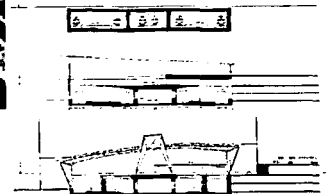
Lo que es importante acerca de este lugar no es donde está sino a donde lleva, y que tan rápidamente. Nos imaginamos una serie de rascacielos montados a horcajadas sobre la estación, torres que sugerirían no un lugar, sino una distancia en tiempo desde varias ciudades. La dirección sería definida como '70 minutos de Londres', '50 minutos de París', '18 minutos de Bruselas'.

En cualquier lugar menos Francia, tal idea hubiera sido recibida con mofa. Aquí, el cliente calculó el costo adicional de construir sobre las vías —entre 8 y 10 %- y decidió que era una inversión aceptable en simbolismo puro.

Una vez más, el cliente no dijo que no.



Torres superpuestas en la estación del TGV, ventana a la ciudad. Del túnel a la estación: evolución de la sección del TGV. SMLXL.





Euralille, primera y segunda fases: secuencia de los elementos grandes (parque, triángulo y el Congrexpo mediando entre la ciudad y las torres. *SMLXL*.

TRABAJANDO EN FRANCIA

Trabajar en el proyecto Euralille fue una confrontación con un estado -Francia- que operó, comparado con otras culturas, con un alto grado de coherencia y eficiencia sobre un tiempo muy largo, tal vez como un residuo de su anterior sobre centralización; una confrontación con el poder y con el deseo inhibido de ejercerlo.

Desde el 'sí' al túnel Mitterrand y Thatcher, el éxito de Mauroy en convencer al estado de tener una estación en la ciudad en lugar de en su periferia, hasta la creación de Bailetto de una especie de telaraña de posibilidades potenciales, las consultas detalladas pero altamente disciplinadas de las poblaciones locales, la construcción de vastos edificios para presupuestos limitados -la empresa representa una imponente demostración de continuidad y concentración en el margen de a aún más vasta operación del túnel.

Comparadas con la búsqueda ansiosa de certidumbres que definan la cultura alemana y japonesa aquí el grado de movilización pareció directamente proporcional a la más última incertidumbre de la empresa, a su naturaleza profundamente hipotética; repentinamente éramos parte de un ejército enlistado para probar la hipótesis.

La arquitectura impulsada-con-revelador de los setentas y ochentas ha llevado a una resistencia total contra cualquier cosa compleja, a una separación de todos los componentes que juntos forman ciudades -un infinitamente más drástico desmantelamiento que el imaginado, en un desafortunado paralelo, por la arquitectura de vanguardia; aquí, el montaje del programa y la superposición de construcción podían restaurar tanto la densidad como la continuidad- el regreso de complejidad como un signo urbano.

Nivel urbano, primera fase. En la segunda fase (punteada), la supercarretera será cambiada de ruta, el viaducto de rieles de tren angostado, la supercarretera frente al Congrexpo se volverá un Boulevard. *SMLXL*.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

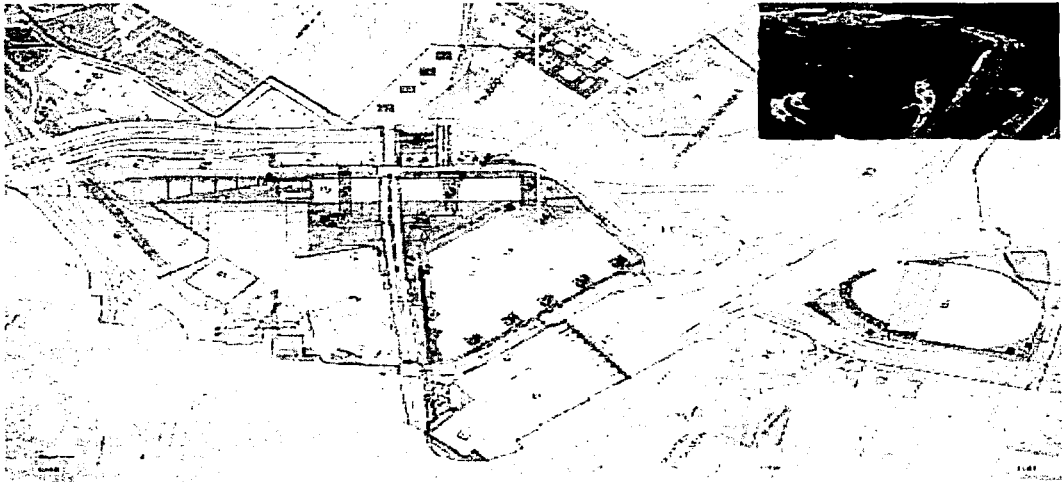


Foto: SMLXL

En el siguiente fragmento puede verse en pleno la aplicación del discurso libre indirecto, no obstante, todas las etapas anteriores fueron siempre consultadas y trabajadas por varios grupos de diseñadores y no diseñadores a escala internacional.

DIVISIÓN

Como diseñador principal y arquitecto en jefe, [Koolhaas y] la OMA ha influido en la selección de arquitectos para varios edificios. Para enfatizar lo 'japonés' —es decir, lo artificial- naturaleza de esta empresa, el hotel, enfrente de un parque circular, fue para Kazuo Shinohara; al final fue diseñado por los arquitectos franceses Marie y Françoise Delhay. Otras opciones fueron formas revertidas de asignación de acuerdo a habilidades o éxitos anteriores: Jean Nouvel para el enorme pero barato centro comercial; Christian de Portzamparc para la torre de oficinas sobre las vías. La estación fue designada por SNCF al arquitecto Jean-Marie Duthilleul.

En el principio fue difícil políticamente permanecer tan abstracto, pero sentimos que era muy importante presentar nuestras torres en la forma más inexpresiva y aburrida posible, por decir, así como Miguel Angel liberaba obras maestras de bloques inertes de mármol, así lo harían los diferentes arquitectos, con sus propias imaginaciones, liberar trabajos de genios de nuestras aburridas placas.

El status de los proyectos es ambiguo: nosotros definimos niveles, secciones, relaciones, interfaces — pero no arquitectura. Ningún proyecto es nuestro proyecto; estábamos trabajando (con diferentes grados de éxito) con / a través de otros arquitectos.

La coherencia más importante no es la formal sino la programática —una trayectoria peatonal continua: un viaducto lleva a la estación; la estación está concebida como una arcada pública; un eje diagonal que conecta la ciudad al final de la nueva estación corre a través del centro comercial de Nouvel. Las torres se volvieron parte de esta red urbana.

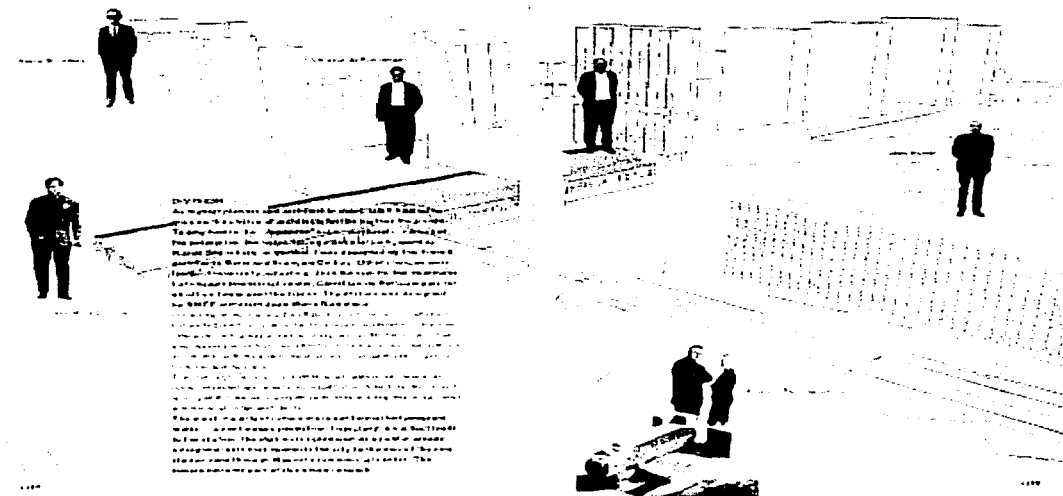


Foto: SMLXL.

ESTACIÓN

La estación se vuelve una arteria urbana. La sección fue desarrollada para ser permeable desde muchos puntos por eso funciona como un conector.

Inicialmente, fue concebida por el ferrocarril como una caja cerrada de concreto; la estación misma pudo haber sido un pabellón en la punta. Se ha convertido, más bien, en una exposición mutua del TGV y de la ciudad; la nueva sección [corte] —dos plataformas en cualquiera de los lados del viaducto casi romano para los trenes que no paran— es completamente pública y transparente. Conecta los componentes varios de la nueva ciudad: estacionamiento, torres, metro, centro comercial. La estructura del techo es uno de los últimos trabajos de Peter Rice.



Fotos: Euralille y Contemporary European Architect III.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

HOTEL

El proyecto original para el hotel, de Kazuo Shinohara, se desarrolló en dos etapas para alojar las demandas financieras y técnicas, hasta que finalmente un nuevo programa para un nuevo hotel más pequeño le fue dado a los Delhays.

La hilera de torres fue abandonada. La estación, bisecada por el Viaducto Le Corbusier, enfrentó dos condiciones —la vegetal y la mineral. El hotel más pequeño forma una conexión más directa entre la estación y el parque y sus futuras facilidades.

El hotel de Shinohara fue la primera torre que demostró el potencial de nuestros 'aburridos' bloques. Era precioso, sobre las vías un bloque de facilidades públicas, luego un club de salud cilíndrico —las olas de la alberca legibles en la fachada— luego un animado volumen de cuartos. Pero cada proyecto evoluciona en términos de presiones comerciales, técnicas y de tiempo; los conceptos son continuamente modificados, o en algunos casos abandonados. Después de la primera versión de Shinohara, los clientes querían medio-hotel, medio-edificio de oficinas. Él hizo otra versión —dos volúmenes móviles. Entonces la economía dictó un hotel aún más pequeño. Esa versión fue diseñada por la oficina Delhay en Lille. Este formará una relación más directa con el parque y el dominio público.

Así que nosotros tratamos de ser muy flexibles en términos de acomodar los cambios. El hotel de Shinohara fue una gran pérdida: pudo haber sido el edificio japonés más importante de Europa.

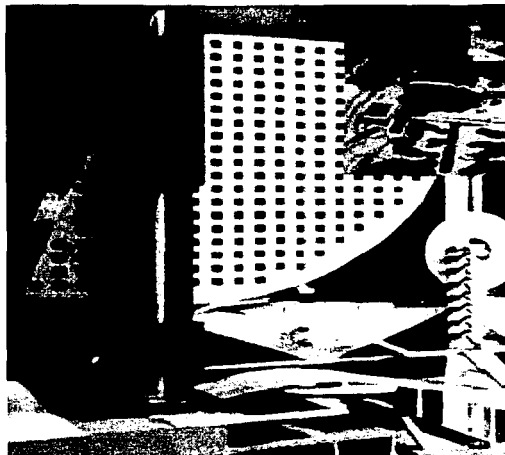


Foto: SMLXL.

CREDIT LYONNAIS

Primero un famoso arquitecto inglés [Richard Rogers] diseñó un fragmento de high-tech aquí, el edificio entero proclama su status de puente. Cuando se encontró que era demasiado caro, el primero culpó al plan maestro, entonces ofreció cumplir un edificio más barato paralelo a las vías, luego se retiró.

Portzamparc estaba en una situación difícil: nosotros habíamos propuesto una torre llena; su cliente contrapropuso lo que nosotros consideramos un 'camello' —una especie de silla enorme sobre las rieles de tren— como una solución más barata.

Pensamos en Christian de Portzamparc porque él es extremadamente artístico, sensitivo, poético. Él ha realizado mayormente programas culturales; pero sentimos que había la posibilidad de que alguien como él podría tratar con las demandas brutales del cliente, y que de alguna manera, yendo ostensiblemente con el flujo de los eventos, la intersección del cliente y Portzamparc podrían generar otro fragmento interesante, y que tal vez un camello diseñado por Portzamparc podría ser un camello realmente hermoso.



Foto: SMLXL.

WORLD TRADE CENTER

Aquí trabajamos con el arquitecto francés Vasconi, quien dejó en el olvido cualquier cosa que alguna vez dijéramos, y por tanto pudo producir un ejemplo puro de high-tech francés con mucho menos medios que su colega inglés.

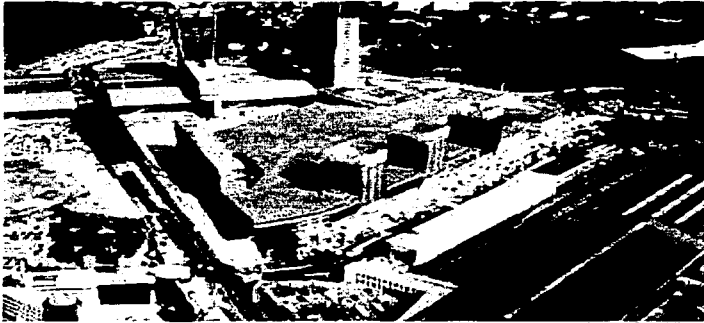


Foto: Eurallille.

TRIANGLE DES GARES [Triángulo de las estaciones]

El plano triangular que se inclinó para revelar el TGV se convirtió en el centro comercial de Jean Nouvel.

Jean Nouvel es conocido por edificios muy sofisticados, muy caros, pero aquí tuvo un programa demasiado brutal: un centro comercial con oficinas, viviendas y hoteles incrustados en él. Se volvió investigación de Nouvel en el tema de lo barato.

Lo barato es ideológico en esta situación porque la comunidad virtual puede trabajar solamente si la nueva Lille permanece más barata que las ciudades circundantes. También era importante que la primera fase pudiera ya presentar una masa crítica –tuvimos que construir, con cada franco, una *cantidad* máxima de nueva sustancia urbana. Así que lo barato tuvo que ser incorporado y reconocido como una fuerza impulsora, incluso en arquitectura.

Para hacer el centro verdaderamente urbano, tenía que ofrecer más que el espacio amorfo indiferenciado –perplejidad deliberada- del típico centro comercial. Nouvel lo organizó por medio de ejes públicos que cortan a través de la sustancia comercial para conectar la ciudad con la estación.

El proyecto se ha vuelto muy hermoso y, para Nouvel, muy japonés. En las cinco torres, enormes bloques de neón emitirán mensajes comerciales, artísticos e ideológicos a la ciudad. El edificio entero está revestido en su material favorito –una especie de rejilla metálica, esta vez gris claro.

ESPACIO PIRANESIANO

La única intervención arquitectónica de OMA en el sector central no fue una adición sino una **substracción**: en el punto de mayor densidad infraestructural, una *ausencia* de edificio revela la súper carretera, los rieles del tren, tres niveles de estacionamiento, y el metro, el cual se mete de lleno debajo del complejo entero, en un momento manifiestamente metropolitano –Espacio piranesiano.

Sentimos que, como supervisores, no deberíamos construir en el centro, pero había una situación donde pensamos que era interesante intervenir: en el área infraestructuralmente más complicada decidimos que a través de un proceso creativo de reversa deberíamos simplemente eliminar una parte –*crear un vacío, un hoyo- donde pudiéramos revelar todas fuerzas circundantes*. Aunque se esté profundo bajo tierra hay luz de día; aún se tiene una ventana a la ciudad y una vista del TGV. Nuestro nombre clave para el vacío fue Espacio piranesiano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



CONGREXPO [DE LA MISE EN SCÈNE Y EL MONTAJE]

Literalmente, construimos en el lado 'equivocado' de las vías.

En un sitio separado de la estación y del centro comercial por las vías del tren, OMA hizo su propio edificio. Tiene 300 metros de largo y una organización muy esquemática, con tres componentes mayores: el Zenith, un salón de conciertos de 5000 asientos; Congress, un centro de conferencias con tres grandes auditorios; y Expo, un salón de exposiciones de 20,000 m². En la dirección este-oeste, cada uno de estos componentes puede ser utilizado independientemente, pero aberturas entre los componentes hacen posible usar el edificio como una sola entidad en el eje norte-sur, para mezclar programas, para generar híbridos.

Hay dos enormes puertas metálicas entre Zenith y Expo que se pueden abrir y cerrar, y si se abren las partes separadas se vuelven una, así se puede pensar en ella como un teatro como un espacio detrás del escenario de 200 metros de fondo, o cualquier otra combinación de esas partes.

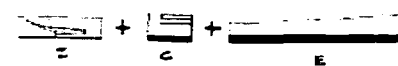
Arquitectónicamente, es escandalosamente simple: un enorme plano de concreto, deformado en un perfil de concha en el norte, aloja el salón de conciertos; un plato de concreto doblado según las diferentes pendientes de los auditorios para volverse un puente, forma el centro de conferencias. El puente está simplemente colocado en el campo de acción del edificio del edificio, sobre pilotes enormes, de tal manera que la conexión – y también la separación- entre el salón de conciertos y el espacio de exhibición pueda hacerse fácilmente. El único rasgo hacia la entidad es un único techo bajo el cual están contenidos todos los elementos. No es un edificio que defina una clara identidad arquitectónica sino un edificio que crea y provoca potencial, casi en un sentido urbanístico.

Esto fue cuando comenzamos a darnos cuenta que nuestra arquitectura estaba cambiando a través de nuestra experiencia en urbanismo.

Se volvió interesante hacer lo que podíamos hacer en urbanismo – extender límites, generar posibilidades- en arquitectura.

Congrexpo es una pieza de equipamiento con disociación mínima del plan urbano genérico, mínimos medios de intensificación, aloja la condición urbana –pero por dentro más que por fuera.

SPECTACLE BY CIRQUE



TESIS CON FALLA DE CIRCUN

Un Montaje espectacular de espacios.
Fotos: Euralille y SMLXL.

Hay un evento planeado para 1996: todos los concesionarios de Mazda en Europa están en Zenith; las puertas están cerradas. El nuevo modelo es guiado a través de Expo; las puertas se abren y entra en el auditorio. Las puertas se cierran; los concesionarios descienden a la arena y se amontonan alrededor del coche. Mientras tanto, el espacio entero de Expo es llenado con 5000 Mazdas nuevos. Las puertas se abren; los concesionarios son guiados a su propio Mazda nuevo y lo guían fuera del edificio. Ese evento se llevará al cabo en un lapso de 30 minutos.



Fuente: *El Croquis 79.*

DYNAMIQUE D'ENFER [DINÁMICA DE INFIERNO]

Fue tres años más tarde, con el sitio ya convertido en un gigantesco ampo de juego arquitectónico, que el 'padre' del plan, Jean-Paul Baretto, reveló que nuestra aparentemente acción espontánea no había sido nada más que una invención de su imaginación. Como investigación para este libro le pregunté: *¿Cómo fue que nunca rechazó la complejidad infernal de nuestras propuestas? ¿Por qué nunca dijo que no a nuestras más desafortunadas sugerencias? ¿Por qué nos permitió imaginar, por ejemplo, una operación en un sitio particular ocupado por tres dueños estratificados unos sobre otros? ¿Por qué no simplemente nos regreso al tablero de dibujo [restirador]?*

'Para crear algo que valga la pena al final del siglo XX,' explicó Baretto, 'se necesitan tres condiciones. Primero, se necesitan límites. A principios del siglo se podía ser un héroe ofreciendo generalizaciones; a finales solamente es creible lo hiper-específico... en Lille, tenemos un territorio limitado y no hacemos reclamos más allá de él'.

Debido a que el sitio tiene una límite [colindancia], podía ser considerado un enclave, una entidad singular, y por tanto había una esperanza en el infierno de realizar el proyecto en un tiempo limitado.

'La segunda condición es la demanda externa'.

Ya que la hipótesis entera estaba basada en el efecto del túnel y del TGV, estaba claro que ahí había una necesidad aparente para la terminación del complejo para coincidir con la inauguración del túnel.

'Con esas dos condiciones, usted creó la tercera: establece en su dominio una dynamique d'enfer, una máquina del infierno... tan complejas se vuelven todas las interconexiones, las dependencias mutuas, la proliferación de interfaces, la superposición de usuarios y dueños que juntos forman un grupo de prisioneros, esposados por la mutua obligación, exacerbada por la misma complejidad que usted ofreció inconscientemente'.

Es solamente cuando todos ellos estén amarrados al sitio por las demandas de unos y otros, encadenados juntos por una visión de conjunto enteramente revelada, cuando la dinámica del infierno haga toda la situación irrevocable y el proyecto sea como arena movediza de la cual nadie puede escapar, que se puede lograr hacer una empresa tal en Europa.



La máquina de guerra o máquina del infierno: Pierre Mauroy, Rem Koolhaas, Jean-Paul Baretto. Fotos: *SMX XI* v Consuelo Fariás v. R.

Para concluir faltaría conocer algunos puntos de vista de Koolhaas sobre las críticas referidas en el inicio de este segmento, en particular los referentes al tradicionalismo del continente europeo, o dicho de otra manera, su resistencia a la modernidad (¿En dónde he oído yo eso?):

NO HAY FUNDAMENTOS CONTRA UN NO-LUGAR.

Una vasta cantidad de energía ha sido gastada por la élite intelectual, artística y política de Francia en el oximorón "Modernidad elegante". De la misma manera es paradójico que ningún país en Europa se ha lanzado entusiastamente en una campaña masiva tal de modernización mientras que alberga un sentido instintivo de resistencia a sus consecuencias; ninguna otra cultura aspira tan vehementemente a la práctica de la retórica moderna, basada como lo es en el confort burgués y el lujo — *il faut être résolument moderne*.

El hecho de que Lille, o mejor dicho Euralille, deba provocar tal controversia, debe venir no como una gran sorpresa, a la luz de su cualidad como-Prometeica, la fabricación de una nueva especie de comunidad virtual. Sin embargo, fue más bien decepcionante que la mayoría de los críticos franceses deliberadamente se perdieran de todo el punto: No hay fundamentos contra un no-lugar.

¿Podría algo así como la modernidad europea existir? O ¿es el destino último de Europa el de sistemáticamente impedir la modernidad, ser el depósito de los prototipos heroicos de modernidades sucesivas? En Europa, el intento más ambicioso de realizar una cultura masiva moderna puede ser vista en el constructivismo, pero este fue obstruido por su propio elitismo. Sólo en Norteamérica la cultura masiva ha sido seriamente promovida como el tema explícito de la modernidad, y la modernización misma ha sido concebida como una aventura más popular que autoritaria.

La naturaleza artificial de la modernidad en Europa la hace por definición la archienemiga de la autenticidad. Los temas contemporáneos (tales como el Centro Rockefeller en los treinta y Singapur en los ochentas) han levantado una modernidad que en su momento ha dado un verdadero sentido de autenticidad a lo artificial.

Todos los intentos análogos de introducir modernidades en Europa son vistas como fracasos: París La Défense, Les Halles, Eurodisney. Estos nuevos proyectos, todos de una escala sin precedentes y asentados en contextos típicamente europeos —por tanto "auténticos"— son vistos como masacres contextuales y culturales.

La crítica de La Défense claramente se centra alrededor de su discutida fealdad y falta de elegancia y refinamiento. Lo que ignora es el muy importante hecho de que actuando como depósito de lo contemporáneo en toda su desnudez triunfante, ha reprimido a París de una imposición de la mismísima cosa.

Puede parecer pedante recordarle a los franceses de la función de los vasos comunicantes, pero es aquí en donde exactamente la relación entre la "fealdad" de La Défense y la "belleza" de París se encuentra. Uno simplemente no puede reconocer una sin reconocer la otra. Es este mero desdén estilístico por, y la comparación entre lo nuevo y lo viejo —como si hubiera una opción entre los dos— el que nos deja a la casi complejidad romana de Les Halles y la funcionalidad turística de Eurodisney. La crítica persistentemente habla de nuestra inhabilidad para vivir con lo artificial tal y como vivimos con lo real — como comparar Baudelaire con la Torre Eiffel— pero el problema yace con forma o visión. Es ciertamente trágico que en este siglo de lo feo —moral y estéticamente su rasgo más prominente— la mera naturaleza y definición de fealdad deba ser tan pobremente entendida.

Después de haber contribuido por muchos años a la des-estigmatización de estas expresiones inevitables de nuestra cultura contemporánea global, es doblemente ambiguo ser clasificado en el mismo barco de los críticos mismos: ¿es mi "triumfo" su "deficiencia" o es mi "deficiencia" su "triumfo"? en estos términos Euralille es indudablemente fea; hubiera sido patético (¿puede incluso decirse deshonesto?) para ella no haberlo sido. Es un acto deliberado de modernización dirigido a transformar la mera esencia de una ciudad.

La modernización pone por delante su propia declaración. Esta declaración nunca es apacible y mansa. Declara la condición o régimen previo como impracticable. Proclama la transformación, la muerte, el renacimiento. La ambición de Euralille es modernizar Lille. En la presencia de Euralille, Lille ahora se ha vuelto "artificial", y ha perdido una parte de su autenticidad. Desafortunadamente —para nosotros todos— lo artificial es la mera esencia de la arquitectura, como la historia del Rey Midas vuelta sobre su cabeza.

Igual que en una operación de bypass, Euralille es una intervención drástica para alimentar una ciudad antigua con el flujo completo de (anti)cultura y hacerla accesible a una población teórica de 70 millones de habitantes, para proveerla con los órganos vivientes con los cuales atraer a esa comunidad potencial

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que nunca estará "junta". Tal operación no puede ser juzgada en la belleza de su cicatriz, sino más bien en la sensación de vitalidad mejorada del paciente, en su desempeño más que en su apariencia.

Defender Euralille en los fundamentos de que ciertamente "funciona" es difícilmente el más noble de los argumentos, pero eliminar completamente la cuestión de su funcionalidad del debate sería ejercer una forma perversa de "represión". Es casi como si la asociación flexible que tiene con la ciudad existente, su plenamente emplumada densidad urbana, y los "flujos" que ya alimentan sus trayectorias, han servido para reforzar el disgusto, como si hubiera una lealtad persistente por los experimentos anémicos más convencionales, que han triunfado al menos en permanecer virginales, algunas veces sobre un largo período de tiempo.

Dejemos entonces que odien Euralille, pero dejemos también que admitan su resistencia fundamental a la modernización. Si prefieren Lille sin Euralille, que así sea, y su Lille no tendría TGV, ni centro comercial, ni oficinas de que hablar.

La encuentro moviéndose a testificar la batalla puesta por Jean Nouvel, confrontada con lo contemporáneo en su forma más indigestible —el supermercado— y a testificar la increíble amalgama de oportunidad y control que de ella emerge.

La encuentro moviéndose a ver a De Portzamparc acometiendo la realidad banal de un edificio de oficinas.

La encuentro moviéndose a ver al SNCF (Compañía Nacionalizada de trenes de Francia) abandonar sus sueños de grandeza y nostalgia en favor de modestamente ligar dos destinos excitantes.

Desde luego, yo no espero que ninguna de las críticas comparta mis emociones, pero ser confrontado con el criticismo lamentando la discrepancia entre el "encanto" de los esquemas y la banalidad de lo que fue creado, es no obstante una confirmación impactante del abismo presente que separa una apreciación "imaginaria" y la habilidad para habitar el presente. Lo virtual sistemáticamente triunfa sobre lo concreto.

La amargura prevaleciente compartida por todos conjura un público acusando a un tramposo de engañarlos. Pero no culpa al mago de haberlos defraudado, por haberles dado esos momentos sublimes de ilusión.

¹ Deleuze, Gilles, *Crítica y Clínica*, Traducción Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, p.10. (1ª ed. en francés, 1993)

² Rajchman, John, *A New Pragmatism? Anyhow*, editado por Cynthia C. Davidson, The MIT Press, Cambridge, 1998, p. 217. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³ Cfr.: Deleuze, Gilles, *Crítica y Clínica*, Traducción Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, Pp.89-97. (1ª edición en francés, 1993).

⁴ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>.

⁵ Por esto, en la revista Time de Agosto de 1995, Pp. 44-46, Emily Mitchell tituló su artículo al respecto: *Euralille: Ciudad en la encrucijada*.

⁶ Cfr. Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Quantum Leap. Euralille Centre International d'Affaires*, Monacelli Press, Nueva York, 1995. Pp. 1156-1209. y *Io Euralille. The Making of a New City Center*, editado por Espace Croisé, editorial Birkhäuser, Basilea-Boston-Berlín, 1996 (1ª edición en francés en 1995).

⁷ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Quantum Leap. Euralille Centre International d'Affaires*, Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1170.

⁸ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL, Passion Play*, Monacelli Press, Nueva York, 199, p. 763. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁹ Cfr. Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Bigness or the problem of Large*, Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 494-516.

¹⁰ Cfr. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, Pp. 63-85. (1ª ed. en francés 1991).

¹¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Quantum Leap. Euralille Centre International d'Affaires*, Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 876 y 904. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹² Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Quantum Leap. Euralille Centre International d'Affaires*, Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1158. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹³ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Quantum Leap. Euralille Centre International d'Affaires*, Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1160. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁴ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Quantum Leap. Euralille Centre International d'Affaires*, Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1162. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁵ Jodidio, Philip, *Contemporary European Architects*, Volumen III, Editorial Benedikt Taschen, Colonia, 1995, p. 40. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

1992. DE LA PRESENTACIÓN DE LA KUNSTHAL II Y EL MUSEUMPARK.

¿VIDA EN UNA CAJA?
¿Cómo imaginar una espiral en cuatro cuadrados separados?

REM KOOLHAAS.

DEL PANEGÍRICO.

La KunstHAL II ha sido algo así como el 'edificio de batalla' en este trabajo -¿será porque es hermosa, acogedora? De hecho, lo ha sido para todo el mundo, conozco ensayos de ella realizados en diversos países y en muchos idiomas-, ha quedado ejemplificando a lo largo de la disertación infinidad de cosas, desde el **rizoma**, los **estratos**, los **estratos cristalinos**, las **cortinas**, la **máquina abstracta** con sus **diagramas** y **fila**, y claro las **estructuras de eventos**, hasta las **trayectorias**, **encuadres** y **desencuadres**, **guión cinematográfico**, pasando por Dalí y el **método paranoico crítico**. Por eso, en esta meseta pretendo rendirle una especie de respetuoso homenaje a la muy famosa KunstHAL II y al Museumpark. No, no voy a repetir lo que ya quedó en otros lugares, simplemente voy a hacerle un panegírico. Para conformarlo van a ayudarme sus tres creadores, Rem Koolhaas desde luego, Fuminori Hoshino, quien fuera algo así como 'el segundo de a bordo' en el proyecto de la KunstHAL II; y habré de incluir algo del malogrado muy joven arquitecto de paisaje, quien colaboró en el proyecto del Museumpark: Yves Brunier. Por otro lado, voy a reproducir un muy sencillo documento que realicé como 'mis primeras impresiones' de la primera vez que estuve en la KunstHAL II, no pretende ser nada más que eso, ni crítica, ni análisis, ni juicio, sólo 'mis primeras impresiones', y por eso, para mí es muy valioso, ya que entonces aún no conocía prácticamente nada de lo que en el proceso de esta disertación investigué. Es un documento solamente de valoración. Además, incluyo algunos diagramas de análisis que hice para su estudio, que fueron con los que realmente abrí la puerta de esta investigación. Añadiré también un ensayo que titulé **1920. DEL MONTAJE Y LAS TRAYECTORIAS**, el cual originalmente pertenecía a las mesetas que se refieren al movimiento en todos sus aspectos, parte de esta disertación, pero que sin embargo, ya que se trata de un panegírico y está referido únicamente a la KunstHAL II, decidí, o tal vez lo decidí el mismo ensayo, cambiarlo de meseta. Por último, para ilustrar lo anterior, habré de hacerlo única y exclusivamente con fotos tomadas por mí, tal vez no todas tan buenas como las de libros y revistas, pero cuyo valor radica en que ya son parte de una investigación de campo, por tanto, más significativas. Entonces:

Primero, voy a dejar que la introducción la haga Koolhaas mediante el ensayo con que presenta todo el conjunto del Museumpark, la KunstHAL I y el Instituto de Arquitectura de Holanda, originalmente Museo de Arquitectura, y el surgimiento de la KunstHAL II, la que finalmente se construyó junto con el Museumpark.

Segundo, pondré la explicación que él mismo pone en el folleto de la KunstHAL II, en el cual explica sucintamente a los visitantes el edificio y su conformación mediante unos cuantos esquemas y una corta explicación.

Tercero, esta vez encontré una explicación muy detallada de todos los aspectos de la KunstHAL II que realiza nada más ni nada menos que, como ya dije, Fuminori Hoshino de la OMA, quien junto con Koolhaas, encabezó este proyecto. Resulta interesante analizar los puntos de vista de otro personaje que participó en su creación.

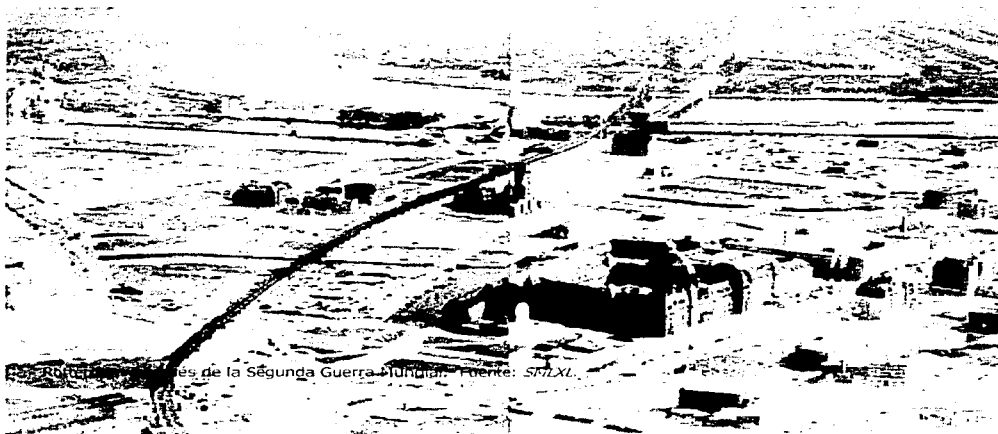
Cuarto, aquí se encontrarán algunos puntos de vista de y sobre Yves Brunier, y ya que 'era un hombre de pocas palabras', tal vez lo más conveniente es incluirlas junto con algunas láminas de este proyecto en particular.

Quinto, a continuación estará el documento de 'mis primeras impresiones' que titulé **VERANO 1998. DE LA VISITA A LA KUNSTHAL II Y AL MUSEUMPARK.**

Sexto, este documento quedará conformado con algunos diagramas de análisis que hice para estudio de la KunstHAL y que fueron con los que realmente abrí la puerta de este escrito; y la investigación fotográfica de campo, la cual quedará desarrollada a lo largo de varios de estos siete puntos y /o en el fragmento **1998. De la investigación gráfica de la KunstHAL II y el Museumpark.**

Séptimo, quedará en este punto el ensayo **1920. DEL MONTAJE Y LAS TRAYECTORIAS.**

Primero: **DE LA PRESENTACIÓN DE REM KOOLHAAS PARA EL CONJUNTO DE:**



MUSEUM PARK, KUNSTHAL I, INSTITUTO DE ARQUITECTURA DE HOLANDA (NAI), KUNSTHAL II.¹

Rotterdam es una ciudad que no hace demasiadas demandas.

Es en promedio la ciudad Europea destruida y reconstruida de la Posguerra Mundial II, el vacío de sus atracciones, la neutralidad, una ética de trabajo, y la ausencia de historia, pretensión, "interés", tentación.

OMA abrió su oficina en 1981, un momento cuando el primer *momentum* (ímpetu) de cierto hacer irreflexivo de la ciudad había sido agotado; el puerto -su más obvia *raison de être*- se movía hacia el mar, dejando vacíos frescos en la nuevamente reconstruida ciudad; estaba emergiendo la auto-conciencia; el papel de la cultura fue considerado por primera vez, en parte como forma de terapia de reemplazo.

Explotando su reputación combinada para la ingenuidad y la posibilidad, la ciudad estableció -en una exitosa imagen de guerra- una relación dialéctica con Amsterdam como lo nuevo vs. lo viejo y reclamó Instituciones culturales al gobierno central como recompensa a su cabal energía.

Para mediados de los años ochenta, estas nuevas ambiciones se enfocaron en el *Museum Park*. Un desmantelado 'terreno indefinido' (una de las pocas posibilidades restantes para encuentros furtivos en el centro de la ciudad) sería **426** Consuelo Fariás-van Rosmalen. 1992. De la presentación de la KunstHAL II y el Museumpark.

convertido en un "parque" que contendría el nuevo Museo de Arquitectura, el existente *Boymans-van Beuningen Museum*, y un edificio de exhibición -la *Kunsthal*- (Sala de Arte).

Como compensación por algunas series de complicaciones infructuosas en inventar el "nuevo" Rotterdam, OMA fue designada arquitecta para el parque y la *Kunsthal*. El Museo de arquitectura sería sujeto a un concurso que involucraría a seis arquitectos entre ellos OMA.

El "parque" en el *Museum Park* es engañoso: el sitio es un rectángulo sobrante -440 metros de largo, 130 metros de ancho- entre diferentes condiciones: el Norte está definido por un *mini-Siedlung* (mini-asentamiento) de villas blancas de la preguerra de frente al ladrillo y cobre del *Boymans Museum* (una línea de frente preservada en el conflicto eterno entre modernidad y tradición); el horizonte occidental por una torre de hospital de 1960, su piel blanca-esmaltada es uno de los últimos trabajos de Jean Prouvé; el Este por el jardín de rosas del *Boymans*; el Sur por una autopista urbana elevada en un dique de seis metros.

Las dos nuevas instituciones se hacen frente a través del parque: el Museo de Arquitectura al extremo norte confrontando una condición esquizofrénica de la ciudad (calles vs. objetos); la *Kunsthal* al extremo Sur explotando la yuxtaposición de autopista e idilio en tanto que conecta el pólder con el dique.

El concurso para el Museo de Arquitectura representó un momento inicial de euforia megalomaniaca con OMA potencialmente a cargo de una zona en la cual podíamos concebir dos museos y el campo intermedio entre ellos como un único complejo. Por primera vez estábamos obligados a definir una idea contemporánea de composición, para tratar abiertamente con coherencia, a pesar de nuestro propagado escepticismo acerca de esta posibilidad.

El Museo de Arquitectura y la *Kunsthal* fueron concebidos como opuestos, con el parque como un terreno donde las tensiones entre ellos pudieran ser ambas, resueltas e intensificadas.

¿Hay alguna vida sobrante en la caja?

Ambos el Museo y la *Kunsthal* eran volúmenes simples, interrogados para ver si "la caja" podía actuar un papel contextual, si aparentemente formas mudas podían alojar programas complejos y generar interés imprevisible.

MUSEO ARQUITECÓNICO.

El sitio es triangular; así es el edificio: una caja transparente / translúcida que representa un 'museo'.

Un sólido zócalo (basamento) está ubicado dentro del de otra manera indiferenciado triángulo de modo que la especificidad programática es generada a su alrededor: entrada, biblioteca, espacios de exhibición permanentes y temporales.

Dentro del zócalo están diseñados gabinetes y oficinas. Excavado del zócalo está el auditorio, el cual, cuando es necesario, es más definido por una cortina de seda que cuelga desde el techo. Arriba del zócalo están el restaurante y la biblioteca. Para las oficinas, un patio -torre "negativa"- inyecta luz del día en el corazón del zócalo. Todos los archivos están almacenados en una torre "positiva" que se inclina hacia el parque, desestabilizando el techo de piedras bola-doradas (canto rodado).

El zócalo es de travertino pálido, la torre de concreto sólido negro, el lado de abajo del techo de concreto blanco y negro, marmoleado como una mezcla de chocolate y vainilla.

Para filtrar la presencia urbana, el muro Norte está hecho de políéster corrugado; la fachada de vidrio de la biblioteca está abierta hacia el parque. Una cortina exterior de cadenas-conectadas produce una sombra cuando es necesario.

La base corta del triángulo -¿un templo a la asimetría?- forma la entrada. La regularidad de la retícula y del zócalo, confrontada con la irregularidad del sitio y de la sección (corte), crea "eventos" e "incidentes" al azar.

MUSEUM PARK.

El *Museum Park* está expuesto a demandas conflictivas: serenidad y sensación, movimiento y aquietamiento, zona de reserva y conector.

La zona entera desde el Museo de Arquitectura hasta la Kunsthall está interpretada como una secuencia de cinco situaciones equivalentes, con dos extremidades cerradas (edificios) y tres secciones intermedias al aire libre.

1. Junto al Boymans Museum y encarando al Museo de Arquitectura, está plantada una "huerta" de manzanas en una retícula diagonal en un campo de grava blanca. Sus troncos están encañados. Comparada con la lobreguez del ladrillo del Boymans Museum este "vestíbulo" blanco parece sobreexpuesto en su luminosidad, un efecto reforzado por el muro espejo del *podium*.

2. El *podium* es un recipiente levantado de tierra contaminada junto al jardín de rosas del Boymans; su superficie negra asfaltada es un fragmento resumido de la ciudad. Para recibir espectáculos viajeros, circos y otras funciones, está equipado con una retícula eléctrica y otros servicios. Pequeños patios afirman la condición del "parque": el bambú negro, el amarillo fluorescente de los sauces *Salix viminalis*, una cortina de secuoyas lloronas y monumentales. Una rampa lleva del *podium* al parque.

3. Los viejos y hermosos árboles del *parque* abandonado son conservados. Un río de piedras bola blancas colosales y rocas de vidrio azul fluyen a un estanque existente. La tierra alrededor de los árboles ha sido raspada y convertida en un campo de arbustos ornamentales y flores incluyendo bulbos, perennes y anuales. Los troncos de determinados árboles serán cubiertos con enredaderas florecientes (*Hydrangea petiolaris* y *Clematis montana*), haciendo borrosa la diferencia entre los árboles originales y las nuevas intervenciones. Un puente de concreto negro salta sobre las olas estacionales de color y textura; los peatones pueden ver pero no tienen que pisotear la belleza de abajo.

KUNSTHAL I.

El Museo de Arquitectura es un estudio en peso y pesantez; Kunsthall I flota sobre el parque a nivel del dique. El núcleo del Museo Arquitectónico es sólido; el centro de Kunsthall I es vacío, una máquina o robot que hace posible, como una torre en escenario, series interminables de permutaciones: muros, pisos, pendientes, escenarios, presencia, ausencia, seco, húmedo -cada condición contaminando el perímetro de la sala.

Esta caja de vidrio de 60 X 60 metros está soportada por vigas *vierendeel* cuya profundidad estructural coincide con la profundidad útil del edificio. Las *vierendeel* forman un catálogo: cada una es diferente, desde el espaciamiento regular y cerrado hasta una secuencia logarítmica de intervalos y dimensiones estructurales siempre incrementándose.

Desde que las secciones horizontales de las *vierendeel* son acomodadas en el piso y techo se leen como columnas.

Si en el Museo arquitectónico la retícula regular de columnas estabiliza una forma irregular, en la Kunsthall I el aparentemente caótico aspecto de la perspectiva comprimida de las vigas -una antirretícula al azar- desestabiliza la forma regular; su lógica se vuelve aparente solamente al pasar a través de planos diferentes de la estructura.

Jo Coenen ganó el concurso para el Museo Arquitectónico y lo construyó.

Con el fallecimiento de nuestro Museo, Kunsthall I se convirtió en remanente patético.

Pero la aversión del futuro director por el diseño nos ofreció un pretexto para hacerlo todo otra vez...

¿VIDA EN UNA CAJA?

KUNSTHAL II.

Rotterdam, Netherlands, terminada en 1992.

Mantendríamos el mismo cuadrado como envolvente general.

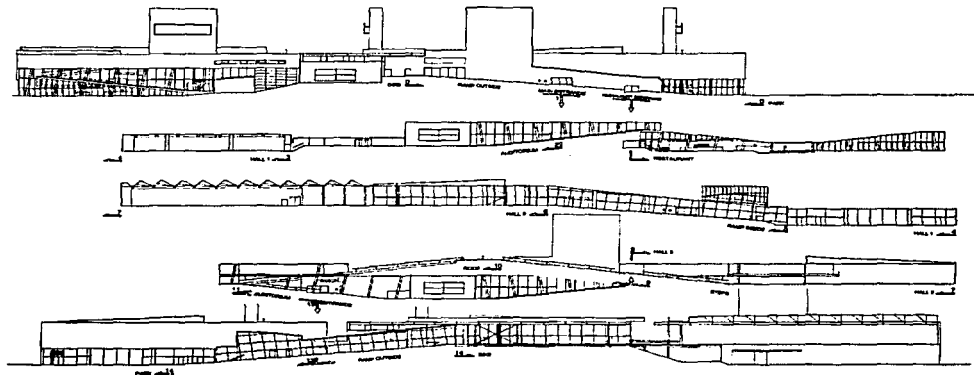
El cuadrado estaría cruzado por dos rutas: una, la carretera existente que corre Este-Oeste; la otra una rampa pública que corre Norte-Sur, la entrada de ambos el parque y la Kunsthall.

Estos cruceros dividirían al cuadrado en cuatro partes.

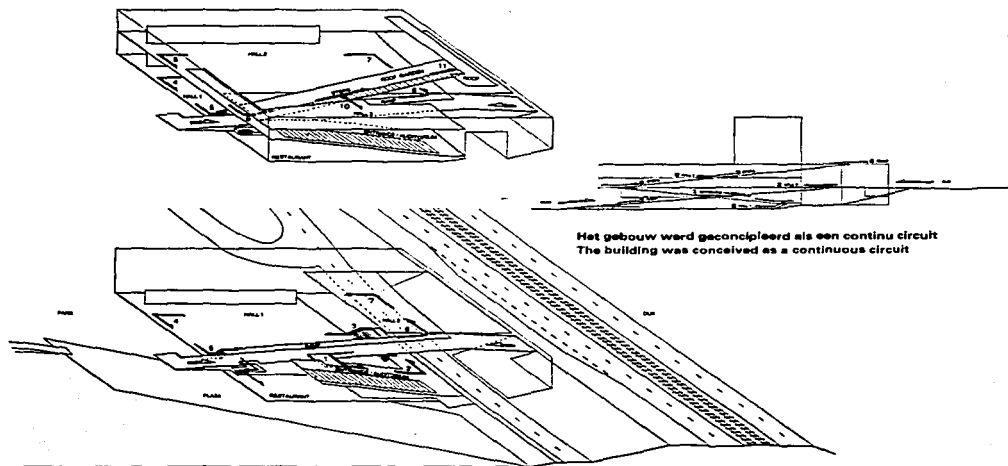
Entonces la pregunta se volvió:

¿Cómo imaginar una espiral en cuatro cuadrados separados?

Segundo: **DE LA PRESENTACIÓN DE REM KOOLHAAS PARA EL FOLLETO DE LA KUNSTHAL II.**



De opeenvolgende omhoog lopende hellingen Elevations sequence



Het gebouw werd geconcepieerd als een continu circuit
The building was conceived as a continuous circuit

El programa demandaba tres espacios mayores de exhibición para ser usados juntos o separadamente, un auditorio, y un restaurante con acceso independiente.

El sitio presenta una condición dual: la orilla del sur esta bordeada por el Maasboulevard, una 'súper-carretera' sobre un dique. El lado norte, un nivel más abajo, encara el Museum Park, contemplación convencional.

El edificio fue concebido como un cuadrado cruzado por dos rutas: uno, un camino que corre este / oeste, paralelo al Maasboulevard; el otro, una rampa pública que extiende el eje norte / sur del Museum Park.

Con lo anterior dado, y el hecho de que este cruce dividiría al cuadrado en cuatro partes, el reto se volvió: cómo diseñar un museo como cuatro proyectos autónomos, una secuencia de experiencias contradictorias que sin embargo forma una espiral continua. En otras palabras, cómo imaginar una espiral en cuatro cuadrados separados. El concepto del edificio es un continuo circuito. (Favor de referirse al dibujo axonométrico que muestra la circulación con los mismo números que encontrará en el texto siguiente).

La rampa peatonal (0) se divide, con un cancel de vidrio separando el exterior, que está abierto para el público, del interior, que es parte del circuito. Una segunda rampa, que corre paralela e invertida, está en terrazas para acomodar el auditorio, y debajo de ella el restaurante. En el nivel donde se cruzan las dos rampas, se define la entrada principal (1). Desde ahí el visitante entra a una segunda rampa que baja al parque y sube al nivel del dique. Al abordar el primer salón (2), uno se enfrenta a una escalera y a una vista obstruida, que gradualmente revela un paisaje de columnas-árbol con un telón de fondo de verdura enmarcada, y a veces distorsionada por los diferentes tipos de vidrio de la fachada del parque (3).

Desde ahí (4) uno sigue la rampa interior (5) que lleva al salón 2 (6, 7), un espacio amplio con luz cenital que encara el boulevard.

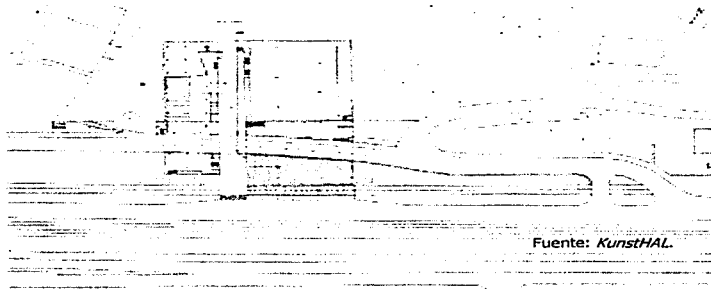
Una tercera rampa a lo largo del jardín del techo (8, 9) lleva a un salón más íntimo de una altura (10), y más allá al techo terraza (11).

Rem Koolhaas / OMA ²

Tercero: **DE LA PRESENTACIÓN QUE HACE FUMINORI HOSHINO DE LA KUNSTHAL EN EL NÚMERO ESPECIAL DE LA REVISTA KENCHIKU BUNKA TITULADA KOOLHAAS, OMA: A-Z.**

Literalmente traducido, 'Kunsthal' significa 'sala de arte'. Sin embargo, esta institución difiere del museo de arte común en dos aspectos importantes. Primero, no tiene una colección propia, en cambio exhibe programas de material especial de fuera. Segundo, el rango de temas de exhibición se extiende desde el arte de Andy Warhol hasta artefactos antiguos, e incluye cosas tales como un espectáculo presentando la historia del coche compacto y una exhibición local del club local de fútbol soccer. Podría ser más acertado llamarle una especie de **espacio evento** que es capaz de manejar exhibiciones de arte.

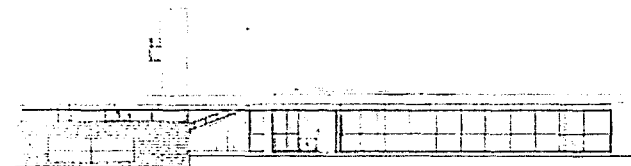
El sitio de la Kunsthal se encuentra en la orilla de un parque cerca del centro de Rotterdam, con algunos finos árboles viejos y una villa del siglo XIX cerca, contrastando cortantemente con la arteria de tráfico pesado alineada con casas holandesas de ladrillo a lo largo de un lado y el moderno hospital diseñado por Jean Prouvé cercano. Esto pone al edificio en contacto cercano con una variedad de elementos que se oponen —ciudad y naturaleza, historia y el presente.



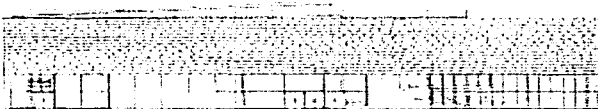
Fuente: KunstHAL.

TESTS CON FALLA DE ORIGEN

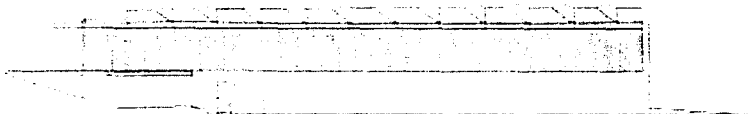
La misión que nos pusimos, dadas todas estas condiciones contemporáneas abstractas y la falta de cualquier elemento decisivo único, fue poner una simple caja en el sitio y crear dentro de ella la variedad máxima posible de experiencia con el mínimo posible de manipulación. Desde luego, todo el mundo sabe que minimizar la arquitectura permitirá el mayor número de usos diferentes, pero lo que buscamos hacer no era meramente hacer un espacio que pudiera ser lo mismo sin importar lo que fuera dentro de él, sino más bien hacer algo como la ciudad misma, con toda clase de espacios, toda clase de cosas sucediendo lado a lado y sin relación una con la otra, y el rango de diferencias mismo produciendo la riqueza del todo. Primero describiré nuestras manipulaciones, luego anotaré los tipos de experiencias que el edificio generó. El boulevard en el lado sur del sitio corre a lo largo de la parte alta de un dique aproximadamente 6 metros más alto que el parque hacia el norte. Mediante traer primero la caja, 60 metros por un lado, tan cerca del dique como fue posible, y ubicándola de modo que se sienta parcialmente sobre el dique, el contraste de condiciones entre los lados norte y sur (Ciudad /naturaleza, ruido /quietud, tierra alta /tierra baja y exposición al norte /exposición al sur) puede ser maximizado. Lo siguiente, por medio de dividir la planta cuadrada en secciones proporcionadas de este a oeste 4:1:2, se crearon tres bandas que corren norte-sur. Mediante dividir posteriormente la sección del este verticalmente en dos, dos espacios de exhibición (Sala al nivel del parque y Sala 2 al nivel de la calle) fueron creados.



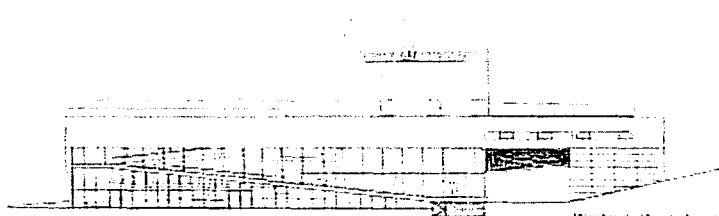
Zuidzijde South elevation



Noordzijde North elevation

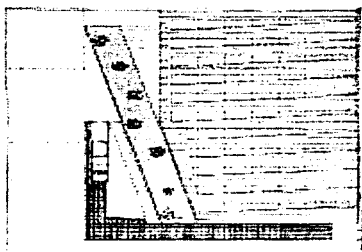


Oostzijde East elevation

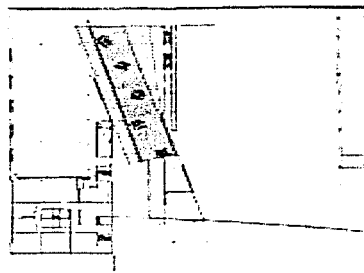


Westzijde West elevation

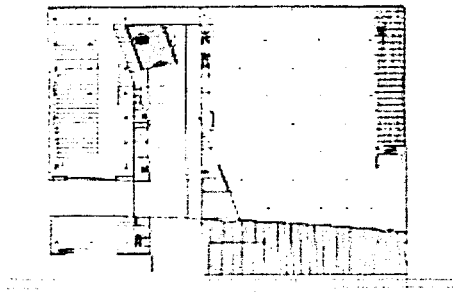
Fuente: *KunstHAL*.



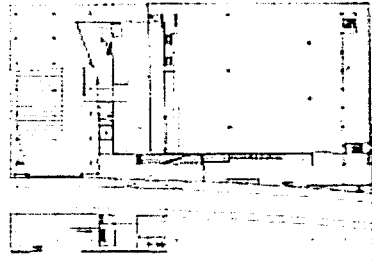
Plattgrond van het dak floor plan



Plattgrond van de kantoren Administratieve floor plan



Plattgrond van het auditorium en zaal 2 Auditorium and Hall 2 floor plan



Plattgrond van de voetgangersingang en zaal 3 Pedestrian access and Hall 3 floor plan



Plattgrond van de toegang voor auto's en het restaurant Cars access and restaurant floor plan

Fuente: *KunsthAl*.



Plattgrond van de kelder Basement floor plan

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ya que era necesario dejar acceso para en carril de la ambulancia a lo largo de la base del dique al hospital cercano, la cara sur de la Sala 1 se cerró y fue abierta en cambio hacia el parque del lado opuesto. La Sala 2 fue abierta hacia el boulevard, y su cara norte fue cerrada, creando un contraste entre los dos espacios de exhibición. La sección central se hizo una rampa que desciende del lado de la calle hacia el parque, con un cancel de vidrio a lo largo de ella que la divide en adentro y afuera, de modo que la porción de afuera se vuelve una calle pública que liga el parque con el boulevard, y haciendo que toda la KunstHAL realice la función de puerta entre el parque y la ciudad. La porción de adentro de la rampa funciona como pasaje del Salón 1 al Salón 2.

El vestíbulo de entrada fue puesto en la sección oeste, que fue hecha en una segunda rampa, con pendiente opuesta a la primera, para poder conectar a los espacios de exhibición del lado lejano. Las dos rampas se interseca en un punto, el cual se hizo la entrada. Descendiendo desde aquí y pasando bajo la rampa del centro le lleva a uno a la Sala 1, mientras que ascendiendo y cruzando sobre la rampa del centro conduce a la Sala 2. ya que el suelo esta en pendiente en el vestíbulo de entrada, puede ser usado si es necesario como un pequeño espacio de conferencias, o hacerlo un salón de proyecciones corriendo la cortina y bajando una pantalla. Abajo de este salón está ubicado un restaurante, y el tercer espacio de exhibición, Sala 3, se asienta encima.

A continuación, una tercera rampa fue ubicada sobre la primera, y otra vez partida por un cancel de vidrio, con un *roof garden* [jardín de techo] en el exterior y un pasaje en el interior que conduce a la Sala 3 y a la terraza del techo. Mediante la rotación de 15° de esta tercera rampa, se introdujo luz natural a la primera rampa, y se introdujo también una diagonal, el único elemento que no está perpendicular en la planta. Finalmente, el cuarto de máquinas se extendió de modo que cruzara debajo de las tres secciones en el nivel del basamento, y se trajo hacia arriba en el lindero entre la primera y la segunda rampas para volverse un penthouse que aloja el equipo mecánico, con un tablero colgado en el exterior donde se anuncian las últimas exhibiciones.

Fueron usadas diferentes estructuras para cada una de las tres secciones, y las selecciones de material para pisos, muros y techos fueron hechas de un rango limitado de tipos básicos —transparente, semi-transparente, u opaco (ya sea blanco o negro)— dando un claro carácter a cada uno de los espacios en tanto que se refuerza el contraste entre ellos. La transparencia de los elementos transparentes tiende a ser sentida sólo débilmente a menos que esté rodeada de cierto número de elementos. Los elementos semi-transparentes pueden ir de una u otra manera dependiendo de las condiciones circundantes, y dar una mayor profundidad a la polaridad transparente /opaco.

En la Sala 1, por ejemplo, sólo el lado del parque fue hecho transparente, con las otras paredes y el techo pintados de negro para crear un ambiente oscuro y artificial, de modo que los postes de troncos-de-árbol del interior se ligen con la vista natural de afuera. En la Sala 2, sólo el lado de la calle es transparente, mientras que los demás lados están pintados de blanco, y la luz natural inunda el interior, creando una clara liga con la ciudad. El techo también fue diseñado para aparecer diferente según el punto desde donde sea visto. Mirando hacia la calle, uno la ve como una superficie continua, blanca opaca, enmarcando el paisaje urbano de la calle. En la otra dirección, el techo translúcido es visible por encima de la superficie blanca, con un atisbo de las armaduras, ductos y cables más allá, y un efecto de la totalidad que es abstracto y con una presencia disminuida.

El edificio resultante de estas manipulaciones compone un circuito, concatenando un rango de espacios contrastantes. Caminando hacia la KunstHAL desde el norte, entre el gorjeo de los pájaros en el parque, uno se acerca a un muro horizontal de travertino flotando más allá de las elevadas verticales de los árboles, un paso mayor en escala. En el vidrio debajo de este muro, los reflejos de los árboles se traslapan con las líneas rectas de las luces fluorescentes en el techo de la Sala 1 y los neones curvados contrastantes del restaurante adyacente.

A medida que se entra a la rampa, las fachadas de ladrillo de la calle lejana entran en la visión, recortadas como una pintura de Magritte y enmarcadas por el interior del edificio. En la ascensión de la rampa, se puede ver junto a uno a la gente caminando dentro del edificio al otro lado del cancel de vidrio. Uno está todavía en el exterior, y el viento está soplando. Ellos están riendo y hablando, con sus abrigos en el brazo, pero uno no puede pasar aquí a través del cancel. Los grandes paneles de aluminio del otro lado de la rampa son puertas automáticas.

Al entrar, y a través de la ventana del lado de enfrente del edificio se ve un panorama de la villa clásica, el parque y los coches corriendo a lo largo de la cima del dique. El piso y los postes en este vestíbulo de entrada no son perpendiculares. Sillas de varios colores forman filas, y una cortina al fondo de la rampa se

levanta torciéndose como un torbellino. Se entra a un corredor oscuro, y a medida que se descienden los escalones, la vista gradualmente se desdobra hasta que se llega a la Sala 1.

En el centro de este salón oscuro pintado de negro, hay una fila de troncos de árbol desnudos, mientras que fuera de la ventana se extiende el verdadero bosque del parque. **Las luces fluorescentes dispersas en el techo se reflejan en las ventanas, haciendo parecer que el techo está sobre el parque.** El lado más lejano del muro a la derecha es una galería cuyo **techo transparente es el piso del espacio de encima, con una vista sorprendente de la gente caminando arriba.**

Pasando a través de la Sala uno está de vuelta en la rampa por donde primero entré, sólo que esta vez uno se encuentra del otro lado del **cancel de vidrio**, adentro.

Afuera sobre la rampa, niños montados en sus patinetas y gente pasa apresurada en bicicletas, las colas de sus abrigo volando. Ascendiendo la rampa uno se encuentra en la Sala 2. el espacio es brillante, rodeado de muros blancos y una vista del paisaje de la calle, es difícil ver el techo claramente. El lado alejado del muro de vidrio es otra vez un espacio de galería otra vez. **Esta vez uno entra en la galería para caminar sobre un piso transparente, flotando en el espacio mientras se ve hacia abajo el piso inferior.**

Se va bajo el balcón en la esquina de la Sala 2, y **la vista a la izquierda cambia radicalmente.** En un momento uno está viendo hacia la rampa por donde se entró al principio, y al siguiente la mirada es llevada hacia arriba hacia un roof garden alineado con perales. Después se ve hacia arriba para ver **el paisaje de ladrillo de la calle asentado en un marco de aluminio en lo alto de una escalera de concreto gentilmente inclinada.** Cuando finalmente se mira hacia abajo otra vez, se está viendo de regreso hacia el vestíbulo de entrada. [Encuadres y desencuadres]

En la cima de las escaleras está la Sala 3, encima del cual está el roof garden. Regresando hacia abajo otra vez, se sale a la rampa. Se asciende, y se encuentra uno en el ruido y la agitación de la ciudad.

[Ahora habla con bastante claridad del diagrama y el fílm] Siempre hay un abismo entre la ciudad contemporánea en su totalidad y las imágenes que la gente tiene de la ciudad. Representaciones objetivas tales como fotografías aéreas, mapas, diagramas de planificación y mapas de tren imponen un solo orden. Pueden ser el trabajo simple de un pequeño número de personas, o el producto complejo de una masa de compromisos, pero hay una lógica y una causalidad en ellos. Incluso en representaciones más subjetivas hay un consenso que la mayoría de gente aceptará sobre la visión caótica de la ciudad vista desde el cielo, el esplendor de la ciudad vista en la noche, o generalmente sobre lo que la gente refiere como la energía y excitación de la ciudad. Es posible entender el Maquillaje de la ciudad como el producto de todas estas capas acumuladas. Pero uno no puede archivar el rango de vidas que la gente realmente sigue en la ciudad desde este punto de vista.

Mediaciones como la pintura, la ficción, la música, el cine, junto con sabores y olores, narran las impresiones de la ciudad más precisamente. Estas cosas son fragmentarias y las relaciones casuales son difíciles de encontrar. Por ejemplo, la magia del tren subterráneo [metro] es que conecta completamente espacios diferentes incondicionalmente. El vender los ojos a la gente para transportarla, les hace posible ir de cualquier parte a cualquier parte sin razón alguna, como si fuera el hiper-espacio. De una vecindad residencial en Tokio a las multitudes de Shibuya, al palacio imperial, o a Asakusa, o del Soho al centro, al Central Park, a Harlem. La acumulación de estas experiencias producirá una colección azarosa de trozos desordenados de la vida urbana, pero no una fotografía de la ciudad entera. Como la relación entre el frente y el trasero de la misma superficie, es imposible mirar a ambas al mismo tiempo, aunque son incuestionablemente aspectos de la misma cosa.

En este ambiguo, o mutuamente complementario carácter, la KunstHAL es como la ciudad. Mientras la planta como un todo está claramente estructurada, por dentro se encuentra un rango de experiencias encadenadas juntas sin relación causal entre ellas, y ambos aspectos representan un retrato preciso de la KunstHAL.

Fuminori Hoshino, OMA.³

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuarto: DE ALGUNOS PUNTOS DE VISTA DE Y SOBRE IVES BRUNIER, 'UN HOMBRE DE POCAS PALABRAS'.

Dice Petra Blaisse, que como estudiante de arquitectura, Yves no estaba satisfecho con la profesión: había algo esencial que no podía incorporar en su rigidez. Estudiando arquitectura de paisaje fue que conoció el trabajo de OMA mediante el proyecto para el concurso de la Villette. Pero en OMA Ives descubrió una manera diferente de trabajar. La forma en que Rem Koolhaas visualiza las relaciones entre edificio, ciudad y paisaje y cómo formula sus puntos de vista: manifiestos retroactivos (como en *Delirious New York*), libretos cinematográficos, periodismo coloreado con sensación, sensualidad, intelecto y humor. ¡Todo era tan libre! Lo que asombraba a todos, considerando su edad, era su enorme urgencia de producir, de crear.⁴

Brevemente Koolhaas cuenta sobre Yves Brunier: "Fue Michel Corajoud ⁵ quien animó a Yves Brunier a unirse a la OMA. Me lo presentó como uno de sus estudiantes más dotados. Extrañamente, cuando Yves Brunier llegó a OMA la primera vez —tenía alrededor de 24 años— se rehusó a tomar parte en ningún proyecto de arquitectura de paisaje,... porque en ese tiempo él quería ser arquitecto. Igualó una crítica básica de la arquitectura de paisaje: habló acerca de su dudoso esteticismo, su formalismo y su cualidad de suavidad. Él buscaba un involucramiento más directo, más de frente y más brutal. Se instaló en el salón principal, y después de un tiempo tuve la sensación de que estaba liberando un tipo de energía más intensa que otras personas. Cuando le pregunté por qué trabajaba con tal vigor, fervor y pasión, me dijo que no quería perder el tiempo.

En el concurso de La Villette, descubrimos el potencial programático del paisaje, así que le expliqué que, personalmente, yo no encontraba la arquitectura particularmente interesante, pero que, al contrario, la arquitectura de paisaje representaba un increíble potencial. Después de mucha negociación, accedí a volver a trabajar en arquitectura de paisaje. Me di cuenta entonces que su relación con la naturaleza era invariablemente agresiva, como si quisiera violarla, desnudarla de su carácter natural y convertirla en un objeto expresionista. Por ejemplo, siempre estaba muy interesado en pintar árboles...

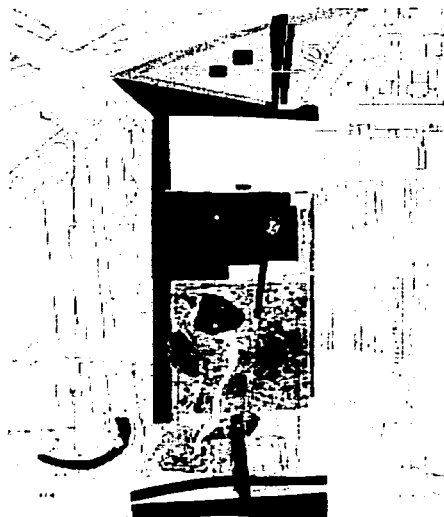
"Yves estaba realmente involucrado en proyectos híbridos, donde, más y más, el paisaje jugaba un papel clave, como una especie de medio para regular el planeamiento de ciudades. Más que jugar un rol decorativo y compensatorio, el paisaje afirmaba una función de complementariedad e interacción.

"Ya fuera para Melun-Sénart o para Bijlmermeer, siempre había proyectos en grupo. OMA opera como un taller en marcha, y, excepto por sus dibujos, es difícil saber como se las manejaba para influir en esos proyectos. Recuerdo verlo trabajando en la maqueta de Melun-Sénart. Parecía que estaba preparando algo delicioso, a gran velocidad — como una comida en 10 segundos. Tomó todo lo que estaba en la mesa, y lo incorporó en la maqueta, como si esta mera determinación de poner las cosas juntas en sí misma generara la lógica de la decisión.

"Después de trabajar en OMA, se regresó a París a proseguir sus estudios de arquitectura. Entonces regresó a vernos. Para entonces su enfermedad ya se mostraba, le dije en términos muy claros que dejara la arquitectura. Yves era un verdadero fenómeno, una persona típica de los años 1980, que estuvo involucrado desde una edad muy temprana en intensas presiones profesionales... y con SIDA. Su futuro era el paisaje, y era cuestión de tiempo. Desde ese momento todo se volvió paisaje para él. Era como un asunto amoroso, no lo reconoció la arquitectura de paisaje de Haarlemmermeer. Entonces la arquitectura de paisaje ya no tenía nada que ver con plantas. Era la condición residual entre objetos, entre invernaderos e infraestructuras. El paisaje fusionó todo tipo de vínculos, como si la naturaleza no fuera suficiente por sí misma. Pero tal vez esta actitud tenía que ver con su enfermedad, que sirvió sólo para disminuir el respeto que pudo haber tenido por la naturaleza.

"Yves era un hombre de pocas palabras. Expresaba sus ideas en forma de dibujos y collages hechos con rapidez y calladamente. Siempre contenían un elemento de violencia, agresión y una impaciencia increíble. Lo más significativo para mí era el hecho de que su conocimiento de la naturaleza me ayudó a confirmar el presentimiento que tenía sobre el cambio de ruta en camino, sobre el hecho de si el paisaje estaba en proceso de volverse el único medio capaz de establecer conexiones en la ciudad. Estas hipótesis sobre la tensión entre la ciudad y el campo vino a dar al frente en el concurso de La Villette, no sólo en relación con nuestro proyecto, sino también den relación con los proyectos de Cedric Price, Jean Nouvel y Bernard Tschumi. Desde entonces las hipótesis han sido confirmadas, especialmente en las ciudades asiáticas, no sólo por estas razones positivas, sino también por otras menos admisibles, porque el paisaje es menos caro y políticamente correcto. Así que el siglo XX está tirando al final con la muerte de la planeación de ciudades y son esta apoteosis altamente cínica del paisaje. Yves era una molécula en este campo con su tensión bipolar entre ciudad y campo. Él presagió este cambio.

"Burdeos, marzo 1996".⁶



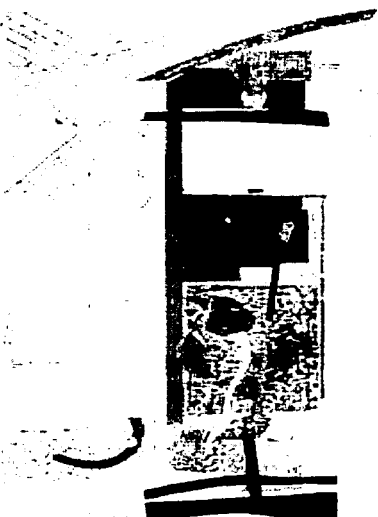
Museo de arquitectura, ahora Instituto Holandés de Arquitectura. A la izquierda proyecto de OMA, a la derecha el de Jo Coenen.

Huerta.
Muro reflejante.

Podium.

Parque.

Izquierda:
KunstHAL I.
Derecha:
KunstHAL II.



Fuente: SMLXL y Jaarboek 1992-93.

¿Pero que dice Yves Brunier, el 'hombre de pocas palabras' sobre su proyecto del Museumpark? Vamos a ver:

El sitio no es virgen...

Es simultáneamente un recurso de paso obligatorio que liga el centro de la ciudad con el gran parque del Euromast (torre panorámica), una especie de corredor entre el museo estatal Boymans y la escuela de medicina, el remanente de un parque romántico, una especie en vía de extinción de la vida urbana que acoge espectáculos de paso (Teatro Fantástico), un callejón sin salida para encuentro furtivos y un amortiguador entre el Instituto de Arquitectura en el norte y el proyecto de la KunstHAL (salón de exposiciones bajo estudio por la OMA) al sur.

Un lugar que es directo, extendido, encantador, frágil, medio abandonado o parcialmente utilizado, y también el soporte para el proyecto de un parque. Aparte de definir un nuevo parque urbano, el encargo estipula la preservación de un espacio abierto para dar servicio a espectáculos viajeros y para almacenar una gran cantidad de tierra de baja calidad.

Las superposiciones del sitio: de usos diferidos, de atmósferas, de necesidades y anhelos, le dan a uno la urgencia de hacer uso de las potencialidades existentes mediante su simple recomposición y caracterización, inyectando una imagen nueva y más sensacional. La idea de diferir e igualar las sensaciones extremas combinada con un paseo a través del parque ha tomado forma en una secuencia, una cabalgata de espacios complementarios.

La zonificación en 4 segmentos es compartida sucesivamente como sigue: **una zona** en el lado extremo del centro: un flexible tratamiento mineral en grava blanca expande el espacio de la calle, mientras que un Arboretum de manzanas de troncos blanco-lavado crea una sensación de bienvenida. Estos familiares árboles frutales infunden ritmo, sus troncos ponen en escala a los álamos cuyos trocos también son blanco-lavado; los gigantes de la vecindad son entonces señales también, como velas gigantes.

Este lugar místico, sobreexpuerto, es duplicado al infinito en el muro de acero inoxidable del fondo: esta es la zona 2.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Vistas del proyecto y del **Museumpark**. Fuente: Yves Brunier y SMLXL.



La zona 2: un podio, una superficie levantada y artificial, un receptáculo en el corazón de la zona para tierra no apta para uso, cubierta de asfalto negro en espera de ser utilizada por espectáculos viajeros. Como si caida del cielo, esta base negra y tensa es un clamor lejano de los vaporosos manzanares, y se levanta contra el existente arbusto blanco y la delicadeza casi extinta del jardín de rosas del museo vecino [Boymans]. Una retícula con redes funcionales le da su sustancia, así como parches confeti de vegetación: bambú negro, mimbrera amarillo ámbar, y una cortina de monumentales secoyas lloronas.

Zona 3: una rampa da acceso a la zona 3 la cual por un lado es el resultado de un parque abandonado con hermosos árboles, y por el otro un barbecho re-arbolado, un canal retorcido, una laguna, una isla, y un muy viejo teatro abierto.

Nuestra misión era tratar de rejuvenecer esta vegetación y esta atmósfera romántica, para re-inyectar color y re-establecer elementos poéticos. Todo lo que mantuvimos de este húmedo lugar fue la laguna y el canal habiéndolo convertido en un camino de piedras bola natural y de vidrio guiando hacia ella. Plantada con cerezas *cornelias*, la isla se enrojecerá en otoño e invierno. El teatro permanecerá como un césped: una especie de abanico de verdes y luz de sol. Toda la superficie de esta zona estará plantada de arbustos de flores y flores de ornamento –bulbos, perennes o anuales– un campo de color. Por ejemplo: *Hamamelis japonica*, *Hamamelis mollis*, *Hamamelis virginiana*, *Cornus mas*, *Chimomenthus* y *Mahonia aquifolium* para los arbustos. *Cornus canadensis* y *Asperula* para la superficie del suelo.

Un puente peatonal en el eje principal pasará encima de esta ola de color de temporada. Finalmente, los troncos de algunos árboles serán cubiertos con enredaderas (*Hydrangea petiolaris* y *Olemantis montana*): las columnas arquitectónicas de la zona 1 han sido aquí regresadas a la naturaleza.



La zona 4: es el espacio abierto frente a la KunstHAL, mitad césped y mitad pavimento. Un tratamiento simple para los servicios y la vida del salón de exposiciones, a la vez espacio abierto y terraza. El parque se extiende dentro del edificio mediante una rampa de musgo y bambú que lleva hasta la terraza del techo.

Yves Brunier.⁷

¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL. New Rotterdam and Life in the Box?*, Monacelli Press, Nueva York, 1995. Pp. 400-472. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

² Koolhaas, Rem, *KunstHAL Rotterdam*, edición separada publicada por Kunsthal Rotterdam como en la emisión número 2 de la revista *a+t*. Kunsthal Rotterdam / *a+t* ediciones, Pp. 6-7. Mayo 1995. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

³ Hoshino, Fuminori, *Kunsthal, Koolhaas, OMA: A-Z*, Kenchiku Bunka vol. 59, N° 579, enero 1995, Pp. 78-79. Traducción Consuelo Farias van Rosmalen.

⁴ Blaisse, Petra, et. al., *Yves Brunier. Arquitecto paisajista*, editor Michel Jacques, Birkhäuser-Verlag für Architektur y arc en réve centre d'architecture para la exposición presentada en el centro de arquitectura de Burdeos en 1996, p. 19. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

⁵ Michel Corajoud es un arquitecto de paisaje que enseña en la Escuela Nacional de Arquitectura de Paisaje en Versalles. (Nota de la entrevista traducida por Consuelo Farias-van Rosmalen).

⁶ Koolhaas, Rem, et. al., *Yves Brunier. Arquitecto paisajista*, editor Michel Jacques, Birkhäuser-Verlag für Architektur y arc en réve centre d'architecture para la exposición presentada en el centro de arquitectura de Burdeos en 1996, Pp. 89-90. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

⁷ Koolhaas, Rem, et. al., *Yves Brunier. Arquitecto paisajista*, editor Michel Jacques, Birkhäuser-Verlag für Architektur y arc en réve centre d'architecture para la exposición presentada en el centro de arquitectura de Burdeos en 1996, P. 106. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

VERANO 1998. DE LA VISITA A LA KUNSTHAL II Y AL MUSEUMPARK.

DE LA PEQUEÑA DIFERENCIA.
DE LAS CALLES DE LA KUNSTHAL II.
DE LAS FACHADAS.
DE LA TERRAZA O PLINTO.
OTRA VEZ FACHADAS
DE LAS 5 COLUMNAS
BALCÓN HACIA LA CALLE INTERIOR DE AUTOMÓVILES.
¿VERTICAL, HORIZONTAL O INCLINADO? ¿CON RESPECTO A QUÉ?
DESDE EL MUSEUMPARK: ¿LA CUARTA FACHADA O LA PRIMERA?
BAJO EL PLINTO EN LA CALLE DE AUTOMÓVILES.
LOS CUADRANTES DE LA 'CAJA'
'ENTRADA': UN PERNO ENTRE DOS RAMPAS.
CALEIDOSCOPIO
EL SALÓN DE LOS ESPEJOS
SALA 1: 'TRONCOS DE ÁRBOL'.
ESCULTURA.
UN PISO DE REJILLA... Y DOS GALERÍAS.
SILLA TRANSPARENTE Y VOLADORA.
LAS FRONTERAS DE CRISTAL.
OTRA ENTRADA, OTRA ROSTRIDAD.
SALA 2: DOBLECES Y ONDULACIONES.
BALCÓN 2.
LA BANDA DE MOEBIUS.
SALA 3: OTRA VEZ MARCOS INCLINADOS.
EL MOVIMIENTO Y LA BANDA DE MOEBIUS.
TIENDA.
PARA PENSAR:
¿Y EL NÓMADA Y SU CAMELLO CAMINANDO ETERNAMENTE SOBRE LA VIGA?

DE LA PEQUEÑA DIFERENCIA.

A diferencia de la primera visita que realicé al Danstheater en 1988 -la referida en el protocolo de investigación- en absoluto estado de candidez e ignorancia, todas las demás visitas que he hecho posteriormente a las obras de Rem Koolhaas han sido con pleno conocimiento previo y detallado de cada proyecto: planos, fotografías, a veces videos, escritos, críticas. Sin embargo, no sabía casi nada de lo que ahora sé, casi a punto de terminar esta disertación, precisamente cuatro años después, así que este documento contiene lo que fueron 'mis primeras impresiones' del edificio y del parque; por lo que, no pretende ser nada más que eso, ni crítica, ni análisis, ni juicio, sólo 'mis primeras impresiones', y por eso, para mí es muy valioso, ya que entonces aún no conocía prácticamente nada de lo que en el proceso de esta disertación investigué. Es un documento solamente de valoración y de memoria.

Tal es el caso de mis visitas en el verano de 1998 a Euralille, al Educatorium, a la Casa de dos patios, al Danstheater y a las que voy a referirme en esta descripción de primeras impresiones, sin ningún otro tipo de pretensiones: al Museumpark y a la KunstHAL II -en español Sala de Arte- de Rotterdam, donde, dicho sea de paso, no sólo se exhibe arte: pintura, escultura y otros, sino también artesanía, diseño gráfico, instalaciones 'museísticas' y diseño industrial: desde objetos personales, joyas, utensilios, ropa, hasta automóviles compactos -o un poco de todo, ya que puede hacerse una sola exposición o montarse ocho diferentes, tal vez más-, pero sobre todo arquitectura: ¡me refiero a la KunstHAL II misma! Esto me llamó mucho la atención, puesto que sucedió lo mismo en las varias veces que visité el Educatorium de la Universidad de Utrecht: una buena parte de los visitantes -al igual que yo- fotografiaban y analizaban el

edificio en todos sentidos. Qué bueno porque entonces creo que no me vi tan extraña o ridícula, por ejemplo, subiendo y bajando a toda velocidad por la rampa que conforma la sala de conferencias de la KunstHAL II, entrando y saliendo de sus sanitarios, o caminando por su terraza con piso de rejilla, tratando de percibir (construir) los espacios y su fluidez a través del movimiento de mi persona por ellos y el significado de su expresión, sus intenciones y mensajes, en suma: tratando de dilucidar qué tan bella puede, o no, ser "la vida en una caja".

DE LAS CALLES DE LA KUNSTHAL II.

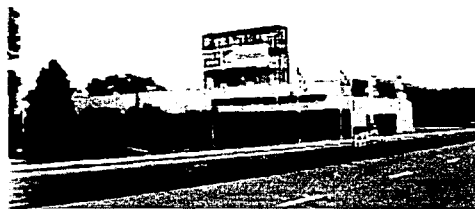
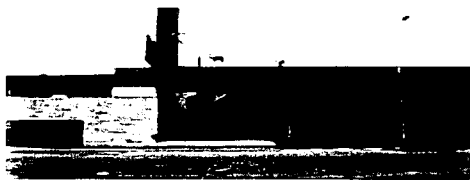
Dos calles cruzan a través de la 'caja' que conforma la KunstHAL II: una de automóviles, en la parte baja del dique donde está emplazada, paralela al Boulevard Westzeedijk¹ que corre en la parte superior de este; y la otra peatonal, que comienza perpendicular y al nivel de la banqueta del boulevard y entra en rampa, cruzando la 'caja', para terminar más o menos ocho metros abajo en el Museumpark. De esta manera dividen al cuboide en cuatro partes.

Es entonces un proyecto urbanístico por la prioridad en las circulaciones -nada extraño viniendo de quien viene- sobre todo la rampa peatonal que luego se convierte, más adentro, en una 'banda distribuidora', la trayectoria principal que lleva a todas las partes del edificio, Idea que el arquitecto Koolhaas -¿o debería decir el urbanista?- ha seguido aplicando y perfeccionando en proyectos posteriores; por mencionar sólo uno: las 2 Bibliotecas Jussieu en París.²

DE LAS FACHADAS.

Antes de 'entrar' a la KunstHAL II -¿o al Museumpark?- por la vía peatonal en rampa, decidí analizar la 'caja' desde el Boulevard Westzeedijk que queda al sur. Lo primero que llama la atención es una enorme viga I anaranjada sobre el techo, más o menos de tres cuartas partes del largo total del edificio y que sale en voladizo en el extremo del lado derecho, con un pequeño beduino y su camello negros caminando encima, justo sobre la abertura que da acceso al arranque de la vía peatonal en rampa. Parecería que la viga fue puesta sólo para que ellos caminen sobre ella (tal vez hay más en este detalle sobre todo estando en el edificio de un arquitecto que rechaza sistemáticamente los detalles, voy a pensarlo un poco más). Esta viga debe funcionar también como 'barandal' del *roof garden*.

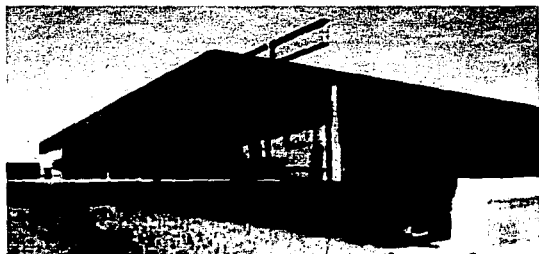
Fotos: Consuelo Farías v. R.



Por atrás de la viga, donde está la abertura de acceso a la rampa, sobresale arriba del techo una torre rectangular revestida por uno de sus lados largos, al este, de lámina acanalada translúcida y en él se encuentra el símbolo de la KunstHAL II; por el resto de sus lados de rejilla o malla delgada dejando ver las instalaciones en su interior. El lado largo de rejilla, al oeste, tiene enfrente un parapeto en donde cuelgan los anuncios de lo que se exhibe en el interior de la KunstHAL II en ese momento -al igual que en un supermercado colgarían las ofertas del día o de la semana. En efecto, desde el boulevard, su

apariciencia, de poca altura y alargada, no es más que la de un supermercado con una gran vidriera. No es un monstruo.³

Frente a la gran vidriera que se encuentra del lado derecho de la fachada sur, la del boulevard-, que por cierto tiene una curvatura no muy pronunciada, se puede ver una enorme -de $\pm 35 \times 13$ metros- plataforma en 'voladizo' con piso de rejilla, a manera de plinto de donde salen cinco columnas diferentes, tres de las cuales soportan el gran claro que libra la viga l anaranjada, dos de estas tres están unidas con tensores diagonales formando un crucero.



Las diversas columnas.

Fuente: *KunstHAL*, Dali y Consuelo Farias



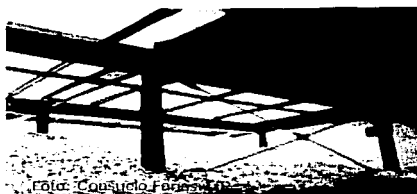
Un tronco rústico de árbol, acostado sobre dos soportes metálicos, conforma el barandal al extremo derecho de la terraza, contrastando fuertemente con el resto de los materiales: la viga l anaranjada, la placa negra del techo, el cristal, la rejilla metálica, y por el lado izquierdo de la entrada a la vía peatonal mármol travertino, lámina acanalada translúcida y concreto.

DE LA TERRAZA O PLINTO.

Debía ver las otras fachadas antes de entrar, pero no resistí la tentación de acercarme y subir, si era posible desde afuera, a la célebre terraza volada, reminiscencia de Mies van de Rohe según han escrito varios críticos de Koolhaas. Sí, se puede subir desde la vía peatonal, donde la plataforma se acerca más al piso de la calle.

Subí a la plataforma y de pronto ¡upps!....

.... mi alma rodó hasta el fondo por la lateral empedrada del dique -sentí como cuando uno se cae durante un sueño- unos siete metros abajo y mí



aparentemente- sobre los tubos de luz de neón de la parte baja de los 'dobletes'. Ya recuperada del todo, me fue posible pasear por la terraza disfrutando de todas estas sensaciones y archivándolas en mi memoria. Del lado de enfrente del Boulevard, una retahíla de casas holandesas de ladrillo.

OTRA VEZ FACHADAS

De regreso en el Boulevard Westzeedijk caminé para ver las fachadas laterales. Primero la del este, a la derecha, se veía un cancel translúcido de lámina acanalada color verde a todo lo largo de esta fachada y del alto de la sala de exhibición que se veía por la terraza, descansando, parte sobre la viga que libra el claro de la calle de automóviles y parte sobre un gran muro de concreto con un portalón. También puede verse: el volado de la gran viga 'I' anaranjada, entonces se nota que ésta es aún más peraltada de lo que sobresale del techo, pues a través del plafón de la terraza se aprecia cómo su peralte baja hasta apoyarse sobre las tres columnas que la soportan; el emblema de la KunstHAL II en la parte del lado translúcido de la torre; la calle del nivel inferior puenteadas por la gran terraza de piso de rejilla y parte de la sala de exhibición; como fondo, el edificio blanco de la facultad de medicina de la Universidad Erasmus de Rotterdam -diseñado por Jean Prouvé-; y al final del edificio los árboles del Museumpark.

Ahora en la fachada del oeste, lo primero que llama la atención es la torre rectangular ya referida; por este lado largo transparente, con una rejilla o malla, deja ver toda la parafernalia de las instalaciones y un cartelón colgado. A la derecha, otra vez el beduino y su camello caminando sobre la viga I anaranjada, ahora 'de punta', roba cámara, (me seguía intrigando su significado). En la parte superior de la 'caja' otra viga I anaranjada más corta que la de la de la fachada sur, 'descansando' -mejor dicho soportando el claro- sobre una franja larga de concreto de un piso de alto y todo el largo del edificio, con lo que parecen ser unas reparaciones en negro y una abertura delgada horizontal de ventanas, descansando, a su vez, sobre dos vidrieras de grandes proporciones: la mayor del lado izquierdo, al norte de la calle baja con una franja delgada que la divide en dos diagonalmente -es la rampa del piso de la sala de conferencias-, y la menor del lado derecho, al sur, de dicha calle baja. Qué extraño, esta fachada es exactamente al revés que la del lado este, es decir, ésta está atentando contra las fuerzas de gravedad: el muro de concreto armado cargado sobre vidrio, un oximorón,⁴ y aquella de lámina acanalada cargada sobre concreto, como 'debe' ser. Pero, ¿Cuándo Koolhaas hace las cosas como 'debe' ser? No sería quien es.

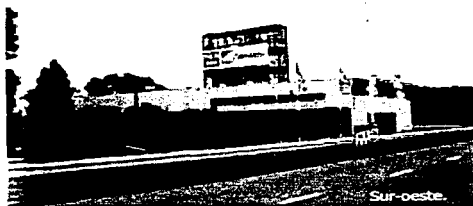
CALLE PEATONAL EN RAMPA.

Ahora sí iba a pasar por la calle peatonal en rampa, la cual me llevaría, como ya dije, al Museumpark, desde donde se podía ver la fachada posterior, norte -¿o será la del frente? Sí, la mayor parte de la gente llega por este parque, por allá hay más facilidades de estacionamiento, pues el Boulevard Westzeedijk es una vía de alta velocidad.

Entrando en la calle en rampa varias cosas se podían percibir. Arriba, que la entrada estaba coronada por el beduino y el camello -una vez más- y parte de la viga anaranjada. Del lado izquierdo: que la pared estaba revestida de lámina translúcida acanalada blanca, igual que la del techo del umbral -que era el mismo que el de la terraza o plinto-, que debido al revestimiento translucían los vacíos y los macizos que la conformaban, que este acabado de lámina acanalada terminaba en esquina con el mármol travertino, y

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

y también que de la misma pared salía por arriba y con el mismo acabado la torre de las instalaciones, y que había un barandal pequeño de madera pulida y barnizada descansando sobre soportes metálicos. Del lado derecho: que el cancel, un poco retranqueado por razón de la terraza, era de cristal transparente. Al fondo abajo, como en un túnel, la luz de la salida de la rampa en el parque.

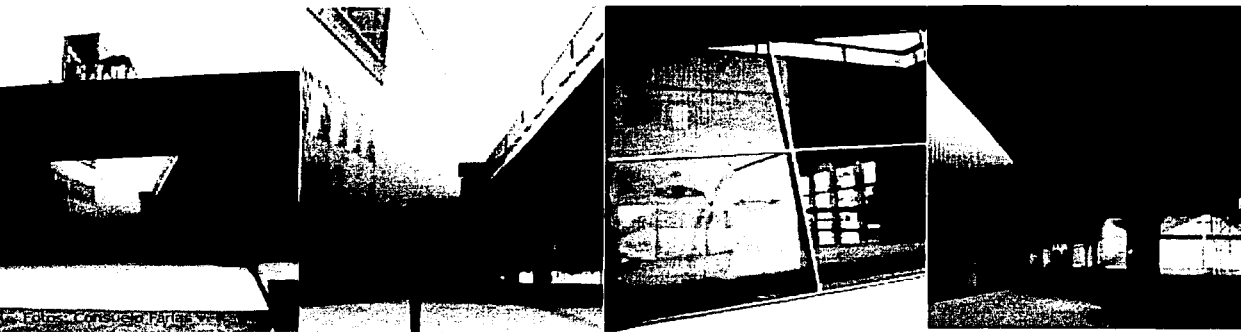


Al caminar -moverme- un poco más una fuerte entrada de luz de forma triangular caía desde el techo, ipero no era una sino dos! La otra igual pero invertida y opuesta en la parte baja del camino en rampa. Estos vacíos triangulares estaban conformados por otra rampa, diagonal a los ejes ortogonales de la 'caja', que techaba parcialmente a la calle peatonal, desde donde la veía estaba además escalonada y tenía un barandal de rejilla.

DE LAS 5 COLUMNAS

Cinco columnas -redondas, valga la redundancia- sostenían esta rampa diagonal por su parte media, parecía como si se fueran atravesando en el camino peatonal, pero de hecho nos dirigían hacia la izquierda aunque el camino iba, como ya dije, perpendicular al boulevard; así, claro, nos dirigían hacia la entrada de la Kunsthalle II, no obstante que ya estaba 'adentro'. Cuatro de ellas estaban pintadas en negro, la primera a la derecha se encontraba justo en el límite de la terraza frontal de rejilla, la segunda aún del lado derecho pero frente a una abertura grande que se encontraba en el lado izquierdo justo antes de la torre, luego la tercera prácticamente en medio de la calle, la cuarta tenía un 'basamento' horizontal entre su lado izquierdo y la pared izquierda que impedía seguir bajando de ese lado, ipor supuesto!: es la entrada. ¡Qué sutileza dentro de lo ambiguo de la situación! Lo obvio hubiera sido que esta columna fuera la blanca, pero no. La quinta columna a la izquierda y hasta abajo era de concreto aparente, casi se pegaba al muro de lámina acanalada blanca, parecía como si escondiera algo atrás que desde aquí no se veía. Al fondo más abajo, al final, se veía parte del Museumpark.

Seguí caminando, a la derecha, del otro lado de la vidriera -adentro-, sobre el inicio de un muro blanco estaba un tulipán rosa como del alto de una persona, hecho de luces de neón, una de sus hojas era un ojo azul y la otra unos labios rojos, la maceta estaba formada por cuatro piedras en el suelo y una malla de 'gallinero' que envolvía el 'tallo' de neón, ¡que kitsch! Pero en verdad me hizo sonreír y además al voltear a verlo me di cuenta que la rampa por donde iba caminando también iba adentro de la vidriera a manera de pasillo, con un tapete rojo, entre el muro blanco y la vidriera. De inmediato y sin ningún razonamiento me pregunté ¿cómo se podrá pasar de ese lado si la entrada está del lado izquierdo de la rampa? ¡Sí, el sistema de rampas, a manera de la banda de Moebius, habrá de llevarme a ella! El muro blanco se llenó de cuadros de diferentes colores pero todos del mismo tamaño -era la exposición de 'posters' japoneses contemporáneos-, colgados de dos en dos, uno sobre el otro, que bajaba junto con la rampa.



BALCÓN HACIA LA CALLE INTERIOR DE AUTOMÓVILES.

Del lado izquierdo había una abertura, justo antes de la base de la torre y frente a la segunda columna, como ya dije. Allí, en el arremetimiento se encontraba un elevador para discapacitados, y si giraba 90° a la izquierda podía ver la calle de automóviles de la parte baja del dique pasando por debajo de la calle peatonal en rampa en la que me encontraba parada; estaba en el cruce de las dos calles dentro del edificio. Me dirigí hacia el balcón-ventanal de la abertura mencionada, caminando de lado (de 'cojito') pues estaba transversal a la rampa. Desde el balcón se veía, además de la calle de automóviles, la pendiente lateral del dique, y bajo techo a la derecha otro ventanal a través del cual podía verse el podio de la sala de conferencias desde arriba donde estaba, y a la izquierda una vidriera de tres pisos de alto con oficinas y salas de juntas. Como quien dice el 'escenario' del podio de la sala de conferencias era un ventanal por donde los espectadores podían ver la calle de automóviles pero principalmente, cuando menos dos pisos de las oficinas de enfrente.

Al regresar por donde bajaba me percaté de golpe de algo que al inicio me llamó la atención pero lo dejé de lado: los manguetas de la vidriera que divide las rampas son perpendiculares y paralelos a ella, en cambio las cinco columnas son 'verticales' ¿verticales? con respecto al suelo ¿Cuál suelo? Supuse que al que se consideró como banco de nivel.

¿VERTICAL, HORIZONTAL O INCLINADO? ¿CON RESPECTO A QUÉ?

Seguí bajando sin novedad más que esta sensación de relatividad con respecto a lo 'vertical' y a lo 'horizontal', y justamente en la cuarta columna se encuentra el acceso a las demás partes que conforman la KunstHAL II. Como ya dije, aquí el piso se hacía 'horizontal', en la pared de lámina acanalada translúcida se encontraban dos ventanillas redondas -'ojos de buey' las llamamos en México- que eran las taquillas y junto a ellas una puerta grande, pero aún no quería entrar antes de conocer el resto del exterior, por lo que seguí bajando hacia la quinta columna, la de concreto aparente. Esta zona ya se iluminaba por el segundo de los triángulos que describí, este tenía un techo transparente sobre una especie de nervaduras metálicas de peralte alto que rebanaban la luz al pasar y proyectaban sombras a rayas. La columna de concreto aparente tenía un 'basamento' negativo, es decir que se desplanta bajo el nivel de la rampa y en 'horizontal' y sí, se encontraba una puerta detrás de ella al nivel del desplante, era la entrada al restaurante.⁵

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Finalmente me encontraba en el umbral, con un plafón de rejilla, del otro lado de la vía peatonal, la parte baja del dique. La parte de la rampa con la alfombra roja que quedaba atrás de la vidriera de repente se convirtió en escalera de 5 ó 6 huellas para terminar antes que la parte de rampa de la vía peatonal, o sea, dentro del edificio; ya que aquella salía del paramento y se embarraba en una explanada de piedra que se extendía hacia el frente hasta el Museumpark, donde comenzaba el puente que habría de atravesarlo, y hacia la izquierda frente al restaurante abarcando también el Museo de Historia Natural.

DESDE EL MUSEUMPARK: ¿LA CUARTA FACHADA O LA PRIMERA?

Decidí caminar hacia el puente que atraviesa el Museumpark echándole un primer vistazo a este, también proyecto de Koolhaas e Yves Brunier; pero el objetivo ahora era alcanzar altura para girar 180° y desde allí ver la cuarta fachada, la norte, de la 'caja'. Básicamente esta se conformaba de una gran franja de mármol travertino sin pulir, como de unos siete metros de alto y todo el ancho del edificio, que se asentaba sobre dos grandes vidrieras -¿otra vez un oximorón?, una correspondiente a una sala de exhibición de techo negro, tiras de luz de neón horizontales y con un gran jardín al frente, a la izquierda del inicio de la rampa peatonal que ahora subía; y otra a la derecha, donde se alojaba el restaurante iluminado con tiras delgadas de neón de colores en forma de arcos formando círculos irregulares, con sus mesas y sombrillas desparramadas sobre la plataforma de piedra a la derecha del edificio mismo. En la parte alta sobresalían tres elementos: por el lado izquierdo una especie de pretil triangular retranqueado que debía corresponder con los tragaluces que iluminaban los 'dobletes' de la sala que daba a la gran terraza sobre el Boulevard Westzeedijk; a la derecha al frente se veía, digamos 'de punta', parte de la otra viga I anaranjada y atrás, alineada con esta viga, la torre de instalaciones.

BAJO EL PLINTO EN LA CALLE DE AUTOMÓVILES.

Me dirigí hacia la derecha, el oeste, por el lado del restaurante para echar una ojeada de cerca a las fachadas laterales, a la calle de automóviles y a la parte de abajo de la terraza de piso de rejilla que da al Boulevard, para ver también hasta donde se había 'caído' mi alma cuando estuve parada sobre dicha terraza.

En el ventanal de la fachada oeste se veía el entrepiso diagonal que lo divide: era al mismo tiempo el techo del restaurante, el cual aquí tiene otro acceso, y el piso de la sala de conferencias donde se veían también las sillas de colores y las cortinas hechas rizo. Seguía la calle de automóviles, desde aquí se veía arriba el 'balcón' en rampa del camino peatonal donde estuve parada un rato antes -allí debía estar el tulipán de tubos de neón, pero no alcanzaba a verlo tendría que alejarme-, así como la ventana 'escenario' del podio de la sala de conferencias; ahora se podría ver al conferencista por la espalda y al público como él lo vería, pero como no había conferencia en ese momento sólo se veían las sillas de colores vacías, parecía como si las columnas se me vinieran encima. Finalmente quedé bajo el plinto, ¡todo lo de arriba visto desde abajo! Se encontraban también varias puertas de diferentes tamaños, supuse que eran para los empleados, los invitados especiales y las bodegas. Evidentemente la volumetría y las fachadas -cuatro circundantes, dos del camino peatonal y otras dos de la calle de automóviles-, eran un despliegue del rudo y refinado lenguaje arquitectónico de Rem Koolhaas, el cual pasaré a describir en otro apartado, ya que es parte del objetivo principal de este trabajo.

MOS CUADRANTES DE LA 'CAJA'

Me dispuse entonces a penetrar los secretos y misterios de la 'caja' de la KunstHAL II con la misma avidez con que de niña abría un regalo una vez que había gozado la sorpresa de su envoltura.

Dirigí mis pasos una vez más hacia la vía peatonal, ahora de subida desde el parque por el norte; la rampa, como ya dije, salía del edificio como una lengua que se embarra en el piso empedrado. Se veía primero la columna de concreto aparente, la que se desplantaba en el 'basamento' negativo (hundido), a manera de centinela de la puerta de acceso al restaurante; la columna tenía, al igual que las cuatro

negras, una perforación, obviamente premeditada, en pleno cuerpo del concreto donde se encontraba un foco de iluminación, asimismo, iluminaban a la rampa las dos perforaciones triangulares del techo ya referidas. La segunda columna, o sea la primera desde aquí pintada en negro, se desplanta de la rampa misma de la vía y tenía un 'basamento', esta vez positivo (hacia arriba y horizontal) y del lado derecho; sobre este 'basamento' se encontraba la puerta de acceso y las dos ventanillas redondas hacia donde me dispuse a ir a comprar mi boleto de 'entrada' (costo: 10 florines) -aunque de hecho estaba dentro de la 'caja'-, no sin antes notar que ahora al final de la rampa se veían, o dicho a la manera clásica: el remate visual de la rampa era una de las casas de ladrillo que se encontraban arriba al otro lado del Boulevard Westzeedijk.

'ENTRADA': UN PERNO ENTRE DOS RAMPAS.

Ahora estaba parada en el 'basamento' horizontal de concreto -extraña sensación estar parada de golpe en horizontal-, pasé una puerta metálica corrediza que estaba abierta y quedé en una especie de umbral con el plafón bajo de lámina acanalada translúcida donde se veían las franjas de iluminación, el piso cambió a una especie de alfombra metálica que se sentía más suave que el concreto y hacía ruido al pisarla: como si se aplastará chicharrón. A mi derecha se veía la tienda de libros y *souvenirs*, de frente otra puerta metálica corrediza abierta llamándome, decidí entonces dejar la tienda para el final.

Pasé la segunda puerta, ahora estaba en una encrucijada: frente a mí una rampa -con pendiente inversa a la de la rampa de la vía peatonal que acababa de dejar me sentí parada en una especie de perno entre las dos rampas de pendientes invertidas!- terminada en un enorme ventanal inclinado en la misma dirección de la rampa -¡qué encuadre!-, con los manguetes en vertical. La rampa de todo el largo del edificio, llena de sillas de colores sobre una gradería de madera iluminada con focos de luz anaranjada en su base. Supuse que debía ir a la izquierda porque de ese lado tomaba la pendiente de la rampa el escalón inclinado que se formaba entre esta y la horizontal (del lado derecho quedaba la parte alta, muy alta para subir de un paso), y el piso volvía a ser de concreto pulido. Antes de moverme de ahí me percaté que justo a mi derecha salía una fuerte luz blanca por la parte baja donde se cortaba la rampa para formar la parte horizontal en que yo estaba parada. Esto hacía que pareciera que la rampa estaba volada; y frente a la luz un poste esbelto y tan inclinado que amenazaba con caérsese encima, por lo que sentí que debía moverme, así que avancé por mi izquierda hasta quedar sobre la rampa. Si me quedaba quieta los postes ya no parecían 'caerse', si flexionaba un poco mi rodilla izquierda quedaban perpendiculares a la rampa.

CALEIDOSCOPIO

La sala de conferencias, donde estaba en ese momento, se veía tan alegre con las sillas de colores, una alfombra roja sobre la parte que era 'pasillo' de la rampa de concreto, un cancel rojo y sobre éste en letras doradas *Garderobe* (guardarropa) antes del último marco de la parte alta -aquél debía ser una instalación especial, pues la sala de conferencias debía terminar hasta la pared detrás del último poste-; todo esto inundado de luz que entraba por el gran ventanal y por un tragaluz que se encontraba en la parte alta a la derecha, donde subía otra rampa. Ésta estaba escalonada, en diagonal y con pendiente inversa al piso de la sala de conferencias, entonces debía ser paralela a la del camino peatonal: sí, era la que conformaba la rampa en diagonal que lo cubría y formaba los dos tragaluzes que lo iluminaban.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



En el plafón, siempre hacia la parte alta, se veía un surco en forma de herradura: ahí debía correr la cortina cuando era necesario hacer la sala de conferencias más pequeña y oscura. Junto al ventanal había dos cortinas dobles hechas rizo, una por en medio y la otra hacia la izquierda en la parte más baja de la rampa. Se hacían rizo porque absorbían la pendiente del suelo, es decir, al ser extendidas adquirirían forma trapezoidal. Las que estaban en medio eran para cubrir el ventanal, -negras hacia la sala y plateadas a la vidriera-; las de la parte baja, aún más rizadas, corrían por la ranura en forma de herradura del plafón -clara la que queda adentro de la 'nueva sala' que se formaría con ella y oscura hacia el resto de la sala-; todas con un dobladillo grande como acostumbra ponerlas Koolhaas en sus proyectos.

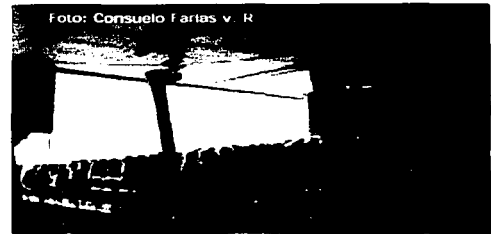


Foto: Consuelo Fariás v. R

Había siete marcos de postes inclinados, cuatro de dos claros hacia la parte alta y tres de un claro hacia la parte baja. En lugar de los postes de en medio que desaparecían de estos tres marcos, aparecían en su lugar, colgados del plafón, unos 'pedazos de postes' de luz, como lámparas, formados por tubos de neón, como de metro y medio de largo y con la misma inclinación que debían llevar los postes a los que estaban suplantando, había además en el plafón una serie de reflectores y otros aditamentos. En la parte más baja de la sala había una mesa larga y atrás el muro de remate, revestido de madera veteada, con una gran ventana a manera de escenario por donde, como ya dije, se veía: la calle de automóviles que cruzaba la 'caja' y del otro lado de esta las puertas y ventanales de la zona administrativa.

El muro opuesto al ventanal de la sala de conferencias estaba cubierto de lámina acanalada blanca translúcida, por la que se veían las cosas que pasaban dentro del propio muro, era el mismo muro del camino peatonal. Había otra ventanilla redonda, como la de las taquillas, junto a la entrada; ¡No!, vista desde 'adentro' era la salida; y más abajo, junto al 'escenario, se abrían unos portales -cerrados quedaban como parte del muro-, de la misma lámina acanalada de ambos lados de cada cara, que giraban sobre un eje. Pasando estos portales debía seguir el recorrido.

Sin embargo, estando aquí en la parte baja de la sala de conferencias, no perdí la oportunidad de caminar con rapidez hacia arriba, la atracción del punto de fuga allá en lo alto era poderosa, y ¡Oh sorpresa! De repente sentí que me dirigía hacia el centro de un caleidoscopio con mucha luz y partículas de colores, y

los postes rítmicamente se iban 'cayendo' a medida que yo avanzaba. Era como si de golpe todo cobrara vida: los manguetes verticales del gran ventanal, los árboles de afuera, el brillo de la lámina acanalada, toda la luz, la tira de alfombra roja, las sillas de colores, las cortinas, la rampa escalonada, los barandales de tablón como volando, el espacio que se iba cerrando. ¡Sensacional!

Ahora estaba arriba viendo hacia abajo, el piso se volvió horizontal, todo se aquietó, a mi izquierda la rampa escalonada jalaba la atención hacia más arriba, abajo de ella se veía la tienda, eran cuatro espacios diferentes a la vez: la rampa escalonada, la tienda bajo la rampa misma, a la izquierda la entrada a una sala, y la gran sala de conferencias. ¡Qué interesante momento, con tanto que percibir, mis sentidos se aguzaron!



Pero quería experimentar la sala de conferencias en sentido inverso, hacia abajo. Lo hice: otra vez el caleidoscopio, sólo que ahora no sentí que me dirigía al centro sino hacia afuera, el espacio se abría, todo se alejaba y los postes, también rítmicamente, se 'levantaban'. Al llegar abajo, me quedaba la angustia de que lo que acababa de sentir nunca lo iba a volver a sentir igual; de otra manera sí, incluso mejor, pero nunca igual: como cuando se ve por un caleidoscopio y se encuentra una vista espectacular, y no lo quiere uno mover para que esta no se diluya, porque nunca la vamos a volver a ver; pero al mismo tiempo tenemos el ansia de seguir buscando otras vistas.

EL SALÓN DE LOS ESPEJOS

De nuevo en los portales de lámina acanalada, muy emocionada y ¡apenas iba comenzando!

Pasé por los portales, el techo ahora quedaba muy bajo, era casi como entrar a un túnel, a mi derecha una columna negra: debía estar bajo la vía peatonal en rampa; a mi izquierda una columna metálica negra frente a una escalera ancha y corta que bajaba medio nivel, con un barandal atravesado dividiéndola en una 'entrada' pequeña que se ampliaba y llevaba al guardarropa, los sanitarios y la Sala 1, y otra 'entrada' amplia que se hacía angosta, a manera de embudo y llevaba sólo hacia la Sala 1.

Me dirigí al guardarropa -antes de entrar a este está la puerta del que debe ser el elevador de incapacitados-, era un cuarto muy largo lleno de casilleros con su llave: uno abre un casillero, mete sus cosas, lo cierra con llave y se la lleva, al terminar la visita viene por sus cosas, cierra el casillero y deja la llave en su cerradura.

Seguidamente fui al servicio sanitario de damas ¡¡Qué bonito!! Es la primera vez que pierdo el aliento por la belleza inesperada de un sanitario público y no por el mal olor. Me hizo recordar un pasaje de la novela *Gringo Viejo* de Carlos Fuentes:

El salón de baile de los Miranda era un Versailles en miniatura. Las paredes eran dos largas filas de espejos ensamblados del techo hasta el piso: una galería de espejos destinados a reproducir, en una ronda de placeres perpetua, los pasos y vueltas elegantes de las parejas llegadas de Chihuahua, El Paso y las otras haciendas, a bailar el vals y las cuadrillas en el elegante parqué que el señor Miranda mandó traer desde Francia.



Foto: Consuelo Fariás v. R.

Los hombres y mujeres de la tropa de Arroyo se miraban a sí mismos. Paralizados por sus propias imágenes, por el reflejo corpóreo de su ser, por la integridad de sus cuerpos. Giraron lentamente, como para cerciorarse de que ésta no era una ilusión más. Fueron capturados por el laberinto de espejos.

Uno de los soldados de Arroyo adelantó un brazo hacia el espejo.

-Mira, eres tú.

Y el compañero señaló hacia el reflejo del otro.

-Soy yo.

-Somos nosotros.

Las palabras hicieron la ronda, somos nosotros, somos nosotros, y una guitarra se dejó oír, una voz se unió a otra,...

Creo que el servicio sanitario entero es un detalle en sí mismo. Los lavabos de acero inoxidable brillante nacían precisamente del mismo espejo que cubrían la pared y se reflejaban en él multiplicando su forma y brillantez y se reflejaban en el espejo que cubría la pared del fondo. A un lado una columna negra (debía ser la de en medio de las cinco, por lo que seguía estando bajo la vía peatonal en rampa) vestibulando una pared lisa de color claro con manijas ¡Son los sanitarios! Sí, cubículos cerrados de piso a techo, con una privacidad absoluta y muy buena ventilación, las tazas con un diseño en voladizo muy bien seleccionadas. Considero conveniente aclarar que tanto los lavabos como las tazas son 'diseños de línea', o sea que así se venden en el mercado, porque ya los he visto en otros servicios sanitarios antes, pero nunca incorporados de esta manera.

SALA 1: 'TRONCOS DE ÁRBOL'.

Después de esta 'visita técnica' que resultó tan agradable, encaminé mis pasos a la Sala 1 contigua por las escaleras del barandal desviado, subí, bajé y estaba en ella: había cinco columnas acabadas como 'troncos de árbol', el plafón era negro y estaba lleno de tubos de luz de neón cortos y muy delgados distribuidos al azar pero todos paralelos al paramento del ventanal de piso a techo que estaba al fondo con una hermosa vista hacia el Museumpark; de hecho el ventanal además, reflejaba las luces erráticas de los tubos de neón pero no el plafón negro, parecía como si las luces se entremezclaran con los árboles de afuera y la sala continuará hacia el parque o el parque entrara a la sala, obviamente de noche el efecto debía ser mucho más claro por lo negro del plafón.

En esta ocasión los muros que circundaban la sala por sus otros tres lados eran verde-azuloso. Otras veces el muro largo hacia el este no llega al plafón dejando una ranura de luz a todo lo largo de la sala, dando así la impresión de que el techo vuela, tras él se encuentra la galería inferior, que luego iría a visitar. En esta sala el piso era de parqué.

Hacia el centro había unas cortinas negras de piso a techo formando una especie de auditorio pequeño: se estaba dando un audiovisual sobre la exposición de esta sala. El resto de la sala tenía cancelos gruesos de diferentes alturas -a manera de mesas y muros de exhibición-, color beige-amarillo unos y otros blancos; en ellos se desplegaba una exposición de utensilios y artículos de uso personal con la 'historia' de su diseño.

Caminé un poco más, vi la puertita abierta en la base de una de las columnas de 'tronco de árbol' mostrando las instalaciones que alojaba, la columna en sí era una H.

ESCULTURA.

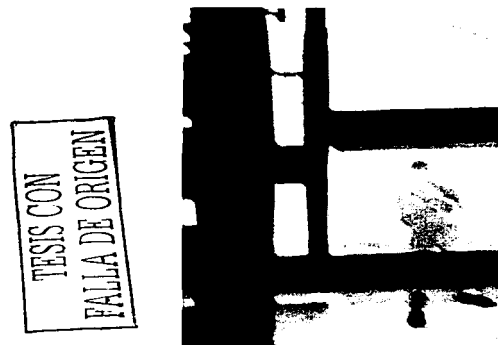
Seguí caminando y quedé viendo hacia la enorme vidriera; frente a ella varias personas elegantemente vestidas, me acerqué un poco más, ¡no!, no eran personas, eran maniqués 'viendo' hacia una escultura que estaba afuera en el parque con forma de dos piernas femeninas flexionadas, desde el pie y sólo hasta la cadera, casi dos veces más alta que una persona. La gente que caminaba afuera irremediablemente se acercaba a verla, a tocarla, a tomarse fotografías con ella.



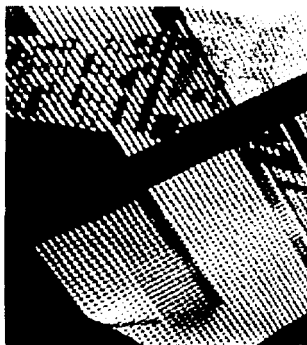
UN PISO DE REJILLA... Y DOS GALERÍAS.

Me acerqué más al vitral y luego a mi derecha, al este, había una entrada a la galería inferior y una escalera de rejilla con barandal de tubo. Entré y al alzar la vista ¡qué sorpresa! Se veían las personas que caminaban encima del techo de rejilla que me cubría, que era el piso de la galería superior; además, entraba a través de este piso una luz difusa y verdosa proveniente de la galería superior.

Un salón muy estrecho y largo, de hecho una rebanada de las Salas 1 y 2, dividido por una rejilla a manera de piso-techo contenía las galerías inferior y superior. Me encontraba en la inferior, como ya dije, caminé por ella pasando a través de varias instalaciones museísticas que había en exposición en ese momento, regularmente veía gente caminando y cosas arriba de la rejilla. Al otro extremo de esta galería había otra escalera de rejilla pero esta vez con barandal de rejilla, decidí subir de una vez a ver que pasaba arriba en la galería superior.



450 Consuelo Fariás-van Rosmalen.



Verano 1998. De la visita a la KunstHAL II y al Museumpark.

SILLA TRANSPARENTE Y VOLADORA.

Ahí estaba la gente que veía desde abajo, caminando sobre el piso de rejilla mientras contemplaba una exposición de diseño gráfico. Yo también caminé sobre el piso de rejilla -menos mal que ya me 'había acostumbrado' (¿?) a la sensación-, y pude mantener mi alma y mi cuerpo en una sola pieza. La luz verdaosa se producía por la pared de lámina acanalada que conformaba la parte superior de la fachada este. El plafón era transparente, oscuro y brillante, de él colgaba, de un cable largo, una semi-esfera transparente con cojines plateados, a manera de silla (transparente y voladora! Junto a ella un equipo de audífonos para oír las explicaciones de esta exposición. ¿Me siento o no me siento? He ahí la cuestión (*'to sit or not to sit, that is the question'*). Me senté, flotaba... SSSin comentarios adicionales. Por fin me levanté y seguí caminando sobre la rejilla! Hasta el otro extremo.

Llegué a la escalera del barandal de tubo, bajé por ella y otra vez me encontraba en el ventanal de la Sala 1, frente a la escultura en bronce de piernas femeninas -las mías parecían de goma después de lo de la sillita voladora y el piso de rejilla-; caminé un poco más y otra vez los maniqués me tomaron el pelo, sólo por un momento.

LAS FRONTERAS DE CRISTAL.

Al otro extremo del ventanal 'abordé' la rampa una vez más rumbo a la próxima 'parada'. A estas alturas ya no estaba segura si yo caminaba sobre la rampa o era la rampa la que se movía. ¡Ah! Estaba en la rampa con alfombra roja que era la misma que la de la calle peatonal, sólo que esta vez al otro lado de la frontera de cristal, y ahora iba subiendo en lugar de bajando. ¡La banda de Moebius había dado la vuelta!. Entraba la luz por uno de los tragaluzes triangulares, a mi izquierda el muro blanco con los 'posters' japoneses y al final de la rampa las casas de ladrillos rojos y amarillos del otro lado del Boulevard Westzeedijk.

Al llegar al tulipán de tubos de neón de colores se acabó el muro blanco, la alfombra roja seguía hasta el ventanal que daba a la terraza o plinto, estaba en el nivel alto del dique, o sea el nivel del Boulevard Westzeedijk. A mi derecha, a través de la calle peatonal en rampa se veía el 'balcón' hacia la calle de automóviles del nivel bajo del dique ¡Qué manera tan sutil y *desnivelada* de marcar el eje de entrada a la Sala 2, o eventualmente a la KunstHAL II toda! A mi izquierda, al terminar el tapete rojo justo en el ventanal, se encontraba un pequeño escalón que absorbía la pendiente de la rampa y el suelo quedaba así horizontal. La entrada entonces a la Sala 2 era paralela al ventanal, entre la misma sala y la terraza de piso de rejilla, con toda la vista tanto de la terraza y el Boulevard como de la sala, encuadres perfectos, sin más preámbulo que una columna de acero negra. (¡Qué hermoso estaba el techo ondulado!).

OTRA ENTRADA, OTRA ROSTRIDAD.

A un lado de donde terminaba el tapete rojo, la vidriera albergaba una gran puerta que salía o entraba de la terraza o plinto, junto a la primera columna negra; tal vez era el momento 'oficial' de visitarla y sin embargo, los guardias tenían la puerta cerrada con llave. Y sí, en caso necesario podría abrirse aquí otra entrada directa a esta sala, o como dije, a toda la KunstHAL II desde el plinto, o sea desde el boulevard, ya que frente a la puerta mencionada, por dentro, el muro blanco daba vuelta, se volvía negro, alojaba dos taquillas redondas como las otras y al mismo tiempo servía como remate de esta entrada. Excelente.

Seguí caminando junto al ventanal pensando que debía estar afuera y recordando cuando estuve, uno, dos, tres... nueve manguetes más con sus vidrios y el décimo otra vez se volvía puerta, era entonces el momento de entrar, pero también estaba cerrada. Había un descanso aquí con unas bancas de madera, iluminado en verde por el muro translúcido de lámina acanalada, con una cierta privacidad que le brindaban tres postes negros de perfil H de acero, el techo de esta franja es transparente, oscuro y brillante por lo que era fácil de deducir que el resto de la franja, a todo lo largo del edificio era la galería

superior de piso de rejilla -la de la silla voladora transparente- donde ya estuve: más adelante, sobre la misma franja había un elevador y la entrada a esta galería junto con sus escaleras de rejilla y barandal también de rejilla.



SALA 2: DOBLECES Y ONDULACIONES.

De regreso en la puerta del ventanal volteé hacia la gran sala: que impresionante se veía el plafón-techo, lástima -para mí- que los cancelos gruesos de diferentes tonos de verde olivo que alojaban y organizaban la exposición que estaba en ese momento, estuvieran tan altos, me hubiera encantado ver el plafón libre en todo su esplendor. Supuse que por exigencias de la museografía los largos tragaluces en triángulo, que debían iluminar los 'dobles' u 'ondulaciones' del techo, estaban parcialmente cerrados para dejar la sala en cierta penumbra: se estaban exhibiendo esculturas de bronce de "Buda hasta Rodin" y prácticamente cada pieza tenía iluminación dirigida de tono anaranjado. Al fondo de la sala, al norte, entraba una fuerte luz cenital.

El plafón de esta sala desde la entrada a la misma se veía como una 'superficie de papel - en este caso de cristal- doblado', con los dobleces muy peraltados cubiertos por este lado sur con láminas de policarbonato estriado transparentes que permitían ver parte de: la estructura, los tragaluces, las instalaciones y las luminarias. Visto desde aquí el plafón estaba atravesado en forma horizontal por una armadura de cuerda parabólica que nacía más o menos de las esquinas del muro a mi derecha (este), con unos elementos que la 'triangulaban', toda la parafernalia hecha de tubos anaranjados que al atravesar las partes bajas de los dobleces parecía como si los tubos de luz que ahí se encontraban la estuvieran soportando, aunque no es así.

La otra parte del doblez, la del lado norte estaba cubierta con láminas de yeso, sólo que estas no eran rectas sino que se iban alabeando, lo que hacía que el plafón se viera ondulado. Finalmente se lograban efectos muy interesantes ya sea con luz natural o artificial.

BALCÓN 2.

Visité la exposición y así llegué a la parte de atrás, donde la luz entraba con fuerza detrás del último doblez blanqueando el muro de fondo e iluminando un balcón que salía de la esquina de la sala, desde el cual se la podría mirarla desde arriba. El balcón tenía por un lado barandal de rejilla, por el otro haciendo escuadra, de cristal anclado a la trabe con soberanas tuercas, del lado opuesto a este había una puerta que debía recordar cuando estuviera más arriba.



LA BANDA DE MOEBIUS.

Por debajo del balcón, al final, se veía el último marco alto con los postes inclinados de la sala de conferencias, era en esta franja donde el piso se hacía horizontal. Caminé en esa dirección, abajo se veía la entrada -ahora sería la salida, o volvía a hacer el recorrido: la banda de Moebius había dado la vuelta, estaba donde había empezado.

En vitrinas pegadas al muro a mi derecha, el del fondo de la sala de conferencias, estaba la exposición de 'Cerámica de Yasokichi Tokuda', y a mi izquierda la rampa escalonada con barandal de tablón y cristal, aquella que me llamaba cuando experimentaba la caleidoscópica sala de conferencias. Me dispuse a subirla.



A poco andar sobre esta rampa estaba, a la derecha, la entrada a la Sala 3 y a la izquierda subía paralelo a ella por el exterior, separado por un ventanal, un jardín de perales. Al final de la subida se veía como un

gran premio la enorme viga I anaranjada con el pequeño nómada y su camello 'caminando' encima y como escenario de fondo los techos de gablete de las casas del otro lado del Boulevard. En ese momento decidí subir al techo antes de visitar la Sala 3; había que ver además la torre de instalaciones, la otra viga I anaranjada que se veía desde el parque, el Museumpark mismo, los tragaluces y muchos detalles.

¡Bah! La puerta de cristal justo de donde la rampa se despega de la torre de instalaciones, a media rampa, estaba cerrada. A punto de matar a alguien, tuve que conformarme con ver lo que se pudiera desde ahí.

SALA 3: OTRA VEZ MARCOS INCLINADOS.

Regresé a visitar la Sala 3, a la que también se accedía de lado y sólo un escalón de la rampa se igualaba con su piso horizontal. Esta sala se estructuraba con la parte superior de los marcos inclinados de la sala de conferencias y, aunque aún no había ido allá, el restaurante debía estructurarse con la parte inferior. La iluminación natural más fuerte le llegaba del ventanal que subía junto a la rampa escalonada, o sea por la entrada, había una exposición de fotografías 'Look at me'.

Hacia el norte, a la derecha de la entrada, había otra exposición de fotografías de 'Guerras Civiles'. Por allá, justo donde el piso se hacía horizontal, debía estar la puerta para entrar al balcón de la Sala 2, la del plafón ondulado, casi corrí a buscarla -las fotografías de guerras civiles son crueles, no me gustan-, cuando llegué a ella ¡Caramba, también cerrada! Me quedé pensando, el haber cerrado puertas propicia, sobre todo la de la rampa escalonada, que se pierda en parte el efecto de banda de Moebius y el que se puedan tener encuadres espectaculares, tanto del interior como del exterior del edificio: del Museumpark, del techo mismo y de la ciudad, sin embargo, puede decirse que por Koolhaas no quedó, ahora es la administración de la KunstHAL II la que decide cuando quiere abrirlas, ni modo.



EL MOVIMIENTO Y LA BANDA DE MOEBIUS.

Ya que estaba 'casi' en la parte más alta decidí, sin preocuparme de otra cosa, experimentar las sensaciones de mi movimiento a través del sistema de rampas; quería corroborar algo que había sentido en algún momento de la visita y así, me dispuse a bajar. Sí, tenía razón, pareciera como si las rampas, o mejor dicho la Rampa, fuera una banda móvil a la cual uno se sube para apearse donde lo desee o necesite. ¡Qué interesante! Al moverme yo, parecía que la banda -la Rampa- se movía para llevarme a donde quisiera. Además, durante el trayecto se puede participar de varios espacios a la vez. Al llegar abajo, de un vistazo a estos espacios, recordé que aún no había visitado la tienda y el restaurante, y desde luego el Museumpark. Por otro lado, el haberme movido en la rampa me ayudó a recapitular toda la visita, como si en el camino hubiera ido recolectando todas mis impresiones. ¿Lo habrá proyectado Koolhaas para que esto sucediera así?

TIENDA.

Otra vez en la sala de conferencias, me dirigí a la salida para ir a la tienda, una vez más pasé por la alfombra metálica que hace ruido al pisarla.

La tienda no era muy grande, de unos nueve metros de fondo por menos de cuatro de ancho, pero su espectacularidad radicaba en sus vistas y su ubicuidad, es decir, uno de sus lados largos estaba cruzado por la rampa que conforma el piso-techo entre la sala de conferencias y el restaurante; con lo cual se podía, además del de la tienda, participar de estos dos espacios y del parque por medio de los enormes ventanales. El techo mismo de la tienda era la rampa escalonada (con su terraza jardín), lo cual le daba altura y mucha visibilidad. Era como un mezanine del restaurante, se sentía uno 'colgando' dentro del espacio de este.

Foto: Consuelo Fariás v. R.



Al salir de la tienda me percaté que junto a la entrada había otra cortina hecha rizo. ¡Claro! Esta era para correr sobre la rampa y oscurecer toda la sala al límite de su capacidad.

En este momento, aunque aún no quería 'salir', reconocí que estaba fatigada pues ya había pasado varias horas visitando la KunstHAL II, por lo que no me vendría mal un 'tentempié', sobre todo un buen café - como sólo en Holanda saben hacerlo- acompañado de una buena reflexión, para después perderme un rato en el Museumpark.

DOMUS ARTIS.

Una vez en el camino peatonal en rampa 'saliendo' de la KunstHAL II me dirigí a la columna redonda de concreto aparente, a mi izquierda de bajada, bajé el 'basamento' negativo (2 ó 3 escalones) y quedé en piso horizontal. Al pasar la puerta metálica se encontraba uno en un pequeño vestíbulo con otra puerta de vidrio a la derecha. (Como aclaración vale recordar que estos sistemas de doble puerta en las entradas son típicos en los países en que, como Holanda, el clima puede ser muy frío y con mucho viento, en invierno sobre todo). Debía estar debajo de la tienda; crucé la puerta de vidrio y había que bajar otros 5 ó 6 escalones más, quedando así al mismo nivel de la plataforma empedrada del parque. A mi derecha y al frente los enormes ventanales, el primero con una vista espléndida del Museumpark y por el segundo, que sigue la pendiente del techo, se veían afuera más mesas y sombrillas y más atrás el Museo de Historia Natural. El piso era de madera en duelas y la iluminación artificial pegada al techo-plafón estaba realizada con arcos delgados de tubo de neón formando una especie de ruedas de colores. El restaurante no estaba lleno pues la mayoría de la gente se había volcado en las mesas con sombrilla de la terraza para gozar del soleado domingo, algo muy valorado en Holanda.



Foto: Consuelo Fariás v. R.

Seleccioné una mesa y me instalé, desde aquí veía a la gente en el mezanine encristalado de la tienda, este sí estaba justo encima de la entrada y de la barra del restaurante.

En la parte donde el techo era más bajo había un 'estrado' a todo lo ancho del restaurante, con un escalón de alto, donde había mesas, pero supuse que también podía servir para músicos, espectáculos, oradores, etc.

El espacio todo era muy agradable, muy alegre y sumamente flexible, sin embargo el mobiliario no me pareció el más adecuado, demasiado delgado, demasiado frágil; las sillas de acabado de mimbres o rattan de la terraza se veían mejor.

Bien, una vez 'restaurada', tanto física como espiritualmente en el café restaurante Domus Artis de la KunstHAL II me dispuse a deambular por el Museumpark.

PARA PENSAR: ¿Y EL NÓMADA Y SU CAMELLO CAMINANDO ETERNAMENTE SOBRE LA VIGA?

Un oximorón en sí mismo: la ligereza de carga contra la pesadez de la viga.

¿Será que representa a Koolhaas mismo siempre en camino hacia algún lugar, buscando más, investigando, nunca quieto, sin carga que lo retrase, detenga u obstaculice. Sin dejar huellas pero dejando ideas?

La genialidad de Koolhaas consiste en: descubrir el carácter singular de las cosas obvias, y en aprovechar las problemáticas condiciones del emplazamiento poniéndolas en buen uso.

El edificio de la KunstHAL II revela plenamente su significado a medida que uno avanza a través de él. Se da el conocimiento pleno de su concepción. Sus 'detalles' no son detalles de conceptos y espacios, del lenguaje con que se expresan, con que hablan con nosotros los visitantes. ¿Cuánto de esto ya no pertenece a Koolhaas? La estructura del evento está perfectamente bien lograda.

Temas a desarrollar, entre otros: emplazamiento, arquitectura-urbanismo siempre como binomio, estructura: tres bandas, ausencia de detalles, oximorón: concreto o mármol sobre vidrio, cortinas de dobladillos anchos, sanitarios como detalle, no-jerarquización: entradas, sala de conferencias, entradas laterales (no canónicas), basamentos negativos y positivos, retícula - *grid*, franjas - *strips*, ambigüedad: espacios simultáneos, espejos, entradas..., pero sobre todo el movimiento, los encuadres, la trayectoria de las rampas, al luz, tantas cosas.

¹ Westzeedijk: Dique del mar del Oeste.

² Aunque de forma muy diferente, este evento se asemeja al 'Paradigma del fenómeno gemelo' (Twin Phenomena Paradigm) del arquitecto holandés Aldo van Eyck, que rompe las barreras del dualismo con la declaración de dos sentidos: "La ciudad es una casa grande y la casa es una ciudad pequeña."

³ "Monstruos. ¿Qué sentido habría en mezclar estos monstruos urbanos (Beaubourg, la Villette, La Défense, Opéra, Bastille, etc.) con la ciudad o el área circundante? No son monumentos; son monstruos. Atestiguan no la integridad de la ciudad sino su desintegración, no su naturaleza orgánica sino su desorganización. No proveen un ritmo a la ciudad y sus intercambios; son proyectados encima de ella como objetos extraterrestres, como naves espaciales cayendo en la tierra desde alguna oscura catástrofe.

"Ni centro ni periferia, ellos marcan una falsa 'centralidad' y alrededor de ellos yace una falsa esfera de influencia; en realidad reflejan la satelización de la existencia urbana. Su atracción sirve solamente para impresionar a los turistas, y su función, como la de los aeropuertos y lugares de intercambio en general, es la de un lugar de expulsión, extradiación, y éxtasis urbano.

"Además, esto es lo que todos los grupos alternativos y la subcultura que congrega allí buscan primeramente: un éxtasis vacío, un banco de hielo flotante en el espacio exterior, un cabo metropolitano, un sitio parasitario...." "Debemos tomarlos por lo que son -no monstruos; monstruos debemos dejarlos." Jean Baudrillard como está citado en:

Koolhaas, Rem and Bruce Mau, *S/M/L/X/L*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995. P. 928. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁴ Oximorón: Figura de discurso que consiste de esa forma de antítesis en la cual, por énfasis o en un epigrama, los términos contradictorios son puestos juntos de manera violenta. Viene de *oxys*: perspicaz y, *moros*: tonto.

⁵ Era requisito del programa el que la entrada al restaurante fuera independiente.

1998. DE LA INVESTIGACIÓN GRÁFICA DE LA KUNSTHAL Y EL MUSEUMPARK.

DE LOS DIAGRAMAS DE ANÁLISIS.

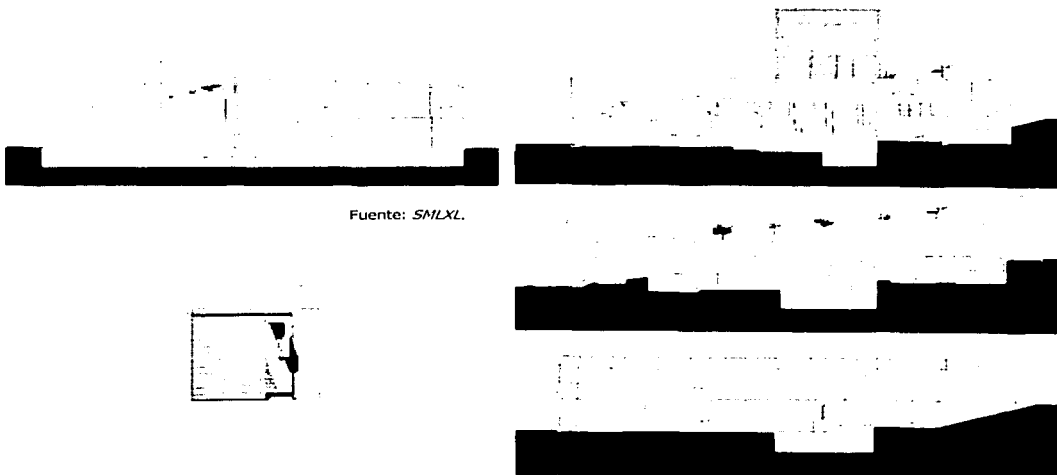
KUNSTHAL = SALA DE ARTE.

En las siguientes páginas voy a realizar un análisis gráfico de lo que considero más importante en el proyecto de la KunstHAL de Róterdam, proyecto que originalmente nació junto con el Museum Park y el entonces Museo de arquitectura de Holanda, hoy Instituto holandés de arquitectura (NAI). Posteriormente la situación cambió y OMA no realizó el proyecto del NAI, por lo que hubo de hacer un segundo proyecto para la KunstHAL, el cual, junto con el Museum Park son los que finalmente construyó. Las fotos que complementan la investigación gráfica se encuentran en el segmento **VERANO 1998. DE LA VISITA A LA KUNSTHAL II Y AL MUSEUMPARK.** Con su ayuda será más fácil visualizar mejor las ideas.

MUSEO DE ARQUITECTURA - MUSEUM PARK - KUNSTHAL I.

Emplazamiento: en el extremo de un parque muy céntrico con una bella arboleda, muy cerca se encuentra una villa del siglo XIX (Museo de Historia natural), en contraste con el Boulevard Westzeedijk (Maasboulevard), arteria de tráfico denso, alineada por el lado de enfrente por una hilera de casas holandesas de ladrillo. Cerca está el hospital de la Universidad Erasmus de Róterdam, diseñado por Jean Prouvé.

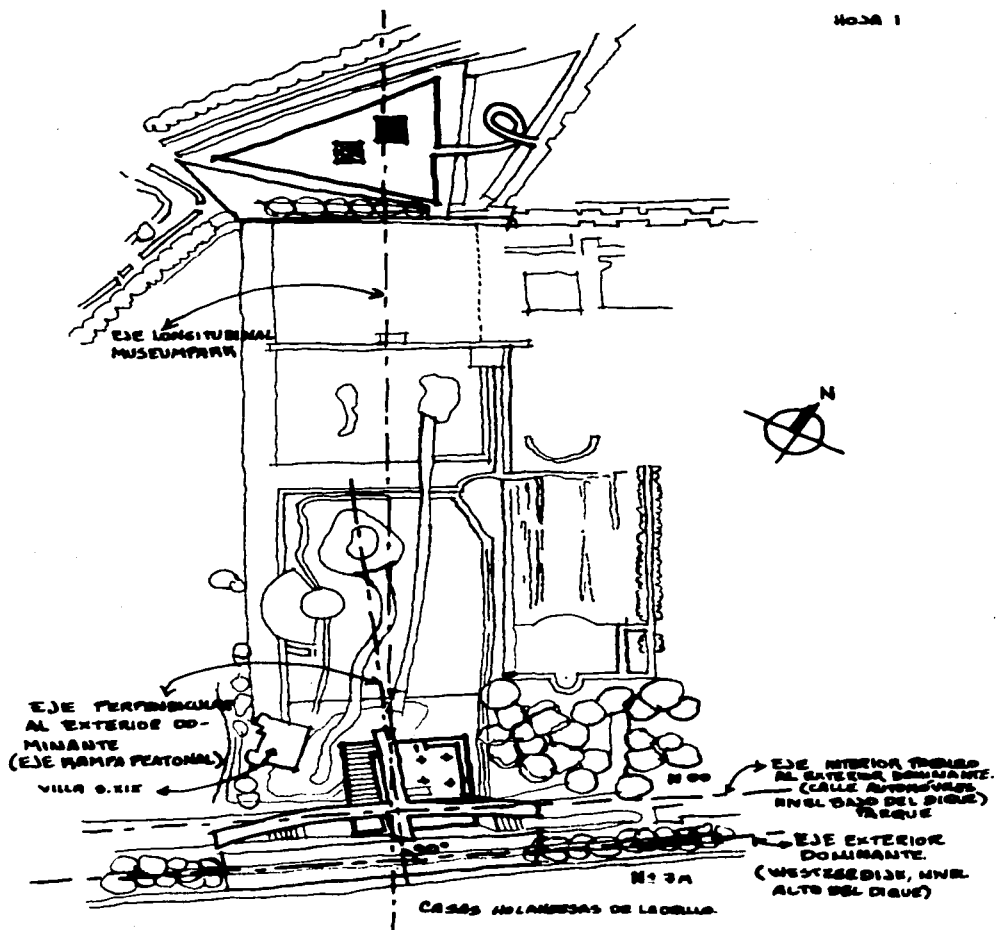
Dificultad del sitio: un desnivel de más o menos 6 metros que bajan abruptamente de la parte alta del dique hasta el nivel del parque (originalmente un pólder).



Fuente: *SMLXL*.

Plano del conjunto original con el proyecto de OMA para los tres elementos:

Museo de arquitectura, el Museumpark y La KunsthAl I.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

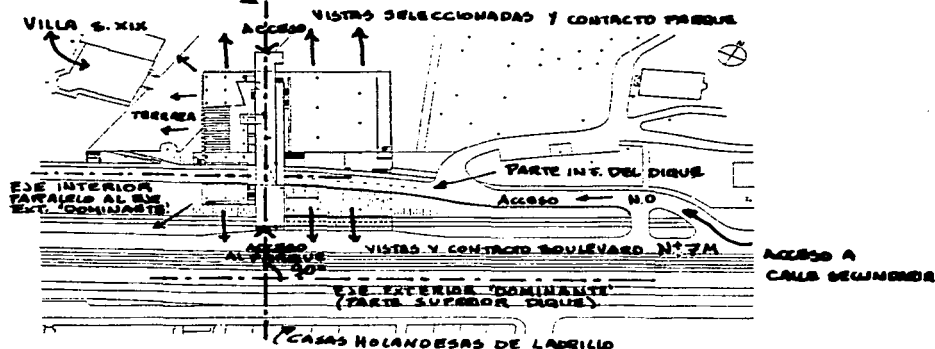
ANÁLISIS DEL EMPLAZAMIENTO.

Eje perpendicular al eje

Exterior 'dominante':

Eje rampa peatonal

Museum Park



Preocupación por la adecuación urbana del proyecto: ejes urbanos lo atraviesan, tanto de peatones como de vehículos.

KUNSTHAL = PUERTA DE ACCESO AL MUSEUM PARK

Premisa: "¿Es posible la vida en una caja?"

Para la KunstHAL II "Se mantendría el mismo cuadrado como envolvente general." (SMLXL)

Concepto filosófico:

"... hacer algo como la ciudad misma, con toda clase de espacios, toda clase de cosas sucediendo lado a lado y sin relación una con otra, y el rango de diferencias mismo produciendo la riqueza del todo." (A-Z)

Por tanto: un proyecto-rizoma conformado con mesetas.

Meseta: "Toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma".

Meseta: designa "algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma..." (MM)

→ Crear en la caja la máxima variedad posible de experiencia con el mínimo posible de manipulación.

Problemas:

1. ¿Cómo bajar a la gente de la parte alta a la parte baja del dique, o viceversa, con facilidad y que en el trayecto "visiten" el edificio? Edificio puerta.
2. Acceso ambiguo: ¿Por el Boulevard o por el parque? El cuadrado estaría cruzado por dos rutas, una, el camino vehicular existente que corre este-oeste; la otra, una rampa pública que correrá norte-sur, la entrada tanto a la KunstHAL y al restaurante como al parque o al Boulevard.
3. ¿Cómo 'llamar la atención' sin llamarla propiamente, sin romper el tejido urbano? Contradicción aparente.

Koolhaas buscaba una caja, pero una caja llena de sorpresas, sino

¿Cómo podría haber vida en ella?

Kunsthal = Sala de arte sin colección propia, (exhibiciones, eventos, conferencias,...) cuyo rango de temas de exposición pudiera variar, como ya sucedió, desde obras de arte en sí, artefactos antiguos, diseño gráfico, industrial, la historia del automóvil compacto con modelos reales y hasta una exhibición del club local de 'football soccer'.

Para obtener el mayor número posible de usos hay que minimizar la arquitectura; pero Koolhaas no buscaba meramente 'proporcionar' un espacio uniforme y vacío sin importar lo que ocurriera en el interior, es decir, una caja y además cuadrada. Sino una caja donde sucedieran cosas como en la ciudad misma...

Programa:

"El programa demandaba tres espacios mayores de exhibición para ser usados juntos o separadamente, un auditorio, y un restaurante con acceso independiente".

"El edificio fue concebido como un cuadrado cruzado por dos rutas:.."

"Con lo anterior dado, y el hecho de que este cruce dividiría el cuadrado en cuatro partes, el reto se volvió: **cómo diseñar un museo como cuatro proyectos autónomos, una secuencia de experiencias contradictorias que sin embargo forma una espiral continua. En otras palabras, cómo imaginar una espiral en cuatro cuadrados separados.**

"El **concepto** del edificio es un continuo circuito".

Como si se tratara de un **programa provisional en una 'red tridimensional' diagramática**, a la cual también se le ha llamado *event-structure* o estructura de eventos o sucesos, término que "se utiliza para indicar todas las actividades sociales y eventos casuales, deseados o no, que se representan y que están condicionados por un entorno arquitectónico. Entre ellas se encuentran, aunque no son las únicas, las actividades expresadas en el programa".¹

Es como el *corte* para el cine moderno, que "se ha convertido en el intersticio, es irracional, y no forma parte de ninguno de los dos conjuntos el otro comienzo".² En este caso son más de dos conjuntos, por lo que son entonces varios *cortes*. Es entonces, una interacción entre los dos espacios de cada corte, que en cada lugar donde este se da, genera o traza una frontera que no pertenece a uno ni a otro.

THEIR (CON)
FALLA DE ORIGEN

De lo anterior se infieren las siguientes relaciones o principios:

- 1º Principio de conexión
- 2º Principio de heterogeneidad
- 3º Principio de multiplicidad
- 4º Principio de ruptura asigificante
- 5º Principio de cartografía
- 6º Principio de calcomanía

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

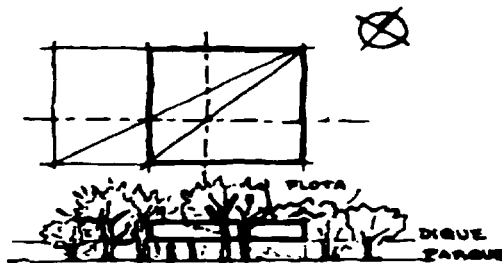
En otras palabras, los principios del **rizoma**.

"El museo de arquitectura es un estudio en peso y pesantez; **KunstHAL I flota sobre el parque al nivel del dique**. El corazón del Museo de arquitectura es sólido; el centro de la KunstHAL I es vacío, una máquina o robot que permite, como una torre de escenario [tramoya], una interminable serie de mutaciones; muros, pisos, pendientes, escenarios, presencia, ausencia, seco, mojado —cada condición contaminando el perímetro de la sala". (SMLXL)
Ya que "Se mantendría el mismo cuadrado como envolvente general", entonces la KunstHAL II 'flota sobre parque al nivel del dique'. Ahora 'el centro de la KunstHAL ya no es vacío, se convierte en el juego de rampas, a manera de circuito continuo, que une todos los espacios de exhibición y la torre de servicios es el 'pivote' alrededor del cual las rampas giran casi a manera de banda móvil.

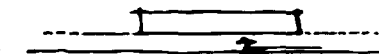
GEOMETRÍA BÁSICA: KunstHAL II.

"Se mantendría el mismo cuadrado como envolvente general."

Forma genérica



El cuadrado de una sección áurea, lo que lo desliga de ser forma central y estática.



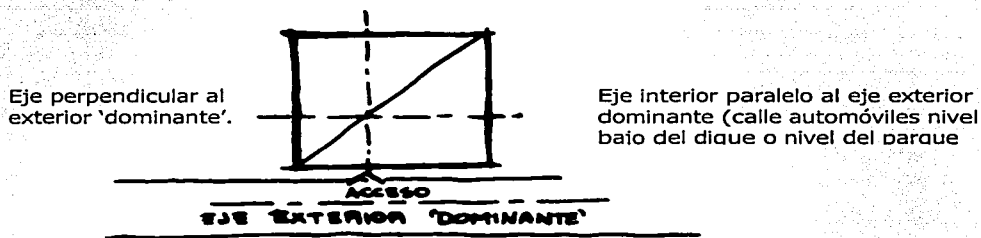
¿Cómo acceder a un volumen en alto desde el parque? ¿En rampa?

La geometría del hombre

Se levanta sobre la naturaleza: dique y caja- 'máquina o robot'.

Ejes principales del edificio: eminentemente urbanos (dominio público):

"El edificio fue concebido como un cuadrado cruzado por dos rutas..."



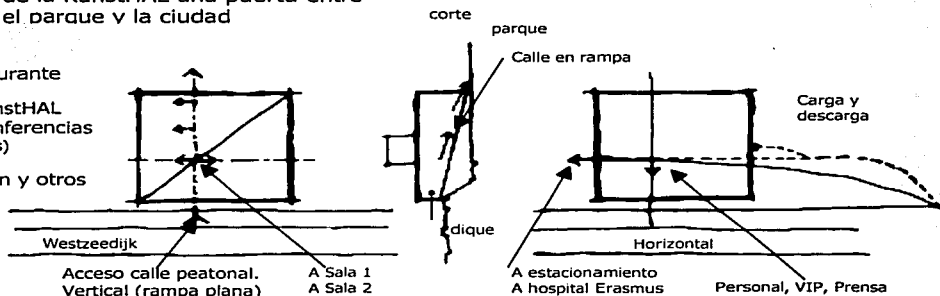
La calle secundaria (nivel inferior) este-oeste y la rampa norte-sur, entrada tanto al parque como a la KunstHAL, coinciden con los ejes de trazo de los cuadrados y rectángulos áureos.

Al parque: remate, lo que hace de la KunstHAL una puerta entre el parque y la ciudad

Al restaurante

A la KunstHAL
Sala conferencias
(taquillas)

Al balcón y otros



FES CON FALLA DE ORIGEN

Accesos perpendiculares a los ejes urbanos:

La acción en conjunto de vertical y horizontal (perpendicularidad) introduce el principio de oposición equilibrada de tensiones.

El punto de cruce de los dos ejes urbanos se convierte en un punto importante del diseño del edificio:

1. Entrada real a la Sala 1 (Después de pasar la Sala de conferencias).
2. Entrada a la Sala 2. (con otras taquillas).
3. Al balcón inclinado.
4. Llegada a Roof garden.
5. Marcado con la torre de servicios y el primer tragaluz triangular.

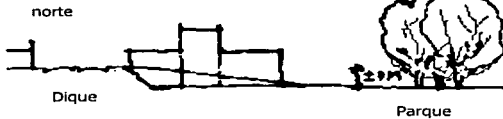
TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Desde el Boulevard



Desde el parque



norte

Corte caja N-S

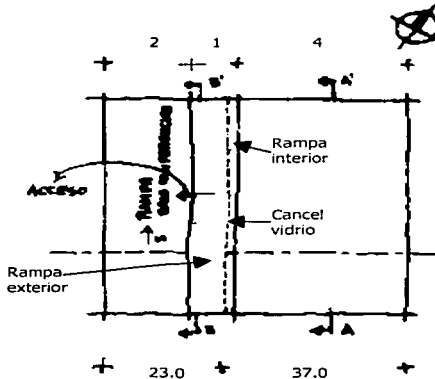
Parque

sur

Máximas condiciones contrastadas:

<u>BOULEVARD</u>	-	<u>PARQUE</u>
Ciudad	-	Naturaleza
Ruido	-	Silencio
Tierra alta	-	Tierra baja
Exp. Norte	-	exp. Sur
Dique	-	Pólder

3 BANDAS EN PLANTA: Proporción 2:1:4

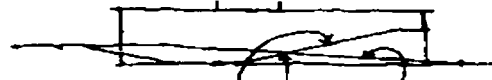


2 BANDAS EN CORTE



Corte A-A'

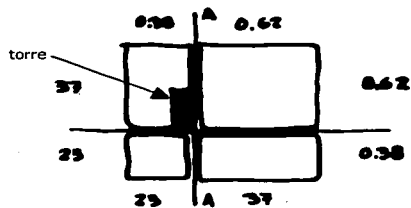
Acceso: Pivote entre 2 rampas: planos inclinados



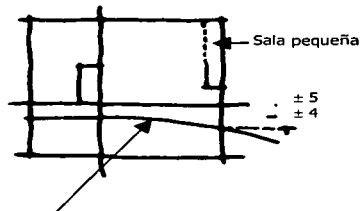
Corte B-B'

Rampa sala conferencias. Isóptica.
Pivote-acceso
Rampa calle peatonal pública

TEMA BÁSICO: "¿Cómo imaginar una espiral en cuatro cuadrados separados?"



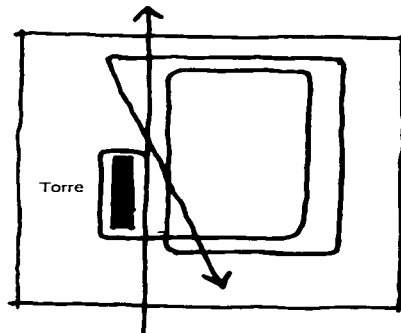
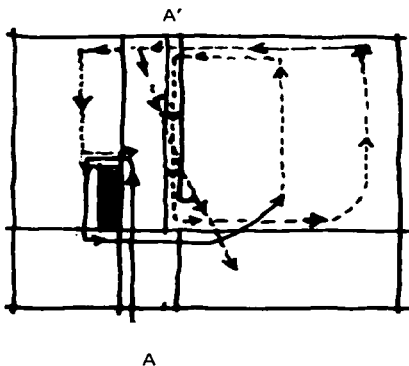
El cuadrado queda dividido en cuatro: \pm dos cuadrados y dos rectángulos áureos, en lo interior. En lo exterior las calles se sumergen dentro del volumen cúbico en distintos niveles. A partir de este punto de cruce se desplanta la torre que queda abrazada por la espiral de rampas.



Deformación debida a la curva de la calle de automóviles (nivel inferior). Más notoria en el nivel del Boulevard. Confiere dinamismo a la fachada y a la composición. Al igual que la inclinación de 19° en planta de la rampa superior.

Entonces: "¿Cómo imaginar una espiral en cuatro cuadrados separados?"

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Espiral – Rizo – Loop-the-loop – Lazadas – Rizoma.

Como una espiral de tres planos inclinados –rampas- que se desarrolla –¿o enrolla?- en el sentido del eje A-A' y alrededor de la torre, y va completando su desarrollo con ayuda de los planos horizontales.

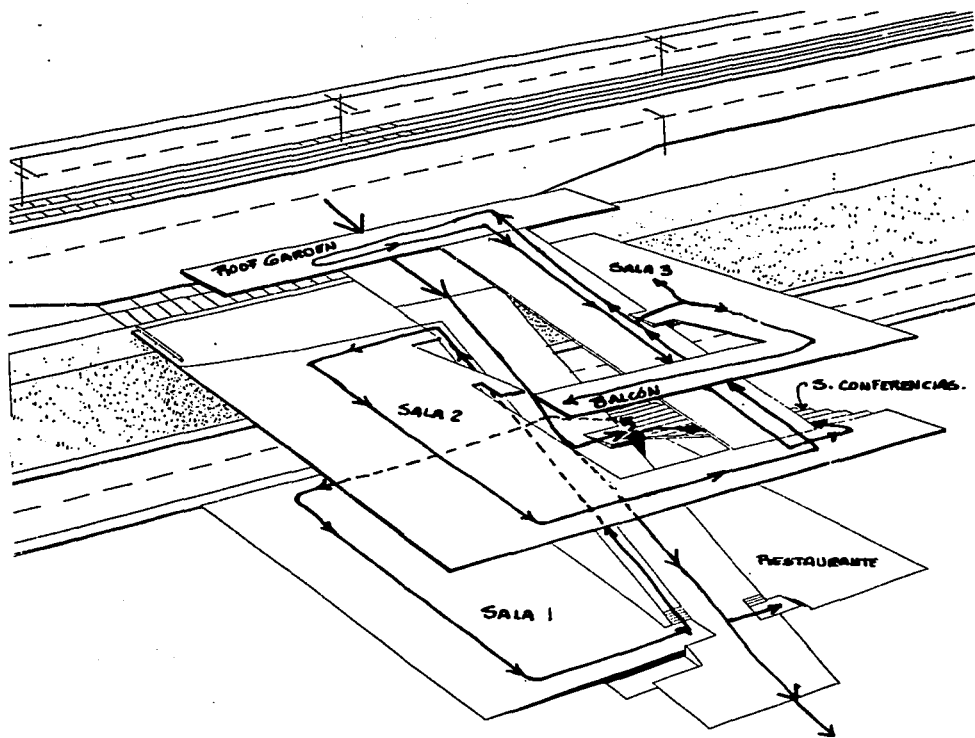
PLANOS.

Planos horizontales: repetición de ambientes semejantes.

Tres planos inclinados: estimuladores de movimiento.

La combinación estratégica de ambos introduce la idea de ciclo o ciclos: serie de acciones, eventos o fenómenos que tienen lugar en un sistema que pasa por diferentes fases hasta volver al estado inicial.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



1. Con la rampa se vincula el conjunto de experiencias de naturaleza secuencial —escenas de un guiñón— donde cada exposición nos deja ver un espacio y un tiempo diferente: heterotopía y heterocronía. En tanto que la continuidad se obtiene con la rampa, logrando una percepción caleidoscópica durante la trayectoria o recorrido. Ciclo y linealidad: oximorón.
2. El sentido dinámico de continuidad que da la espiral en rampa a través de su trayectoria o recorrido contrasta con el volumen genérico de caja, imagen dominante de la KunstHAL, y la convierte en un espacio activo que proporciona posibilidades para la exploración, anima la curiosidad y el movimiento.
3. El movimiento del espectador por las rampas opera un movimiento virtual en sentido opuesto del medio envolvente. Por tanto, al moverse por las rampas estas se convierten en una especie de escalera o banda mecánica que lo hace viajar cargándose de percepciones de diversa índole: yuxtaposición de imágenes / multiplicidad. Además de visitar, en forma secuencial, los diferentes encuadres que forman el itinerario de la trayectoria: el guiñón, y poder apearse en cualquiera de estos escenarios.
4. La combinación de planos horizontales con inclinados dosifica el tiempo por medio de la velocidad de movimiento del espectador:
 - En horizontal (normal)
 - De bajada en rampa plana (rápido)
 - De subida en rampa plana (lento)
 - De bajada en rampa escalonada (menos rápido)
 - De subida en rampa escalonada (más lento)
 - Subida y bajada de escaleras

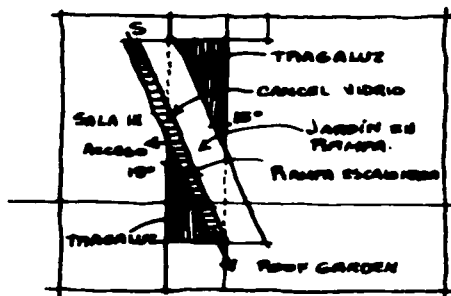
De esta manera Koolhaas dosifica el espacio por medio de diferentes velocidades de movimiento: tiempo. Esto es equivalente a cámara lenta, cámara rápida, o normal.

5. La velocidad también puede ser dosificada según la cantidad de información percibida: entornos llenos de información (congestión) = sensación de mayor velocidad, entornos minimalistas = sensación de lentitud.
6. Espiral en rampa = 3 planos inclinados.
 - Calle peatonal en rampa plana (con accesos)
 - Sala de conferencias en rampa plana
 - Rampa escalonada: oblicua a los ejes ortogonales
7. Plano inclinado: sala de conferencias / acceso / vestíbulo.
8. El piso de la Sala de conferencias es uno de los planos inclinados de la espiral, con el cual queda hecha la isóptica y se simplifica el sistema de rampas. Este plano inclinado, como elemento oblicuo en la fachada, le introduce un fuerte dinamismo al contrastar con la forma rectangular encristalada.
9. Por medio de la rampa se logra una percepción de simultaneidad de espacios —desorden / congestión / caos— y al mismo tiempo una percepción de sucesividad de estos —orden / descongestión / organización. Uso de contrarios: simultaneidad y sucesividad, orden y desorden, congestión y descongestión, caos organizado: oximorón.
10. La atracción del desorden / congestión / caos se debe a la posibilidad del descubrimiento y de la emoción subsecuente; contraria a la del orden / descongestión / organización, donde todo está 'donde debe estar', para brindarnos paz y seguridad, pero no, emoción.
 - Desorden: cultura de congestión: abierto
 - Orden: 'hedonismo espartano': cerrado
 - Al combinar ambos se genera una experiencia diferente.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

11. A través de la rampa se da un proceso de renovación del significado de la experiencia del tiempo y del espacio debido a la conexión de momentos distantes o experiencias vividas con anterioridad: espacios por donde se transitó o experimentó y se vuelve a transitar o experimentar desde otra dirección o punto de vista, una escena vista desde otro encuadre. Por ejemplo:
- Rampa de acceso de bajada, la cual se vuelve a transitar de subida, tras el cancel de vidrio transparente, después de haber visitado la Sala 1.
 - La Sala 2 vista a través de transitar por ella y luego, al final de la Sala 3 se llega a un balcón por donde se vuelve a ver, esta vez desde arriba, la generalidad y totalidad de la Sala 2 y su espléndida cubierta.
 - Para salir vuelve uno a salir a la Sala de conferencias, sólo que esta vez desde la parte superior.
 - Al llegar por el Boulevard uno ve y anticipa una experiencia del plinto o terraza; posteriormente, después de transitar por varios espacios antes de entrar a la Sala 2, uno sale al plinto y es enfrentado, por un lado, al Boulevard y a la confusión de la ciudad, por el otro, a las seis columnas diferentes que se encuentran en él y su piso de retícula de hierro que da una sensación vértigo al estar 'parado en el aire' viendo hacia abajo la parte baja del dique.
 - Al transitar por la tienda uno ve el restaurante desde arriba –la tienda es una especie de balcón encristalado que está en voladizo en la parte superior del restaurante-, posteriormente uno está en el restaurante viendo la tienda desde abajo, ahora como una jaula de cristal en el techo.

3ª rampa de la espiral: Plano inclinado escalonado con jardín, oblicua a los ejes ortogonales. Al rotar esta 3ª rampa 19° sobre la primera se logra la penetración de la luz natural en esta rampa que es la calle peatonal.

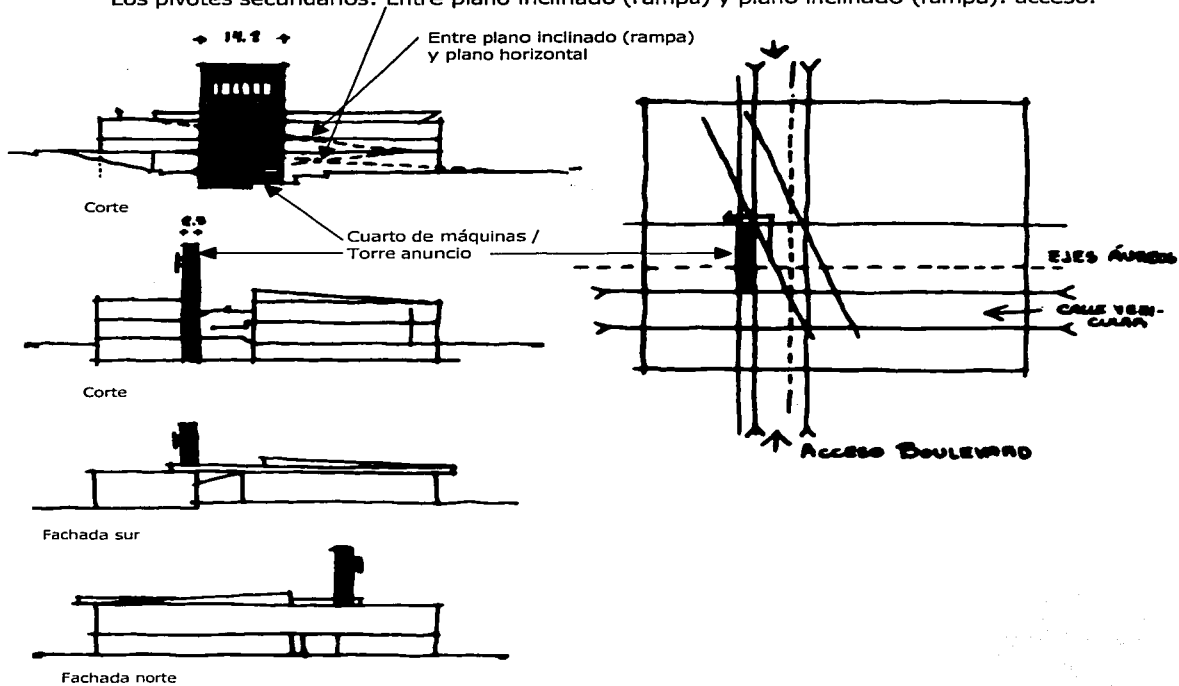


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

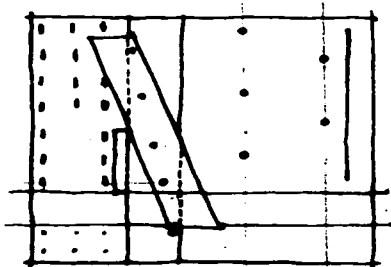
Una vez más, al igual que en la fachada oeste, el elemento oblicuo introduce un fuerte dinamismo al entrar en contraste con las formas ortogonales.

El pivote del proyecto: cuarto de máquinas / torre anuncio.

Los pivotes secundarios: Entre plano inclinado (rampa) y plano inclinado (rampa): acceso.

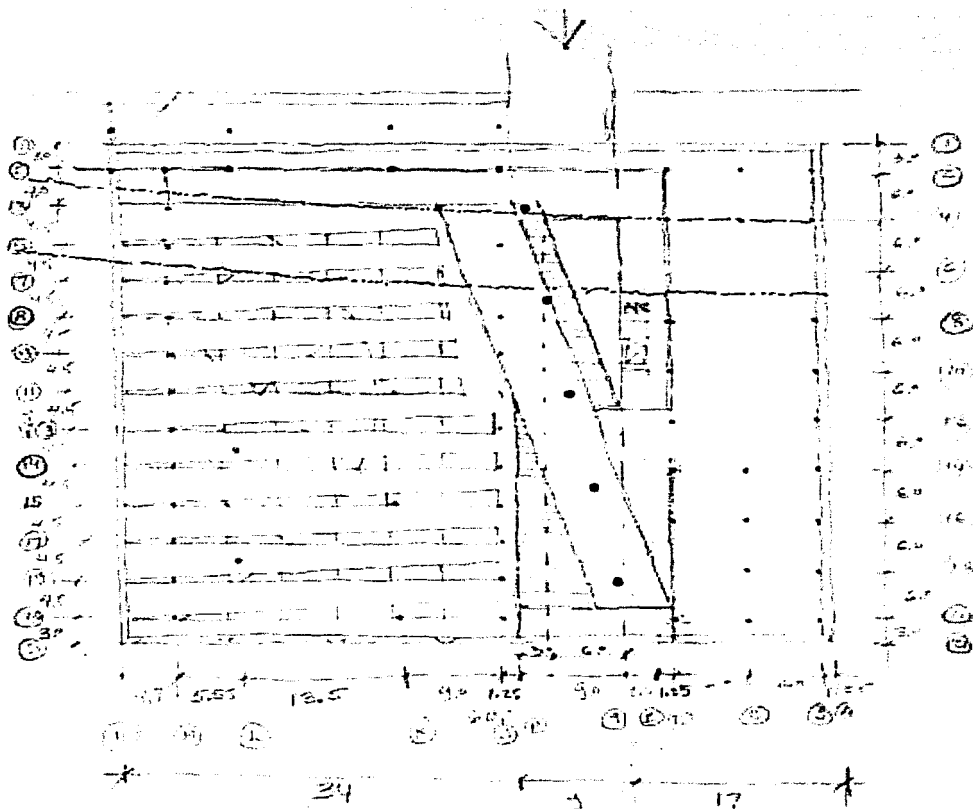


TRES BANDAS: TRES SISTEMAS ESTRUCTURALES PRINCIPALES.

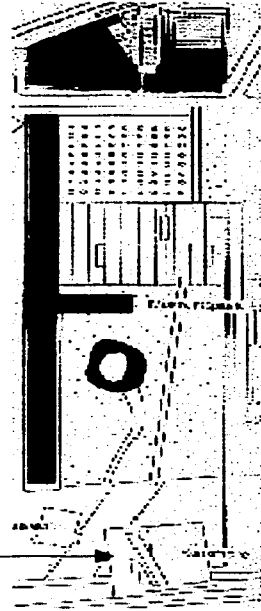
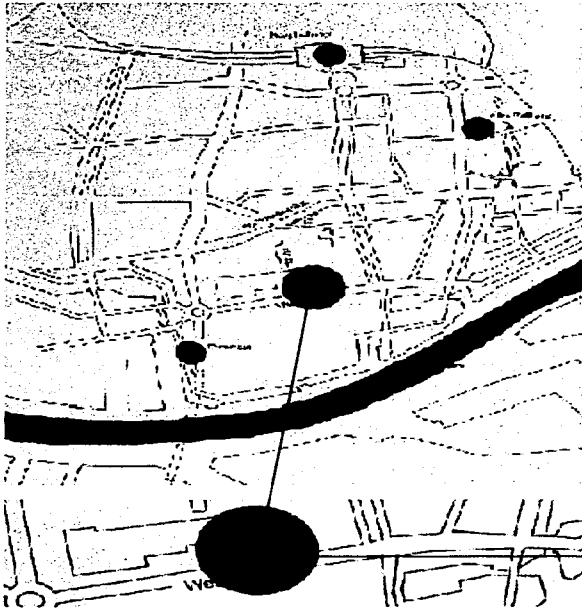


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

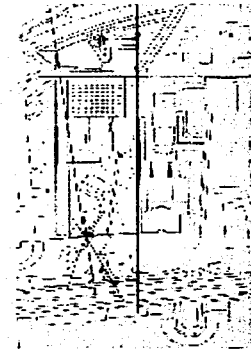
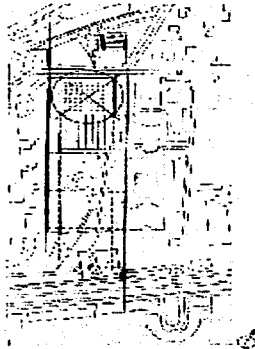
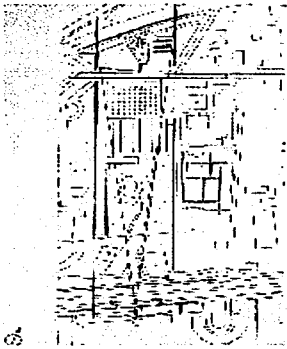
CROQUIS DE ANÁLISIS.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



KUNSTHAL Y MUSEUMPARK: PLANO DE LOCALIZACIÓN Y ANÁLISIS.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Kipnis, Jeffrey, *El último Koolhaas, OMA / Rem Koolhaas 1992 1996*, El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, p. 30.
² Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducido por Irene Agoff, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, p. 242.

1920. DEL MONTAJE Y LAS TRAYECTORIAS: KUNSTHAL II.

DE LA EXPERIENCIA ESPACIAL.

DE LA TRAYECTORIA DE FLUJO LOCOMOTOR.

DE LA APLICACIÓN ESPACIAL DEL MONTAJE CINEMATOGRAFICO.

DE LA RECONSTRUCCIÓN DE LAS SECUENCIAS ESPACIALES DE LA KUNSTHAL II.

DE LA POSIBILIDAD DE OTRAS EXPLORACIONES.

Locomotor: Propio para la locomoción.

Locomoción: Traslado de un punto a otro.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DE LA EXPERIENCIA ESPACIAL.

El cuerpo humano está en constante movimiento a fin de recibir los estímulos necesarios para percibir el mundo visual, cuando se experimenta el ambiente que nos rodea. Se puede decir lo mismo sobre la experiencia arquitectónica:

Para entender la arquitectura, uno se necesita mover a través de sus espacios. A fin de cuentas, así es como todos experimentan los edificios, tanto por dentro como por fuera; caminan, miran, pasan a través del espacio. Las perspectivas se revelan, las esquinas se voltean. La escala cambia. La dimensión de profundidad es revelada. Pueden explorarse los detalles.¹

A pesar de lo anterior, la percepción de la arquitectura se describe generalmente como una experiencia estática, debido a que las concepciones tradicionales son las de permanencia –permanencia física con relación a las nociones occidentales de protección, y la permanencia visual con relación al método tradicional de la representación arquitectónica. Ambas permanencias dotan al observador con una perspectiva aislada, reducida de miras, y desconectada del entorno.

“Cuando uno se mueve a través del espacio, el foco de expansión es la dirección en la que uno se mueve”.² Es decir, que el ojo de manera natural se centra en el objetivo que domina la escena. En cambio, en la perspectiva artificial se muestra a uno con esta condición invertida, o sea, que el espacio se contrae hacia el punto focal, expandiendo la periferia, en otras palabras, el punto no focal.

Las formas tradicionales de representación, tanto las composiciones perspectivas geométricas, como la fotografía, pueden fallar al encontrar nuestra expectativa de la descripción experimental porque son representaciones artificiales de la escena descrita, es decir que son un paro “antinatural del flujo”.³ Proveen al observador con información visual sobre el sujeto descrito, pero solamente en un “mundo congelado por un observador que se mantiene quieto y usa un solo ojo”.⁴ Se puede implicar una forma de movimiento sobre una ilustración plana, una donde el ojo siga cuidadosamente la estructura geométrica de la ilustración. Sin embargo, el sistema visual ha desarrollado para registrar el cambio y la transformación real del orden óptico, el estado natural del cuerpo en movimiento.

DE LA TRAYECTORIA DE FLUJO LOCOMOTOR.

El proceso de la descripción de espacios arquitectónicos encontrados en una trayectoria normalmente toma la forma de una ‘narrativa espacial’, vistas describiendo el espacio en los puntos clave de la trayectoria, comúnmente en la entrada o en la salida, o en un cambio de dirección. Generalmente, el dibujo perspectivo o la fotografía congela el flujo de espacio alrededor del observador, presentando un paro ‘antinatural del flujo’ óptico. Las narrativas espaciales aceptan que la experiencia espacial puede ser reducida a una serie de instantáneas de espacios secuenciales de la experiencia espacial. Pero esto

convencionalmente describe esas instantáneas mentales de una manera literal. Perceptiblemente, las instantáneas son unidas por un orden de experiencia continua.

La importancia de la trayectoria ya estaba bien documentada por el gran defensor del montaje, Sergei Eisenstein, como ya se vio. Él reconoce el hecho de que la experiencia arquitectónica es dinámica y se esfuerza para resolver el problema de la filmación de un edificio, "transformándolo de un escenario de acción en un agente mayor de la trama".⁵ Eisenstein está involucrado con la estructura de percepción del flujo de espacio tridimensional a lo largo de una trayectoria.

En el cine el uso de la palabra 'trayectoria' no es casual. Hoy día significa la trayectoria imaginaria que sigue el ojo y las diferentes percepciones de un objeto en función de cómo aparece al ojo. También hoy puede significar la trayectoria que sigue la mente a través de una multiplicidad de fenómenos, muy distantes en tiempo y espacio, agrupados en una determinada secuencia con vistas a un único concepto significativo; diversas impresiones que pasan ante un espectador inmóvil.⁶

DE LA APLICACIÓN ESPACIAL DEL MONTAJE CINEMATográfico.

El montaje cinematográfico permite al espectador experimentar un flujo mental de eventos entre las imágenes de la pantalla. Puede ser presentada una acción mediante una reacción para que el observador pueda virtualmente percibir la acción en su mente antes de que se le provea la imagen físicamente. La yuxtaposición de tomas instantáneas consecuentemente, guía a una experiencia integral donde la suma de las partes es más grandiosa que el todo y el espectador está más conectado con la secuencia fílmica.

El músico utiliza una escala de sonidos; el pintor una escala de tonos; el escritor una serie de sonidos y palabras; y todo esto se toma de la naturaleza en el mismo grado. Pero el fragmento inmutable de la realidad misma en estos casos es mucho más estrecho y más neutral en significado, y por tanto más flexible para combinar, por lo que cuando se les pone juntos pierden todo indicio visible de estar combinados y aparecen como una unidad orgánica.⁷

Este fue el fundamento de ese arte sabio y perverso que consiste en reeditar el trabajo de otros, cuyos ejemplos más profundos pueden encontrarse en los albores de nuestra cinematografía, cuando los grandes editores de películas –Esther Schub, los hermanos Vasiliev, Benjamin Boitler y Birrois– estaban dedicados a adaptar ingeniosamente las películas importadas después de la revolución.⁸ El surtido de películas existente en Rusia permitió a esos pioneros asentar los cimientos del montaje fílmico, como se le conoce en la actualidad.

A fin de entender las complejidades de experimentar el movimiento a través de **secuencias espaciales**, habrá que examinar una forma arquitectónica. Esto también será radicalmente deconstruido, despojado de todos los elementos hasta el mínimo y entonces reconfigurado, de modo que la secuencia espacial sea esencialmente la misma que antes de la edición espacial.

DE LA RECONSTRUCCIÓN DE LAS SECUENCIAS ESPACIALES DE LA KUNSTHAL.

Habrá que recordar que Koolhaas dice:

Siempre me he sentido incómodo con la noción de *collage*, porque siempre he estado mucho más interesado en la noción de *montage* [**MONTAJE**], creo que porque el **MONTAJE** es básicamente la planeación de series de eventos o la planeación de series de episodios visuales o de otra índole. Ya sean historias o en película, o episodios de una pintura. Creo que el *collage* es algo que cualquiera puede hacer en cambio el **MONTAJE** introduce un valor estratégico abstracto...⁹

En otro lugar encuentro una cita del mismo Koolhaas, muy parecida a la anterior y a otra que apunté en algún otro fragmento: "El arte del escritor de guiones es el de concebir secuencias de episodios que construyan suspenso y una cadena de eventos... la parte más grande de mi trabajo es el montaje... el montaje espacial".¹⁰

La KunstHAL es usada como vehículo para probar la aplicación de teorías de montaje para la experiencia locomotriz debido a que su diseño ha sido atribuido a teorías de filmación, y en particular, al montaje.¹¹ Como ya quedó citado, Koolhaas describe el proceso de hacer edificios o libros como similar al de hacer películas. El diseño de la KunstHAL fue "concebido en una visión serial; la ruta a través de ella fue estructurada como el esquema de una película, esto es, con un principio, un en medio, y un poderoso clímax".¹² El movimiento a través del edificio presenta al espectador con una yuxtaposición de elementos y espacios que varían rápidamente, intensificando la conciencia sensorial de materialidad y transparencia, luz y sombra, dentro y fuera del visitante.

También ya dejé apuntado que la KunstHAL se localiza en la orilla de un dique, en un extremo del Museumpark en Róterdam, que es un cuadrada que "está cruzada por dos rutas: una, el camino existente que corre Este-Oeste; la otra una rampa peatonal pública que corre Norte-Sur, la entrada de ambos el parque y la KunstHAL".¹³ Esencialmente, la estructura consiste de la serie de salones de exhibición configurados en un rizo tridimensional, cada salón unido por un espacio de conexión largo y angosto. El visitante termina el viaje donde lo comienza, constantemente caminando en espiral alrededor de la rampa central, conciente de su orientación en el contexto del Museumpark, y en la KunstHAL misma. **La KunstHAL celebra la esencia de la trayectoria, conectando al observador, tanto física como perceptivamente, con su viaje, por medio de aspectos y perspectivas expandidas.**

La última vez que estuve en la KunstHAL (1998) estuve varias horas haciendo el intento de hacer el videocasete de una trayectoria promedio, la cual siguieran la mayoría de los visitantes. Resultado un videocasete con muchas vistas, muchas veces lindas, de la KunstHAL, pero demasiado esquizofrénicas para ilustrar con claridad, o con menos distracción lo que buscaba. Tuve la suerte de encontrar en la Internet un escrito con cuyos esquemas¹⁴ me voy a ayudar para ilustrar los conceptos que he descrito en este fragmento, y en otros, referentes a movimiento, trayectorias, recorridos, arquitectura-urbanismo y cinematografía, montaje cinematográfico, flujos e intensidades, secuencias espaciales y demás. Tampoco son con exactitud lo que necesitaba, no obstante espero que ayuden a ilustrar lo dicho.

Al igual que los pioneros cineastas rusos, quienes re-interpretaron la naturaleza del film, los espacios de la KunstHAL serán re-interpretados, en dos y en tres dimensiones, dejando sólo la esencia atrás como punto de partida para la reconstrucción virtual.

Con un estudio reducido de la KunstHAL se examina la validez de la representación perspectiva como medio de descripción de la experiencia espacial. Las vistas artificiales de la narrativa espacial tradicional en cada punto de la trayectoria representan muchos sub-estratos de un proceso lineal —un viaje a lo largo de la trayectoria, cada vista aislada de la anterior o de la siguiente.

Cuando se analizan subjetivamente, los espacios de la KunstHAL pueden estar implicados con solamente las superficies de locomoción, a medida que sus orillas definen los límites espaciales verticales y horizontales. Todos los muros y la estructura pueden ser removidos (Figura 1).

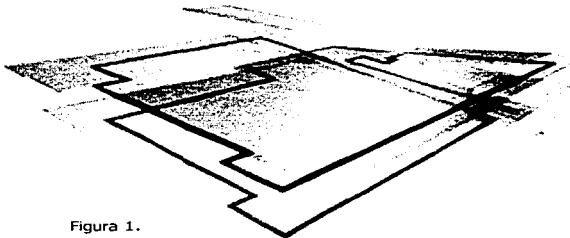


Figura 1.

La superficie del suelo contiene un número infinito de trayectorias no-existentes. La trayectoria es un vector mental, viniendo conscientemente a existencia sólo cuando se ha tomado la decisión de moverse de un punto a otro. De un número infinito de rutas alrededor de los salones de exposición, cada observador escogerá una trayectoria única. Sin embargo, a pesar de la aparentemente libre selección de rutas, el flujo natural de perspectivas creado por la arquitectura, causa que algunas trayectorias sean más frecuentemente usadas. Este estudio sigue una de tales trayectorias, única por un lado, aunque prescrita por el otro (Figura 2).

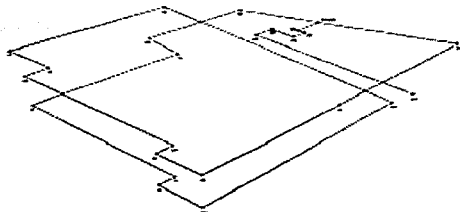


Figura 2: El camino espiral alrededor de la Kunsthall.

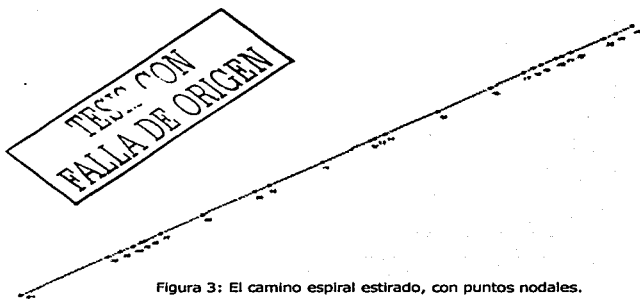


Figura 3: El camino espiral estirado, con puntos nodales.

Diagramática y perceptivamente, la trayectoria espiral única puede ser tensada, proveyendo una liga perceptiva esencial entre cada punto de ella. La experiencia locomotriz de la Kunsthall ahora puede ser verdaderamente percibida en una 'visión serial'; cada punto de la trayectoria relacionado con otro. Se ha formado una liga continua y fluida, haciendo posible que el flujo locomotor tome lugar perceptivamente. Una trayectoria estrecha, de 366 metros de longitud y que consiste de 25 puntos nodales es, para este ejercicio, el sustituto para la experiencia de la Kunsthall (Figura 3).

Según el psicólogo James J. Gibson, la locomoción es guiada hacia un objeto por medio de "mantener el foco del flujo de salida óptico centrado en el objeto".¹⁵ El punto focal, entonces, se vuelve claro y el flujo periférico borroso. Esto es logrado diagramáticamente simplificando la forma que especifica el objetivo —la vista del espacio de acercamiento.

La perspectiva natural (el arreglo óptico del ambiente) consiste de ángulos sólidos de visión anidados,¹⁶ todos pareciendo converger hacia un punto de fuga. La base de la perspectiva artificial utiliza líneas convergentes y texturas para aparentar profundidad, aunque su interpretación es de alguna manera limitada, porque el observador no se puede mover y ver la 'profundidad' de un objeto o del espacio. El filósofo Maurice Merleau-Ponty propone que la profundidad no puede ser verdaderamente percibida desde una locación estacionaria, como la de una perspectiva artificial. Para percibir verdaderamente la profundidad, uno debe tomar un punto de vista ubicuo, permitiendo a la profundidad volverse instantáneamente visible desde un lado.¹⁷

La forma simplificada que especifica el objetivo se vuelve entonces una rebanada bidimensional a través del espacio de acercamiento, carente de profundidad física y de detalle (Figura 4). Por tanto, en cada punto nodo, o en cada punto en la trayectoria donde se ofrezca una nueva vista, se posiciona una sección bidimensional, correspondiendo a los espacios encontrados a lo largo de la trayectoria.

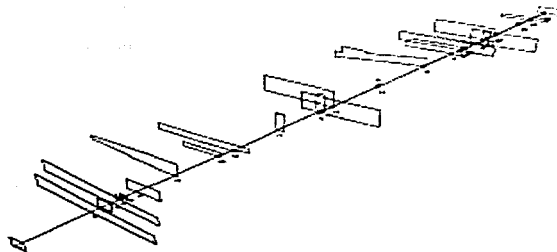


Figura 4: La forma bidimensional simplificada del espacio habitado por el observador.

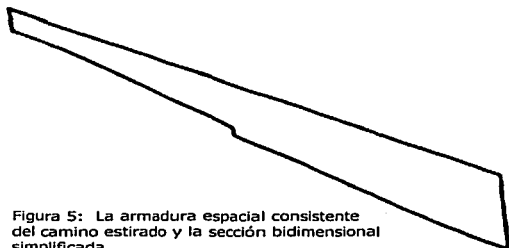


Figura 5: La armadura espacial consistente del camino estirado y la sección bidimensional simplificada.

Consecuentemente, por ejemplo, cuando el observador comienza su viaje con la ascensión de la rampa desde el Museum Park hacia la caseta de entrada, se colocará un corte a través de este espacio en el primer nudo. La forma de la experiencia KunstHAL, en este punto, puede ser conocida como la 'armadura espacial'. (Figura 5)

de la KunstHAL, de una sección bidimensional reducida a la siguiente. La sección en el punto de nudo en una 'ancla' que visualmente se 'agarra' cuando uno se está moviendo.¹⁸ Esas son las posiciones importantes, las que uno ve y no los posiciones intermedias entre los nudos. Por consiguiente, la descripción del espacio en las posiciones intermedias sólo necesita ser aproximada, el flujo óptico continuo de un objetivo al siguiente.

La nueva armadura formada es proyectada a lo largo de una sola riel (la trayectoria) usando un programa de computadora de modelado tridimensional. Se crea una forma coherente de una colección de elementos individuales, derivada de la percepción locomotriz —la forma del flujo espacial (Figura 6). La forma no es específica, perfilada por parámetros de la herramienta de modelado y las secciones bidimensionales, pero esto está entre la escala permisible de la deformación espacial y temporal esperada del flujo óptico debido a la locomoción (movimientos de cabeza, interacción con los objetos).

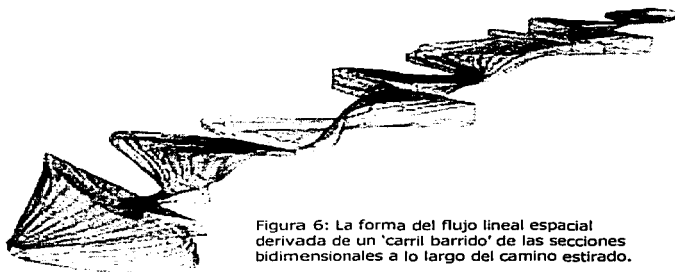


Figura 6: La forma del flujo lineal espacial derivada de un 'carril barrido' de las secciones bidimensionales a lo largo del camino estirado.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Figura 7: La forma del flujo espacial relacionada con la configuración del camino original de la experiencia de la Kunsthal.

La forma del flujo espacial ahora existe como un objeto lineal mono-direccional.

En cada punto nodo no hay necesidad de que el observador tome una decisión sobre el cambio de dirección. Es en este punto del proceso de reconstrucción que la trayectoria estirada y la piel son reconfiguradas a la forma espiral original de alguna de las muchas trayectorias de la KunstHAL (Figura 7).

En efecto, se produce una representación tridimensional de locomoción a través del espacio relativa al observador. El flujo del arreglo óptico puede ahora ser experimentado espacialmente, más que linealmente. El proceso de corte, edición y juntado de los fragmentos seleccionados de la KunstHAL, de una manera similar a los métodos de montaje de Sergei Eisenstein, se acerca a la manera en que se experimentan los eventos espaciales.¹⁹

DE LA POSIBILIDAD DE OTRAS EXPLORACIONES.

Esta exploración del flujo experimental locomotor está reducida al mínimo. Las claves visuales que apuntan hacia la percepción del mundo visual son excluidas. Los detalles reconocibles de las elevaciones, tales como ventanas y puertas, son víctimas del proceso de reducción. La adición de más información visual se puede investigar en estudios posteriores. El número posible de trayectorias (uno) también es reducido y el viaje correspondiente. Un gran número de estudios espaciales puede ser producido, proveyendo información experimental para muchas rutas diferentes alrededor de la KunstHAL.



Parte del flujo experimental locomotor de la experiencia espacial de la KunstHAL. Fotos: S M L XL y Consuelo Farías.

El incremento de descripciones dimensionales es fácilmente reconocido –nodo (uno), a línea (dos), a forma espacial de flujo (tres). Pero el flujo temporal, en esta etapa no ha sido considerado. ¿Pueden los espacios ser representados temporalmente tanto como espacialmente? El tiempo afecta la percepción del espacio, dependiendo de si la permanencia del observador en ese espacio es larga o corta. La descripción de los espacios que son experimentados también puede ser influenciada por lo más o menos rápido que

se mueva una persona a través de ellos, la forma basada en el flujo espacial puede tanto contraerse como expandirse.

Como se acaba de ver y con base en lo que dice Arnheim,²⁰ cuando se genera un espacio arquitectónico se está creando un dominio espacial que genera campos de influencia. Fenómeno que resulta de suma importancia para la generación de una secuencia espacial orquestada, o en otras palabras, de acuerdo a un guión, a través de contrastes de intensidad y las llamadas de atención tanto de volúmenes como de espacios, ya que tanto unos como los otros ejercen grados de atracción y por lo tanto, de repulsión. Estos grados tanto de atracción como de repulsión son los que determinan el movimiento de la persona en el espacio.

Se intuye también que existe en el espacio creado con estas bases cinematográficas una tensión que se produce de las relaciones que se establecen entre los objetos que ocupan el vacío, como consecuencia del guión espacial argumentado con campos de fuerzas visuales y perceptivas, que como ya dije, generan atracciones y repulsiones, es decir, tensión.

Otro asunto importante en la creación del guión arquitectónico con respecto al movimiento es la velocidad, sobre todo en cuando a la percepción del espacio. Pueden darse establecerse delimitantes que sean capaces de favorecer la experiencia de aceleración o retardación del recorrido, como los son las rampas, rampas escalonadas, escaleras, intensificación del ritmo, encuadres, etc. En la KunstHAL prácticamente se combinan muchas posibilidades, tanto las rampas y rampas escalonadas, pisos en rampa, intensificación del ritmo mediante las columnas 'inclinadas' que le dan al espectador diversas sensaciones, ya sea que baje o suba por el piso inclinado o en rampa.

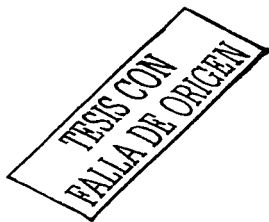
Hay que destacar también que la manera de observar la arquitectura varía en principio de la manera de observar, digamos el espacio abierto o paisaje, debido a la diferencia de dimensiones. La arquitectura exige al espectador realizar muchos más movimientos de cabeza, dando como resultado que la experiencia del espacio sea más semejante a una secuencia que a una imagen integral, como ya se ilustra en este fragmento. Por otro lado, estos movimientos de cabeza favorecen el movimiento aparente de los objetos en dirección contraria al movimiento, como sucede con las columnas 'inclinadas' del auditorio de la KunstHAL que cuando se sube por el piso inclinado, las columnas parecen venir sobre uno y caerse al piso y cuando se baja, entonces las columnas se van levantando del piso. Estos fenómenos de aparente desplazamiento de los objetos confirman a la vista la percepción cinética debida a la locomoción y a la velocidad. Lo anterior nos lleva a considerar que es de suma importancia mantener una dosificación equilibrada en esas sensaciones de cambio, de modo que no se pierda su capacidad creativa y caiga en el aburrimiento.

Para experimentar la secuencia de tiempo también habrá que hacer uso del concepto de simultaneidad como ya se vio. Esto quiere decir que el espectador observa previamente varias posibilidades de recorrido lo que propicia una anticipación mental del movimiento.

Para no alargar más este fragmento nombrando otros conceptos de suma importancia en la creación del espacio y su forma de percibirlo,²¹ concluiré apuntando que La KunstHAL celebra la esencia de la trayectoria con su integración en el *Museumpark*, tanto física y visualmente, con sus vistas al exterior, que orientan al visitante dentro del edificio. La descripción experimental, como está, es insular, es decir, aislada del exterior, no ofreciendo contacto con lo que se encuentra más allá de la envolvente. La investigación más avanzada en la importancia del contexto puede ofrecer claves de cómo acercarse a la integración del exterior, desde adentro.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- ¹ Gregor, Murray, *Space in Time – Filming Architecture, Architecture and Film*, Architectural Design Profile No. 112, Academy Group, London, 1994, p. 19. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ² Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1986, p. 122. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ³ Gibson James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1986, p. 294. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁴ Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1986, p. 293. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁵ Bois, Yves-Alain, *Assemblage*, No. 10, December 1989, p. 113. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁶ Eisenstein, S. M., Gianni, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, Traducción José García V. Ed. Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 87. (Originalmente publicado en inglés en 1991).
- ⁷ Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, Traducción María Luisa Puga, edición preparada por Jay Leyda, Siglo XXI Editores, México, 5ª edición, 1999, p. 12. (1ª edición en inglés 1949).
- ⁸ Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, Traducción María Luisa Puga, edición preparada por Jay Leyda, Siglo XXI Editores, México, 5ª edición, 1999, Pp. 17-18. (1ª edición en inglés 1949).
- ⁹ Fecht, Tom, "Una entrevista con Rem Koolhaas", Revista de arte Kunstforum International, junio 1997. Realizada en la inauguración de Documenta X, Kassel, Alemania. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁰ Toy, Maggie (editor), *Architecture and Film*, Architectural Design Profile No. 112, Academy Group, London, 1994, p. 7. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹¹ Porter, Tom, *The architects Eye – Visualization and Depiction of Space in Architecture*, E & FN Spon, London, 1997, Pp. 113-119. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹² Porter, Tom, *The architects Eye – Visualization and Depiction of Space in Architecture*, E & FN Spon, London, 1997, p. 115. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹³ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL*, Monacelli Press, Inc. Nueva York, 1995, p. 431. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁴ (Sin autor) *Locomotive Montage Spatial Experience*. <http://www.msa.mmu.ac.uk/~mikeg/paper/paper.htm> Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁵ Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1986, p. 122. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁶ Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1986, p. 68. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, traducción del francés por Colin Smith, 10ª reimpresión, Routledge, London, 1999, Pp. 255-256. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, traducción del francés por Colin Smith, 10ª reimpresión, Routledge, London, 1999, Pp. 268-279. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ¹⁹ Porter, Tom, *The architects Eye –Visualization and Depiction of Space in Architecture*, E & FN Spon, London, 1997, p. 114. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ²⁰ Arnheim, Rudolph, *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 19-26.
- ²¹ Cfr. Hesselgren, Sven, *Los medios de expresión de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1969.



1976. DE LA CREACIÓN DE OTROS ESPACIOS: LA HETEROTOPOLOGÍA

FOUCAULT, EL ESPACIO Y LOS ARQUITECTOS.¹

LENGUAJE, MIRADA Y ESPACIO.

UTOPIÁS Y HETEROTOPIÁS.

LA GENEALOGÍA DE LAS FACILIDADES PÚBLICAS.

PODER, CONOCIMIENTO, ESPACIO.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Se dice que el laberinto es múltiple, etimológicamente, porque contiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras. El laberinto corresponde exactamente a cada nivel: el laberinto continuo en la materia y sus partes, el laberinto de libertad en el alma y sus predicados.²

GILLES DELEUZE.

El siguiente ensayo fue realizado por Daniel Defert y relata la forma en que Foucault fue desarrollando sus ideas sobre los 'otros espacios' para la arquitectura. Resulta de particular interés por varias razones, sobre todo por su fuerte relación para la arquitectura-urbanismo y para entender mejor el ensayo de Foucault *De otros espacios*. Tuve la suerte de encontrarlo publicado en inglés, el cual me permito traducir a español a continuación.

FOUCAULT, EL ESPACIO Y LOS ARQUITECTOS.³

En marzo 14, 1976, el *Cercle d'Etudes Architecturales* en París invitó a Michel Foucault a dar una conferencia sobre el espacio. Él propuso una nueva analítica espacial, que denominó "heterotopología". La conferencia permaneció sin publicar por años, con excepción de los extractos impresos en francés en el periódico italiano *L'Architettura*, en 1968.⁴ El texto de la conferencia circuló en forma mecanografiada entre los miembros del círculo hasta que finalmente fue presentada al público en el otoño de 1984 la exhibición *Idea, Process, Results* [*Idea, Proceso, Resultado*] en el Martin Gropius Bau en Berlín.

Esta fue la más importante de diecisiete exhibiciones esparcidas a través del *patchwork* del diseño urbano de Berlín por la International Bauausstellung (IBA) [Exposición internacional de construcción], que buscaba mostrar al mundo la hoja de balance de sus actividades en reconstrucción y restauración de la ciudad. La exhibición, un panorama del pensamiento contemporáneo en arquitectura y urbanismo, dio una anticipación de la reunificación de la ciudad capital; fue curiosamente resonante con el texto de Foucault de 1967, "*Des espaces autes*" [*De otros espacios*].⁵ Mediante dar su autorización para la publicación del texto poco antes de su muerte en junio 25 de 1984, el filósofo lo añadió en *extremis* al cuerpo de sus escritos autorizados.

Desde entonces, el texto ha sido ampliamente Traducción y discutido. ¿Pero qué sucedió en el intervalo? "Por casi 20 años... estos 'Otros espacios'... permanecieron inexplorados y sustancialmente malentendidos," comenta Edward Soja, un ardiente californiano promotor de la heterotopología.⁶ ¿Puede la historia de este silencio y el abismo entre las dos fechas de 1967/1984 realmente ser interpretada como nada más que una parodia del tema eminentemente foucaultiano de la historia de la no recepción? ¿Ofrecen las nociones de recepción y no recepción una retícula analítica suficientemente fina para tamizar las series de transformaciones en los discursos estéticos, epistemológicos y políticos desarrollados por arquitectos y urbanistas durante los últimos veinte años, una serie duplicada por las transformaciones en la problemática del espacio como es tratado en los escritos de Foucault mismo? ¿Han constituido estas transformaciones nuevas superficies de inscripción, nuevos arreglos y reevaluaciones del texto? Si es así, ¿pueden estas inscripciones ser trazadas independientemente de la transformación en el estrato social —y por tanto en el político y en el teórico— del autor, Michel Foucault? ¿Y pueden ser trazadas independientemente de la formulación de un nuevo marco conceptual, ese del postmodernismo, en el

cual parte de estas transformaciones han sido articuladas y hechas significativas, particularmente en círculos arquitectónicos?

LENGUAJE, MIRADA Y ESPACIO.

“¿Recuerdas el telegrama que nos dio tanta risa, donde un arquitecto decía que vislumbró una nueva concepción del urbanismo? Pero no estaba en el libro, estaba en una plática sobre utopía en el radio. Quieren que la vuelva a dar el 13 ó 14 de marzo”.

Esta carta escrita por Sidi Bou Saïd en marzo 2 de 1967 es el documento más antiguo del encuentro de Foucault con los arquitectos. El 7 de diciembre de 1966, como parte de una serie de radiodifusión llamada “Cultura francesa” dedicada a la utopía, fue invitado a hablar sobre “Utopía y Literatura”.⁷ Comenzando con una evocación bachelardiana de los espacios encantados de los juegos de niños –áticos, esquinas en el patio trasero, la tienda de los indios o la cama de los padres, “verdaderas utopías localizadas”– siguió con un sueño de una ciencia cuyo objeto sería “esos espacios diferentes que disputan los espacios en que vivimos... no una ciencia de utopías sino de heterotopías, una ciencia de absolutamente otros espacios”. Ciertamente, clamó, “esta ciencia o heterotopología está naciendo ahora, ya existe”. Estableció sus principios en ese día.

La intervención de Foucault en las ondas radiofónicas –dónde probó ser un maravilloso narrador– respondió a la tremenda curiosidad que se había levantado con la publicación de *The Order of the Things* [en español *Las palabras y las cosas*] en 1966. El libro abría con la descripción de una improbable enciclopedia china inventada por Borges, en la que los animales entran en catorce clases de este tipo: “(a) que pertenecen al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados... (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón...” Este “desorden en el que fragmentos de un gran número de órdenes resplandecen” fue nombrado por Foucault “heterotopía”. El término era opuesto a utopía, que etimológicamente significa “ningún lugar” (y no eu-topia, “buen lugar”, como la gente tiende a creer). Pero si las utopías hablan de un lugar que no existe, se despliegan en un espacio imaginario y por eso “corren con el mero sentido del lenguaje” –porque el lenguaje, desde las profundidades del tiempo, siempre ha intersecado con el espacio. Por el contrario, la lista de Borges hace que las palabras se paren muy cerca de ellas mismas: las heterotopías “destruyen la ‘sintaxis’ por adelantado, y no sólo la sintaxis con la que construimos oraciones sino también esa sintaxis menos aparente que causa que las palabras y las cosas (juntas y también opuestas unas a las otras) se mantengan juntas”.⁸

La “desolada imposibilidad de pensar eso,” de entender la radicalmente disparatada clasificación de Borges, lleva el testimonio hasta los límites de nuestro pensamiento, límites que aún encontramos antes de la clasificación de las culturas que son radicalmente extranjeras. Cuando Victor Turner describe cómo el Ndembu de Zambia pone a los cazadores, las viudas, los enfermos, y los guerreros juntos con la misma categoría, esto no implica un espacio de pertenencia concebido como un territorio común, ni alguno cuyas ramas divergentes sean definidas con principios formales, como en el espacio donde distribuimos los reinos naturales, ni siquiera la linealidad arbitraria del orden en el espacio de nuestros diccionarios; lo que Turner describe es un sistema de analogías, de similitudes entre las propiedades simbólicas cuyas interconexiones estamos obligados a esbozar en una página en blanco para poder descubrir su sistema o “espacio de similitud”. Uno no puede pensar sin un “espacio de orden”, con la “región media” que Foucault califica como arqueológica, el espacio de debajo de nuestras percepciones, nuestros discursos, nuestras ciencias, donde lo visible y lo verbal son articulados: lenguaje, la mirada, y el espacio. La utopía y la heterotopía, como se presentan en *The Order of the Things*, son dos modalidades discursivas que contradicen o se oponen a la experiencia ordinaria y al discurso en que las encuadramos; la utopía mediante desplegarse en ningún lugar en el espacio, y la heterotopía, en ningún lugar en el lenguaje.

Por encima de la radio, Foucault hizo un uso muy diferente de su noción de heterotopía. Primero, ya no se aplicó más a un análisis de discursos sino a un análisis de espacios. Los lugares tan dispares como el espejo, el cementerio, el burdel o el recurso de las vacaciones polinesias en Djerba entraron en una

TESS CON
FALLA DE ORIGEN

categoría específica de espacio-tiempo, ya sean transitorios como el tiempo único de la desfloración en el espacio de un viaje de luna de miel, o por el contrario, estables como el (atemporal) tiempo de temporalidades acumuladas, apiladas en el sitio de la biblioteca o del museo.

Estas unidades espacio-temporales, estos tiempos-espacio, comparten el hecho de ser lugares en donde se está y no obstante no se está, como en el espejo y el cementerio, o donde se es otro, como en el burdel, el recurso vacacional, o el festival: transformaciones de la existencia ordinaria en el carnaval, que ritualiza divisiones, umbrales, y desviaciones, como también las localiza.

No todas las normas humanas pueden ser universalizadas. Las normas de trabajos disciplinarios y la transfiguración de festival no se pueden desplegar en la linealidad de un único espacio o tiempo; es necesaria una fuerte ritualización de rupturas, umbrales, y crisis. Pero estos contra-espacios son interpenetrados por todos los otros espacios a que se oponen: el espejo donde no se está refleja el contexto donde se está, el cementerio es planificado como una ciudad, los espacios reverberan uno en otro, no obstante son discontinuidades, rupturas. Finalmente, hay algo como el eterno retorno de estos rituales espacio-temporales, no una universalización de las mismas formas, sino una universalidad de su existencia. Son atrapados en una sincronía y diacronía específica que los hace un sistema significativo entre los sistemas de arquitectura. No reflejan ni la estructura social ni la estructura de producción, no son ni un sistema sociohistórico ni una ideología: en cambio son rupturas en la vida ordinaria, en los reinos imaginarios, las representaciones polifónicas de la vida, la muerte, y el amor, de Eros y Thanatos.

Hay elementos estructuralistas-funcionalistas en este análisis de "otros espacios", pero también hay una nota bakhtineana, como si la dimensión polifónica o dialogal y carnavalesca que Bakhtin había descubierto en el lenguaje estuviera siendo aplicada aquí al análisis de los espacios. Sin embargo, Bakhtin no fue Traducción al francés hasta 1966 y nada puede justificar la idea de que su trabajo influenció el análisis discursivo en la conferencia de Foucault, o en *La arqueología del saber*, que estaba escribiendo al mismo tiempo. En la conferencia, heterotopía ya no designa en ningún-lugar del lenguaje. Por el contrario, la posibilidad de un nuevo espacio de orden en el cual distribuir estos contra-sitios, estas unidades de espacio temporal, se presenta aquí como heterotopología, descrita como una nueva ciencia en 1966, y más prudentemente, en 1967, como una nueva descripción de espacialidad, concebida en la categoría de diferencia, de polifonía. Esto, en cualquier caso, es lo que llegó a oídos de algún arquitecto en diciembre 7 de 1966. ¿Es el oído de algún arquitecto un sitio suficientemente respetado en nuestras sociedades?

La carta del 2 de marzo de 1967, denuncia una decepción: el arqueólogo de la mirada no ha atraído la mirada del arquitecto. No, "no estaba en el libro" que una nueva concepción de urbanismo se guardara en germen —no en el libro con el cual el filósofo había esperado provocar tales rupturas en el pensamiento.

Incluso esos tiempos suficientemente reacios, todo el camino hasta la gran bronca del 1968, y Foucault pronto se volvió de espaldas en el polémico tumulto de gloria, dejando Francia para ir a la serenidad medio-mojada de Sidi Bou Saïd en la parte alta del Golfo de Cartago, y para la siempre difícil paz de escribir. Fue una heterotopía vivida. Lo que cayó en el oído del arquitecto fue solamente lenguaje menor, uno de esos juegos literarios en los que Foucault gozaba con ávido placer, su júbilo constantemente revisado por las ascéticas demandas de escribir —una restricción que puede ser leída en la didáctica de la conferencia reescrita para los arquitectos.

UTOPIÁS Y HETEROTOPÍAS.

De 1960 a 1970 el Círculo de Estudios Arquitectónicos estaba dirigido por su presidente Jean Dubuisson (el arquitecto del Museo de Artes y Tradiciones populares en el Bois de Bolougne) y por Ionel Schein, quien seleccionó a los oradores que iban a ser invitados al número 38 del Boulevard Raspail. Era uno de los raros círculos de reflexión arquitectónica no dominado por imperativos profesionales; en los años cincuenta y sesenta Ionel Schein gozaba de una reputación favorecedora como agitador intelectual y

proveedor de "radicalismo en arquitectura".⁹ Según Durbuisson, fue Schein quien invitó a Foucault. Las conferencias fueron anotadas por un estenografista, luego mecanografiadas y distribuidas a los miembros del Círculo, Pierre Riboulet (el arquitecto del Hospital Robert Debré, entre otros) aún tiene su copia hoy en día. Él también recuerda el debate que siguió, particularmente concerniente a Bachelard, "a quien todos pillamos" dijo Foucault. Él recuerda las precauciones retóricas del filósofo al iniciar la conferencia, su ignorancia declarada sobre los asuntos de los arquitectos. Sus referencias fueron sobre la historia de las ciencias (Koyré, Bachelard), la crítica literaria (J.-P. Richard, Blanchot), y el psicoanálisis existencial (Binswanger), todos los campos en los que Foucault había previamente desplegado sus "obsesiones espaciales".¹⁰

En 1967 Foucault aún no había desarrollado su concepto del "intelectual específico", designando una doble inscripción: primero en un campo especializado del conocimiento, luego en el campo de la política, a través de la movilización del poder conferido por el conocimiento especializado. Aún nada le gustaba más que hablar con especialistas. Había sido decepcionado por el descuido relativo de la profesión psiquiátrica de *Locura y civilización* (1961).

Para marcar su entusiasmo por esta conferencia, Robert Auzelle, uno de los pensadores detrás de la reconstrucción de Francia desde el principio de los años cincuenta, le ofreció a Foucault su historia de la arquitectura funeraria y cementerios,¹¹ la cual efectivamente cubrió una de las heterotopías. En *El nacimiento de la clínica* (1963), Foucault describió cómo la anatomo-patología integraba a la muerte en el conocimiento de la vida. El ofrecimiento de la historia de la integración de los cementerios en la planeación urbana probó la complicidad perfecta entre el conferencista y sus oyentes: la negatividad estaba en el corazón de la racionalidad. Estaba en el corazón de los estudios de Foucault, hasta *Vigilar y castigar* en cualquier caso.¹²

Fue al cerrar este mismo año de 1967 que Jean-Luc Godard, en su película *Le Chinoise*, puso a la estudiante pro-china actuada por Anne Wiazemski a tirar tomates a una copia de *Las palabras y las cosas*, un cuyas abruptas discontinuidades en el pensamiento del tiempo fueron tomadas como un símbolo de la negación de la historia —y por tanto de la negación de la revolución.

¿Circuló la conferencia de 1967 más allá de la versión mecanografiada que se distribuyó a su audiencia inicial?

El Círculo mismo no tenía periódico y no publicó ninguna de sus conferencias. En ese tiempo, las concepciones más ampliamente compartidas entre los arquitectos provenían de Le Corbusier y la Bauhaus e involucraban la racionalización de las formas y la "legibilidad" de un espacio urbano concebido como un texto acentuado con "hitos", ya fueran espacios o edificios. Françoise Choay, a quien Foucault frecuentaba en los años setenta, repasa esta problemática en *Urbanisme, utopies et réalités* (1965). Un urbanismo humanístico, orientado al progreso, basado en la Carta de Atenas y en un ideal de racionalidad creciente; un urbanismo cultural para el que cada forma es un símbolo y que mira nostálgicamente atrás hacia la armonía de las ciudades pasadas: estas eran las "ideas reguladoras de la razón urbana". ¿No trazaron estas ideas reguladoras el espacio de la utopía en el cual se desplegaría el discurso arquitectónico y urbanístico después de 1968, con la disolución de la "ciudad" objeto entre las relaciones sociales capitalistas? ¿Ha sido la ciudad como armonía racional y formal despedazada por el capitalismo? ¿No es el espacio una vasta página blanca en la que la metanarrativa del capital ha sido escrita para los próximos dos siglos? ¿No es eso lo retractado, lo no imaginado de todas las divisiones construidas entre clases, sexos y generaciones?

Pevsner clamó que el arte barroco había bosquejado lo sobrenatural tangible. Después de 1968, el espacio urbano repentinamente bosquejó el capitalismo tangible. El libro III del *Capital* sobre la génesis de la renta del suelo se volvió la primera lección obligatoria de cualquier curso de planificación urbana. Los espacios mismos desaparecieron bajo la visibilidad de las relaciones sociales que los produjeron. El discurso crítico era sólo una variante del discurso utópico profundamente marcado por el sueño de un

espacio del cual la inscripción del capital podría ser borrada, así como Thomas More en su *Utopía* (1516) imaginó lo que se volvería la atadura social si pudiera sustraerse el dinero de las relaciones sociales.

La fascinación de las escuelas arquitectónicas por las visitas a las utopías realizadas a estados de vivienda industrial sostiene el testimonio de la noción de que el discurso arquitectónico y urbanístico francés de los años setenta se desplegó en el espacio de la utopía. Dos objetos de esta fascinación fueron el *Famillistère* en el estado de vivienda *Guise and the Meunier* en Noisiel; sus promotores han estado de hecho entre los primeros en inventar el consumo masivo, uno encogiéndolo la milenaria y extremadamente costosa forma de la chimenea hasta el tamaño de la estufa de hierro colado doméstica, el otro mediante la reducción de un producto medicinal de los ejércitos napoleónicos, el cacao, a su complemento industrial, la barra de chocolate. ¿No han ambos articulado la racionalización del consumo con una ocupación racional del espacio? Cuestionado acerca de la heterogeneidad arquitectónica del nuevo poblado de Cergy-Pontoise, uno de los planificadores de ese tiempo declaró en televisión: "Si hubiésemos adoptado un solo estilo podríamos haber sido acusados de dejarle la ciudad a un solo grupo bancario". La racionalización del estado de vivienda industrial y la fragmentación del espacio urbano, el homogéneo y el heterogéneo, se referían hacia atrás al mismo e irrefutable código de análisis: la espacialización del capital. El arquitecto se volvió el técnico pasivo que ponía las estrategias y las normas de capital en vigor.

El eco de esta falta de confianza en sí misma de la arquitectura puede ser oído en los trabajos teóricos producidos por los arquitectos de los años setenta. Pierre Riboulet reflexionó sobre arquitecturas campesinas: ¿Su coherencia formal a través del tiempo resultó de su anterioridad a la división del trabajo manual e intelectual en la construcción? Jean-Louis Cohen inquirió la existencia de prácticas arquitectónicas de la clase trabajadora.¹³

La elegante descripción formal de las heterotopías era literatura menor. ¿Podía trazar un surco en el discurso dominante que desplegó lisamente en el espacio de la utopía?

La inquietud de los tiempos puede ser leída en el periódico *Traverse*: "Se vuelve necesario hablar en el mismo instante de las utopías preurbanas, estados de casas de trabajadores; Haussmann, la Bauhaus, el funcionalismo, poblados Shaker, apartamentos complejos, poblados nuevos: por todos lados vemos la aseveración peligrosa de una racionalización del espacio inherente a la extensión universal del capital, como una propensión de su orden de intercambio, o de orden *tout court* [todo corto]."¹⁴

LA GENEALOGÍA DE LAS FACILIDADES PÚBLICAS.

Fue en 1972 que Foucault comenzó a trabajar con grupos de investigación en la historia de *équipements collectifs* [facilidades públicas]. El primer grupo fue el *Centre d'Etudes de Recherche et de Formation Industrielle* (Cerfi) dirigido por el psiquiatra Felix Guattari, quien estaba completando el libro *Anti-Oedipus* (1972) en colaboración con Gilles Deleuze. Creado en 1965 por investigadores disidentes de ciencias sociales del Partido Comunista Francés (PCF), Cerfi comenzó a cuestionar su cultura marxista después de 1970, poniéndola en una doble prueba: primero, la prueba del abordamiento genealógico trabajando en *Locura y civilización* y *El nacimiento de la clínica*; y segundo, la prueba de esclarecer las relaciones libidinales que cada investigador mantiene hacia el objeto de su investigación (no obstante nadie falló al ver la ambivalencia de la reflexión urbanística hacia la racionalidad capitalista), así como las relaciones que los investigadores mantienen entre ellos como grupo jerárquico y sexuado.

La narrativa de esta doble prueba o ensayo, publicado en el diario de Cerfi, es probablemente uno de los más interesantes libros de registro de los cruces ideológicos de esos tiempos.¹⁵ Como en un experimento de laboratorio, uno observa la fisura del análisis marxista y el emerger de lo que pronto se llamaría la "actitud posmoderna". El intento es descrito por sus autores como "una extraña máquina hecha con trocitos y pedazos prestados por el genealogista Foucault, o robados del sitio de trabajo del erudito bicéfalo Deleuze-Guattari".

"El genealogista Foucault" es de hecho una nueva imagen social del filósofo: el abordaje genealógico fue ratificado francamente sólo con sus hazañas en el *Collège de France*, que comenzaron en diciembre de 1970. Desde 1971, él y Deleuze también guiaron un movimiento militante, el *Groupe d'Information sur les Prisons* (GIP), a la extrema izquierda del espectro político.

Foucault discutió el abordaje "genealógico" de las facilidades públicas en Cerfi en el contexto de los grupos de trabajo en la ciudad;¹⁶ pero lo desarrolló más extensamente en su seminario en el *Collège de France*. El seminario se enfocó en el surgimiento del doctor como un experto en el siglo XIX, a través de un experto en psiquiatría y medicina legal, por un lado, y a través de su papel como ingeniero que contribuye a la definición de las normas y formas de arquitectura, por el otro. En este punto un arquitecto, Bruno Fortier, el director del *Centre d'Etudes et recherches en architecture* (Cera), comenzó a participar en el trabajo de investigación del seminario.

La expresión *équipements collectifs* no aparecía en los textos del siglo XVIII; sin embargo, su lugar es tomado por la *machine à guérir* o "máquina de curar", definida por un cierto doctor Tenon como el ideal del hospital moderno. La arquitectura de hospital, escribió Tenon, ya no puede ser "todo rutina y tanteo" sino que debe responder a múltiples asuntos: parar el contagio a través del arreglo de cuartos y camas, permitiendo la circulación de aire fresco, favoreciendo la disociación de la enfermedad y el enfermo, facilitando la vigilancia de pacientes y personal, manifestando la jerarquía de la mirada médica, tomando en cuenta las necesidades de la población. "Lo que ayuda a curar no es la regularidad de los planos sino la apropiación de la arquitectura".¹⁷ El modelo debe ser perfecto —de modo que nada más deba ser cambiado— u acabado, repetible. "Por primera vez en 1978, se les pidió a los arquitectos que consideraran la imitación como deber", observó Bruno Fortier.¹⁸ Las tipologías normativas reemplazan los ejemplos ofrecidos por la historia. La apropiación de la arquitectura derivada por el tratamiento de una network [red] de distintas cuestiones, climáticas, demográficas, estadísticas, higiénicas, médicas, y disciplinarias. Todas ellas tienen su lugar de surgimiento, su racionalidad, sus promotores, todas respondiendo a una multiplicidad de tácticas: técnicas de vigilancia, de conocimiento de producción, de efectuaración de poderes, de medicación, de salud pública. Tales tácticas no pueden ser descritas como análogas o segmentos infinitamente repetidos en un único texto por el guionista único, mítico, unitario que es el capital. La "máquina de curar" que combina estas diversas tácticas fue construida a través de la articulación de varias prácticas, varios discursos; fue precedida por la inauguración de un debate público iniciado en París en 1772, el año del fuego que consumió el *Hôtel-Dieu* [Hospital general] y necesitó una reflexión en su construcción, incluyendo un viaje para-encontrar-hechos a los principales hospitales europeos.

Desde luego, tales edificios incorporaron las tácticas de vigilancia observadas en todos lados, en otras formas arquitectónicas, notablemente en escuelas y barracas militares: estas eran las tácticas y formas que precedieron y apoyaron la emergencia de la división capitalista de la labor, y pudieron proliferar más allá de ella, en los vastos archipiélagos de socialismo siberiano, por ejemplo. Fundamentalmente no eran ni formas arquitectónicas ni modos de producción, sino tecnologías de poder. En el curso de su investigación de "máquinas arquitectónicas" adaptadas perfectamente a sus objetivos, Foucault pronto descubrió lo que iba a convertirse en paradigma de su trabajo: el Panóptico de Bentham,¹⁹ del cual Poyet ha esbozado una interpretación para la reconstrucción del *Hôtel Dieu*.²⁰ Los resultados de la investigación del seminario en el *College de France* sobre arquitectura de hospital a finales del siglo XVIII —agrupados en el volumen *Les machines à guérir*— fueron publicados en dos ediciones, la primera en París en 1976, la segunda en Bruselas en 1979.

El otro grupo de estudio publicado por Foucault (pero sin ninguna participación visible de él en la publicación final) se enfocó en el hábitat entre 1800 y 1850.²¹ La líder de este grupo fue Francoise Béguin, actualmente un historiador de paisaje y de arquitectura colonial.²² La metodología fue la misma que la anterior: en lugar de comenzar con la historia de las formas de habitación o de la ciudad, los investigadores inventaron las prácticas discursivas que circunscribieron y codificaron el hábitat como un objeto de intervención política y administrativa entre 1800 y 1850. aislaron los varios registros de

TÉC
FALLA DE ORIGEN

conocimiento y práctica concernientes a enfermedades, empleo, y sus diversas anormalidades; los discursos concernientes al lugar en el hogar de facilidades como agua, iluminación, ventilación; y el desarrollo de una jurisdicción creciente sobre el espacio público, en el punto de intersección donde el hábitat es construido. Este trabajo requirió de investigadores para esparcir sus ideas preconcebidas: "Primero uno debe sacudirse el hechizo de la casa, desmineralizarlo, deconstruirlo", escribió Francoise Béguin.

Para estar seguro, no todos los papeles de este seminario pueden ser atribuidos al "pensamiento de Foucault". Como nos es recordado por el historiador médico Jean Pierre Peter, quien participó en los seminarios donde se desplegó el "caso Pierre Rivière", "el grupo del seminario era multiforme, con grandes diferencias en disciplina, preocupaciones, profesiones; y la serie de nuestras contribuciones testifica a esta multiplicidad... no éramos un equipo en absoluto, éramos libres en nuestra asociación y cometido, cada uno interesado en trabajar con Foucault por nuestras propias razones... sin ninguna actividad en común o escuela de pensamiento".²³

De hecho, ninguno de los participantes se refiere en ningún momento al texto sobre las heterotopías. Estos proyectos de investigación no tuvieron verdadera circulación entre el público, pero alrededor de ellos se desarrolló un modo de análisis especial el cual vendría a la atención de un amplió número de lectores con la publicación de *Vigilar y castigar* en 1975.

PODER, CONOCIMIENTO, ESPACIO.

Fue con *Vigilar y castigar* y su rápida circulación Internacional (El libro fue rápidamente Traducción a veinte idiomas) que el análisis del espacio de Foucault recibió una nueva visibilidad, como el sitio de la doble articulación de poder en el cuerpo del individuo y del conocimiento con el poder. Siguieron varios estudios de arquitectura disciplinaria, principalmente en Gran Bretaña e Italia.²⁴ Más generalmente, planificadores y sociólogos urbanos comenzaron a referirse a Foucault. En el periódico *Environment and Planning [Ambiente y planeación]* Leaman escribió que el trabajo de Foucault sería de importancia de aquí en adelante para planificadores urbanos y arquitectos, debido a su análisis de las cualidades normativas de las estructuras y las instituciones.²⁵ Sharon Zukin consideró el estado de vivienda para que sea incluido de aquí en adelante en el análisis de una economía de poder, de acuerdo al método desarrollado en *Vigilar y castigar*.²⁶

Este era el contexto en el cual reaparecieron las utopías. El primer volumen que considera sus posibles usos entre una historia de espacios fue publicado en Venecia en diciembre de 1977, bajo el título *Il dispositivo Foucault*. Incluía ensayos de Massimo Cacciari, Franco Rella, Manfredo Tafuri, y Georges Teyssot; su cubierta, como aquella de la de *Machines à guérir*, reproducía un plano arquitectónico panorámico para un hospital inglés.²⁷ Los autores se referían esencialmente a *Vigilar y castigar* y, con excepción de Teyssot, a una antología de textos de Foucault sobre el poder, seleccionados por los italianos y publicada por la imprenta Einaudi bajo el título *Microfísica del potere*.²⁸ Los efectos políticos de esta antología fueron inmediatos, y fueron complementados por la traducción de *Rhizome* (1976, traducción italiana 1977) de Deleuze y Guattari. Los dos libros se volvieron referencias teóricas y políticas para el movimiento "Autonomía" (léase "autonomía política"), una irritación de izquierda para el PCI, el cual se estaba apalabrando en un compromiso histórico. Esta influencia política era llamada "el efecto Foucault" por los italianos —y ese era el verdadero objetivo de *Il dispositivo Foucault*.

La introducción de Rella para el libro está perfectamente explícita. Primero parodia los análisis de Foucault de la pluralidad de las relaciones de poder en una metafísica "de poder", un poder abstracto, inmaterial que se suponía estaba en todos lados y por tanto políticamente en ninguno: "la única historia de poderes es una historia de los espacios en la que el poder se vuelve visible". Y entonces, apoyándose pesadamente en el artículo de Teyssot como la única fuente de conocimiento concerniente a heterotopías, continúa: "el ningún-lugar de poder se levanta al centro de un infinito de localizaciones heterotópicas".

La heterotopía entonces se volvió el “elemento central” en el pensamiento de Foucault, y la heterotopología se vuelve la fenomenología de la dispersión anárquica del poder. La conclusión de esta afirmación es como se esperaba: “uno ya no lucha contra el poder, revestido como si estuviera en una miríada de localizaciones (o dispositivos, “sistemas”) pero en cambio contra la tiranía de las teorías totalizadoras”. Teorías que Rella identifica claramente en una nota: “el efecto Marx”.

La interpretación de Rella puede ser inmediatamente contrapuesta con el hecho de que Foucault nunca describió el Panóptico -que para él era la articulación paradigmática de espacio y poder- como una heterotopía. Paradójicamente, el ensayo de Teyssot “*Eterotopia e storia degli spazi*” (“Heterotopía e historia de los espacios”, el único de la serie dedicado a heterotopías), no hace referencia a un análisis del poder sino más bien al análisis de discontinuidades teorizado en *Las palabras y las cosas*.²⁹

Teyssot llevó a cabo tres operaciones, todas decisivas, pero cada una en un muy diferente nivel. Primero, inscribió la invención de Foucault de las heterotopías, que nunca antes había sido discutida, dentro de problemáticas de espacio. Segundo, esbozó una teoría general del espacio del grupo de trabajo sobre las máquinas de curar y sobre el hábitat, una teoría que se volvería la *doxa* [lema] de los años ochenta. Y tercero, extrajo una epistemología arquitectónica del método de Foucault. La primera operación fue una reducción evidente del campo semántico mediante la redefinición de las heterotopías de la conferencia de 1967.

Teyssot lo cita, de la publicación italiana de 1968. Comienza con la definición topológica de las heterotopías, propuesta en 1867 como “contra-sitios... en los cuales los verdaderos sitios, todos los otros verdaderos sitios que puedan ser encontrados en la cultura, son simultáneamente representados, contestados, e invertidos”. Y también extrañamente, hace un uso taxonómico de esta definición, como en el prefacio a *Las palabras y las cosas*.

No discute la conferencia misma, sino más bien pone su valor analítico a prueba mediante aplicarlo al proyecto de un hospital del siglo CVIII descrito por el historiador J. C. Perrot.³⁰ Como la retícula de una wafflera de hierro, su plano distribuye ocho clases de pacientes en ocho edificios distintos. Los pacientes son tan heterogéneos como las categorías de animales en la enciclopedia de Borges: (a) prisioneros a solicitud de sus familias; (b) locos, prisioneros por edicto real; (c) niños pobres y legítimos de dos a nueve años, los ancianos, limosneros y prostitutas afectadas con enfermedades venéreas; (d) niños bastardos de más de nueve años, etc. la incongruencia del contenido es lo que define la arquitectura como una heterotopía —no el juego cualitativo o simbólico de oposición- controversia con respecto a espacios existentes que la heterotopía instituye a través de la función, su forma, y sus rupturas.

El uso de la heterotopía de Teyssot no transcribe nada de la profunda inscripción de espacialidad en la totalidad de la existencia humana: la heterogeneidad y la discontinuidad de las temporalidades vividas, los umbrales de la vida, las crisis biológicas (iniciación, pubertad, desfloración), Eros y Thanatos. En cada cultura, las especializaciones de subjetividad en todas sus formas, desde el burdel hasta la casa de baños —y no sólo las funciones mayores de la Carta de Atenas- han recibido una inscripción específica en el espacio, o mejor dicho en los espacios, los que no existen en una relación de división con respecto a cada cual, tales como adentro / afuera, periferia / centro, público / privado, sino más bien en un juego formal de diferenciación y reverberación: en resumen, en el registro de la comunicación. Cuando Rella vuelve el espacio foucaultiano en un receptáculo de las heterotopías de poder (la concepción totalizadora) y cuando Teyssot vuelve la heterotopía en la articulación arquitectónica de las incongruencias del mundo (la concepción localizadora), ambos pasaron por alto la tercera dimensión, la capacidad de espacio para referirse a sí mismos en la densidad de un juego simbólico y formal de contestación y reverberación, en una fragmentación que no es segmentación, sino más bien el “*Thirling*” [“*Terciador*”] que Edward Soja teoriza en estos términos: “el *Thirling* como *athering* [otrador]”.³¹

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pero Rella y Teyssoy pasaron por alto lo monádico, la dimensión leibniziana de las heterotopías: cada una formalmente completa y refiriéndose a todas las otras. Pero esta es una evaluación de heterotopía que sólo aparecerá hasta los años noventa.

El segundo "efecto Teyssoy" proviene de la interpretación taxonómica de las heterotopías. ¿Puede la transformación de la retícula-hospital con sus ocho compartimentos llenos de tal contenido incongruente realmente ser concebida dentro de la categoría de un progreso continuo de la razón? ¿Requiere, por el contrario, una discontinuidad de prácticas, de esquemas clasificatorios y perceptuales, una discontinuidad de la mirada, de discursos y conocimiento, una ruptura y una redistribución de la estructura conceptual que mantenía juntos lo visible y lo verbal? Uno debe "mantener en la mente esta discontinuidad temporal para poder entender la estructuración discontinua del espacio moderno", concluye Teyssoy. Una propuesta que volvería a emerger en la exhibición IBA en 1984.

¿Pero la discontinuidad de nuestros sistemas de pensamiento³² necesariamente implica que la arquitectura debe ser entendida como parte del "episteme" de una era, como parte de lo que Foucault llama los "espacios de orden" —las precondiciones para la formación tanto de discursos como para sus objetivos cuya discontinuidad puntualiza la discontinuidad de nuestras ciencias? ¿Hay ahí en otras palabras un logot de arquitectura, pregunta Teyssoy? ¿O estamos en la presencia de la multiplicidad de discursos analizados en el seminario de Foucault, con sus ligas a disciplinas independientes y a las prácticas social, discursiva, técnica y económica en constante negociación, en relación recíproca y variación perpetua, incluso en confrontación? A esta multitud de racionalidades e intervenciones, Teyssoy añade la expresión del cuerpo social a través de sus representantes electos, sus grupos de presión y sus conflictos urbanos.

De esta manera en la recepción inicial de las heterotopías en *El dispositivo* Foucault demuestra la ambigüedad de la noción de recepción: no es ni una materia de comprensión exacta ni la verdadera instrumentación de la idea, sino más bien un reimplante polémico y polisémico de esa idea en una network [red] de debates políticos por un lado, y de una indagación epistemológica, por el otro.

Para completar esta imagen de la recepción, debo añadir que Foucault marcó su propia recepción de ello confiando a Bruno Fortier que cuando leyó el pequeño volumen sintió como si estuviera "en la piel de Althusser siendo disecado por los trotskistas". En consecuencia seleccionó un vocabulario exclusiva e irónicamente político para expresar esta recepción de su recepción.

Ya en julio de 1976, Foucault había evocado su conferencia de 1967 en una entrevista sobre el Panóptico de Bentham, publicada en 1977 y mencionada por Teyssoy. Contiene estos comentarios: "toda una historia de espacios queda sin escribir —que al mismo tiempo podrán ser una historia de poderes (ambos términos en plural)- desde las grandes estrategias de geopolítica, hasta las pequeñas tácticas del hábitat, la arquitectura institucional desde el salón de clases hasta el diseño de hospitales, pasando por las instituciones políticas y económicas. Es sorprendente qué tanto tomó el problema de espacio para emerger como un problema político-histórico... Recuerdo hace diez años más o menos, discutiendo estos problemas de políticas de espacio y habiéndome dicho que era reaccionario ir tanto así sobre el espacio, y ese tiempo y el 'proyecto' eran de lo que la vida y el progreso se tratan". Nada nos previene de suponer que estas oraciones han previamente sido recibidas por Teyssoy también.

Una historia foucaultiana de espacios, o más precisamente de la espacialización del poder, o todavía más preciso de la inscripción en el espacio el espacio-colonial-heterotópico del régimen particular de poder que se desarrolla desde el siglo XVIII hacia delante y al que Foucault llama biopoder,³³ sobre la base del cual los problemas de espacio se vuelven políticamente diferentes, es el proyecto emprendido a principio de los años ochenta por el antropólogo Paul Rabinow³⁴ y la historiadora norteamericana del hábitat Gwendolyn Wright.³⁵ Pero ni ellos, ni tampoco Françoise Béguin quien también se dedicó a la historia de la arquitectura colonial, supieron de la conferencia de 1967.

En su introducción a una entrevista con Foucault publicada en el diario arquitectónico *Skyline* en 1982,³⁶ Rabinow y Wright recordaron las "obsesiones espaciales" del filósofo, citando una entrevista anterior en *Hérodote* donde él remarcó que "a través de ellos llegué a lo que básicamente estaba buscando: las relaciones que son posibles entre poder y conocimiento". En consecuencia la arquitectura y el urbanismo no constituyen un campo aislado, enteramente autónomo. En la entrevista que sigue, Foucault destierra cualquier esperanza utópica de la práctica arquitectónica: "Los hombres han soñado máquinas liberadoras. Pero no hay máquinas de libertad, por definición... Pienso que nunca pueden estar inherentes en la estructura de las cosas para garantizar el ejercicio de la libertad".

Entonces Foucault deja su lejano concepto de heterotopía flotar de regreso a la superficie de este dominante discurso político y epistemológico sobre el espacio: "Para hacer una observación entre paréntesis, recuerdo que habiendo sido invitado, en 1966, por un grupo de arquitectos para hacer un estudio sobre el espacio, de algo que yo llamé en ese tiempo *heterotopías*, esos espacios singulares para ser encontrados en algunos espacios sociales dados cuyas funciones son diferentes o incluso opuestas a otras. Los arquitectos trabajaron en esto y al final del estudio alguien habló alto —un psicólogo sartreano me bombardeó, diciendo que el *espacio* es reaccionario y capitalista, pero la *historia* y el devenir son revolucionarios. Hoy en día todos se convulsionarían de risa ante tal pronunciamiento, pero no entonces".

Uno puede estar impresionado por esta larga anamnesia en dos fases: primero la memoria en 1976 de la objeción política hecha en 1967, luego finalmente en 1982, la memoria del concepto de la heterotopía misma. En 1984 Foucault pudo favorablemente aceptar la reutilización de su conferencia por la IBA en Berlín.

Los dos organizadores de la exhibición, el alemán Johannes Gachnang y el italiano Marco de Michelis, conocían el texto a través de su publicación en *Architettura* en 1968.³⁷ quedó bien con la estrategia del IBA, como lo expresó uno de sus dos redactores, J. P. Kleihues: "llevando la idea de una ciudad por fragmentos",³⁸ hablando de arquitectura urbana sin primero dibujar un plano completo de la ciudad; respetando la variedad histórica y topográfica de Berlín; concibiendo la composición de la ciudad por islas e incluso confiando la reconstrucción de los alojamientos en la misma isla a varios diferentes arquitectos.

El texto fue Traducción al inglés en 1986 y publicado por primera vez en el periódico de la Universidad de Cornell, *Diacritics*, y luego en el periódico de arquitectura *Lotus*.³⁹ Estos eventos inauguraron una nueva carrera para la interpretación cualitativa de los "otros espacios". Uno difícilmente puede entender esto sin referirse a la traducción simultánea de los Volúmenes II y III de la *Historia de la sexualidad* (1984, traducida al inglés, 1985-6) que hizo a Foucault una referencia para lo que los norteamericanos llaman "identidad política". Las feministas, los gay, y los movimientos étnicos forman la nueva network [red] de inscripción y reevaluación de las heterotopías. La historia de los modos de subjetivación emprendida por Foucault corre directamente a través de textos como "Los espacios que hacen las diferencias", por el urbanista Ed Soja,⁴⁰ "Espacios generados", por la feminista Daphne Spain,⁴¹ "Las nuevas políticas culturales de diferencia", por Cornell West,⁴² o el trabajo del geógrafo Derek Gregory.⁴³ El análisis literario, el lugar de emergencia de las heterotopías, se reapropió del concepto con Brian McHale y Michel de Certeau,⁴⁴ análisis fílmico con Giuliana Bruno.⁴⁵ Foucault, como observa Soja, se volvió el intercambio hacia cualquier análisis de espacio.

Nancy Spector, al presentar los trabajos del artista plástico cubano Félix González-Torres, describió un "ambiente heterotópico" experimental aplicado en Manhattan.⁴⁶ En veinticuatro carteleras de Manhattan, González-Torres pegó un contra-espacio constituido por una inmensa fotografía blanco y negro de la intimidad de una cama abierta; la absoluta simplicidad de las sábanas arrugadas, la ligera impresión de dos cabezas en las almohadas, donde todos pueden proyectar la interrupción del sueño o el final del amor, o más radicalmente, la advertencia del artista: una decisión de la Suprema Corte en 1986 autoriza a las fuerzas de la ley, en aquellos estados en donde la sodomía es aún un crimen, a procesarlo incluso entre adultos con su consentimiento. En resumen, la intimidad del espacio privado de la cama ha entrado en el espacio público. Como agrega Spector, esta articulación del espacio público y privado puede dar voz,

o gritar, a otra historia más muda: la impresión faltante del acompañante del artista, una víctima del SIDA.

Que maravillosa intuición de la plática por radio de Foucault en 1966: precisamente el corto del pasaje de la conferencia de 1967 para los arquitectos, donde el filósofo evocó la cama de los padres como la primera figura de la heterotopía, el lugar donde los niños aman penetrar por el placer de la trasgresión y el ensueño de los orígenes. ¿Por qué no concluimos nosotros que la larga serie de reinscripciones del texto en múltiples redes y estrategias y la larga serie de transformaciones en la figura social del autor encuentra la forma más completa de recepción en este único instante de su arco?

¿No declaró Foucault frecuentemente que él no buscaba lectores, sino usuarios?

- ¹ Publicado en: *Poetics-Politics, Documenta X - The Book*, editores: Documenta and Museum Fridericianum, Veranaltungs-GmbH. Editorial Cantz Verlag, Kassel, 1997. Pp. 274-283. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ² Deleuze, Gilles, *The Fold. Leibniz and the baroque*. Traducción Tom Conley, The Athlone Press Ltd. London, 1993, p. 3, (1ª edición en francés 1988). Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³ Publicado en: *Poetics-Politics, Documenta X - The Book*, editores: Documenta and Museum Fridericianum, Veranaltungs-GmbH. Editorial Cantz Verlag, Kassel, 1997. Pp. 274-283. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴ Foucault, M.: "Des espaces autres", en *L'Architecture, cronache e storia* 150, vol. 13, 1968, Pp.822-823.
- ⁵ Foucault, M.: "Des espaces autres", en AMC, *Revue d'Architecture*. Oct. 1984. Pp. 46-49.
- ⁶ Soja, E.: *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real imagined places* (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996, p. 11.
- ⁷ Foucault, M.: "Utopie et littérature", documento grabado, 7 de diciembre, 1966, Centre Michel Foucault, Bibliothèque du Saulchoir, referencia C116.
- ⁸ Foucault, M.: prefacio de *The Order of Things* (New York: Pantheon, 1971).
- ⁹ Todos estos detalles concernientes al *Cercle d'Etudes Architecturales* me fueron comunicados por P. Riboulet, a quien agradezco.
- ¹⁰ Foucault, M.: "Questions à Michel Foucault sur la géographie", en *Hérodote* 1, 1976. Pp.71-85. Traducción al inglés como "Questions on geography" en Foucault, M.: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. C. Gordon (New York: Random House, 1981).
- ¹¹ Auzelle, R.: *Dernières demeures* (París: por el autor, 13, place du Panthéon, 1965).
- ¹² Foucault, M.: *Discipline and Punish*, traducción A. Sheridan (New York: Vintage Books, 1977). El trabajo presenta el Panóptico de Bentham como un "evento en la historia de la mente humana", y propone un análisis de poder en términos de producción, no de represión.
- ¹³ Riboulet, P.: tesis en sociología, Université Paris VIII; Cohen, Jean-Louise: licenciado en arquitectura.
- ¹⁴ Eizykman, B.: "Urbanisme", en *Traverse* 4, 1976, citado por A. Thalamy en *Politiques de l'habitat* (París: Corda, 1977), p. 14.
- ¹⁵ "Généalogie du capital I: Les épreuves du pouvoir", *Recherches* 13, diciembre 1973; la publicación contiene el único ejemplo de una discusión de Henri Lefebvre en el ámbito de Foucault, concerniente a *La pensée marxiste de la ville* (París: Casterman, 1972).
- ¹⁶ *Recherches* 13, diciembre 1973, Pp. 27-31, 183-6; reimpresso en Foucault, Michel: *Dits et écrits* (París: Gallimard, 1994), vol. 2, pp. 447-56.
- ¹⁷ Tenon, J.-R.: *Mémoires sur les hôpitaux de Paris* (París: 1778).
- ¹⁸ Foucault, M., Barrer-Kriegel, B., Thalamy, A., Béguin, F., Fortier, B.: *Les machines à guérir: aux origines de l'hôpital moderne* (París: Institut de l'environnement, 1976; reimpresso en Bruselas: Pierre Mardaga, 1979).
- ¹⁹ Bentham, J.: *Le panoptique*, precedido por "L'œil dupouvoir", Entrevista con Michel Foucault (París: Belfond, 1977), facsímil de la edición francesa de 1791; la entrevista está traducida a inglés como "The Eye of Power", en *Power /Knowledge*, op. cit.
- ²⁰ Poyet, B.: *Mémoire sur la nécessité de transférer et reconstruire l'Hôtel-Dieu suivi d'un projet de translation de cet hôpital* (París:1785).
- ²¹ Alliaume, J.-M.: Barrer-Kriegel, B., Béguin, F., Ranciere, D., Thalamy, A.: *Politiques de l'habitat 1800-1850* (París: Corda, 1977), estudio terminado bajo la dirección de M. Foucault.
- ²² Béguin, F.: *Arabiscanes, decor architectural, trace urbain en Afrique du Nord 1830- 1950* (París: Dunod, 1983, and *Paysages* (París: Flammarion, 1996).
- ²³ Peter, J.-P.: "Nous, Pierre Riviere," entrevista en *Societes et representations* 2, noviembre 1996, pp. 347-360.
- ²⁴ *Hinterland* 3, vol. 1, mayo-junio 1978, edición trilingüe bajo el título "Segregazione e cor-po sociale," dedicado a la vigilancia de la arquitectura.
- ²⁵ Leaman, A.: *Environment and Planning* 11, 1979, pp. 1079-82.
- ²⁶ Zukin, S.: "A decade of the new urban sociology," in *Theory and Society* 9, 1980, pp. 575-601.
- ²⁷ Cacciari, M., Rella, F., Tafuri, M., Teyssot, G.: *II dispositivo Foucault* (Venice: Cluva. 1977).
- ²⁸ Foucault, M.: *Microfisica del Potere: interventi politici*, eds. Fontana and Pasquino (Torino: Einaudi, 1977); fue publicada una intervención argumentada por el movimiento alternativo en Berlín bajo el título *Dispositive der Macht* (Berlín: Merve, 1978).

- ²⁹ Teyssoit, G.: "Eterotopia e storia degli spazi," in *Il dispositivo Foucault*, op. cit., pp. 83-6; Traducida al inglés como "Heterotopias and the history of spaces," en *Architecture and Urbanism* 121, 1980, pp. 79-100.
- ³⁰ Perrot, J.-C.: *Genese d'une ville moderne, Caen au XVIIIe siecle* (Paris: Mouton, 1975).
- ³¹ 28 Soja, E.: *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real imagined places*, op. cit.
- ³² Cátedra en filosofía sustentada por Michel Foucault en El College de France, titulada "The History of Systems of Thought."
- ³³ Foucault, M.: *The History of Sexuality*, vol. I: *An Introduction*, capítulo 5: "Right of Death and Power over Life," tr. R. Hurley (New York: Pantheon, 1978).
- ³⁴ Rabinow, P.: "Biopower in the French Colonies," conferencia impartida en el simposium interdisciplinario *Foucault: Knowledge, Power, History*, Los Angeles octubre 29-31, 1981; *French Modern: Norms and forms of the social environment* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989).
- ³⁵ Wright, G.: *The politics of designs in the French colonial urbanism* (Chicago: Chicago University Press, 1991); Beguin, F.: *Arabesques*, op. cit.
- ³⁶ Foucault, M.: "Space, Power, Knowledge," entrevista con Paul Rabinow, *Skyline*, marzo 1982, pp. 16-20; reimpresso en *The Foucault Reader*, ed. P. Rabinow (New York: Pantheon, 1984).
- ³⁷ Información proporcionada por Françoise Joly, quien lo consultó con los dos organizadores.
- ³⁸ Kleishues, J.-P.: "A propos de la ville europeenne," entrevista con M. Bourdeau, *AMC* 5, Octubre 1984, pp. 95-9.
- ³⁹ Foucault, M.: "Of Other Spaces", en *Diacritics* 1, vol. 16, Primavera 1986, reimpresso en *Lotus International*, 1986, y en el presente volumen.
- ⁴⁰ Soja, E.: "The spaces that differences make," en *Place and the politics of identity*, eds. Keith and Pile (New York: Routledge, 1993), pp. 183-205.
- ⁴¹ Spain, D.: *Gendered Spaces* (Chapel Hill: University of Carolina Press, 1992).
- ⁴² West, C.: "The dilemma of the Black Intellectual," por su cuenta, b., y West, C.: *Breaking Bread* (Boston: South End Press, 1991).
- ⁴³ Gregory, D. *Geographical Imaginations, citado en Soja, Thirdspace*, op. cit.
- ⁴⁴ McHale, B.: *Postmodernist fiction* (New York: Routledge, 1988); De Certeau, M.: *Heterologies: discourse on the other* (Manchester; Manchester University Press, 1986).
- ⁴⁵ Bruno, G.: "Bodily Architectures," in *Assemblages*, diciembre 19, 1992.
- ⁴⁶ Spector, N.: *Félix González-Torres* (New York: The Salomon R. Guggenheim Foundation. 1995).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1986. DE OTROS ESPACIOS: UTOPIÁS Y HETEROTOPIÁS.¹

MICHEL FOUCAULT

La gran obsesión del siglo XIX era, como sabemos, la historia: con sus temas de desarrollo y de suspensión, de crisis y de ciclo, temas del siempre acumulativo pasado, con su gran preponderancia de hombres muertos y la glaciación amenazante del mundo. El siglo XIX encontró sus recursos mitológicos esenciales en el segundo principio de la termodinámica. La época presente tal vez por encima de toda la época del espacio. Estamos en la época de la simultaneidad: estamos en la época de la yuxtaposición, la época del cerca y el lejos, del lado a lado, de lo disperso. Estamos en el momento, yo creo, en que nuestra experiencia del mundo ya es menos aquella de una larga vida que se desarrolla a través del tiempo que esa de una [network] red que conecta puntos y se interseca con su propia madeja. Uno puede tal vez decir, que ciertos conflictos ideológicos que animan la polémica del día se oponen a los piadosos descendientes del tiempo y a los habitantes determinados del espacio. El estructuralismo, o cuando menos eso que está agrupado bajo este nombre ligeramente general, es el esfuerzo para establecer, entre elementos que pueden haber estado conectados en un eje temporal, un ensamble de relaciones que los hace aparecer como yuxtapuestos, puestos uno contra otros, implicados por cada una de los otros —eso los hace parecer, en breve, como una suerte de configuración. Realmente, el estructuralismo no vincula una negación del tiempo; sí involucra una cierta manera de tratar con lo que llamamos tiempo y con lo que llamamos historia.

Aún así es necesario notar que el espacio que hoy parece formar el horizonte de nuestras inquietudes, nuestra teoría, nuestros sistemas, no es una innovación: el espacio mismo tiene una historia en la experiencia occidental y no es posible pasar por alto la intersección fatal del tiempo con el espacio. Uno puede decir, a manera de trazar de nuevo esta historia de espacio muy toscamente, que en las Edades Medias había un ensamble jerárquico de lugares: lugares sagrados y lugares profanos; lugares protegidos y abiertos, lugares expuestos; lugares urbanos y lugares rurales (todos estos lugares afectan la vida real de los hombres). En la teoría cosmológica, había los lugares supercelestiales, como opuestos a los celestiales, y el lugar celestial fue en su momento opuesto al lugar terrestre. Allí había lugares donde se habían puesto cosas porque ellas habían sido violentamente desplazadas, y entonces por el contrario, lugares donde las cosas encontraron su tierra natural y estabilidad. Fue esta jerarquía completa, esta oposición, esta intersección de lugares la que constituyó lo que muy toscamente puede ser llamado espacio medieval: el espacio de emplazamiento.

Este espacio de emplazamiento fue abierto por Galileo. No obstante el verdadero escándalo del trabajo de Galileo no yacía tanto en su descubrimiento, o redescubrimiento, de que la tierra giraba alrededor del sol, sino en su constitución del infinito y del espacio infinitamente abierto. En tal espacio el lugar de las Edades Medias resultó ser disuelto, como lo fue; un lugar de la cosa ya no era nada más que un punto en su movimiento, así como la estabilidad de una cosa era sólo su movimiento indefinidamente retardado. En otras palabras, comenzando con Galileo y el siglo XVII, la extensión fue sustituida por la localización.

Hoy el sitio ha sido sustituido por la extensión la cual ha reemplazado al emplazamiento. El sitio es definido por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos; formalmente, podemos describir esas relaciones como series, árboles, o retículas. Además, la importancia del sitio como un problema en el trabajo técnico contemporáneo es bien conocida: al almacenamiento de (información) datos o resultados intermedios de un cálculo en la memoria o a máquina; la circulación de elementos discretos con un rendimiento azaroso (el tráfico de automóviles es un caso simple, o ciertamente los sonidos de una línea telefónica); **la identificación de elementos marcados o codificados dentro de un juego que tal vez sea azarosamente distribuido, o pueda estar arreglado según clasificaciones sencillas o múltiples.**

De una manera aún más concreta, el problema de localización o colocación surge para la raza humana en términos de demografía. Este problema del sitio humano o espacio de vida no es simplemente el de saber si habrá suficiente espacio para personas en el mundo —un problema que es ciertamente muy importante— sino también el de saber qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, circulación, marcaje, y clasificación de elementos humanos deben ser adoptados en una situación dada para poder lograr un fin dado. **Nuestra época es una época en la cual el espacio toma para nosotros la forma de relaciones entre sitios.**

En cualquier caso creo que la ansiedad de nuestra era tiene que ver fundamentalmente con el espacio, sin duda mucho más que con el tiempo. **El tiempo probablemente nos parece solamente una de varias distribuciones operativas que son posibles para los elementos que están esparcidos en el espacio.**

Ahora, a pesar de todas las técnicas de apropiación del espacio, a pesar de toda la red de conocimientos que nos capacita a delimitarlo o a formalizarlo, el espacio contemporáneo tal vez aún no está desantificado (aparentemente a

diferencia del tiempo, podría parecer, el que fue separado de lo sagrado en el siglo XIX). Para estar seguros una cierta desantificación teórica del espacio (la señalada por el trabajo de Galileo) ha ocurrido, pero nosotros tal vez no hemos aún alcanzado el punto de una desantificación práctica del espacio. Y tal vez nuestra vida está aún gobernada por un cierto número de opciones que permanecen invariables, que nuestras Instituciones y prácticas aún no se han atrevido a romper. Estas son oposiciones que nosotros estimamos como dadas por hecho: por ejemplo entre espacio privado y espacio público, entre el espacio de familia y el espacio social, entre el espacio cultural y el espacio útil, entre el espacio de ocio y aquel del trabajo. Todos estos espacios son aún nutridos por la presencia escondida de lo sagrado.

El trabajo monumental de Bachelard y las descripciones de los fenomenólogos nos han enseñado que nosotros no vivimos en un espacio vacío y homogéneo, sino por el contrario en un espacio completamente saturado con cantidades y tal vez también completamente fantasmal. El espacio de nuestra percepción primaria, el espacio de nuestros sueños y aquel de nuestras pasiones mantienen entre ellos mismos cualidades que parecen intrínsecas: hay una luz, etérea, espacio transparente, u otra vez un espacio oscuro, burdo, impedido: un espacio de arriba, de las cumbres, o por el contrario un espacio de abajo, del lodo; u otra vez un espacio que puede estar fluyendo como agua chispeante, o un espacio que es fijo, congelado, como piedra o cristal. Aunque este análisis, no obstante fundamental para la reflexión en nuestro tiempo, sobre todo concierne al espacio interno. Me gustaría hablar ahora del espacio externo.

El espacio en que vivimos, que nos saca de nosotros mismos, en el cual la erosión de nuestras vidas, nuestro tiempo y nuestra historia ocurre, el espacio que nos desgarran y carcome, es también, un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en un espacio de vacío, dentro del cual podemos colocar individuos y cosas. No vivimos dentro de un vacío que puede ser coloreado con diversas sombras de luz, vivimos dentro de un conjunto de relaciones que delinea sitios que son irreductibles entre sí y en absoluto son superponibles uno a otro.

Desde luego uno puede intentar describir esos diferentes sitios mediante buscar el conjunto de relaciones que define los sitios de transportación, calles, trenes (un tren es un paquete de relaciones porque a través de él uno va, es también algo mediante el cual uno puede ir de un punto a otro, y entonces también es algo que va por allá). Uno puede describir, a través del grupo de relaciones que les permite ser definidos, los sitios de relajación temporal — cafés, cinemas, playas. Del mismo modo uno puede describir, a través de sus redes de relaciones [networks], los lugares de descanso cerrados o semi-cerrados —la casa, la recámara, la cama, etcétera. Pero entre todos estos sitios, estoy interesado en algunos de ellos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros sitios, pero de modo tal como para dudar de, neutralizar, o invertir el juego de relaciones que ellos designan, reflejan, o reflectan. Estos espacios, como estaban, que están ligados con todos los otros, que sin embargo contradicen a todos los otros sitios, son de dos tipos principales.

Primero están las utopías. Las Utopías son sitios sin lugar real. Son sitios que tienen una relación general de analogía directa o inversa con el espacio real de la Sociedad. Presentan a la Sociedad misma en una forma perfeccionada, u otra sociedad volteada de cabeza, pero en cualquier caso estas utopías son fundamentalmente espacios irreales.

Son también, probablemente en cada cultura, en cada civilización, los lugares reales —lugares que existen y que están formados en la mera fundación de la sociedad— que **son algo como contra-sitios, una especie de utopía establecida en la que los lugares reales, todos los otros sitios reales que pueden ser encontrados entre la cultura, son simultáneamente representados, contestados, e invertidos.**

Los lugares de este tipo están fuera de todos los lugares, aún cuando puede ser posible indicar su locación en la realidad. Porque estos lugares son absolutamente diferentes de todos los sitios que ellos mismos reflejan y de los cuales hablan, los llamaré a manera de contraste con las utopías, HETEROTOPIAS. Creo que entre las utopías y estos completamente otros sitios, estas heterotopías, puede haber una suerte de experiencia en común, mezclada, que será el espejo. El espejo es, después de todo, una utopía, ya que es un lugar sin lugar. En el espejo me veo a mí mismo ahí donde no estoy, en un espacio irreal, virtual que se abre atrás de la superficie: estoy allá, allá donde no estoy, una especie de sombra que da mi propia visibilidad a mí mismo, que me posibilita verme ahí donde estoy ausente: tal es la utopía del espejo. Pero también es una heterotopía en cuanto que el espejo existe en realidad, donde ejerce una suerte de acción contraria en la posición que yo ocupo. Desde el punto de vista del espejo yo descubro mi ausencia en el lugar donde estoy desde que me veo allá. Empezando por esta mirada que es, como era, dirigida hacia mí, desde el suelo de ese espacio virtual que está al otro lado del vidrio, regreso a mí mismo: comienzo otra vez a dirigir mis ojos hacia mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy. El espejo funciona como una heterotopía a este respecto: hace ese lugar que ocupo en el momento en que me miro en el vidrio de inmediato absolutamente real, conectado con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, ya que en orden de ser percibido tiene que pasar a través de este punto virtual que está allá.

LES A
FALLA DE ORIGEN

En cuanto a las heterotopías como tales, ¿cómo pueden ser descritas, qué significado tienen? Podemos imaginarnos una especie de descripción sistemática —no digo ciencia porque el término está actualmente demasiado galvanizado— que pueda, en una sociedad dada, tomar como objetivo el estudio, el análisis, la descripción, y la "lectura" (como a muchos les gusta decir hoy en día) de estos espacios diferentes, de estos otros espacios. Una especie de respuesta simultáneamente mítica y real del espacio en que vivimos, esta descripción puede ser llamada **heterotopología**. Su *primer principio* es que probablemente no hay una sola cultura en el mundo que falle al constituir heterotopías. Esto es una constante en todo grupo humano. Pero las heterotopías obviamente toman formas bastante variadas, y tal vez ninguna forma absolutamente universal de heterotopía pueda ser encontrada. Podemos sin embargo clasificarlas en dos categorías principales.

En las llamadas sociedades primitivas, hay una cierta forma de heterotopía que llamaré heterotopía crisis, esto es, hay lugares privilegiados o sagrados o prohibidos, reservados para individuos que están, en relación a la sociedad y al ambiente humano en que viven, en un estado de crisis: adolescentes, mujeres menstruando, mujeres embarazadas, ancianos, etc. En nuestra sociedad, estas heterotopías crisis están persistentemente desapareciendo, no obstante aún pueden encontrarse algunos remanentes. Por ejemplo, las escuelas de internados, en su forma del siglo XIX, o el servicio militar para los jóvenes, han ciertamente actuado este papel, como las primeras manifestaciones de la virilidad sexual de hecho se suponía que se realizaran en "otro lugar" que no fuera el hogar. Para las niñas, había, hasta mediados del siglo XX, una tradición llamada "viaje de luna de miel" que era un tema ancestral. La desfloración de una mujer joven no puede ocurrir en "ninguna parte" y, en el momento de su ocurrencia el tren o el hotel de luna de miel fue ciertamente el lugar de esta ninguna parte, esta heterotopía sin marcadores geográficos.

Pero estas heterotopías de crisis están desapareciendo hoy en día y están siendo reemplazadas, yo creo, por lo que podemos llamar heterotopías de desviación: aquellas en las que los individuos, cuyo comportamiento es desviado en relación con el medio requerido o norma, están ubicados. Casos de estos son los hogares de descanso y los hospitales psiquiátricos, y desde luego las prisiones; y uno debe tal vez agregar las casas de retiro que son, como fueron, en el límite de la heterotopía de crisis y la heterotopía de desviación desde que, después de todo, la vejez es una crisis, pero también es una desviación desde que, en nuestra sociedad donde el ocio es una regla, la ociosidad es una especie de desviación.

El *segundo principio* de esta descripción de heterotopías es que una sociedad, a medida que su historia se despliega, puede cambiar una función existente de heterotopía en una moda muy diferente; cada heterotopía tiene una función precisa y determinada entre una sociedad y la misma heterotopía puede, de acuerdo a la sincronía con la cultura en la que ocurre, tener una función u otra.

Como un ejemplo tomaré la extraña heterotopía del cementerio. El cementerio es ciertamente un lugar diferente a los espacios culturales ordinarios. Es un lugar que sin embargo está conectado con todos los sitios de la ciudad-estado o sociedad o pueblo, etc., desde que cada individuo, cada familia tiene parientes en el cementerio. En la cultura occidental el cementerio ha existido prácticamente siempre. Pero ha pasado por cambios importantes. Hasta el final del siglo XVIII, el cementerio estaba ubicado en el corazón de la ciudad, junto a la Iglesia. En él había una jerarquía de posibles tumbas. Estaba el osario en donde los cuerpos perdían las últimas trazas de individualidad, había algunas tumbas individuales y entonces había las tumbas dentro de la Iglesia. Estas últimas tumbas eran en sí mismas de dos tipos, o simplemente lápidas funerarias con alguna inscripción, o mausoleos con estatuas. Este cementerio albergado dentro del espacio sagrado de la Iglesia había tomado una tendencia muy diferente en las civilizaciones modernas, y curiosamente es en el tiempo en el que las civilizaciones se han vuelto "ateas", como uno dice crudamente, que la cultura occidental ha establecido lo que es denominado el culto a la muerte.

Básicamente era muy natural que, en un tiempo de verdadera creencia en la resurrección de los cuerpos y en la inmortalidad del alma, la importancia prevaletante no estaba avenida con los sobrantes del cuerpo. Por el contrario, desde el momento en que la gente ya no está segura de que tiene un alma o de que el cuerpo volverá a ganar vida, es tal vez necesario prestar mucha más atención al cuerpo muerto, que ultimadamente es la única traza de nuestra existencia en el mundo y en el lenguaje. En cualquier caso, es desde el principio del siglo XIX que cada uno tiene derecho a su propia cajita para su propio pequeño decaimiento personal; pero por otro lado, es solamente desde ese comienzo del siglo XIX que los cementerios comenzaron a ser ubicados en el límite exterior de las ciudades. En correlación con la individualización de la muerte y la apropiación burguesa del cementerio, se levanta una obsesión con la muerte como "enfermedad".

La muerte, se supone, trae enfermedades a lo viviente, y es la presencia y la proximidad de la muerte justo al lado de las casas, junto a la Iglesia, casi a mitad de la calle, es esta proximidad que propaga la muerte misma. Este tema mayor de dispersar la enfermedad por contagio en los cementerios persistió hasta el final del siglo XVIII, hasta,

durante el siglo XIX, el cambio de los cementerios hacia los suburbios se había iniciado. Los cementerios entonces ya no vinieron a constituir el sagrado e inmortal centro de la ciudad, sino "la otra ciudad", donde cada familia posee su oscuro lugar de descanso.

Tercer principio. La heterotopía es capaz de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios sitios que son en sí mismos incompatibles. De esta manera es que el teatro trae al rectángulo del escenario, una tras otra, series completas de lugares que son extraños unos a otros; así es que el cinema es un cuarto rectangular muy extraño, al final del cual, en una pantalla bidimensional, uno ve la proyección de un espacio tridimensional; pero tal vez el ejemplo más antiguo de estas heterotopías que toman la forma de sitios contradictorios es el **jardín**. No debemos olvidar que en el oriente el jardín, una creación asombrosa que ahora tiene mil años de antigüedad, tenía significados muy profundos y aparentemente sobrepuestos. El jardín tradicional de los persas era un espacio sagrado que se suponía traía juntos dentro de su rectángulo cuatro partes que representaban las cuatro partes del mundo, con un lugar aún más sagrado que los otros que era como un ombligo, el ombligo del mundo en su centro (la palangana y la fuente de agua se encontraban allí); y toda la vegetación del jardín se suponía que se juntaría en este espacio, en esta especie de microcosmos. En cuanto a las carpetas, fueron originalmente reproducciones de jardines (el jardín es una alfombra sobre la cual todo el mundo viene a establecer su perfección simbólica, y la alfombra es una especie de jardín que se puede mover a través del espacio). El jardín es la parcela más pequeña del mundo y en tal caso es la totalidad del mundo. El jardín ha sido una especie de felicidad, una heterotopía universalizadora desde los principios de la antigüedad (**nuestros modernos jardines zoológicos emanan de esa fuente**).

Cuarto principio. Las heterotopías están más frecuentemente ligadas a rebanadas de tiempo —lo que es decir que se abren sobre lo que puede ser nombrado, por el bien de la simetría, **heterocronías**. La heterotopía comienza a funcionar a plena capacidad cuando los hombres llegan a una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional. La situación nos muestra que el cementerio es ciertamente un lugar altamente heterotópico desde que, para el individuo, el cementerio comienza con esta extraña heterocronía, la pérdida de la vida, y con esta casi-eterinidad en la que su porción permanente es disolución y desaparición.

Desde un punto de vista general, en una sociedad como la nuestra las heterotopías y las heterocronías están estructuradas y distribuidas en una moda relativamente compleja. Primero que nada, hay heterotopías de acumulación de tiempo en forma indefinida, por ejemplo los **museos** y las **bibliotecas**. Los museos y las bibliotecas se han vuelto heterotopías en las que el tiempo nunca para de construir y coronar su propia cumbre, mientras que en el siglo XVIII, incluso al final del siglo, los museos y las bibliotecas eran la expresión de una elección individual. Por contraste, la idea de acumular todo, de establecer una especie de archivo general, el deseo de encerrar todos los tiempos en un lugar, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de construir un lugar de todos los tiempos que está en sí mismo fuera del tiempo e inaccesible a sus saqueos, el proyecto de organizar de esta forma una especie de acumulación perpetua e indefinida de tiempo en un lugar inmóvil, toda esta idea pertenece a nuestra modernidad. **El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX.**

Opuestas a estas heterotopías que están ligadas a la acumulación del tiempo, están aquellas ligadas, por el contrario, al tiempo en su aspecto más fugaz, transitorio, precario, al tiempo en el modo de festival. Estas heterotopías no están orientadas hacia lo eterno, son más bien absolutamente temporales [crónicas]. Entre ellas, por ejemplo, están los terrenos para **ferias**, esos maravillosos sitios vacíos en las afueras de las ciudades que rebozan una o dos veces al año con puestos, **exhibiciones**, objetos heteroclitos, luchadores, mujeres serpiente, lectoras de la fortuna, y demás. Muy recientemente un nuevo tipo de heterotopía temporal ha sido inventado: *aldeas vacacionales*, como aquellas aldeas polinesias que ofrecen tres semanas compactas de primitiva y eterna desnudez a los habitantes de las ciudades. Se puede ver, además, que a través de las dos formas de heterotopías que vienen juntas aquí, la heterotopía del festival y aquella de la eternidad de acumulación de tiempo, **las chozas** de Djerba son en este sentido **parientes de las bibliotecas y los museos**. Para el redescubrimiento de la vida polinesia el tiempo es abolido; y así la experiencia es lo mismo que el descubrimiento del tiempo, es como si a la historia entera de la humanidad le fuera accesible establecer contacto con sus orígenes en una especie de conocimiento inmediato.

Quinto principio. **Las heterotopías siempre presuponen un sistema de apertura y de cierre que tanto las aísla como las hace penetrables.** En general, el sitio heterotópico no es libre / accesible como un lugar público. Ya sea que la entrada sea obligatoria, como en el caso de entrar al cuartel o a prisión, o de cualquier otro tipo el individuo tiene que someterse a ritos y purificaciones. Para entrar uno debe tener ciertos permisos y hacer ciertos ademanes. Además, hay incluso heterotopías que están enteramente consagradas a las actividades de purificación — purificación que es parcialmente religiosa y parcialmente higiénica, tal como el *hamman* de los musulmanes, o cualquier otra purificación que parece ser puramente higiénica, como los saunas escandinavos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Hay otras, por el contrario, que parecen ser aperturas simples y puras, pero que generalmente esconden curiosas exclusiones. Todos pueden entrar en estos sitios heterotópicos, pero de hecho eso es sólo una ilusión: pensamos que entramos, por el mero hecho de que entramos, donde estamos excluidos. Estoy pensando, por ejemplo, en las famosas recámaras que existieron en las enormes granjas de Brasil y en otros lugares de Sudamérica. La puerta de entrada no conducía al cuarto central donde vivía la familia, y cada individuo o viajero que pasaba por allí tenía derecho a abrir esta puerta, entrar al dormitorio y dormir allí por una noche. Ahora estos cuartos eran tales que el individuo que entraba en ellos nunca tenía acceso a los cuartos de la familia; el visitante era absolutamente el huésped en tránsito, no era realmente el huésped invitado. Este tipo de heterotopía, la cual prácticamente ha desaparecido de nuestras civilizaciones, puede ser encontrada tal vez, en los famosos cuartos de motel americano donde un hombre va con su coche y su amante y donde el sexo ilícito es tanto absolutamente albergado como absolutamente escondido, mantenido aislado sin ser sin embargo permitido afuera en lo abierto. La última traza de heterotopías es que tienen una función en relación con todo el espacio restante. Esta función se despliega entre dos polos extremos. Ya sea que su papel es crear el espacio de ilusión que expone cada espacio real, todos los sitios dentro de los cuales la vida humana es dividida, como aún más ilusoria (tal vez sea el papel que era representado por aquellos famosos **burdeles** de los que ahora estamos privados). O, por el contrario, su papel es crear un espacio que es otro, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado como el nuestro está desarreglado, mal construido y revuelto. Este último tipo sería la heterotopía, no de la ilusión, sino de compensación, y me pregunto si ciertas **colonias** no han funcionado un tanto de esta manera. En ciertos casos, ellas han representado, en el ámbito de la organización de espacio terrestre, el papel de las heterotopías. Estoy pensando, por ejemplo, en la primera ola de colonización en el siglo XVII, de las sociedades Puritanas que los ingleses habían fundado en [Norte]América y que eran absolutamente otros lugares perfectos. También estoy pensando en esas extraordinarias colonias jesuitas que fueron fundadas en Sudamérica: maravillosas colonias absolutamente reglamentadas en las que la perfección humana era lograda efectivamente. Los jesuitas de Paraguay establecieron colonias en donde la existencia era reglamentada en cada turno. El pueblo estaba dispuesto de acuerdo a una planta rigurosa alrededor de un lugar rectangular al pie del cual estaba la iglesia; a un lado, estaba la escuela; en el otro, el cementerio, y entonces, frente a la iglesia una avenida dispuesta de modo que otra cruzaba en ángulos rectos; cada familia tenía su pequeña cabaña a lo largo de estos dos ejes y de este modo el signo de Cristo era exactamente reproducido. La Cristiandad marcó el espacio y la geografía del mundo americano con su signo fundamental. La vida diaria de los individuos era regulada, no por el silbato, sino por la campana. Todos eran despertados al mismo tiempo, las comidas eran a medio día y a las cinco de la tarde; entonces venía la hora de dormir, y a media noche venía lo que era llamado el despertar marital, esto es, al repique de la campana de la iglesia, cada persona llevaba a cabo su deber.

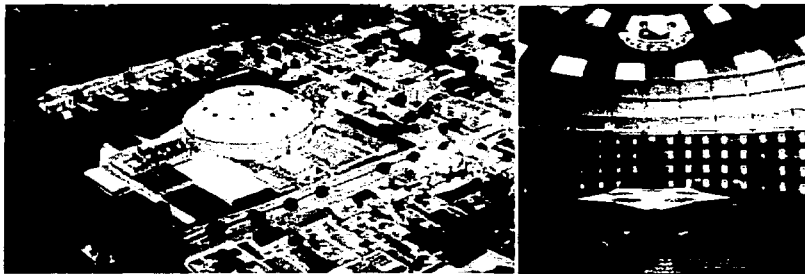
Los burdeles y las colonias son dos tipos extremos de heterotopías, y si pensamos, después de todo, que el **barco** es un pedazo de espacio flotante, un lugar sin lugar, que existe por sí mismo, que está cerrado en sí mismo y al mismo tiempo entregado a la infinidad del mar y que, de puerto a puerto, de orilla a orilla, de burdel a burdel, va tan lejos como las colonias en busca de los tesoros más preciosos que oculten en sus jardines, se entenderá porqué el barco no ha sido sólo para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta el presente, el gran instrumento de desarrollo económico (no he estado hablando de esto ahora), sino que ha sido simultáneamente la más grandiosa reserva de la imaginación. **El barco es la heterotopía par excellence.** En las civilizaciones sin barcos, los sueños se secan, el espionaje toma el lugar de la aventura, y la policía toma el lugar de los piratas.

De: *Diacritics* 16-1, Primavera 1986.

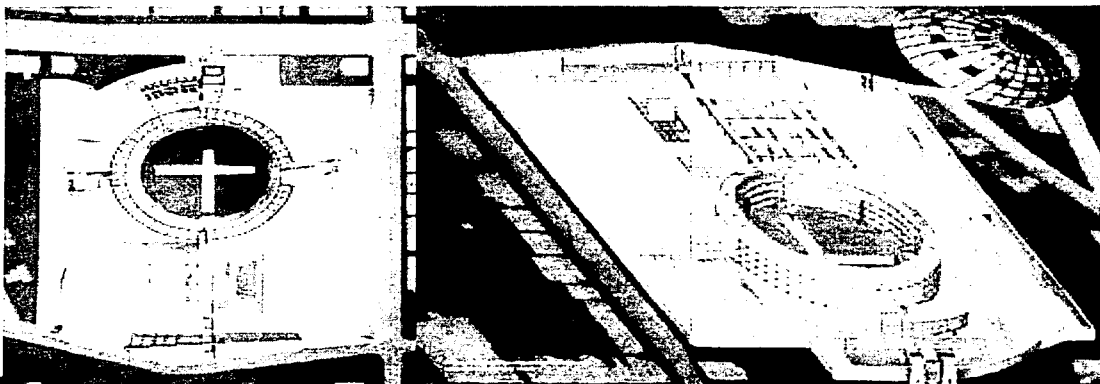
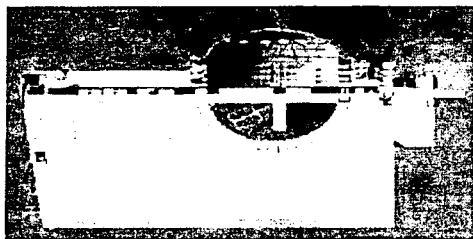


Jeremy Bentham, diagrama de una prisión en panóptico, 1791.

Fuente: *SMLXL*.



Estudio para la renovación de una prisión panóptica. Arnhem. Holanda. Fuente *SMLXL*.



¹ Publicado en: *Poetics-Politics, Documenta X - The Book*, editores: Documenta and Museum Fridericianum, Veranstellungs-GmbH, Editorial Cantz Verlag, Kassel, 1997. Pp. 262-273. Y en: Leach, Neil, editor, *Rethinking Architecture, a reader in cultural theory*, Routledge, Taylor & Francis Groep, Londres, 1997, Pp. 350-356. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

1999. DE LOS 'OTROS ESPACIOS' DE REM KOOLHAAS.

**DE LOS OBJETIVOS
DE LA DERIVACIÓN DE LA FAMILIA DE EDIFICIOS DE EXHIBICIÓN.**

Es evidente que sobre el plano de consistencia, no hay ni pasado ni porvenir; hay devenir. Es muy diferente. Buscamos las resonancias de las palabras. Sobre el plano de composición, no hay ni pasado ni porvenir porque, finalmente, no hay historia, sólo hay geografía.¹

GILLES DELEUZE.

Una de las partes del programa que para solicitar la prórroga de la Cátedra Especial 'José Villagrán' con la que fui distinguida (1999-2000) la enfoqué a estudiar los *edificios contemporáneos de exhibición*, que era el tema central, realizados por Koolhaas. Este planteamiento lo hice con base en lo analizado en el interesantísimo ensayo de **Foucault De otros espacios** y los antecedentes de cómo vino a realizarlo, se me ocurrió hacer un análisis de la arquitectura de Koolhaas desde el punto de vista de esos 'otros espacios', básicamente de sus proyectos, como digo, destinados a edificios de exhibición, aunque no pude menos que echar una ojeada a lo demás con la nueva perspectiva. Como se sabe Koolhaas se la pasa de un aeropuerto a otro, es como en algún lugar ya dije un 'prisionero voluntario' de estos espacios, de modo que él mismo ha dicho que es especialista en estos espacios, lo cual es cierto, y empezando por estos espacios lo primero que encontramos es que corresponden a las características de los espacios heterotópicos de los que nos habla Foucault. Pero la gama más importante, creo yo, y es en la que considero que Koolhaas es, ya no un especialista, sino un verdadero experto, es en la de edificios de exhibición. Sobre todo si se considera la derivación de sus programas desde una manera amplia, como la planteo en la investigación, y no sólo edificios de exhibición como museos. Los museos son sólo una parte de esta amplia gama. Por otro lado, también hube de encontrarme con su propuesta para la remodelación de la prisión de Arnhem, Holanda, la cual era de origen un Panóptico, otro de esos espacios.

A manera de semblanza general de la investigación desarrollada del 'Programa de trabajo, temática y alcances correspondientes sobre el tema' y el juego de palabras que queda implícito en su planteamiento:

La OMA a través de **la diversidad de sus edificios destinados a exhibiciones.**

Resalto las palabras que ahora además subrayo, pues en el fondo ese es el nombre, desde el punto de vista arquitectónico, de esta parte de la investigación: "**la diversidad de edificios destinados a exhibiciones**", es decir, que es una "especificidad indeterminada".² Puede decirse que es un tema 'casi' oximorónico, donde se supone especificar la gama de edificios: edificios en los que se va a exhibir algo; pero, que su programa está indeterminado aún.

Lo de OMA es para darle una acotación en el *espacio*, es obviamente contemporáneo con respecto al *tiempo*, y el *movimiento* lo da la forma de abordar la diversidad de los programas respecto a sus contextos y condicionantes y las propuestas con que se plantea resolver los diferentes problemas, por un lado, y por el otro, claro, los visitantes;

encontré que era muy importante, además de interesante, investigar sobre los cuatro puntos en particular que habrían de ayudar a 'determinar', en lo posible, la "especificidad indeterminada" que se plantea de origen en el título del programa propuesto, o dejarla indeterminada; o de plano saber que esta "especificidad" seguirá siendo "indeterminada", tanto en el género de edificios de exhibición como en sus programas.

DE LOS OBJETIVOS

Una vez planteado el panorama de la diversidad de este tipo de edificios, su origen, desarrollo y enorme florecimiento actual, hilvanado con los movimientos arquitectónicos del siglo XX correspondientes; y

que es decir que se abren sobre lo que puede ser nombrado, por el bien de la simetría, heterocronías..." Tenemos así que, "desde un punto de vista general, en una sociedad como la nuestra las heterotopías y las heterocronías están estructuradas y distribuidas en una modalidad relativamente compleja, primero que nada, hay heterotopías de acumulación de tiempo en forma indefinida, por ejemplo los museos y las bibliotecas. Los museos y las bibliotecas se han vuelto heterotopías en las que el tiempo nunca para de construir y coronar su propia cumbre, mientras que en el siglo XVII, incluso al final del siglo, los museos y las bibliotecas eran la expresión de una elección individual. Por contraste, la idea de acumular todo, de establecer una especie de archivo general, el deseo de encerrar todos los tiempos en un lugar, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que está en sí mismo fuera del tiempo e inaccesible a sus saqueos, el proyecto de organizar de esta forma una especie de acumulación perpetua e indefinida de tiempo en un lugar inmóvil, toda esta idea pertenece a nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX." [...] "El barco es la heterotopía *par excellence*. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se secan, el espionaje toma el lugar de la aventura, y la política toma el lugar de los piratas." ⁴

3. Rem Koolhaas: nómada de visión profunda. Respecto a una visión profunda de la diversidad de edificios destinados a exhibiciones, y en general a esos 'otros espacios', sobre todo heterotópicos, desde el punto de vista de un autor contemporáneo: Rem Koolhaas, mediante la enorme gama de obras, tanto escritas como de arquitectura, que sobre esta gama ha propuesto.

¿Porqué Rem Koolhaas? Koolhaas nómada, Koolhaas post-estructuralista, Koolhaas ideólogo, Koolhaas pensador, Koolhaas escritor, Koolhaas reportero, Koolhaas polemista, Koolhaas profesor, Koolhaas urbanista, Koolhaas arquitecto, Koolhaas cineasta, Koolhaas teórico, Koolhaas visionario, Koolhaas una multiplicidad, por eso. Y porque ha proyectado, construido y escrito mucho sobre esta gama de edificios, además de las exhibiciones mismas sobre y de su trabajo. Como puede verse, Koolhaas tiene una enorme experiencia al respecto, lo que me dio la oportunidad de encontrar la profundidad que buscaba. De sus obras al respecto, las cuales estudié todas (desarrollé la investigación y tomé transparencias de varias de ellas, de las faltantes casi no hay material disponible aún), tenemos:

1. "Menos es más" • Instalación para la Trienal de Milán de 1986. Italia, 1985.
2. "Solamente 90º, por favor". Video parada de autobús. • Pabellón de video para la exposición *What a Wonderful World!* Groningen. 1991.
3. *Teatro de la Danza de Holanda*, Proyectos I y II, La Haya, 1981 y 1984 construido.
4. "Museo de Arquitectura o Instituto holandés de arquitectura", como finalmente se llamó, Róterdam, Holanda, proyecto, 1988.
5. "Parque de Museos", Róterdam, Holanda, construido, 1989.
6. Kunsthal I, Rotterdam, Holanda, proyecto, 1987-88.
7. "¿Vida en una Caja?" • Kunsthal II, Rotterdam, Holanda, construido, 1992.
8. "Estrategia del vacío" • *Très Grande Bibliothèque*, París, Francia, 1989.
9. "Arena darwiniana" • *Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)*, Karlsruhe, Alemania, 1989-92.
10. "Juego Pasional" • Epitafio para el ZKM, 1992.
11. "Organización de apariencias" • *Congrexpo (Lille Grand Palais)*, Lille, Francia, 1994.
12. "Congestión sin materia" • *Parc de la Villette*, París, Francia, 1982.
13. "Su nueva sobriedad" • *Exposition Universelle 1989*, París, Francia 1983.
14. "Desenmarañando" • *2 Bibliothèques Jussieu*, París, Francia, 1993.
15. "Acto de desaparición" • *Biocenter*, Universidad de Frankfurt, Alemania, 1988.
16. "Scientopia" • Parque de las Ciencias para exposiciones permanentes y temporales, Róterdam, Holanda, 1988.
17. "Museo deportivo holandés" • Conjunto museístico deportivo, Flevohof, Hol. 1988.
18. "Leipziger Messe" • Salones de exposición para Leipziger Messe GmbH, Leipzig, Alemania, 1991.
19. "Extension to the Stedelijk Museum" • Ext. del Museo Municipal, Amsterdam, 1992.
20. "Cardiff Bay Opera House", 1994.

21. "Metro Dade Performing Art Center", 1994.
22. "Miami Performing Arts Center" • Centro de Artes Escénicas en Miami, Florida, Estados Unidos, 1994.
23. "Saltama Arená", 1994.
24. "Extension to the Tate Gallery of Modern Art" • Extensión de la Galería Tate de arte moderno, Londres. 1994-95.
25. "Samsung Museum" • Museo Samsung en la Universidad de Seúl, Corea, 1995.
26. Schauspielhaus Zürich [Teatro], Suiza, 1995.
27. "Luxor Theater", Róterdam, 1995.
28. "SNU Museum", 1996.
29. "Expansion of the Museum of Modern Art (MOMA)" • Ampliación del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York, Estados Unidos, 1997. Para su participación en este concurso Koolhaas realiza una investigación sobre museos interesantísima consistente en un libro de gran formato con más de 600 páginas, la cual aún no está disponible para el público excepto por algunos extractos publicados con relación al concurso, que no ganó él, desafortunadamente
30. "Second Stage Theater", Nueva York, 1998.
31. "MoCA Roma", Museo e arte contemporáneo, Roma, 1998.
32. "Seattle Downtown Library" • Biblioteca en el Centro de Seattle, E. U. A., 1999.
33. "Casa da Música", Oporto, Portugal, 1999.
34. "Tree City", Downsview Park, Toronto, Canadá, 2000.
35. "Guggenheim Las Vegas, Exhibition Hall y Hermitage Guggenheim Gallery (al cual me he venido refiriendo como Guggenheim-The Hermitage a lo largo de la disertación) en el Venetian Casino Resort (al cual me he venido refiriendo como The Venetian Hotel), inaugurado en octubre de 2001.
36. Los Angeles County Museum of Art (LACMA), concurso ganado por OMA, cuya construcción dará comienzo en 2004.
37. Del Dallas Center for the Performing Arts, el Performing Art Theater de 800 asientos, concurso ganado por OMA en diciembre 2001.

Y algunas exhibiciones del trabajo de Rem Koolhaas y la OMA, donde también hay un despliegue de conocimiento sobre el tema de edificios de exhibición:

- "The Sparkling Metropolis": Museo Guggenheim, Nueva York, E. U., 1978.
- "Recent Work": Max Protech Gallery, Nueva York, E. U., 1988.
- "Deconstructivism": (exhibición de grupo) Museo de Arte Moderno de Nueva York, E. U., 1988.
- "Retrospective Exhibition: OMA 1972-1988": Museo de Arquitectura, Basel, Suiza, 1988.
- "OMA: The First Decade": Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam, Holanda, 1989.
- "OMA: Fin de Siècle": Institute Française d'Architecture, París, 1990.
- "OMA: Recent Work": Musée des Beaux-Arts, Lille, Francia, 1990.
- "Energieën" (Energías): Exhibición de grupo, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda, 1990.
- "OMA: Recent Work": Col·legi d'Arquitectos de Catalunya, Barcelona, España, 1990.
- "Rem Koolhaas, OMA in Lille": Musée des Beaux-Arts, Lille, Francia, 1990.
- "Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture": Museo de Arte Moderno, Nueva York, E. U. / Museo Wexner, Columbus, Ohio, E. U. / Tokyo (en toda la ciudad), Japón, 1994-95.
- "Euralille - Poser, Exposer": Lille, Francia, 1995.
- "New Urbanism: Pearl River Delta": Documenta X, Kassel, Alemania, 1997.
- "Between Sea and City - Eight Piers for Thessaloniki" (exhibición de grupo) en el Instituto Holandés de Arquitectura (NAI), Rotterdam, Holanda con motivo de "La Capital Cultural de Europa - Thessaloniki 1997".
- "Anyhow": Any Corporation, Instituto Holandés de Arquitectura (NAI) Sede de las Conferencias cumbre de arquitectura 1998, Rotterdam, Holanda, 1998.
- "The OMA Rem Koolhaas Living Exhibition": Trienal de Milán, Italia / Architektur Zentrum Wien (AZW), Viena, Austria, 1998.
- "Cities on the Move", 1999.

Como puede verse, Koolhaas tiene una enorme experiencia al respecto. Pretendo desarrollar de los proyectos enlistados los que considere ejemplares para alcanzar el objetivo propuesto, algunos ya quedaron ejemplificando otros objetivos a lo largo de la disertación.

DE LA DERIVACIÓN DE LA FAMILIA DE EDIFICIOS DE EXHIBICIÓN.

¿Porqué se encuentran en la lista anterior de los trabajos de Koolhaas algunas bibliotecas, parques, centro de artes escénicas, conjuntos museísticos y otros? Hube de considerar varias facetas de este género de edificios.

En primer lugar, consideré para incluir esta multiplicidad de edificios de exhibición, algunos determinantes del origen de esta gama de edificios, de las que se pueden generar diversas formas de enfocar los programas de estos edificios:

Museo: Es una palabra latina, derivada del griego *museion*, originalmente significaba templo dedicado a las Musas, las nueve hijas de Zeus y Mnemosine, la Memoria. De donde se puede derivar que es el lugar de la creación artística y de la memoria.

Actualmente el **museo** se considera como: Institución permanente no lucrativa que alberga colecciones de objetos de interés *artístico, histórico o científico*, que los conserva y los exhibe para la *edificación* y el *goce* del público.

Es decir, que en un museo se albergan tres ramas principales de objetos -arte, historia y ciencias- y se preserva su memoria, y, por otro lado, para la *edificación*, que implica difusión y enseñanza, y para el *goce* del público. Esto quiere decir:

Historia: Museos de la *historia de todo*, desde la historia universal hasta la de los dulces.

Ciencia: Además de lo relativo a la *ciencia*, se añade en la actualidad la *industria* y la *tecnología* y el *comercio*.

Arte:

- Pintura
- Escultura
- Música
- Cinematografía
- Danza
- Literatura, poesía y artes dramáticas
- Arquitectura

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- En referencia a la rama de Arte encontramos que los **Museos de Arte**, como se les llama, albergan casi exclusivamente pintura y escultura, y 'artesanas derivadas', como son: porcelana, vidrio, metal, cuero, textiles, madera, fotografía y otros.
- Si combinamos la música con la cinematografía -y videos- y éstas con medios electrónicos -artes y ciencia en su versión de tecnología- podemos llegar a lo que hoy en día se llaman centros **multimedia, mediatecas, centros de arte y media tecnología:**

Música + cinematografía (y video) + ciencia (tecnología) = centro multimedia

- Pero, ¿qué pasa con la música sola? O ¿con la cinematografía sola? ¿Estaremos hablando de **Musitecas o Cinetecas?** ¿Estas pertenecen a la diversidad de edificios de exhibición? Sí, pues en esencia ambas 'exhiben' también artes, ¿cierto? Ahora que la versión más conocida de las *musitecas* es la **sala de conciertos**, que también sería un arte de desempeño.

- Nos quedan todavía: la Danza y la Literatura con sus inseparables compañeras la Poesía y las Artes dramáticas, si juntamos ambas seguramente llegamos a lo que hoy se llaman, más o menos: **centros de artes escénicas**, en inglés **performing arts** o artes de desempeño.
- Y, por último, ¿cómo clasificar a la arquitectura? ¿Cómo continente o cómo contenido, albergadora o albergada? Pues bien, hay **Arquitectura de Museos** y **Museos de Arquitectura**, incluso **exposiciones mundiales de Arquitectura**.

Como se puede ver en lo anteriormente desarrollado, la gama de edificios de exhibición mirada desde este punto de vista es muy grande e incluye edificios que probablemente haya puristas que no los considere como tales; sin embargo, en esta época de pensamiento complejo y heterogéneo, de simultaneidad y yuxtaposición, 'la época del cerca y el lejos, del lado a lado, de lo disperso', pueden considerarse así e incluso con más alto grado de complejidad en sus programas como podrá verse.

Considerando, por otro lado, el origen histórico tenemos que:

El primer **Museion** fundado alrededor de 290 a. C. en Alejandría, Egipto, por Ptolomeo I Soter, era una comunidad de estudiosos financiada por el estado. La comunidad incluía apartamentos, un salón comedor, un salón de lectura, un claustro, un jardín botánico, un parque zoológico, un observatorio astronómico, y una biblioteca. También se alojaban allí y eran utilizados para la enseñanza, objetos tales como instrumentos quirúrgicos y astronómicos, pieles de animales, colmillos de elefante, estatuas y bustos-retrato. El museo y la mayor parte de su biblioteca (la famosa Biblioteca de Alejandría) fueron destruidos alrededor de AD 270 durante disturbios civiles.

Podemos ver que muchos de los espacios que allí se tenían, de alguna manera los siguen teniendo los museos actuales:

salón comedor = cafetería o restaurante
 salón de lectura + biblioteca = biblioteca + salón de lectura
 claustro = aulas magnas y auditorios + cubículos de investigadores
 jardín botánico = jardines

Otros se vuelven autónomos, también como lugares o edificios de exhibición propiamente dichos:

El **jardín botánico** y algunos otros tipos de **parques o jardines**; el **parque zoológico**; el **observatorio astronómico**; y, la **biblioteca**, o ¿qué no se exhiben libros en ella?

Pero, además, existen en la actualidad grandes **complejos museísticos y de investigación** -y publicación- o '**instituciones**' que manejan todos los espacios que tenía el **Museion**, y más, por ejemplo: la **Smithsonian Institution** en Washington, Estados Unidos -la más grande del mundo-, que maneja:

- **14 Museos y galerías:** *Anacostia Museum, Arthur M. Sackler Gallery, Freer Gallery of Art, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, National Air and Space Museum, National Museum of African Art, National Museum of American Art, National Museum of American History, National Museum of Natural History, National Portrait Gallery, National Postal Museum, Renwick Gallery, Cooper-Hewitt National Design Museum, National Museum of the American Indian.*
- **Zoológico Nacional** en Washington.
- **Bibliotecas** (1.2 millones de libros).
- **Smithsonian Astrophysical Observatory.**
- **Smithsonian Tropical Research Institute.**
- **Archives of American Art.**
- **Center for Folklife Programs and Cultural Studies.**
- **Smithsonian Institution Travelling Service.**
- **Office of Smithsonian Institution Archives.**

GALERÍA DE ORÍGEN

Aún faltaría una diversidad de este tipo de edificios por repasar, pero aquí sólo hablábamos de tan sólo una parte de la multiplicidad; algunos otros ejemplos pueden ser: **Museos Universitarios**, **Museos de diversión**: Museo de los Niños, de Cera, de Ripley, parques de esculturas, 'parques jurásicos' y muchos más. Además faltaría aún hablar de **Exhibiciones, Exposiciones y Ferias**. Tal parece que esta 'diversidad' del género 'específico' de edificios de exhibición no tiene fin, por tanto, como se puede ver está 'indeterminada'.

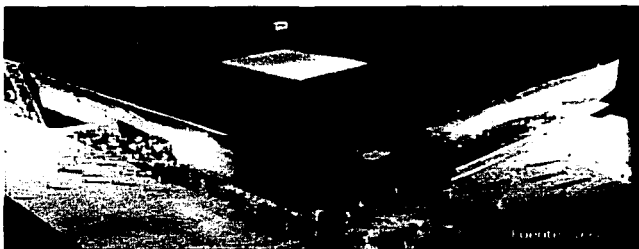
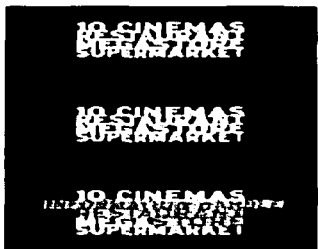
En segundo lugar, voy a considerar un intersticio que Koolhaas encuentra y trae a primer plano debido a la importancia económica que representa para los edificios de exhibición, en particular de los museos como 'instituciones no lucrativas', este es precisamente **la tienda** de libros, souvenirs, artesanías y demás que existe en casi todos los edificios de exhibición. Muchas veces este espacio de venta reditúa más que el museo mismo, con lo cual puede ayudarse a subvencionar sus gastos.

En tercer lugar, están los 'otros espacios' de Koolhaas que se encuentran bajo esta perspectiva y que son: los aeropuertos o terminales:

1. Terminal marítima en Zebrugge, Bélgica, 1989.
2. Nuevo aeropuerto internacional de Séul, Corea, 1995.
3. Aeropuerto Zürich 2000, Suiza, 1995.
4. Nea Krini Pier (confrontación entre actividades de ocio y programas culturales con la eficiencia inicial de la infraestructura de máquina del embarcadero, Thessaloniki [Salónica], Grecia, 1996.
5. Puerto de Génova, Italia, 1996.
6. Proyecto del embarcadero, Pier Project, Génova, Italia, 1996.
7. Aeropuerto de Santa Cruz de Tenerife, España, 1998.
8. SchipolS, su propuesta para la ciudad-isla aeropuerto de Holanda, 1999.

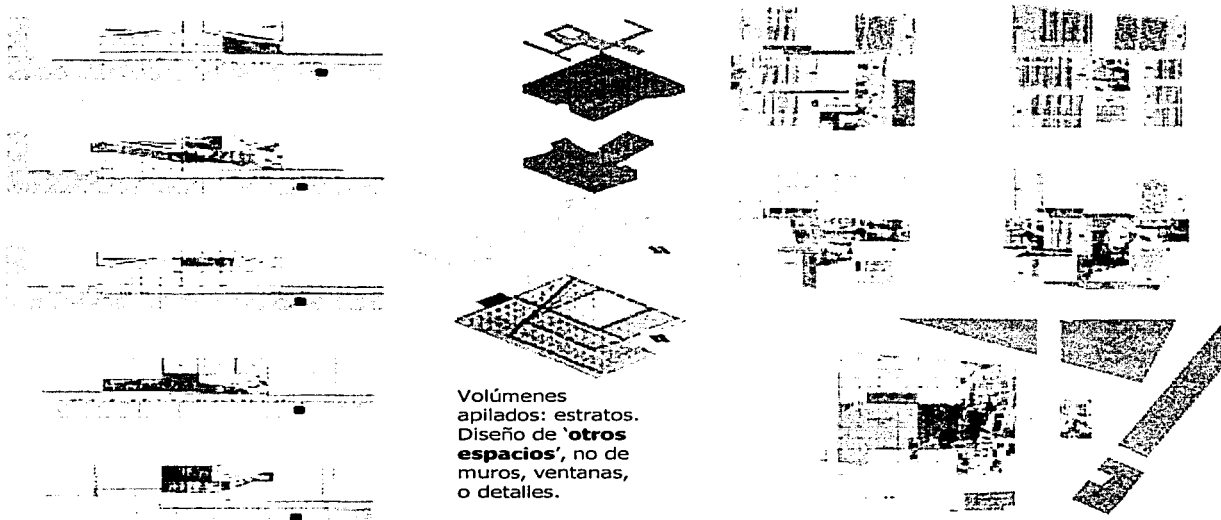
Entre sus propuestas de *Shopping*, uno de sus más recientes éxitos es el de la estrategia para las *Tiendas Prada*, comenzando con el epicentro Prada de Nueva York, 2001. No puede olvidarse que también una de sus primeras obras que no se realizó, como dije al principio su *Estudio para la renovación de una cárcel en Panóptico* en Arnhem, Holanda, 1979. Tampoco podrían quedar fuera los magníficos proyectos de sus casas habitación, o proyectos como:

1. *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* [Exodus, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura], Proyecto final en Architectural Association, 1972. Este proyecto en particular es decididamente una heterotopía.
2. *Super and Popular*, 1994: Baños públicos en el proyecto *Groningen, La ciudad como escenario*, Groningen, Holanda.
3. *Plan maestro del Redesarrollo urbano de Almere*, Holanda, 2005, del cual a continuación ilustro la *Manzana 6*:



Redesarrollo urbano de Almere, Holanda, 2005.

Manzana 6. Fuente: *a+u*.



Volúmenes
apilados: estratos.
Diseño de 'otros
espacios', no de
muros, ventanas,
o detalles.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Deleuze; Gilles, Curso en la Universidad de Vincennes, Francia, del 15 de febrero de 1977.

<http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>

² Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Strategy of the Void*. Très Grande Bibliothèque. Monacelli Press, Nueva York. 1995. P. 544. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

³ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*. Editorial Siglo XXI, México, 1999, 29ª edición, Pp.13-25. (Primera edición en francés 1966, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*.)

⁴ Foucault, Michel, *Of Other Spaces*. Título original: *Des espaces autres*. De: *Diacritics* 16-1, Primavera 1986. Publicado en *Politics-Poetics. Documenta X The Book*, Idea y concepción: Catherine David y Jean- Francoise Chevrier. Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 1997, pp. 262 a 272. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

2000. DEL ESPACIO MUTANTE.

DE LA ESTRATEGIA DE LAS TIENDAS EPICENTRO PRADA. DEL TIEMPO URBANISMO-ARQUITECTURA COMPARTIDO, COMO OTRO FORMA DE MUTACIÓN Y DE HETEROCRONÍA. DE TIEMPO COMPARTIDO. DE BIGNESS [LO MUY GRANDE] & VELOCIDAD¹

'Mientras más alto va el Rascacielos, más difícil se vuelve suprimir su ambición revolucionaria latente; cuando el Equitable es concluido su verdadera naturaleza aturde aún a sus constructores. "Por un momento nuestros 1,200,000 pies cuadrados [108,000 metros cuadrados] de área rentable parecían casi como un continente, tan vasta y desocupada donde sus muchos pisos...'

Más que por la suma de sus pisos, el Equitable es promovido como 'una Ciudad en sí mismo, albergando 16,000 almas.'

Esa es una demanda profética que desencadena uno de los temas más insistentes del Manhattanismo: desde ahora cada nuevo edificio de la clase mutante se empeña en ser 'una Ciudad dentro de una Ciudad'. Esta ambición truculenta hace de la Metrópoli una colección de ciudades-estado arquitectónicas, todas potencialmente en guerra entre ellas mismas'.¹

Delirious New York.
REM KOOLHAAS.

El espacio mutante es una de las líneas ya apuntadas en *Delirious New York*, la agenda arquitectónica de Koolhaas, y lo vemos transcurrir y desarrollarse a lo largo de su trabajo tanto escrito como de proyectos.

¿Acaso mutar no tiene que ver también con movimiento? A lo largo de la disertación se han dado ya varios ejemplos de mutaciones, tanto en arquitectura como en urbanismo, por lo que en esta meseta sólo pretendo afirmar o repasar algunos puntos sobre este tema desde esta faceta con diversos ejemplos tanto 'de lo que se ve' como 'de lo que se dice'. Voy a empezar con lo que dice Koolhaas de este tema de las mutaciones en un ensayo que escribió respecto al concurso del Parque de La Villette:

ELEGÍA PARA UN LOTE BALDÍO.

La permanencia de incluso el detalle más frívolo de arquitectura y la inestabilidad de la metrópoli son incompatibles.

En este conflicto la metrópoli es, por definición, la victoriosa; en su penetrante realidad la arquitectura es reducida a estatus de juguete, tolerada como decoración para las ilusiones de la historia y de la memoria.

En Manhattan esta paradoja es resuelta de manera brillante: a través del **desarrollo de una arquitectura mutante que combina el aura de monumentalidad con el desempeño de la inestabilidad**. Sus interiores alojan composiciones de programa y actividad que cambian constantemente e independientemente uno de la otra sin afectar la que es llamada, con profundidad accidental, la envolvente.

El *genius* de Manhattan es la simplicidad de este divorcio entre apariencia y desempeño: mantiene la ilusión de la arquitectura intacta, mientras se rinde de todo corazón a las necesidades de la metrópoli. Esta arquitectura se relaciona con las fuerzas de la *Groszstad* [Gran ciudad] como los surfreadores con las olas.

En los años setenta, los arquitectos se revolcaron, por el contrario, en fantasías de control.

Viendo hacia atrás en la historia ellos redescubrieron no solamente viejas formas, una nueva erudición capturada en la primera página del libro de historia —puerta, columna, arquitecra, dovela— sino también los síntomas de un poder y un estatus anterior —los ejes sin fin, las simetrías impresionantes, las vastas composiciones.

¿No fue todo este trabajo de los arquitectos?

Inflada con sueños nostálgicos de omnipotencia, con su conciencia tan enriquecida como desgastada por una concentración exclusiva sobre la forma, la profesión encaró el final del siglo XX con un ánimo de confianza.

Ilustraciones ambigüas de este hecho fueron las series de grandes concursos (tumbas masivas sin lápida sepulcral: nunca una sola profesión ha sido tan desvergonzadamente drenada de energía y dinero como la arquitectura en los pasados 15 años), cada uno el comienzo potencial de una marcha triunfal hacia una nueva clase de ciudad, una nueva urbanidad.

En el primer concurso de La Villette (1976), los arquitectos eran libres de proponer un nuevo *quartier* [barrio] completo –un fragmento de la nueva y más humana ciudad del futuro. Ofrecida la oportunidad de imaginar un episodio ideal de la vida de fines del siglo XX, lanzándose *en plein vitesse* [a plena velocidad] hacia el tercer milenio, ellos propusieron, finalmente, un ambiente adecuado para sopladores de vidrio y herradores manejando Citroëns de la preguerra.

Más adelante –medio envalentonados ¿por qué?– este llamado a las armas para la reconstrucción de la ciudad europea se volvió aún más arrogante y dogmático en la militancia de sus declaraciones. ¡Vergüenza para todos aquellos que firmaron la declaración de Palermo!

Mientras tanto, **la imaginación de OMA –rigurosamente fuera de sincronización–** era consumida por las preocupaciones gemelas: el programa (simple interés en lo que sucede), el cual parecía el proyecto no realizado de una banda marginal de arquitectura moderna; y el fenómeno de Manhattan, el cual parecía, en muchas formas, su materialización casual. Una combinación podía definir una relación plausible de arquitectura, modernidad, y metrópoli (su hogar base).

El segundo concurso de La Villette (1982) parecía ofrecer los ingredientes para una investigación completa del potencial para una **Cultura de Congestión Europea**. Aquí estaba la *par excellence* [por excelencia] condición metropolitana de Europa: un terreno vacante entre la ciudad histórica –en sí mismo deshonrado por las necesidades voraces del siglo XX– y el plankton de los *banlieue* [suburbios]; sobre él, dos pedazos de historia abandonados como naves espaciales. Fue una de esas insignificancias de potencial infinito todavía que en este caso pudo ser preservada ya que su programa no pudo ser expresado en forma, un programa que insistía en su propia inestabilidad.

Si la esencia de *Delirious New York* era el corte del Downtown Athletic Club [Club Atlético del Centro] –un turbulento apilamiento de vida metropolitana en configuraciones siempre-cambiantes; una máquina que ofreció redención a través de un exceso de hedonismo; un convencional, incluso aburrido, rascacielos; un programa tan atrevido como nunca se imaginó en este siglo– La Villette podía ser más radical por medio de suprimir el aspecto tridimensional casi completamente y proponer puro programa en su lugar, liberado de cualquier contención.

En esta analogía, las franjas a través del sitio eran como pisos de la torre, cada programa diferente y autónomo, pero modificado y “contaminado” por medio de la proximidad de todos los otros. Su existencia era tan inestable como cualquier régimen quisiera hacerlos. La única “estabilidad” era ofrecida por los elementos naturales –las filas de árboles y el bosque circular– cuya inestabilidad estaba asegurada simplemente a través del crecimiento.

Lo que La Villette finalmente sugirió fue la pura explotación de la condición metropolitana: densidad sin arquitectura, una cultura de congestión “invisible”.

1985.²

El concurso del Parque de La Villette ya quedó ilustrado en la meseta **10,000 a J. C. De la geología de la arquitectura-urbanismo, o urbanismo-arquitectura de Koolhaas. (¿Por quién se toma el espacio?)**, así que voy a aprovechar la oportunidad para poner otros espacios mutantes, como el de las Tiendas epicentro Prada:

DE LA ESTRATEGIA DE LAS TIENDAS EPICENTRO PRADA.

Para que toda esta teoría no parezca muy airada, considérese la tienda epicentro Prada que se inauguró en Manhattan. Más o menos así comienza la noticia en los periódicos y revistas de Nueva York:

‘El SoHo es tal vez el territorio más espectacular para documentar los cambios en la ciudad’, dice Koolhaas. ‘Hace diez años, todo esta zona era un dominio cultural o un dominio industrial, y ahora virtualmente todo el terreno es espacio comercial’. Capitalizando en la visión de que la gente gasta más dinero en espacios que no son vistos como puramente comerciales, Koolhaas ha diseñado la tienda Prada en Nueva York para ser adaptable a desempeños culturales. La mayoría de la ropa en exhibición está en torres móviles en lo alto que pueden ser empujadas a la parte posterior de la tienda. Una rampa en curva que ingeniosamente divide el espacio en dos niveles y que usualmente exhibe zapatos puede ser convertida en asientos. Un escenario salta de un tirón del otro lado de la rampa ondulante. ¡Voilà! Una tienda de ropa se convierte en un teatro.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fiel a su misión Incluyente, OMA reformula no sólo el espacio en el que se compra sino también la manera en que se compra. El equipo de la oficina compiló una lista de las incomodidades del comprar y proyectó muchas ingeniosas mejorías. Tanto el vestidor como las escaleras eléctricas no han sido actualizados desde su invención y pudieron serlo. ¿Por qué sofocarse probándose un abrigo de invierno? Los vestidores de Prada proveen microclimas. ¿Por qué tiene que ponerse los zapatos y salir del vestidor, todo para que su compañera pueda apreciar si se ve como un completo tonto en su traje de baño? La puerta de vidrio del vestidor ajustará su transparencia. ¿Quiere probarse la blusa en otra talla o color? Puede comunicarse directamente con el cuarto de inventario por teléfono. ¿Cómo juzgar si esa falda hace que su trasero se vea enorme? Una cámara de video, ligada a una pantalla plasma sobre la bajo la superficie del espejo, le presenta todas las vistas de su cuerpo en tiempo real si se gira lentamente y con retraso si se mueve rápido.

'Mientras más dificultades se le den a Rem, mejor se comporta', dice su esposa Madelon Vriesendorp.

En el planteamiento de las Tiendas epicentro Prada –Los Ángeles, San Francisco, Nueva York, Milán y Tokio-, es posible ver que la presentación que hace Koolhaas en el libro está complementada con lo que puede considerarse un guión técnico. Se aprecia el planteamiento de la yuxtaposición de actividades o montaje espacial, la *mise en scène*, y puede intuirse el diagrama y el filum de las posibilidades de la propuesta, todas esas "funciones no formales y esas materias no formadas", o sea que se intuyen ya 'la forma y la sustancia' y 'el contenido y la expresión'. En el libro de las tiendas epicentro Prada,³ lo que se comprende con claridad es la **estrategia**, puede decirse **diagramática** y de **filum**, conque las plantea, conforma toda una **máquina abstracta** desde el punto de vista de que el **'diagrama es una emisión, una distribución de singularidades'**, como dice Deleuze:

"A la vez locales, inestables y difusas, las **relaciones de poder** [que cada tienda epicentro ejercerá] no emanan de un punto central o de un núcleo único de soberanía [por eso son cuatro], sino que constantemente van 'de un punto a otro', en un campo de fuerzas, señalando inflexiones, retrocesos, inversiones, giros, cambios de dirección, resistencias. Por eso no son 'localizables' en tal y tal instancia. Como ejercicio de lo no estratificado [las máquinas abstractas], constituyen una **estrategia**, y 'las estrategias anónimas' son casi mudas y ciegas, puesto que escapan a las formas estables de lo visible y lo enunciable.

"Las **estrategias** se distinguen de las estratificaciones, de la misma manera que los **diagramas** se distinguen de los archivos. La inestabilidad de las relaciones de poder define un medio estratégico o no estratificado".⁴ [Esta es precisamente la estrategia del planteamiento de las tiendas Prada].

"El **diagramatismo** de Foucault, es decir, la presentación de las puras relaciones de fuerzas o la emisión de las puras singularidades, asegura la relación, de la que deriva el saber, entre las dos formas irreductibles de espontaneidad y de receptividad".

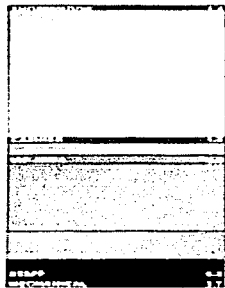
"En cierto sentido, diríase que los **diagramas** comunican por encima, por debajo o entre los estratos respectivos. En ese sentido, el **diagrama** se distingue de los estratos: sólo la formación estratificada [cada tienda epicentro Prada] le proporciona una estabilidad que de por sí no posee, en sí mismo **el diagrama es inestable, agitado, cambiante**.

"Por supuesto, el **diagrama** comunica con la condición estratificada que lo estabiliza o lo fija; pero, según otro eje, también comunica con el otro **diagrama**, con los otros estados inestables de **diagrama**, a través de los cuales las fuerzas prosiguen su devenir mutante. Por eso el **diagrama** siempre es el afuera de los estratos. El **diagrama** no es un desplegamiento de las relaciones de fuerzas sin ser, como consecuencia, una emisión de singularidades, de puntos singulares [posibles haecceidades]. Eso no significa que cualquier cosa se encadene con cualquier cosa. Más bien se trata de tiradas sucesivas, cada una de las cuales actúa al azar, pero en las condiciones extrínsecas determinadas por la tirada precedente. **El diagrama, un estado de diagrama, siempre es una combinación de aleatoriedad y de dependiente**. No existe, pues, encadenamiento por continuidad ni interiorización, sino reencadenamiento por encima de los cortes y de las discontinuidades (mutación) [Por eso los espacios propuestos para las tiendas Prada, al igual que todos los espacios que Koolhaas propone, incluyendo los urbanos, son espacios mutantes, o que prosiguen su devenir mutante]".⁵

Para aclarar esto, explica Koolhaas en el libro *Prada* mencionado, lo siguiente:

ENLARGEMENT = ENRICHMENT

TIENDAS PRADA



Average Prada Store

STAGE

TRADING FLOOR
LIBRARY
CLUB
SPORTS

SHOW ROOM
PHARMACY

LABORATORY
ARCHIVES



Epicenter Stores

Una expansión indefinida representa una crisis: en el caso típico caracteriza el fin de la marca como empresa creativa y su comienzo como pura empresa comercial.

La expansión puede ser medida en dos niveles: cantidad y calidad.

En el nivel de los números, simplemente hay cada vez más tiendas Prada; en el nivel de la escala, Prada está a punto de lanzar algunas tiendas epicentro especiales. [La búsqueda de las haecceidades mediante las tiendas epicentro].

El peligro del gran número es la repetición: cada tienda adicional reduce el aura y contribuye a un sentido de familiaridad.

El peligro de la gran escala es el síndrome de Buque Insignia: una acumulación megalománica de lo obvio que elimina los últimos elementos de sorpresa y misterio [haecceidades] que se pegan a la marca, aprisionándola en una identidad 'definitiva'. [Para evitarlo introduce el diagrama y el filum – máquina abstracta- para producir espacios mutantes, o espacios que prosiguen su devenir mutante].

Pero **la expansión sólo puede ser usada como estrategia** de redefinición permanente de la marca. Mediante la introducción de dos tipos de tiendas –la típica y la **única- la tienda epicentro se vuelve un artefacto que renueva la marca mediante contrarrestar y desestabilizar cualquier noción recibida de lo que Prada es, hace o se volverá. La tienda epicentro funciona como una ventana conceptual: un medio para emitir futuras direcciones que carguen positivamente a la gran masa de las tiendas típicas.** [¡Aquí está en toda su extensión el diagrama con su filum incluido!]

A continuación de lo recién citado del libro, sigue un despliegue de esquemas diagramáticos en los que se entiende que cada tienda epicentro Prada crecerá en la medida de su sacudida, digamos, los grados Richter que alcance, puede verse con toda claridad la aplicación del diagrama en combinación con los estratos, que en este caso podrían ser las tiendas epicentro, 'la formación estratificada' que le proporcione 'una estabilidad que de por sí no posee', ya que 'en sí mismo **el diagrama es inestable, agitado, cambiante**'. Pero este es el meollo del asunto, el diagrama con su inestabilidad, su agitación y su cambio, que pone de relieve las 'relaciones de fuerzas o la emisión de singularidades, asegura la relación, de la que deriva el saber, entre las dos formas irreductibles de espontaneidad y de receptividad'.

Y por si fuera poco queda incluido en el planteamiento también el flum, esa materia no formada que va a dar origen a la individualización del momento-experiencia [haecceidad] de cada cliente. Como dije, toda una máquina abstracta. Continúa Koolhaas diciendo, ayudándose de diagramas y propuestas de phyla:

La variedad puede ser amplificada a través de la invención y riqueza tipológica.

Museos, bibliotecas, aeropuertos, hospitales, y escuelas se están volviendo crecientemente indistinguibles del *shopping* [Ir de compras]. Su adopción de la venta al menudeo para sobrevivir ha liberado una enorme ola de entrapamiento comercial que ha transformado a los visitantes de museos, investigadores, viajeros, pacientes y estudiantes en clientes.

El resultado es una pérdida mortal de variedad. Donde alguna vez hubo distintas actividades ya no retiene la singularidad que le daba riqueza.

¿Qué sucedería si la **estrategia fuera invertir la ecuación** [otra vez el diagrama y su flum], de modo que los clientes ya no sean identificados como consumidores, sino reconocidos como investigadores, estudiantes, pacientes, visitantes de museos?

¿Qué sucedería si la experiencia de *shopping* no fuera de empobrecimiento, sino de enriquecimiento? ¿Qué sucedería si las tipologías se invertirían, de modo que la tienda funcione como un...?

Muy interesante planteamiento, ahora se va a las tiendas Prada a ver una obra de teatro, a hacer investigaciones en bibliotecas especializadas en la moda, a la bolsa de valores, al museo, a mesas redondas, al club, a hacerse análisis clínicos, los exhibidores son como escaparates de museos y por si fuera poco hay una sucursal del Guggenheim.

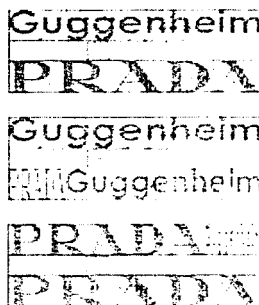
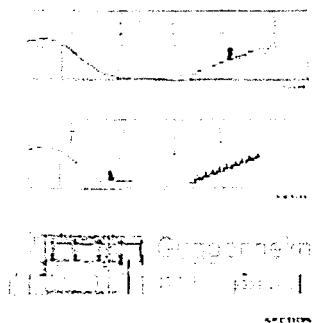
Pero esto no es todo, las tiendas Prada cuentan con un sistema de servicio /aura para los clientes en el que se ofrece lo más sofisticado en desarrollo computacional de todo tipo. Sin embargo, la idea de esta meseta es analizar el espacio mutante. La tienda de Nueva York en Broadway, que se combina con el Museo Guggenheim, tiene un teatro o sala de conferencias, convirtiendo el exhibidor de la zapatería en gradas y del piso en ola puede sacarse un escenario, esto es lo más espectacular, además de las jaulas-exhibidores que corren en una riel y pueden moverse de lugar para lograr que el espacio cambie; pero en realidad, todos los espacios de la tienda son en el fondo cambiantes, lo que no es lo mismo que **mutantes**. No obstante, lo que realmente la hace **mutante** en primer lugar, no es esto, si no su programa, el cual ya no es un programa, digamos tradicional de una tienda al menudeo de departamentos, ya no responde, pues, a la consabida tipología de tienda. Su programa **mutó**, sus funciones **mutaron** y ahora es, como acabo de apuntar en el párrafo anterior, **la estrategia fue invertir la ecuación, de modo que los clientes ya no son identificados como consumidores, sino como investigadores, estudiantes, pacientes, visitantes de museos**, como digo: ahora se va a las tiendas Prada a ver una obra de teatro, a hacer investigaciones en bibliotecas especializadas en la moda, a la bolsa de valores, al museo, a mesas redondas, al club, a hacerse análisis clínicos y también a comprar; los exhibidores son como escaparates de museos y por si fuera poco hay una sucursal del Guggenheim. Ahí radica la verdadera **mutación** creo yo, en el caso de estos espacios más arquitectónicos que urbanos. Para Koolhaas, las **mutaciones** se dan en mayor grado en las metrópolis, de allí que el libro **Mutaciones** ⁷ principalmente enfoque esta situación, por ejemplo, el Pearl River Delta, la ciudad de Lagos en Nigeria, la Ciudad [norte]americana, ciudad genérica, sin embargo, también se encuentra el Shopping (Harvard Project on the City), como un factor sumamente importante de **mutación** tanto en lo urbano como en lo arquitectónico. Es partiendo de esto que Koolhaas aplica las investigaciones realizadas en planteamientos urbanos tales como la Ciudad-isla-aeropuerto de SchipolS, al cual ya me referí en otras ocasiones y al planteamiento de la estrategia para las tiendas epicentro Prada. De ahí que ahora estemos analizando el caso de una de ellas.

Por otro lado, debido a que Koolhaas no cree en la tipología, ni yo tampoco, es normal que todos sus proyectos sean, desde este punto de vista, **mutantes**. Hablando de los edificios de 'talla' Bigness, o sea, enormes, que hace Koolhaas, una propuesta de por sí misma **mutante**, Alejandro Zaera le pregunta:

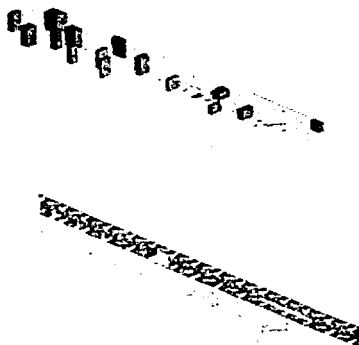
Si estos edificios son el resultado de cierta estructura o modo de producción que los determina hasta cierto punto, ¿Usted piensa que pueden ser considerados como nuevas tipologías, o que la naturaleza misma de los procesos contemporáneos impedirá su cristalización como tipos?

A lo que Koolhaas responde:

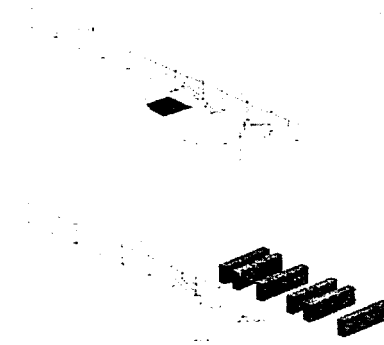
Tal pregunta me pone extremadamente nervioso. Así que la respuesta es: sí, absolutamente, y nosotros somos parte de ese proceso de 'liquidez forzada'. No sé exactamente por qué, pero sufro de terror a la repetición, la cual me tiene muy asustado, sobre toda la idea de tipología. Todo lo que me puedo imaginar es interpretar la tipología en sus términos más primitivos de grande o pequeño, alto o bajo, o en términos de superficialidad o profundidad sintética o no-sintética, en términos de profundidad del edificio...⁸



SCENARIOS



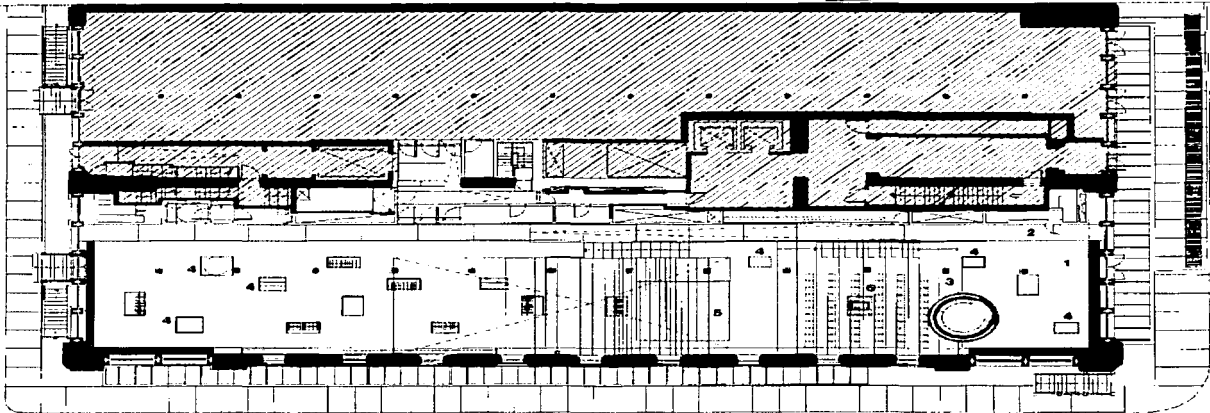
Fuente: Prada.



PERFORMANCE

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



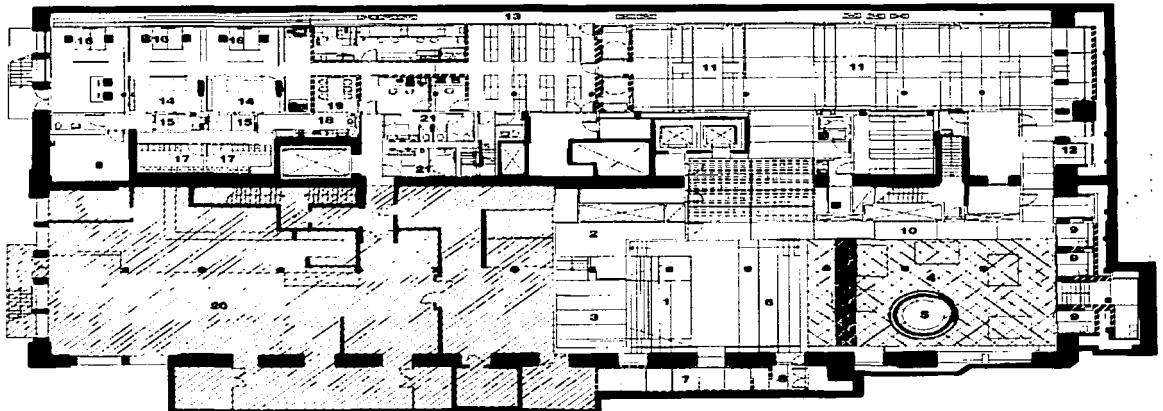
Planta nivel calle.

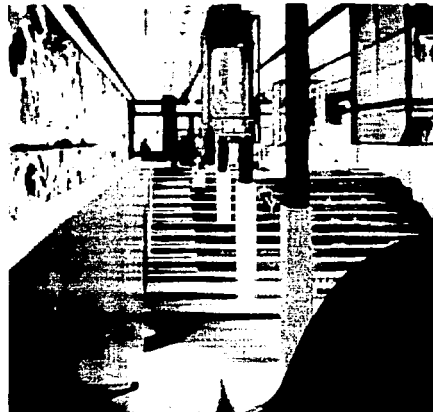
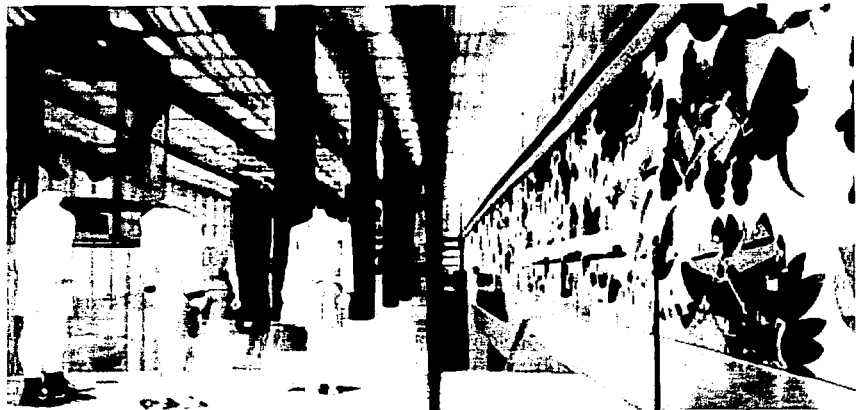
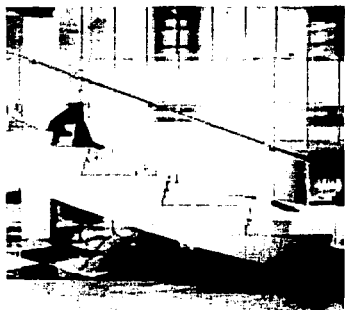
- 1 Entrada al vestíbulo
- 2 Recepción
- 3 Cojines para eventos
- 4 Exhibidores colgantes
- 5 Plataforma de eventos
- 6 Exhibidor de zapatos

Planta bajo nivel calle.

- 1 Plataforma de eventos
- 2 Entrada al escenario
- 3 Escenario
- 4 Accesorios del salón
- 5 Elevador de bolsas
- 6 Zapatos
- 7 Probador para zapatos
- 8 Almacén de zapatos
- 9 Probador
- 10 Exhibición de zapatos
- 11 Exhibidor móvil

- 12 Cabina de medios
 - 13 Corredor mecánico
 - 14 Divisiones para VIP
 - 15 Probadores VIP
 - 16 Oficina
 - 17 Vestidor empleados
 - 18 Despensa
 - 19 Área de bocadillos
 - 20 Restaurante
 - 21 Servicio restaurante
- Fuente: *Dornus.*





Tienda epicentro **Prada**

Fuente: *domus*



Fuente: *Arquitectura Viva, 83*

DEL TIEMPO URBANISMO-ARQUITECTURA COMPARTIDO, COMO OTRO FORMA DE MUTACIÓN Y DE HETEROCRONÍA.

En el planteamiento de la estrategia de las tiendas epicentro Prada se ve la aplicación del **diagrama** de tiempo compartido, el más obvio, la zapatería-teatro, una función mutada; pero al analizar los planteamientos en el libro Prada se encuentran muchos más.

También puede verse este tipo de planteamiento, como ya indiqué, en los proyectos urbanos. Por ejemplo, como en las ilustraciones que considere que se asemejan a la de un guión técnico y que puse en la meseta **1944. De cineasta a arquitecto: Rem Koolhaas. O, De la imagen-movimiento.** Corresponden a unos diagramas de cómo Koolhaas estudia el tiempo compartido en su planteamiento para el Anillo urbano de Yokohama –Lava programática-, del cual veremos más adelante otros aspectos.

DE TIEMPO COMPARTIDO.

Un principio rector de la Era Moderna es la división del trabajo basado en la función. La política social de segregación –o disyunción, como se llama ahora- según la función alcanza su forma extrema en el análisis y la distribución del espacio arquitectónico y urbano, así como en el de la industria. La regla social de ‘tiempo, lugar y ocasión’ es otra firma de la división por función. Las casas contienen recámaras que se usan para dormir, comedores para comer, salas para entretenimiento y vestíbulos que conectan estos espacios. Esta es la forma del modernismo. Según esta forma de pensar, la única función de la recámara es como dormitorio, la del comedor es la de comer, y la de la sala o estancia la de entretenimiento, por lo que cada casa debe tener una cantidad considerable de espacio. Sin embargo, mucha gente trabaja en la sala, en el comedor o en su recámara, o no utilizan la sala o el comedor prácticamente más que una o dos veces al año, o ven la televisión en la recámara; sin embargo, necesitan más espacio para poner libros o computadoras, o los ponen ya sea en la recámara, en la sala, en fin, existen infinitas de combinaciones que en suma harán que el espacio **mute** de su función original según el modernismo. Tal vez por eso ahora sean muy apreciados los *lofts*, ya que puede uno arreglarlos según sus necesidades. En sí la tienda epicentro Prada que se acaba de analizar es un *loft*.

Las casas japonesas han sido descritas muchas veces como conejeras. Son ciertamente pequeñas, no obstante esto, poseen una ventaja distinta. Debido a la naturaleza del módulo que utilizan, el tatami, módulo equivalente a la esterilla donde duermen y con el cual también hacen el piso de sus cuartos, las casas japonesas escaparon sistemáticamente de la división del espacio por función. Un cuarto cuyo piso está modulado con tatamis es flexible, versátil. Se convierte –**muta**- en dormitorio cuando se sacan del closet y se extienden las colchonetas y se distribuyen sobre las esterillas -tatamis. Cuando se ubica una mesa baja en el centro del cuarto, éste se convierte, **muta** en comedor. Y si se distribuyen unos cojines estratégicamente se tiene un espacio para recibir visitas. Con un arreglo floral y un rollo religioso colgado se tiene un cuarto de té. Puede decirse que mediante cambiar los signos –muebles y otros objetos- un cuarto obtiene diversos significados. Este espacio flexible hace posible el tiempo compartido. Todo esto significa que se pueden resolver las limitaciones de espacios relativamente pequeños. Y me adelanto a decir que también de los espacios grandes y desperdiciados, mediante la invención de nuevos programas de actividades -estructuras de eventos- diferentes de aquellos para los cuales los espacios fueron creados. Un ejemplo de esto puede ser el Guggenheim-The Hermitage en el Venetian Hotel de las Vegas, proyecto de Koolhaas, o el que ya nombré, el Anillo urbano de Yokohama.

Esta estrategia de tiempo compartido ofrece una pista para una forma de transformar la densamente sobrepoblada ciudad de Tokio, por ejemplo, y ¿por qué no la de México? El distrito financiero central de Tokio se utiliza prácticamente el 100 por ciento durante el día, pero de la media noche al amanecer se vuelve un pueblo fantasma, como sucede en muchos distritos o zonas de la Ciudad de México, empezando por el Centro Histórico. Seguramente existen sistemas como casilleros y archivos, que pueden ser suministrados de modo que sea posible utilizar el mismo edificio por dos negocios distintos durante el total de las veinticuatro horas diarias. Claro, en la Ciudad de México aún no se nota con tanta fuerza

debido a varios factores, el más importante es que se sigue expandiendo en la periferia, (¿hasta dónde?). Un ejemplo de la aplicación de tiempo compartido se tiene en los hoteles que casi han duplicado su ingreso debido a clientes y sus ganancias transformándose –**mutándose**– de meros lugares para dormir en centros de banquetes, para conferencias, congresos, juntas de negocios, fiestas de todo tipo -lo que conlleva muchas veces la ocupación de cuartos-, dormitorios durante las horas del día, e incluso los sempiternos lugares de encuentros románticos a toda hora –en japonés ‘hoteles de amor’. En el momento en que dejemos de casar un lugar o cosa con una sola función y adoptemos un sistema de tiempo compartido flexible, ganaremos un incremento en la eficiencia y seremos más capaces de ensamblar, de juntar una vasta gama de necesidades con mucho menos servicios. Lo que significa ahorro de dinero y de espacio: mayor sustentabilidad. Con sólo insertar un pequeño grado de pluralidad, o dicho en otras palabras, **multiplicidad** –meristemo: puede ser hoja, puede ser tallo, puede ser flor, puede ser raicilla- a la actual clasificación y segregación por función, se pueden crear nuevos recursos y nuevos estilos de vida. Este tipo de **mutaciones** es aplicado prácticamente en todos los proyectos de la OMA, digo el Congrexpo de Euralille, Euralille misma, el Centro de convenciones de Agadir, el MoMa, LACMA, entre todos y por supuesto en SchipolS, Prada y el Anillo urbano de Yokohama en Japón.

Durante los últimos años el increíble incremento del precio de la tierra en Tokio, Manhattan y en muchas otras ciudades del mundo, se ha convertido en un problema mayor a enfrentar porque se volverá, o se está volviendo ya, un retroceso en sus economías en tanto que encuentren la manera de resolverlo. Como puede verse, no se trata de un redesarrollo de la ciudad actual mediante tirar esto o reconstruir aquello. Una solución importante a esta situación es el planteamiento precisamente de la Ciudad aeropuerto en una isla en el Mar del Norte frente a Amsterdam, la cual contribuiría no sólo a tener un aeropuerto mayor, lo cual es necesario, si no a restaurar el balance entre la demanda de tierra y su abastecimiento, de modo tal que las empresas paguen por ello sin que el gobierno tenga que hacer el desembolso por un lado, y reintegrando el espacio desocupado por el aeropuerto actual a la ‘naturaleza’ del pulmón verde de Holanda. Una propuesta simbiótica de desarrollo y restauración de Koolhaas y OMA que es toda una **mutación**.

En particular Tokio y otras ciudades, ya son ciudades de tiempo compartido. Sus casas son pequeñas, pero la ciudad provee todo tipo de espacios de ‘segundo hogar’. Tal vez, como les sucede a muchos ya en la Ciudad de México, los japoneses no puedan invitar a sus amigos o a sus colegas a una cena o fiesta en su casa –no caben en su ‘sala’-, pero la ciudad está llena de restaurantes, bares y clubes donde los pueden llevar. Tal vez ni allá ni acá tengan un cuarto de juegos en su casa, pero no carecen de salas de boliche, billar, centros de juegos de computadoras, ajedrez, baile, pintura, música y demás. Tal vez no tengan una cancha de tenis, una alberca o un gimnasio en su domicilio, pero no hay escasez de clubes deportivos, de golf –cuando menos en Japón-, canchas de tenis, de esgrima, alpinismo, squash, albercas y otros deportes en la ciudad. De suerte que estos servicios se vuelven un complemento importante para los hogares, son una especie de segundo hogar ya que toman el lugar de la propia sala, la cocina, cuarto de juegos, alberca, cancha de tenis y otros espacios del hogar. Y ya que estos lugares proveen espacio de forma eficiente por horas o períodos de tiempo mayores, se vuelven segundos hogares de tiempo compartido. Koolhaas ya planteaba todo esto en su agenda Delirious New York, en el Downtown Athletic Club o el Waldorf Astoria Hotel y en otros rascacielos y lo plantea así, como **mutaciones**. De suerte que en estas ciudades, precisamente por esta situación, se puede encontrar comida de casi todos los países y una gran cantidad de diversiones que jamás se podrían tener de otra manera y menos en el domicilio particular. Con este tipo de pensamientos en mente, se pueden encontrar infinidad de combinaciones que se ajusten más a las necesidades de la gente, por ejemplo, disponer de un pequeño apartamento en la ciudad en tanto que se vive en los suburbios o en ciudades satélite. Lo más importantes entonces es nunca dar por hecho un programa sin un serio y profundo análisis mediante la investigación. No es posible seguir pensando que una casa deba llevar una sala de tantos metros cuadrados, un comedor de..., un desayunador de..., una recámara principal de..., una recámara para la hija, para el hijo, y hasta una alberca, sala de fiestas, o una cancha de tenis –para los que puedan pagarlo-, porque la forma de vida de la mayoría de la gente ha cambiado. Muchas veces la sala resulta inútil porque casi nunca se usa, lo mismo sucede con el comedor formal que sólo se usa en Navidad y Año Nuevo o en algún cumpleaños.

TEJER CON
FALLA DE ORIGEN

Volviendo a las **mutaciones** en lo urbano voy a referirme al ensayo *Programmatic Lava* —curioso nombre para llamar a un **rizoma**, porque eso es lo que plantea— con el que Koolhaas presenta su planteamiento de la Ciudad aeropuerto de Seúl:

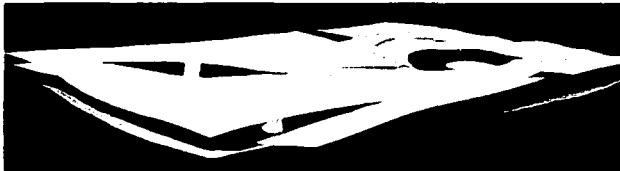
Queríamos investigar una alternativa a la pesantez de la verdadera construcción de ciudades. La llamaríamos 'urbanismo lite', escrito a la manera [norte]americana: l-i-t-e (como la cerveza) —un urbanismo que no necesariamente tuviera pretensiones hacia la permanencia o estabilidad, un urbanismo como **plankton** que pudiera infiltrarse e invadir.

Nuestro proyecto es una hipótesis fundamentada en las condiciones particulares que se dan en esta área: la existencia de dos mercados con una cantidad enorme de lugares de estacionamiento; la llegada al sitio de trenes, automóviles (en su paso hacia la nueva autopista), y barcos; la proximidad de Minato Mirai 21, una tremenda inyección de densidad en una ya muy congestionada condición urbana. Todos estos elementos juntos definen una situación con un potencial ilimitado para disparar y dar soporte a vida pública.

Hemos evitado el diseño de edificios, con sus inevitables limitaciones y separaciones. Continuo y amorfo, el proyecto **invade el sitio como lava programática**. Tres **estratos** de actividad pública son manipulados para dar **soporte al mayor número posible de eventos con la mínima cantidad de definición permanente**. Habiendo observado que las horas pico del mercado ocurren temprano a primera hora de la mañana, **proponemos un espectro complementario de eventos que llenarán el ciclo de 24 horas con un montaje de sucesivas y simultáneas horas pico** —una máxima explotación de la locación y su infraestructura— para crear 24 horas pico, un mosaico de vida heterogénea del siglo XXI.

Algunas partes son usadas como carreteras, algunas como lugares de estacionamiento; invenciones mínimas provocan teatros, cinemas, clubes nocturnos, restaurantes, iglesias, campos de juego, y otros programas.

Los nuevos elementos de acceso, comunicación, artificialidad y tecnología se congelan en una configuración momentánea. Cubriendo la sección sureste del sitio, este **tapete programático** deja un área de los antiguos muelles intacta, sonde las condiciones son ideales para vivienda: vistas marinas, apertura, densidad. Hacia la ciudad se propone una **cuña de centro**, que junto con la vivienda dará un cierto grado de anclaje tridimensional al sitio: este grupo de **agujas** contenedoras conectadas a la estación del tren superrápido generará una compensación financiera para la urbanización *lite* de la isla.⁹



2000. Del espacio mutante.



Consuelo Fariás-van Rosmalen.

Quisiera incluir aquí la interesantísima participación de Koolhaas en el Congreso de arquitectura de Pontresina, Suiza, donde presentó dos excelentes ejemplos de mutaciones, por un lado parte de la investigación que en ese momento estaba llevando a cabo en Lagos, Nigeria con sus alumnos de doctorado dentro del marco de Harvard Projects on the City, y por el otro, su propuesta para la isla-ciudad-aeropuerto de Schipols, Holanda. Habría que enfatizar aquí que en ninguno de los dos trabajos hace uso de la arquitectura en ningún momento para sus planteamientos. Es de esperarse esta posición viniendo de Koolhaas de quien puede decirse que es un arquitecto de oposición, no intenta ser crítico como arquitecto sino al contrario, él siempre se muestra crítico con respecto a la arquitectura, 'en términos de sus capacidades y limitaciones', como él mismo dice: "En Nigeria, no soy un arquitecto. Solamente soy alguien que documenta e interpreta las condiciones. Así que este es el punto total: para el proyecto de Harvard sobre las ciudades, el diseño está totalmente excluido de la agenda".¹⁰

DE BIGNESS [LO MUY GRANDE] & VELOCIDAD¹¹

ASP Architektur Symposium Pontresina, Bigness [lo muy grande] & Velocidad.
15 Septiembre de 1999 en Pontresina, Suiza.



Básicamente pienso que la imagen clave contra la cual todas nuestras presentaciones deben ser leídas es esta imagen: es el mundo y sobre él están las monedas más importantes del mundo actual: el yen, el euro y el dólar. Juntas deletrean la palabra ¥ € \$. ¥ € \$

"alianza estratégica", "fusiones", "identidad colectiva" y "administración de marca"; hasta hace un par de años aún pensaba que estas palabras que escuchábamos de manera creciente representaban un mundo diferente al cual yo estaba difícilmente conectado y al cual la profesión arquitectónica también estaba difícilmente conectada. Pero se está volviendo claro, simplemente en términos del trabajo que se nos solicita hacer, que lo que realmente está pasando es una difusión o desaparición de las fronteras de la arquitectura y otros dominios que van desde el diseño hasta la política.

Esto significa que todos estamos operando por el momento donde hay dos fenómenos dominantes: la integración de la economía mundial y también la desaparición de todas las ideologías evidentes y la dominación aparente de los asuntos económicos sobre casi cualquier otro valor. Hay un número de palabras en el aire, como

Lo que este mundo implica es un mundo de inestabilidad absoluta y definitiva en el que ninguna hipótesis tiene una vida viable por más de medio año. Esto es verdad tanto para la arquitectura como lo es para nuestros clientes o para cualquier corporación. Es un mundo de infinita artificialidad —desde luego que todo el asunto de la modernidad y todo el asunto de la modernización ha sido la historia de una creciente artificialidad— y momentos crecientes de alternancia de entusiasmo y desagrado por esa artificialidad. Creo que estamos ahora en otro momento de hiperartificialidad como la misma indignidad en términos de nuestro fervor por abrazarla o resistirla. Lo que creo que es también una consecuencia de esta situación es que por un lado, hay un esfuerzo increíble, en la consolidación de crear cada vez más grandes identidades —ya sean corporaciones, organizaciones o lo que sea— y al mismo tiempo un anhelo o una habilidad para también descubrir entre esas grandes entidades una variedad infinita de potenciales más detallados. Estamos todos trabajando con el material genético de nuestra cultura y en la misma medida en que ahora hay experimentos genéticos para crear mejores ratones —seres vivientes artificialmente mejorados—, estamos en mucho mayor o menor grado en un dominio que tiene menos reclamos científicos desempeñando las mismas operaciones.

La última cuestión es si todo esto anuncia un mundo definitivamente anglo-sajón; claramente todos estamos usando el inglés como el vehículo principal de nuestro pensamiento, casi más importante en ciertos casos que el trabajo individual que hacemos como diseñadores o arquitectos. Lo que compartimos es el uso del inglés y en ese sentido la disseminación y distribución que el inglés tiene ahora. Una cuestión subyacente y una ansiedad subyacente es si esto es sólo una ola de pragmatismo que lava cualquier otra intención ideológica; y si en este triunfo final del inglés y de lo anglo-sajón aún tendremos culturas de valle o culturas de resistencia o de no-sumisión.

El tema es investigar la única condición de las líneas de separación previas entre dominios como el de las ciencias políticas, el diseño gráfico y la arquitectura. No estoy diciendo que han desaparecido completamente, pero también es claro que hay más conexiones de las que nunca asumimos.

Este hecho sólo ha tenido un inmenso impacto en nuestra arquitectura y quiero explicar varios proyectos que muestran el efecto de esta nueva condición. **Uno de los efectos ha sido desde luego que me he vuelto mucho menos arquitecto de lo que era antes y que la investigación se ha convertido en una parte cada vez más importante de la operación de nuestra oficina en la forma en que la estoy llevando en Harvard, la cual se llama "Proyecto Harvard sobre la ciudad". Aquí simplemente vemos hacia la condición urbana y creo que es seguro decir que la condición urbana ahora coincide casi enteramente con la cultura.** Hemos visto la condición urbana en China, donde muta en su forma más intensa. Durante un año hemos visto el impacto del shopping en las condiciones urbanas, otra vez uno de los dominios extraños que, aunque en sus términos numéricos es casi el nuevo factor dominante del diseño urbano, toma su lugar casi en forma completamente invisible para los arquitectos profesionales.

Actualmente estamos estudiando a África y particularmente a la ciudad de Lagos. La razón para esto es **intuitiva**. La arquitectura se articula de maneras cada vez más arduas y también cada vez más arduamente seccionan algunos procesos de planeación, los que eventualmente llevan a un plan maestro. El hecho simple es que la secuencia de un proceso de planeación perfecta toma de cinco a diez años; actualmente la mera inestabilidad de la sociedad no permite esto y hace esta situación de alguna manera incapacitante para la profesión —demasiado lenta para la participación real en la cultura actual. Así que lo que estamos esperando encontrar en África —de alguna manera es muy pronto para decir si funcionará o no, pero desde luego la posibilidad de fracasar es también parte excitante de la investigación— es que haya patrones urbanos que no descansan en ninguna estructura formal, pero que desarrollan un grado inmediato de informalidad y sin embargo tienen una forma muy alta e intensa de organización. Así que lo que buscamos son formas de urbanización que orquesten la vida urbana, la duda, el aparato totalmente lento y antiguo que es aún el fundamento de nuestra profesión.

Esta es una imagen de Lagos; ya se puede ver que nuestra investigación está enfocada más en la gente y el movimiento que en los edificios. Hay una excitación sobre simplemente ser proyectado dentro de una situación en la cual no se sabe nada. Nigeria es un país que a través de la mera maldad de su reputación permaneció literalmente invisible en la percepción actual; es un país del cual muy pocas imágenes son realmente conocidas en un mundo que de otra manera tiene una increíble explosión de imágenes. Es virtualmente imposible tener tanto información visual como numérica de Lagos, así que es crucial investigar verdaderamente allá y comenzar a descubrir algunos patrones. Quiero hablar de algunos de esos patrones sólo porque son capaces de mostrar una civilización muy organizada que no trabaja a través de las divisiones laborales con las que nosotros como arquitectos estamos destinados a trabajar, sino que ha encontrado formas más inmediatas de orquestarse y organizarse.

Esta es una lavandería y a primera vista parece básicamente ser una situación relativamente caótica. Pero realmente tiene una estructura altamente organizada. Hay un número de piedras en el agua. Cada piedra es rentada por hora. Hay un programa semanal para los diferentes usos de cada piedra. Sólo lavan en la parte de atrás, sin embargo, el paisaje entero es usado de manera aparentemente caótica. No obstante, en realidad hay un plan para todo este paisaje donde cada una de las áreas individuales está asignada a usos individuales de la piedra. Así que lo que a primera vista parece una condición azarosa es realmente una situación altamente estructurada sin ninguna intervención de arquitectura o de cualquier otra estructura que la pura organización.

Esta es una situación similar en muchas otras ciudades nigerianas tanto fuera como dentro de Lagos. Se ven campos de montañas africanas cimentados en la tierra roja africana que a primera vista parecen patios de basura y a una segunda vista tal vez se vean como cementerios para automóviles, pero que en una inspección más cercana resultan ser sistemas increíblemente integrados donde las personas tienen pequeños cobertizos en los que son capaces, con increíble precisión, de mantener, restaurar o recomponer de los residuos de otros coches, coches completamente nuevos como los Volkswagens que se ven al fondo. Así que lo que es realmente asombroso es que lo que a primera vista se ve como un campo completamente desorganizado con objetos abandonados es en realidad una unidad de producción donde la gente local es capaz de orquestar corrientes interminables de refacciones falsas de Taiwán y México, de Mercedes y Peugeots, sin ninguna especie de infraestructura, a través del simple dispositivo de organización pura. Así, en el presente se manejan más Mercedes en Nigeria que en toda Alemania.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



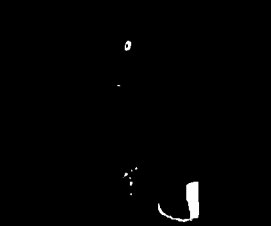
NTZ-7



ciencia de depositar las referencias por keywords en



tema de Proyecto de Trabajo de Grado



Fuente: oma@work.a+



Este es un **diagrama** de Lagos; hay una laguna, hay una playa, hay una serie de condiciones sin mucha forma. Desde luego están los residuos o vestigios de ciudades europeas y americanas, verdaderamente reconocibles como tales. Pero hay una relación muy interesante entre los dos, de modo que es posible, por ejemplo, que esta parte se reconozca como una ciudad, pero todas estas partes de en medio no son ni enteramente ciudades ni enteramente paisaje. Entre la laguna y la estructura occidental están todos estos campos no habitados que son realmente sitios industriales pero sin ninguna de las laboriosas inversiones que la arquitectura siempre necesita.

Aquí, por ejemplo, está el centro de un enorme tiradero de basura, pero cuando se mira cuidadosamente se ve que es realmente un tiradero de basura no habitado donde un gran número de nigerianos trabaja para clasificar elementos de una misma especie con otros elementos de la misma especie. Así que si **diagramáticamente** este es el centro del tiradero de basura, entonces rápidamente el tiradero de basura es rodeado por campos de completa homogeneidad, donde por ejemplo, todos los elementos de espuma plástica están organizados, o todo los plásticos blancos están organizados. Así que hay una especie de proceso en el cual la cultura digiere sus propios desperdicios y los recicla para re-utilizarlos y, desde luego, para ganar dinero.

Así que, mientras —el occidente— tiene grandes economías, sus economías [de Nigeria] son casi microscópicas y 'al día', y todo tipo de pequeña mejora del caos total al caos marginal tiene sus ventajas. Aquí se ve el proceso de clasificación, luego un área que está completamente amarilla porque venden raíz, un área que se vuelve completamente blanca de bolsas de plástico, o completamente negra de monobloques de coches. Esta auto-organización de la ciudad en una base diaria y de esta manera casi espontánea es muy clara.

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

Este es un proyecto que estamos haciendo en Holanda y que está más relacionado a la organización y a las identidades que casi nada de lo que hemos hecho con anterioridad. Un proyecto donde, simultáneamente con el cambio en nuestro pensamiento, los diferentes clientes y los diferentes papeles que nos era solicitado desempeñar, nos hizo más conscientes de este reciente cambio y del potencial de una vez más **reinventar o modernizar la profesión de la arquitectura mediante no enfocarnos en las formas**. Es la historia de un aeropuerto, pero también es la historia de Holanda y es una historia donde ambos casi coinciden. Holanda es un cliché total. Un país totalmente artificial hasta el punto en que la naturaleza ha desaparecido completamente, pero que en el malestar actual, de puede decirse el entusiasmo tecnológico, no ha sido capaz de articular las virtudes de esta artificialidad de manera muy convincente. Últimamente se siente casi apenada acerca de este aspecto, y asimismo en términos de su política está tratando de generar áreas de autenticidad o en general áreas que sean tan verdes como sea posible —si bien el país está lejos de ser un país verde.

Se puede decir que esta es una representación de Holanda. Hay un anillo de condiciones urbanas —Amsterdam, Haarlem, La Haya y Rotterdam— que rodean una reserva de espacio verde llamada el corazón verde donde es difícil construir. Al centro hay un círculo rojo, el cual es el aeropuerto nacional Schipol. La forma libre es la huella de la molestia que este aeropuerto, que está en expansión continua, genera en todo el país. Así que hay una situación paradójica, que es que esta reserva verde, que supuestamente es nuestro corazón virtuoso y natural, progresiva e invisiblemente está sobrepuesta por esta huella de molestia y modernidad. El conflicto entre las dos situaciones es realmente la esencia del proyecto. Holanda tiene una estructura administrativa muy antigua y anticuada, estos son todos los municipios que existen en un área tan grande como Los Ángeles o más grande que París. El efecto es un proceso de toma de decisiones completamente disperso y también una especie de egocentrismo de cada una de estas ciudades que se considera a sí misma la mitad del mundo [el ombligo del mundo] y así hace sus planes. Por tanto,

esta condición es realmente urbana se imagina a sí misma como si fuera suburbana. En rojo están marcados todos los proyectos de extensión que están anticipados para el año 2020. El país está usualmente en un proceso de suburbanización radical asistida e instigado por los arquitectos holandeses y la arquitectura holandesa en su condición eufórica actual. Estas son las diferentes plantas de cada ciudad en términos de su transporte público. Lo que se ve es una especie de proliferación de centros y en medios. Estos tienen ramas que van a la periferia, pero no hay conexión entre ninguno de estos sistemas. Por lo que en lugar de un sistema dominante que pudiera servir a todo el país en una vuelta, hay una serie de sistemas muy arcaicos que no tienen una parte de coincidencia final. Este es el sistema completo de París proyectado en el Randstad: un solo sistema puede servir a todo.

Tenemos una situación difícil e imposible: el país es realmente el más poblado del mundo, más denso incluso que Japón. Pero si se toma la densidad del Randstad, el complejo urbano del que estoy hablando, su densidad es tan sólo la mitad de la de Londres, así que tenemos una densidad total grande, pero nuestra condición urbana tiene una densidad baja. Esto explica un increíble derroche económico, un derroche de potencial y es también la razón de que nunca haya un punto de intensidad.

Por eso se puede decir que la historia de Holanda es la de una época de oro del siglo XVII que generó Amsterdam, luego hubo ese período de socialismo en los años 1950, y en los 1960 se generaron básicamente torres de doce pisos, y ahora vivimos en la era de Ikea-Height: 10 metros como la morfología dominante de nuestra extensión urbana. Esta es Holanda a fines del siglo XX —material reciente y no es una imagen de significado inadecuado, sino que la imagen es la misma en cualquier lugar como si el siglo XX nunca hubiera sucedido.

Nuestro proyecto, que no es solamente un proyecto racional, tiene una enorme repercusión en el sentido de identidad y un enorme potencial para realmente manipular el sentido de identidad.

Así que lo que es único en esta situación es la posibilidad de llevarse el aeropuerto completo lejos del corazón de Holanda y ponerlo en una isla artificial en el mar. Nos hemos comprometido con el proyecto y estamos involucrados en dos cuestiones: qué hacer con el área que va quedar libre y, cómo perfilar la isla misma. Es algo completamente insólito que en el país más denso del mundo, y también en el continente más denso, Europa Occidental, de repente haya dos áreas baldías que teóricamente puedan ser completamente comenzadas desde el ras. Ahora la primera cuestión era qué hacer con el asunto que veíamos primero. Dado el hecho que era el sitio del aeropuerto anterior es un área en Holanda que está muy bien dotada de infraestructura y que es muy accesible. Así que se puede crear una tabula rasa, una vaciedad en el sitio que esté servida de lo mejor por la infraestructura. Una increíble oportunidad de re-concebir un área que es ya el núcleo de Holanda.

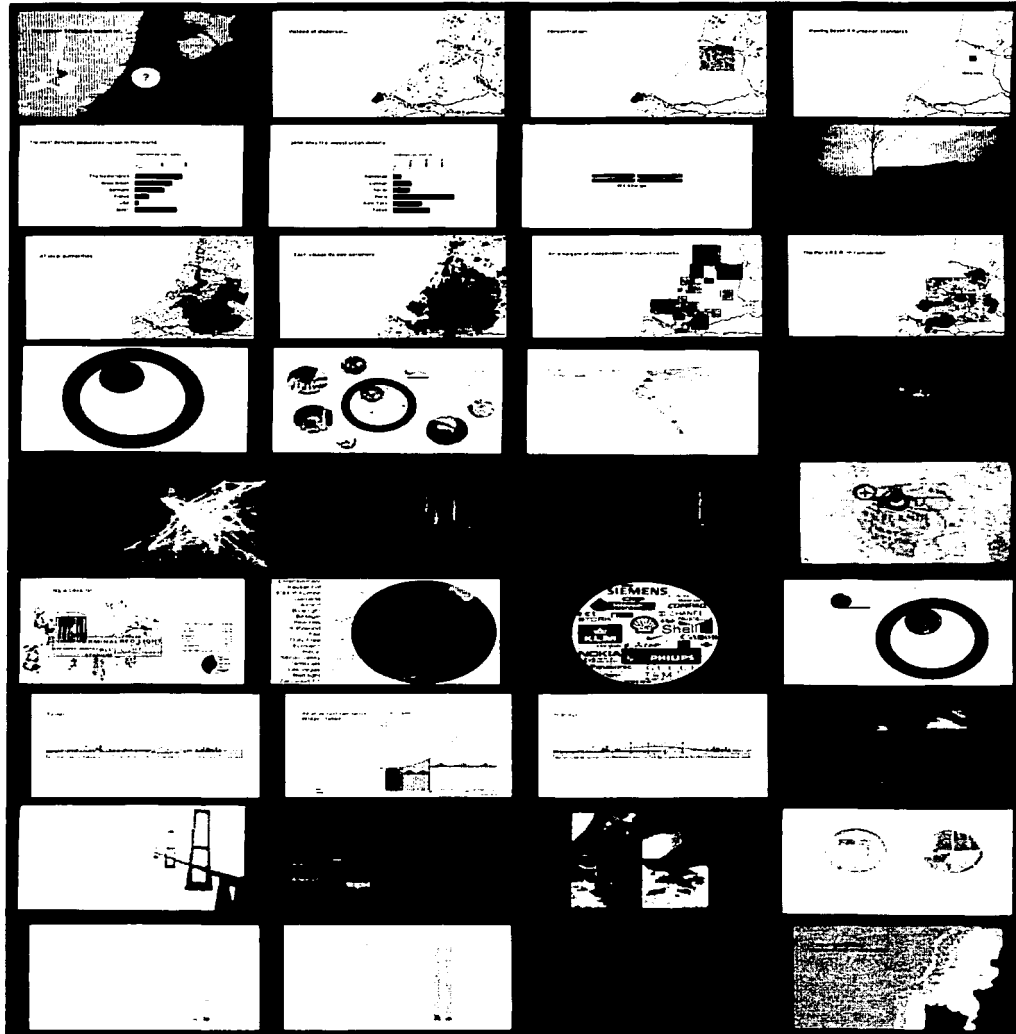
Este es un **diagrama** que era efectivo en nuestra argumentación: estas son las extensiones planeadas actuales, y esto es lo que se puede hacer en un área. Simplemente generar en el sitio del aeropuerto verdadera centralidad, verdadera consolidación y verdadera intensidad en Holanda. El sitio del aeropuerto mismo, desarrollado en la densidad de Hong Kong puede fácilmente alojar el programa completo de edificios para el siglo XXI. Es realmente una gran oportunidad que podemos tomar. Este era **otro momento donde nos dimos cuenta que la formalidad de la arquitectura y la planeación ya no es el vehículo apropiado para la comunicación**. Ciertamente no para la comunicación en un nivel político o la comunicación en un amplio nivel nacional. Entonces propusimos que lo que podíamos hacer con este nuevo sitio en su contexto actual era reinventar un nuevo logotipo [emblem] para Holanda.

Este fue nuestro logotipo en donde simplemente dijimos, está bien, este es el anillo de ciudades existentes. Porque generamos una centralidad genuina, el centro de Holanda es ahora aquí con enormes concentraciones.

Ahora finalmente se puede dejar el área que rodea vacía. Y fue hasta que presentamos la tesis en esta forma que comenzó a tomar vida. Así que el argumento es que en esta área se proyectan elementos supranacionales que anticipan la realización de una Europa completa, elementos e instituciones de interés nacional o supranacional que al final permitan tener la condición de anillo deseada y esta intensidad genuina en el centro. Por tanto, sigue siendo importante que esas identidades nuevas pero artificiales estén establecidas en estas, de otra manera, condiciones universales.

La segunda cuestión era igualmente o incluso más importante: ¿Qué hacer con el aeropuerto? Debido a que es una enorme inversión, cerca de 20 billones de Euros para construir esta isla, era muy claro que el costo total de una isla artificial nunca podría ser pagado solamente por las aerolíneas. Pero al mismo tiempo si se mira hacia Europa también se observa que es la parte más densa y desarrollada del mundo. Por lo que no es sólo un proyecto para Holanda sino que es un proyecto que deberá mirar hacia este contexto completo igualmente por razones estratégicas.

Secuencia de diapositivas referidas por Koolhaas. 2ª parte: Ciudad aeropuerto Schiphol. Fuente: *oma@work.a+u*



Este es un **diagrama** de los flujos de bienes en Europa de sur a norte y de este a oeste todos convergiendo exactamente en este punto. Es un punto logístico muy importante. Allí se ve la imagen de Europa de noche y otra vez se ve que donde hay luz hay civilización.

Localizado en el centro de la civilización, este proyecto no es realmente un proyecto holandés sino un proyecto europeo. El **diagrama** del espacio aéreo europeo y los aeropuertos que comparten ese espacio: Heathrow, Charles de Gaulle, Frankfurt y Schipol. Cada uno de esos aeropuertos al presente ha alcanzado lo que puede decirse que es su máximo en términos de movimiento de pasajeros y aviones, y cada uno de ellos, incluyendo Schipol, no puede extenderse fácilmente por razones políticas, ecológicas o sociales. Cada uno de estos aeropuertos está literalmente bombardeado con quejas y cada uno de estos aeropuertos al momento presente tiene una vida increíblemente difícil reconciliando, por un lado, las obvias necesidades de un aeropuerto, la obvia demanda y, por otro, una conciencia que se incrementa respecto a los gestos negativos de esos aeropuertos. Este es un momento fascinante para intervenir. Por lo que si se empieza a construir una isla en esta área, ya no se estaría restringido por ninguna de las molestias que se tendrían en tierra. La contaminación sería mucha menos de una emisión y también se contaría en este espacio aéreo un momento en que se pueden tener aterrizajes y despegues ilimitados, y no sólo eso, también se puede extender el ciclo de aterrizajes y despegues sobre las 24 horas. Por lo que repentinamente se contaría con un increíble elemento **estratégico** que se puede completar con todos los otros en términos de sus facilidades y en términos de su escala. Así que esto es ahora una de los asuntos en Holanda que está siendo seriamente considerado a escala gubernamental como una inversión plausible que puede resolver algunos de los problemas ambientales.

La ventaja para Holanda era que el número total de aterrizajes exageraría su presencia en Europa y que de repente se convertiría en un enorme país. Desde luego esto también garantizaría un flujo interminable de gente y bienes que entrarían a este país, por lo que su economía entera sería favorecida por esta inyección masiva.

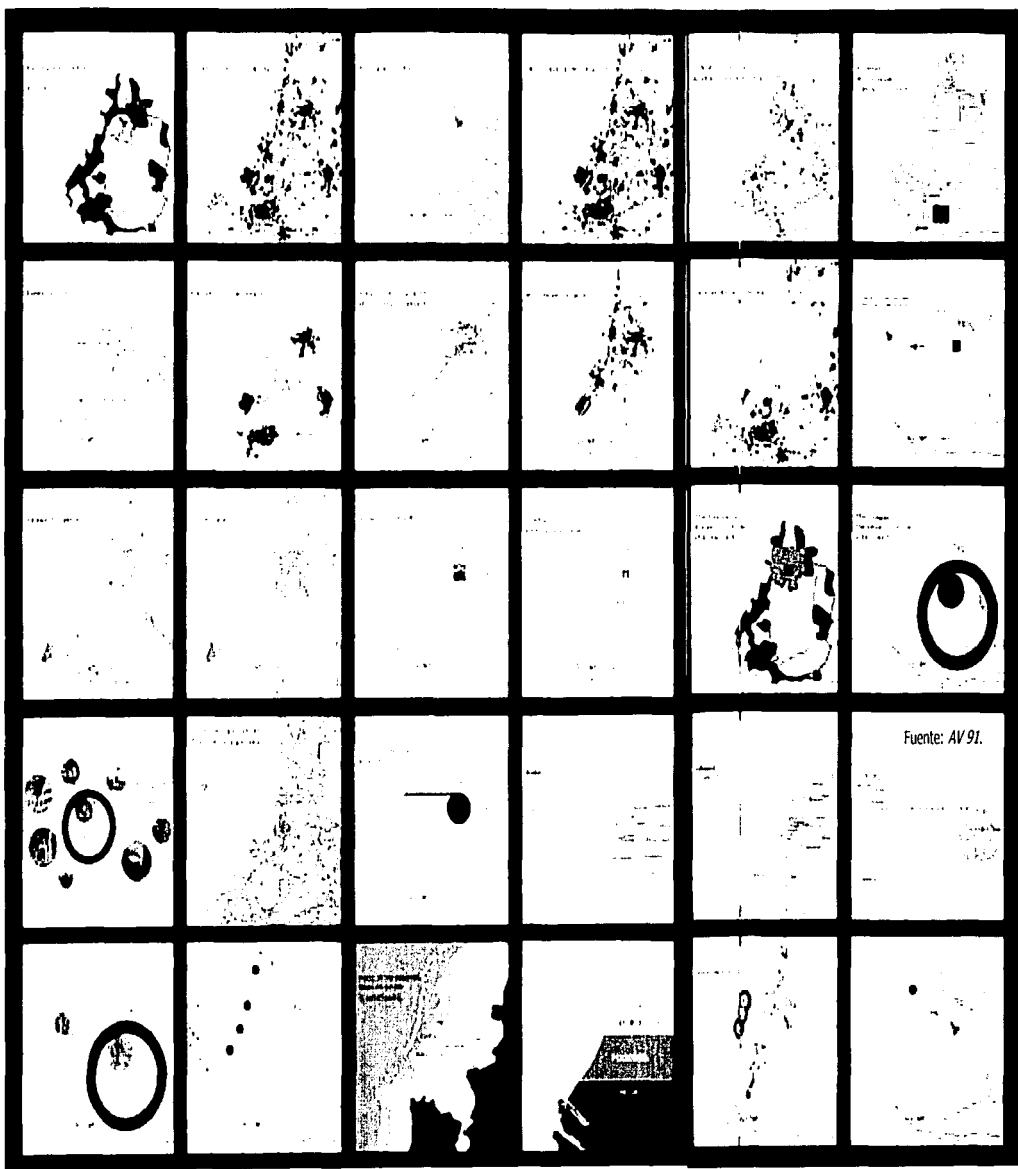
Aquí tenemos un proyecto que hicimos en Asia y que de alguna manera fue un precedente. Los coreanos están construyendo un nuevo aeropuerto en una isla en el mar cerca de Seúl y organizaron un concurso para arquitectos en el cual imaginar una ciudad conectada a ese aeropuerto. Una ciudad aeropuerto internacional tal, que mucha de la gente que aterrice ahí ya no tendrá necesidad de realmente entrar a la ciudad. En realidad es una situación completamente artificial, un híbrido entre un aeropuerto y una ciudad, que puede explotar todos los aspectos contemporáneos de la vida.

Aquí se tiene la isla en su forma pura: cien kilómetros cuadrados, un círculo de 10 X 10 con la torre de control –un aeropuerto que es también una condición urbana. Hicimos un collage provisional: el aeropuerto mismo, las terminales, el valle silicón, un casino, de modo que también haya entretenimiento. Este es el Mall de América, que no sólo será el centro comercial más grande de Europa, sino también una verdadera condición urbana con oficinas y estudios de cine. Por lo que la parte de Europa que ahora es descrita como la "elite cinética", aquellas personas cuyo tiempo es increíblemente importante, ya no serán forzadas a ir de Zurich a Pontresina, sino que simplemente se juntarán en el único sitio, un encuentro, tendrán conferencias, dormirán, se entretendrán, etcétera. Aquí otra vez el asunto interesante para nosotros fue que estos **bosquejos arquitectónicos fueron de un valor muy limitado**. Eran importantes para nosotros, pero en el momento en que empezamos a presentarlos simplemente en términos de actividad se volvieron realmente mucho más efectivos como vehículo de comunicación.

Así que esta fue nuestra propuesta para financiar la cosa. Claramente iba a tener que ser una sociedad público-privada. La superposición de todo ello. Y esta se volvió una presentación crítica que también fue presentada al gobierno de modo de poder explicarles lo que estaba sucediendo aquí. El potencial de dos nuevas condiciones urbanas, una en tierra y otra en agua, que tenían programas complementarios y que estarían conectadas, que de alguna manera serían vasos comunicantes, que eran una sola entidad de ciertas maneras y que podrían tener un impacto enorme en la condición urbana de allá. Así que esta era la representación de la cosa basada en tierra, una especie de Centro holandés. Para los políticos hicimos un número de versiones con las que poder explicarles que es muy raro en las condiciones políticas europeas actuales que un solo gobierno tuviera la oportunidad de realmente ser tan ideológico, porque aquí estaban dos situaciones de tabula rasa que tenían que ser decididas completamente desde el ras y que no era una maniobra marginal sino una manipulación radical.

Esta al final fue nuestra presentación más elocuente de la situación existente ahora en Europa y el grado entonces en el que la arquitectura es importante pero ya no como una disciplina autónoma sino como una manera de pensar muy conectada y alineada con otras formas de pensar.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2000. Del espacio mutante.

Consuelo Fariás-van Rosmalen.

Aquí tenemos un proyecto que hicimos en Asia y que de alguna manera fue un precedente. Los coreanos están construyendo un nuevo aeropuerto en una isla en el mar cerca de Seúl y organizaron un concurso para arquitectos en el cual imaginar una ciudad conectada a ese aeropuerto. Una ciudad aeropuerto Internacional tal, que mucha de la gente que aterrice ahí ya no tendrá necesidad de realmente entrar a la ciudad. En realidad es una situación completamente artificial, un híbrido entre un aeropuerto y una ciudad, que puede explotar todos los aspectos contemporáneos de la vida.

Aquí se tiene la isla en su forma pura: cien kilómetros cuadrados, un círculo de 10 X 10 con la torre de control —un aeropuerto que es también una condición urbana. Hicimos un collage provisional: el aeropuerto mismo, las terminales, el valle silicón, un casino, de modo que también haya entretenimiento. Este es el Mall de América, que no El logotipo ajustado. Y claramente esto representa una manipulación increíble de identidad; una increíble oportunidad después de abandonar la identidad holandesa anteriormente en el pacto suicida que representó la unión europea para ahora ser reinventada completamente desde el ras de una manera artificial para tratar con la cultura por venir.

Había otras dos cosas. Allí necesitaban haber **conexiones** y la isla necesitaba encontrar un lugar. En un principio estaba la cosa hipócrita usual cada de que vez más y más la infraestructura debía ser escondida, de modo que la idea era la de hacer un túnel. Pero los convencimos simplemente con argumentos económicos. Este es el costo de un túnel. Este es el costo de un puente que es más caro a medida que los claros crecen. Así que sólo aquí hay un punto de intersección. Por lo que presentamos la idea de que los dos sitios debían ser conectadas por un puente (algunas imágenes). La costa, las diferentes permutaciones del puente. El puente también tendría una línea de rieles de tren, por lo que sería un puente de dos cubiertas [pisos]: aún más barato. Y entonces **diagramas** como este que muestra la inversión de la isla, inversión en la conexión, todo ello creando la capacidad de que si sólo se usa para el aeropuerto se está simplemente desperdiciando dinero y por tanto es la intención usarlo también para un máximo de otras actividades. Aquí lo que pasaría a los cien kilómetros si fueran usados con la eficiencia del aeropuerto actual, la eficiencia del aeropuerto de Osaka y la eficiencia del de Londres; entonces se puede tener una vasta cantidad de otra ciudad alrededor de él. La ciudad aeropuerto y el aeropuerto propiamente dicho.

Una de las cosas asombrosas que sucedió y donde creo que la nueva identidad de los arquitectos es tal vez factible, es cuando nos involucramos cada vez más en esta operación, que desde luego es abrumadoramente compleja en términos de los diferentes participantes —hay bancos, técnicos, gente del aeropuerto, políticos, cada uno con sus diferentes intereses—, como arquitectos nos convertimos en los portavoces de muchas instancias de toda esta empresa simplemente porque éramos los más capaces de desarrollar el **argumento** completo y de desarrollar la evidencia o el **lenguaje visual** para el **argumento**.

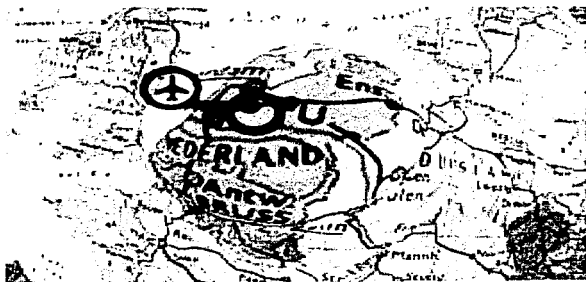
Esta era una representación del costo de la isla y cómo, por ejemplo, podía ser recuperado de diferentes fuentes. Una fuente importante era toda la infraestructura y todas las ciudades que no se tendrían que construir. Aquí comparamos el costo del aeropuerto con el costo de unos trabajos anteriores muy famosos de infraestructura, los trabajos del delta, que es un complejo de diques que construyeron los holandeses en los años cincuentas y sesentas. En ese tiempo representó el 10% del producto nacional; el aeropuerto sólo representa el 4 % del producto nacional. Esta era la economía entonces y esta es la economía actual. Así que en este sentido simplemente se muestra qué extrañamente intimidada se ha vuelto la gente en la última parte del siglo XX en comparación con algunas de las empresas más heroicas de antes. Quiero terminar con algo que está muy cerca de la identidad holandesa. Holanda siempre ha sido famosa por y derivó mucha de su identidad de su lucha con el agua. Estas son las curvas que muestran la cantidad de ingenieros que estudian la ciencia de pelear contra el agua. Después de la guerra esto apuntó a principios de los años cincuenta cuando hubo un desastre notorio en el suroeste del país, donde los diques se rompieron y miles de personas murieron. Eso tuvo una increíble intensidad de interés, sin embargo, los números no han declinado a casi cero. Así que la paradoja es que el país, que aún tiene un serio problema de defenderse a sí mismo contra el agua, simplemente porque esa parte de su identidad ha desaparecido, ya no tiene los recursos humanos para ocuparse de ello. Al mismo tiempo, la isla casi será una copia del primer polder que fue planeado enteramente por los holandeses, el "Haarlemmermeerpolder" que es el emplazamiento de Schipol. La isla será casi del mismo tamaño.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Instead of dispersal...
concentration!

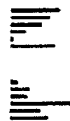
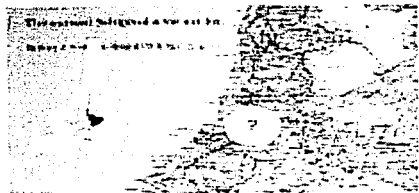
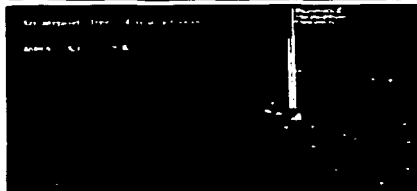
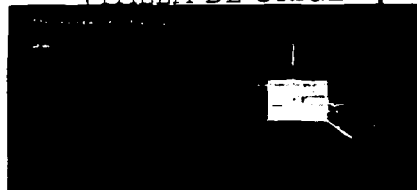


concentration!

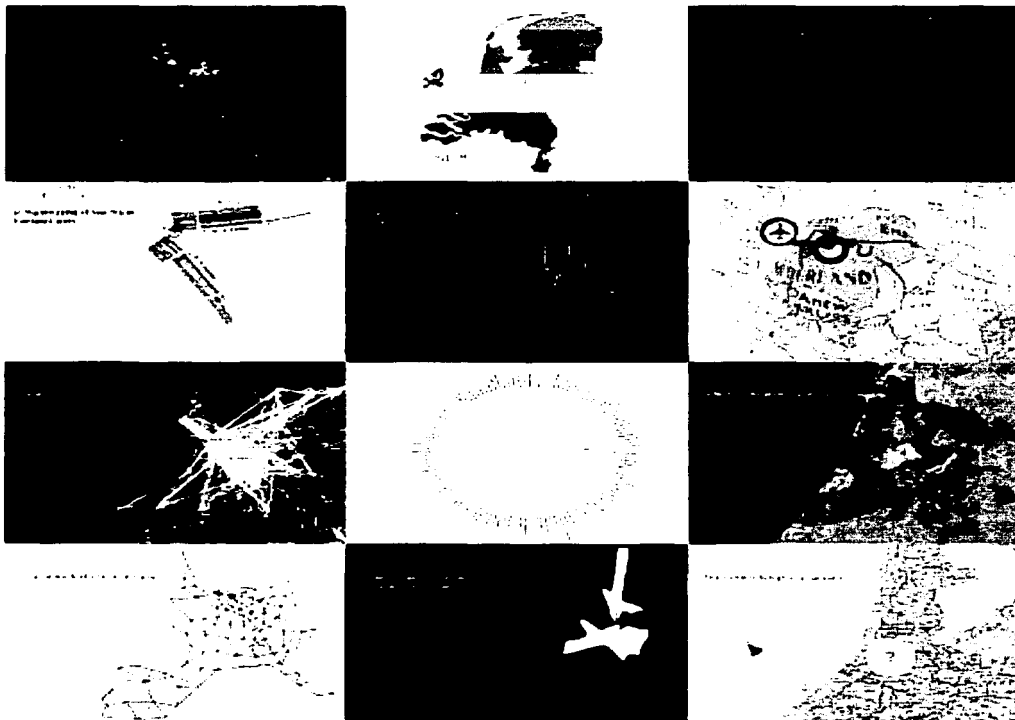


Fuente: a+u

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



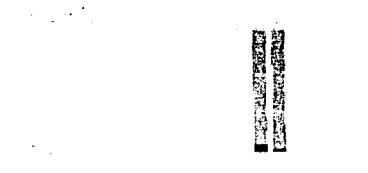
Lo que también estamos tratando de hacer es mostrar que la ubicación de la isla puede tener repercusiones importantes en términos del mar. Puede realmente ser útil para crear al norte una nueva condición que sea menos agitada, que se pueda volver más pacífica y con la cual eventualmente puedan convertirse en bancos de lodo. Por lo que la isla también tendría el efecto de deshacer el **escenario** siguiente al levantamiento de los niveles del océano que es real y que amenaza al país. Estas son las líneas costeras sucesivas que caracterizarán a Holanda si no se tomara acción en términos de otras defensas de esta línea costera. Por lo que se puede ver que para el año 2020 sin ninguna intervención, casi la mitad de Holanda habrá desaparecido. Así que esta es la imagen con la que quiero terminar. **Este es el record arquitectónico; creo que la virtud del proyecto fue nuestro rechazo a darle forma arquitectónica.**



Fuente: AV 91.

TFSIS CON
FALLA DE ORIGEN

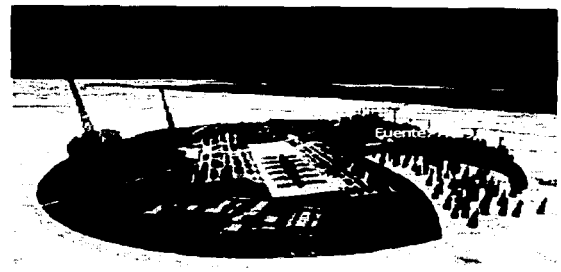
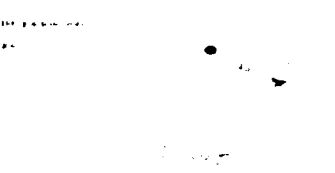
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



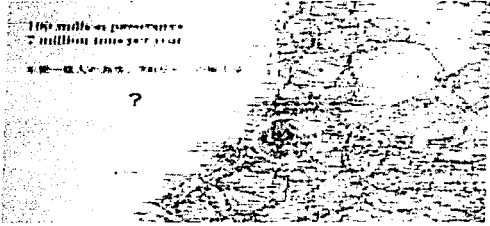
• El espacio mutante se genera a través de la intervención de la arquitectura.

• El espacio mutante se genera a través de la intervención de la arquitectura.

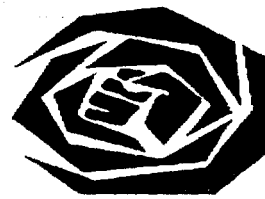
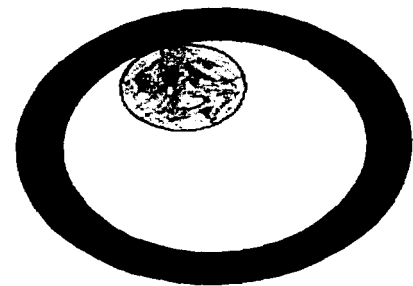
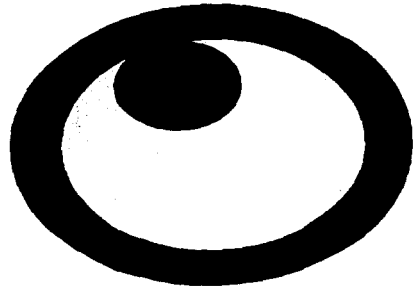
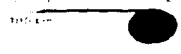
Fuente: a+u.



RED LIGHT
 TRANSIT
 LAS VEGAS
 BLUE LIGHT
 ROMA AL PACO DE LAVORO
 EURO TERMINAL
 LA MALL DE EUROPE
 TRAVEL AGENTS SOCIETY COLT
 STADIUM
 TOLINS SHOPPING
 MUSEUM

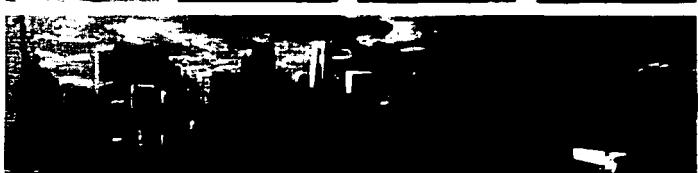


Continúa desde el punto de vista
 de la...

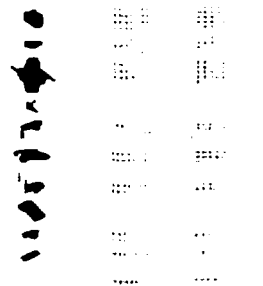


El potencial de dos condiciones urbanas nuevas, una en tierra y otra en el agua. Fuente: *ATU*.

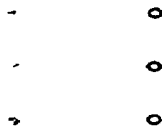
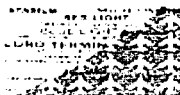
TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



2000. Del espacio mutante.



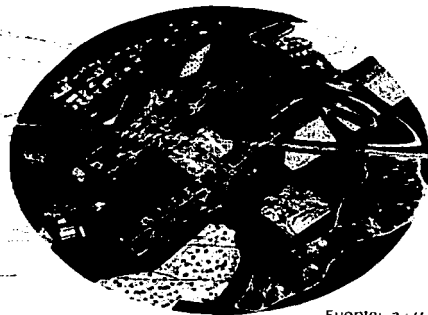
Fuente: *a-u-y AV.*



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Entertainment
 Keukenhof
 Mall of Europe
 Gardens
 Airport
 Blue light
 Bellagio
 Beaches
 Hollywood
 Fair
 Duty Free
 Euroland
 Hilton
 Silicon Valley
 Terminals
 Las Vegas
 Red light
 Zandvoort F1



Fuente: a-u.

¹ Koolhaas, Rem. *Delirious New York*. 010 Publishers, Rotterdam, 1994. Pp. 88-89. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

² Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL, Elegy for the Vacant Lot*. Monacelli Press, Nueva York, 1995. Pp. 935-939. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

³ Equipo editorial: Rem Koolhaas, Jens Hommert y Michael Kubo. *OMA /AMO Rem Koolhaas. Projects for Prada Part 1*, Fondazione Prada Edizione, Milán, 2001.

⁴ Delouze, Gilles. *Foucault*, Traducción José Vázquez Pérez, Editorial Paidós, Barcelona, 1987. Pp. 101-103. (1ª edición en francés, 1986).

⁵ Delouze, Gilles. *Foucault*, Traducción José Vázquez Pérez, Editorial Paidós, Barcelona, 1987. Pp. 111-115. (1ª edición en francés, 1986).

⁶ Equipo editorial: Rem Koolhaas, Jens Hommert y Michael Kubo. *OMA/AMO Rem Koolhaas. Projects for Prada Part 1*, Fondazione Prada Edizione, Milán, 2001. es un hermoso libro sin número en las páginas. ¡Todo un libro rizoma y las mesetas son las tiendas epicentro!

⁷ Koolhaas, Rem, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Nadia Tazi y Hans Ulrich Obrist. *Mutaciones*, Editorial ACTAR arc en réve centre d'architecture, Barcelona Burdeos, s/a.

⁸ Zaera, Alejandro. "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas." *OMA / Rem Koolhaas*, El Croquis, número 53, Madrid, 1992. 3ª edición. Pp. 20-21. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

⁹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *SMLXL, Programmatic Lava*, Monacelli Press, Nueva York, 1995. Pp. 1210-1237. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

¹⁰ Koolhaas, Rem y Cornel West. "Masa crítica: filosofías de lo urbano", AV Monografías 91, septiembre-octubre 2001, Madrid, p. 25. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

¹¹ *OMA@work.a-u Architecture and Urbanism: May 2000 Special Issue*. Pp. 196-209. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

1996. DE LAS MUTACIONES, O, DE LAS HETEROTOPÍAS VEINTE AÑOS DESPUÉS: *JUNKSPACE*.¹

Una ciudad es un plano de alquitrán con algunos puntos calientes de intensidad.²

REM KOOLHAAS.

Para entender este concepto de mutaciones creo que lo más importante es el ensayo con que Koolhaas le movió el tapete, como se dice familiarmente, a todo el mundo, al cual ya me he referido en varias ocasiones; por lo que considero lo más conveniente traducirlo a continuación, con la esperanza de que sea leído y meditado, ya que es necesario tomar medidas al respecto desde diferentes puntos de vista. Podrá verse también una cara no muy agradable del Rizoma: cómo crece hermoso primero, cómo crece desmedidamente después, incontrolable, cómo destruye él mismo sus partes viejas o inservibles, cómo invade los intersticios, se mete en los museos, las oficinas, las escuelas... ¿Qué habremos de hacer al respecto? Por otro lado, Koolhaas detecta todo esto principalmente mediante los diagramas, de la misma manera en que Foucault detectó el diagrama de 'vigilar y castigar' derivado del Panóptico, para posteriormente percatarse que este diagrama, no sólo se encontraba en el edificio carcelario sino también en otros edificios como escuelas, cuarteles, hospitales de dementes, oficinas gubernamentales, etc. y creo que en todas las actividades del hombre, ya que en todos los niveles se da el vigilar y castigar como una actividad inherente al hombre. Horrible situación pero muy real. A lo largo del ensayo podrán irse distinguiendo los diagramas con que Koolhaas detecta las situaciones. Este ensayo fue publicado, de donde lo traduje, *OMA@a+u. Architecture and Urbanism*, posteriormente fue publicado en *Arquitectura Viva 74*; pero, en realidad originalmente forma parte del libro *Harvard Design School Guide to Shopping* – cuya publicación se atrasó por razones que desconozco–, resultado del segundo curso que Koolhaas impartió para posgraduados –doctorado– en la Escuela de Diseño de Harvard con el tema *Projects on the City*. Finalmente, en 2001 fue publicado y en él se encuentra la versión más completa del ensayo.

Me adelanto a señalar que en *OMA@a+u. Architecture and Urbanism*, se publica además, una conferencia impartida por Koolhaas con el título de *Bigness & Velocity*, donde explica primeramente parte de la situación en Lagos, Nigeria, estudiada con sus alumnos en su tercer curso de *Projects on the City*. Esta parte en particular complementa en buena medida la visión de *Junkspace*, con sus visiones de esta ciudad. Posteriormente, explica la investigación realizada y el planteamiento del nuevo aeropuerto de Amsterdam, SchipolS, que es, como ya comenté, una isla en el Mar del Norte financiada por diversas compañías, además de las aerolíneas. Conferencia interesantísima y controversial, sobre todo a la luz de ambos escritos, ensayo y conferencia.

JUNKSPACE.

'Aeropuerto Logan: una ascensión de clase mundial para el siglo XXI'
(Cartelera de fines del siglo XX)

Introducción

Si el space-junk [desecho espacial] es el residuo que ensucia el universo, el junk-space [espacio de desecho o basura] es el residuo que la raza humana deja en el planeta. **Lo construido** (más acerca de esto más adelante) **producto de la modernización no es arquitectura moderna sino espacio Junkspace**. El Junkspace es lo que queda después de que la modernización ha corrido su curso o, más precisamente, lo que se coagula mientras la modernización toma lugar, su lluvia radioactiva. La modernización tiene un programa racional: compartir las bendiciones de la ciencia, universalmente. El Junkspace es su apoteosis, o su disolución... aunque sus partes individuales son el resultado de invenciones brillantes, hiper-técnica, lúcidamente planeada por la inteligencia humana, imaginación y computación infinita, su suma significa el fin del Siglo de las Luces, su resurrección como farsa, un

purgatorio de bajo grado... El Junkspace es la suma total de nuestra arquitectura corriente; nosotros hemos construido tanto como en toda la historia previa junta, pero difícilmente registramos las mismas escalas. **El Junkspace es el producto del encuentro entre escalera eléctrica y aire acondicionado, concebido en una incubadora de sheetrock;** (tres términos que faltan en los libros de historia). El Junkspace es el cuerpo doble de espacio, un territorio de ambición malograda, expectativa limitada, honestidad reducida. El Junkspace es un Triángulo de las Bermudas de conceptos, una caja de Petri abandonada: reduce la inmunidad, cancela las distinciones, socava la resolución, prefiere la intención a la realización. **Sustituye la acumulación por la jerarquía, la adición por la composición.** Más y más es más. El Junkspace está sobre maduro y desnutrido al mismo tiempo, una cobija colosal de seguridad que cubre la tierra, la suma de todas las decisiones no tomadas, los asuntos no enfrentados, las selecciones no hechas, las prioridades dejadas indefinidas, las contradicciones perpetuadas, los compromisos aceptados, la corrupción tolerada... El Junkspace es como estar condenado a un Jacuzzi perpetuo con millones de nuestros mejores amigos...

Un confuso imperio de manchas, funde lo público y lo privado, lo derecho y lo torcido, lo hinchado y lo hambriento, lo alto y lo bajo para ofrecer un trabajo de parches sin costuras aparentes de lo permanentemente dislocado. Aparentemente una apoteosis, espacialmente grandiosa, cuyo efecto de riqueza es una falsedad terminal, una parodia viciosa que sistemáticamente erosiona la credibilidad de la arquitectura, posiblemente para siempre...

Está bien, hablemos entonces acerca del espacio. La belleza de los aeropuertos, especialmente después de cada ascensión. El esplendor de las renovaciones. La variedad de los centros comerciales. Vamos a explorar el Espacio Público, a descubrir Casinos, a investigar Parques Temáticos. Nuestra preocupación por la gente ha hecho invisible a la arquitectura de la gente. **Fue un error inventar la arquitectura moderna para el siglo XX; la arquitectura desapareció en el siglo XX;** hemos estado leyendo una nota al pie bajo el microscopio esperando que se convierta en una novela. El Junkspace parece una aberración, pero es esencia, lo principal. El Junkspace se ve como si un huracán hubiera rearmado una condición previamente ordenada, pero esa impresión es engañosa –nunca fue coherente y nunca aspiró a serlo. **Cuando pensamos acerca del espacio, solamente hemos mirado sus contenedores. Toda la teoría para la producción del espacio está basada en una preocupación obsesiva con su opuesto, la sustancia, esto es la arquitectura.** La continuidad es la esencia del Junkspace; explota cualquier invención que permita expansión, enlista cualquier dispositivo que promueva la desorientación, (espejo, pulimento, eco), despliega una infraestructura sin costuras: escalera eléctrica, rociadera, cierre de fuego, cortina de aire caliente, aire acondicionado... El Junkspace está sellado, mantenido junto no por la estructura, sino por la piel, como una burbuja. La gravedad ha permanecido constante, resistida por el mismo arsenal desde el comienzo del tiempo; pero el aire acondicionado -medio invisible, por tanto registrado- ha verdaderamente revolucionado a la arquitectura del siglo XX. El aire acondicionado ha lanzado el edificio sin fin. Si la arquitectura es lo que separa a los edificios; el aire acondicionado es lo que los une. **El aire acondicionado ha dictado regímenes mutantes de organización y coexistencia que la arquitectura ya no puede seguir.** Como en la Edad Media; un solo centro comercial es ahora el trabajo de generaciones; el aire acondicionado hace o deshace nuestras catedrales. Porque cuesta dinero, ya no es más gratuito, el espacio acondicionado se vuelve inevitablemente espacio condicional; tarde o temprano todo el espacio condicional se vuelve Junkspace. El Junkspace es siempre interior, tan extenso que raramente se perciben los límites; el espacio fue creado por apilamiento de materia sobre materia, cementada para formar un nuevo todo. El Junkspace es aditivo, en capas y de peso ligero, descuartizado de la misma manera que el cuerpo de un animal muerto es descuartizado por los depredadores –trozos separados de una condición universal. Las paredes han dejado de existir, sólo las particiones subdividen ahora, membranas resplandecientes frecuentemente cubiertas en oro. La estructura gime invisible bajo la decoración, o peor, es decoración: pequeños marcos brillantes que soportan carga nominal...

El Junkspace es un dominio de geometría fingida, simulada. Aunque estrictamente no arquitectónica, tiene hacia lo abovedado, hacia la Cúpula. Las secciones parecen estar dedicadas a inercias absolutas, otras francamente confiadas a la articulación: lo más inservible junto a lo más histórico. Los Temas lanzan

una sombra de desarrollo cautivo sobre los interiores, tan grande como el Panteón, procreando abundancia de partos muertos en cada esquina. La estética es Bizantina: astillada en miles de fragmentos: todos visibles al mismo tiempo, un mareado populismo panóptico. El neón significa tanto lo nuevo como lo viejo. Regresivo y Futurista, los interiores se refieren a la Piedra -y la Era Espacial al mismo tiempo. Como el virus inactivo en la inoculación, la arquitectura moderna permanece esencial, pero sólo su desempeño más inútil; el Hi-Tech ha sido revivido para celebrar el Milenio; parecía tan muerto tan sólo hace una década. Está basado en el avance de lo que generaciones previas mantuvieron oculto. Formas de moluscos con pieles tensamente estiradas, escaleras de emergencia suspendidas en un trapecio unilateral, miembros artesanales soportando cuartos de planta casi industriales, acres de vidrio colgados de telarañas de cables, sondas confiadas en el espacio para entregar laboriosamente lo que en cualquier otro lugar sucede sin ayuda, aire gratis. La transparencia sólo revela todo en lo que no se puede participar. Al sonido de la medianoche, todo ello puede revertirse en Gótico Taiwanés, en tres años hará una transición suave a Contemporáneo Nigeriano. Los murales son usados para mostrar Dioses; los módulos de Junkspace se escalonan para llevar Marcas. Los mitos pueden ser habitados, las Marcas cuidan del aura a merced de grupos focales. El Junkspace está basado en la co-operación. **No existe el diseño sino la proliferación creativa.** Las gráficas tridimensionales, emblemas transplantados de franquicias e infraestructuras fulgurantes de luz, LED's², y video describen un mundo sin autor más allá del reclamo de nadie, completamente único, totalmente impredecible, sin embargo intensamente familiar. Regurgitación en vez de resurrección. El Junkspace muda arquitecturas como un reptil muda pieles, es el renacer cada Lunes en la mañana. En el espacio clásico, la materialidad estaba basada en un estado final que sólo podía ser modificado al costo cuando menos de la destrucción parcial. **En el momento exacto en que la regularidad y la repetición han sido abandonadas como represivas, los materiales de construcción se han vuelto más y más modulares, unitarios y estandarizados, como si la sustancia viniera pre-digitalizada,** (el siguiente nivel de abstracción). **El módulo se vuelve cada vez más pequeño, hasta el punto en que se convierte en un mosaico.** Con enorme dificultad - argumento, negociación, sabotaje- la irregularidad y la unicidad son construidas de elementos idénticos. En lugar de tratar de arrebatarle orden al caos, lo pintoresco ahora es arrebataado de lo homogeneizado. Toda materialización es provisional: cortar, doblar, rasgar, cubrir: la construcción ha adquirido una nueva suavidad, como de sastre... La junta ya no es problemática: momentos de transición son definidos mediante engrapado y encintado, bandas café arrugadas apenas mantienen la ilusión de una superficie no rota; verbos desconocidos en la historia arquitectónica: abrazadera, engomado, doblado, basurero, pegamento, doble, fusible, se han vuelto indispensables. Cada elemento desempeña su función en un aislamiento negociado. Donde alguna vez el detallado sugirió el poner juntos, tal vez para siempre, materiales dispares, es ahora un emparejamiento transitorio, esperando ser deshecho, desatornillado, un abrazo temporal que ninguna de sus partes constitutivas tal vez sobrevivan; ya no es más el encuentro orquestado de diferencias, sino un estancamiento, el final abrupto de un sistema. Solamente el ciego, leyendo estas líneas defectuosas con la punta de sus dedos, entenderá las historias del Junkspace... Facetado como la formación de un cristal, no por naturaleza o por diseño, sino por descuido, el Junkspace es como vidrio de colores que se ha vuelto de tres dimensiones, un amortiguamiento de color frente a las paredes fluorescentes que generan calor adicional para elevar la temperatura del Junkspace a niveles donde se pueden cultivar orquídeas. El Junkspace es un espacio caliente.

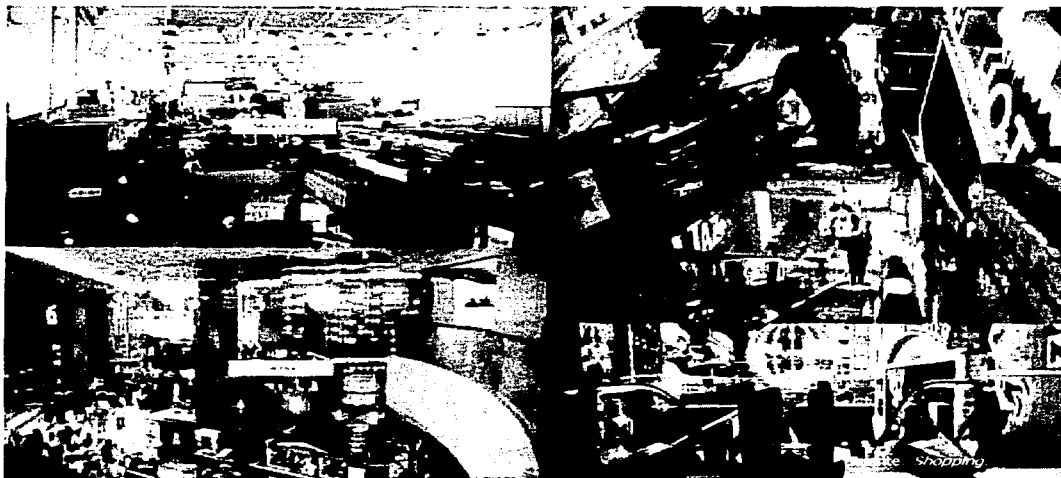
Hay dos clases de densidad en el Junkspace -la primera óptica, la segunda informativa. Ambas compiten. **El Junkspace siempre cambia, pero nunca evoluciona.** El programa del Junkspace es una escalada -como en el Bolero de Ravel. Asumiendo historias a diestra y siniestra, su contenido es repetitivo y estable; se multiplican como en clonación, más de lo mismo. Las secciones deterioradas, ya no son viables, conectadas a la carne del cuerpo principal mediante pasajes gangrenosos. El Junkspace es una *UR-SOUP*⁴ de aplazamiento y consumación, **una nueva forma de la servidumbre de la forma sigue a la función.** Dedicado a la gratificación instantánea, el Junkspace aloja semillas de perfección futura; un lenguaje de apología es tejido a través de su textura de euforia básica. 'Cerrado para su futuro entretenimiento,' 'disculpe nuestra apariencia,' o carteles amarillos en miniatura de 'disculpe' marcando reparaciones en marcha, o parches de humedad, anuncian cierres momentáneos de vuelta en eminente esplendor, la seducción del mejoramiento. Todas las superficies son arqueológicas, superposición de

diferentes 'períodos'; (¿cómo se llama al momento en que un tipo particular de alfombra de pared a pared era común?). En teoría, cada mega estructura procrea sus propios subsistemas de partículas compatibles, tiende a crear un universo de cohesión desenfundada. En el Junkspace las tornas están volteadas: es sólo subsistemas, sin concepto, partículas huérfanas en busca de un plan o patrón. **Tradicionalmente, la tipología implica demarcación, la definición de un modelo singular que excluye otras interpretaciones. El Junkspace representa una tipología inversa de identidad promiscua, acumulativa, menos acerca de especie que acerca de cantidad. Una tipología de lo informe es aún una tipología, la ausencia de forma es aún forma...**

Por ejemplo, la tipología de basurero, donde camiones sucesivos descargan sus cargas para formar un montón, completo a pesar de la arbitrariedad de su contenido y de lo fundamental de su 'incompletez', o aquella de la tienda —envolvente que asume diferentes formas para alojar volúmenes interiores variables. El Junkspace puede ser ya sea absolutamente caótico o aterrorizantemente estéril y perfecto, indeterminado y sobredeterminado al mismo tiempo. El Junkspace es como un líquido que pudo haberse condensado en cualquier forma. Su configuración específica es tan fortuita como la geometría de los copos de nieve. Los patrones implican repetición o ultimadamente reglas descifrables; **el Junkspace está más allá de la geometría, más allá del patrón. Porque no puede ser comprendido, el Junkspace no puede ser recordado. Es ostentoso no obstante memorable, como una pantalla de seguridad, su rechazo a congelarse asegura una amnesia instantánea.**

Circulación

El Junkspace es frecuentemente descrito como espacio de flujos, pero ese es un nombre inapropiado; los flujos dependen de movimientos disciplinados, cuerpos que se adhieren. Aunque es una arquitectura de masas, cada trayectoria es estrictamente única. El Junkspace es una telaraña sin araña.



Esta anarquía es una de las últimas maneras tangibles en las cuales podemos medir nuestra libertad. Es un espacio de colisión, un contenedor de átomos. Está atareado, no denso. Hay una especial manera de moverse en el Junkspace, al mismo tiempo desorientada y determinada. **Es una cultura adquirida. A veces un Junkspace entero viene despegado a través de la inconformidad de alguno de sus miembros; un solo ciudadano de otra cultura** –un campesino albanio, madre portuguesa- **puede entorpecer y desestabilizar un Junkspace entero, dejando una faja invisible de obstrucción en su despertar, una desregulación eventualmente comunicada a su extremidades más lejanas.** Cuando el movimiento se vuelve co-ordinado, se coagula: en escaleras eléctricas, salidas cercanas, máquinas del estacionamiento, narradores automatizados.

Algunas veces, bajo coacción, los individuos son acorralados en un flujo, empujados por una única puerta o forzados a negociar la brecha entre dos obstáculos temporales (una carreola zumbante de inválido y una palmera): la mala voluntad manifiesta que tal encauzamiento provoca, se burla de la noción de flujo. Los flujos en el Junkspace conducen al desastre: cuerpos muertos amontonados frente a las cerradas salidas de emergencia de una disco, tiendas de departamentos al comienzo de las subastas, la estampida de contingentes de fanáticos del fútbol soccer batallando: evidencia del desajuste entre los portales del Junkspace y los medios de calibración del resto del mundo. Cada arquitectura ahora incorpora dos condiciones: una parte permanente, la otra temporal. Secciones envejecen, otras son mejoradas. **Juzgar lo construido presumía una condición estática; el Junkspace está siempre en estado de devenir.** Digamos que un aeropuerto necesita más espacio. En el pasado se agregaban nuevas terminales, cada una más o menos característica de su propia época, dejando a las antiguas como un registro legible, una progresión. Desde que los pasajeros han ampliamente demostrado su infinita maleabilidad, la idea de reconstruir sobre el lugar ha ganado uso y costumbre. Los travelers⁵ son echadas en reversa. La concurrencia se vuelve indescifrable: espacios anteriores de suavidad repentinamente se vuelven casba⁶-genérica, ofreciendo vistas dentro de un mundo inferior [o infernal] de cuartos de casilleros improvisados, trabajo manual, fumar, cortes para café, verdaderos fuegos... Pantallas de sheetrock encintada segregan dos poblaciones: una mojada, una seca, una dura, una suave, una fría, una sobrecalentada, una masculina, una neutralizada...

Un cambio crea Nuevo espacio, el otro consume viejo espacio. El techo es una placa arrugada como los Alpes; retículas de azulejos inestables alternan con hojas de plástico negro con monogramas, improbablemente perforadas por retículas de candeleros de cristal... Ductos de metal son reemplazados por textiles que permiten el paso de aire. Las aberturas de las juntas revelan vastos techos vacíos, (¿anteriores cañones de asbestos?), vigas ásperas, ducto, cuerda, cable, aislamiento, material contra fuego, cordón; arreglos enredados repentinamente expuestos a la luz del día, tan impuro, torturado y complejo que existen sólo porque nunca fueron pensados. El piso es un trabajo de parches: texturas diferentes –peluda, pesada, brillante, plástica, metálica, lodosa, luchan por dominar...

Ya no hay más suelo [tierra]. Hay demasiadas necesidades crudas para realizarse en sólo un plano. La idea de un nivel de referencia, lo absoluto de lo horizontal, ha sido abandonada. La transparencia ha desaparecido, reemplazada por una densa corteza de ocupación preliminar: kioscos, carretones, carreolas, palmeras, fuentes, bares, sofás, tranvías... los corredores ya no simplemente ligan A con B, sino que se han vuelto arcadas, 'destino.' Su vida inquilinaria tiende a ser corta: los vestidos más feos, los aparadores más estancados, las flores más inexplicables. Toda perspectiva ha desaparecido, como en un bosque lluvioso, (desapareciendo él mismo...)

Lo derecho es enrollado en configuraciones siempre más laberínticas. Solamente una especie de coreografía modernista perversa puede explicar los giros y las vueltas, ascendentes y descendentes, repentinas inversiones que comprenden el camino promedio desde el [*check in*] registro (nombre engañoso) hasta el estacionamiento de aviones frente al hangar, en el aeropuerto promedio contemporáneo. Debido a que nunca cuestionamos o reconstruimos lo absurdo de las trayectorias, nos sometemos mansamente a jornadas dantescas en exceso, perfume rancio, buscador de asilo, ropa

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

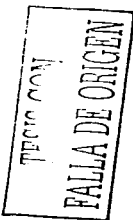
interior, ostiones, teléfono celular, salmón ahumado... aventuras increíbles para el cerebro, el ojo, la nariz, la lengua, la matriz, los testículos... Hubo una vez una polémica acerca de la línea recta; ahora el ángulo de 90 grados se ha vuelto uno entre varios. De hecho, remanentes de anteriores geometrías crean siempre nuevos estragos, ofreciendo nudos abandonados de resistencia que crean remolinos inestables en nuevamente flujos oportunistas... ¿Quién se atrevería a reclamar la responsabilidad de esta secuencia? La idea que la profesión alguna vez dictó, o al menos presumió predecir, sobre los movimientos de la gente, ahora parece risible. O peor: impensable. En lugar de diseño, hay cálculo: mientras más errático el camino, más excéntricas las lazadas, mientras más eficiente la exposición, más inevitable la transacción. El posmodernismo añade una zona arrugada de escalfado viral que fractura y multiplica la interminable línea frontal de despliegue, una envoltura-encogida peristáltica crucial para todo el intercambio comercial. Las trayectorias son lanzadas como rampas, que se ponen horizontales sin advertencia, intersecan, doblan hacia abajo, de repente emergen en un balcón sobre un gran vacío. (Inadvertidamente, siempre se habita un sándwich. El espacio es paleado del Junkspace como si se tratara un bloque de helado que ha estado demasiado tiempo en el congelador: en forma de cono, esférica, la que sea...) Una escalera eléctrica que lleva a un destino desconocido desde el repentino punto muerto donde uno había sido lanzado por una monumental escalera de granito, de cara a una vista provisional de enyesado, inspirado por recursos olvidables.

Grupos de toilets mutan en tiendas Disney: luego en forma que se vuelve centros de meditación: transformaciones sucesivas se mofan del 'plan' de palabra. En este empate entre lo redundante y lo inevitable, un plan realmente haría las cosas peor, llevándole a uno a una desesperación instantánea. El plan es una pantalla de radar donde los pulsos individuales sobreviven por períodos impredecibles de tiempo en una bacanal libre-para-todos.

Solamente los diagramas dan una versión sostenible. El Junkspace es post-existencial: hace incierto dónde se está, oscurece a dónde se va, desmantela dónde se estuvo. ¿Quién es usted? Pensó que podía ignorar el Junkspace. Visítelo subrepticamente, trátele con condescendencia desdén o gócelo en forma vicaria. Debido a que no lo podrá entender, ha tirado las llaves... pero ahora su propia arquitectura está infectada, se ha vuelto igualmente plana, todo incluido, continuo, torcida, ocupada...

Política

El Junkspace será nuestra tumba. **La mitad de la raza humana contamina para producirlo, la otra contamina para consumirlo. La contaminación combinada por todos los automóviles del Tercer Mundo, motocicletas, camiones, autobuses, talleres oprimidos, palidece de insignificancia comparada con el calor generado por el Junkspace.** El Junkspace es político: depende de la remoción central de la facultad crítica en nombre del confort y el placer. **Estados pequeños completos ahora adoptan el Junkspace como un programa político, establecen regímenes de desorientación dirigida, instigando una política de desarreglo sistemático.** No exactamente de 'cualquier cosa va'; de hecho el secreto del Junkspace es que es tanto promiscuo como represivo: mientras que prolifera lo informe, lo formal languidece, y con ello todas las reglas, reglamentaciones, recursos... el Junkspace conoce todas sus emociones, todos sus deseos. Es el interior de la panza del Big Brother [Hermano mayor].⁷ Tiene el primer derecho sobre las sensaciones de la gente. Viene con pista sonora, olor, pista de grabación; ruidosamente anuncia cómo quiere ser leído: aturridor, frío, enorme, abstracto, 'mínimo', histórico. Los residentes [prisioneros] del Junkspace forman un colectivo de consumidores amargamente meditantes en malhumorada anticipación de su próximo gasto, un montón de períodos refractarios atrapados en un *Thousand Year Reign of Razzmatazz* [Reino de Mil Años de Alboroto]. El Junkspace pretende unir, pero en realidad astilla. **Creo comunidades no de intereses compartidos sino de asociación libre, pero de estadísticas idénticas, un mosaico de común denominador.** El ego es despojado de privacidad y misterio, cada hombre, mujer y niño individualmente vueltos objetos de ataque, espíados, separados del resto. Los fragmentos se juntan sólo por 'seguridad', donde una red de pantallas de video decepcionantemente reensambla disposiciones mágicas en un



cubismo utilitario y trivializado que revela la coherencia total del Junkspace para el destello desapasionado de guardias someramente entrenados: video-etnografía en su forma bruta. Las superficies más brillantes en la historia de la raza humana reflejan a la humanidad en su forma más casual. Mientras más habitamos lo suntuoso, más nos amonestamos. Como si la Gente repentinamente entrara a los cuartos privados del Dictador, ¿un traje riguroso como último código de etiqueta? —gobierna el acceso al Junkspace: pantalón corto, zapato de playa, sandalia, pantalón de mezclilla, mochila, chaqueta con capucha, traje entallado, molletón o tejido de punto.

El Junkspace es mejor cuando se goza en estado de papa moscas postrevolucionario. No hay ninguna lealtad hacia la configuración, ni condición 'original', la arquitectura permanece en tanto que se ha convertido en secuencia de video... La única certeza es la conversión -continua- seguida, en casos raros por 'restauración'. Ese es el proceso que reclama siempre nuevas secciones de historia como extensión del Junkspace. Así como **el Junkspace es inestable**, su verdadera posesión está por siempre siendo pasada en deslealtad paralela. A medida que su escala crece como hongos —rivaliza e incluso aventaja en eso al Público- su economía se vuelve más inescrutable. **Su financiamiento es deliberadamente brumoso**, nublando los platos opacos, se suspende el impuesto dudoso, incentivos 'sorprendentes', posesión tenue, derechos aéreos transferidos, propiedades reunidas, distritos zonales especiales, complicidades público-privadas. El Junkspace acontece espontáneamente a través de exuberancia natural colectiva —el juego libre del mercado- o es generado a través de acciones combinadas de Zares temporales con grandes registros de filantropía tridimensional, sirvientes civiles (frecuentemente anteriores izquierdistas) que optimistamente venden franjas de frente de agua [playas de mar, río, lago], anteriores hipódromos, campos aéreos abandonados, y [check in] /o descuidadas preservaciones TM [marca registrada] (el mantenimiento de complejos históricos que nadie quiere pero que de alguna manera no pueden ser destruidos), a agentes de bienes raíces que acomodan cualquier déficit en un brillo futuro. Fundado por lotería, subsidio, caridad, concesión: un flujo errático de Dólares, Euros y Yenes crea envolventes financieras tan frágiles como sus configuraciones interiores. Debido a una escasez estructural, una disminución fundamental —una bancarrota fructífera- cada pulgada cuadrada se vuelve una codiciada, superficie indigente que depende de un soporte cubierto o abierto, compensación y colecta de fondos. Para la cultura, 'ladrillos cincelados donados', para todo lo demás: efectivo, rentas, alquileres, cadenas, propaganda de marcas 'todo el espacio que quepa'. Cada atracción acumula su propia debilidad; debido a su tenue viabilidad, **el Junkspace se traga cada vez más y más programa. Pronto no seremos capaces de hacer nada en ningún lado.**

En el Junkspace la vieja aura encuentra nuevo brillo al procrear viabilidad comercial repentina... Barcelona amalgamada con los Juegos Olímpicos, Bilbao con el Guggenheim, la Calle 42 con Disney. En lugar de Vida pública, Espacio público TM [marca registrada]: eso que permanece una vez que se ha removido lo impredecible. **Todos los prototipos del Junkspace son urbanos** —el Foro romano, Metrópolis, el Futuro; sólo su sinergia los hace suburbanos, simultáneamente hinchados y encogidos. El espacio ya no está relacionado con la densificación y la intensificación sino con la inflación y la deflación. El Junkspace se expande con la economía; su huella ya no puede hacerse más chica, solamente mayor. Cuando ya no es necesitado, es abandonado.

Para el tercer Milenio, el Junkspace asume la responsabilidad tanto para entretenimiento como para protección, tanto para exposición como para intimidad, tanto pública como privada. El seleccionado teatro de megalomanía, el dictatorial, ya no es político, sino de entretenimiento. A través del Junkspace, el entretenimiento organiza regímenes herméticos que están basados en la misma noción de 'concentración' que nos dieron los campos de concentración.

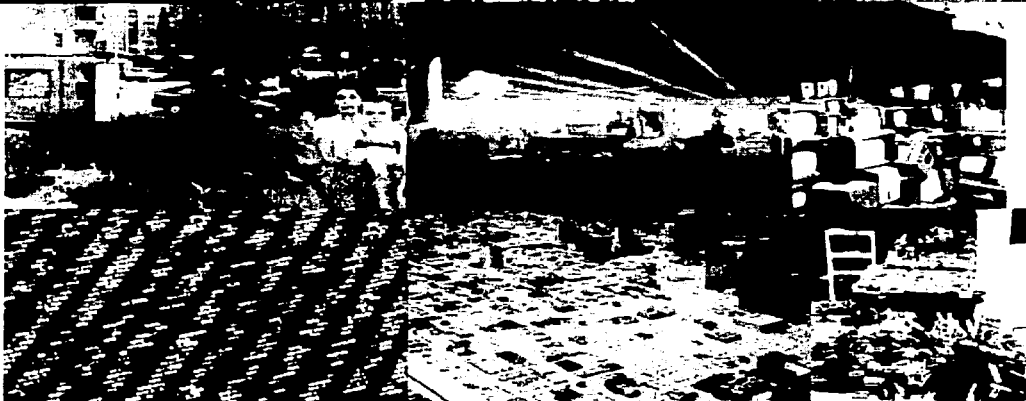
Concentración de juego, Concentración de golf, Concentración de convenciones, Concentración de cine, Concentración de cultura, Concentración de vacaciones.

El entretenimiento es como observar el enfriamiento de un planeta que alguna vez fue caliente: sus invenciones mayores son antiguas; la imagen móvil, el roller coaster [montaña rusa], sonido, caricaturas, payasos, dinosaurios, noticias, guerra. No tenemos nada que añadir, excepto estrellas, recombina-

TFIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fuente: AV 74 y Mutations



TEJIDO CON
FALLA DE ORIGEN



El Entretenimiento-Incorporado es un imperio de entropía, forzado a atravesar los movimientos por despiadadas leyes de Copérnico. El secreto de las estéticas incorporadas era el poder de la eliminación, la erradicación del exceso. La abstracción como camuflaje. En la demanda popular, la Belleza Incorporada se ha vuelto humanista, incluyente, arbitraria, poética y confortable: el agua es presionada a través de hoyos muy pequeños, luego forzada por rigurosos aros; las derechas palmas se doblan en posiciones grotescas, el aire cargado con oxígeno —como si sólo forzando sustancias maleables en el más rígido comportamiento mantuviera el control, satisficiera la exigencia de exterminar la sorpresa. El color ha desaparecido para desalentar la cacofonía resultante; unida en sedación... **el Junkspace es espacio como de vacación.**

Oficina

Allí había una vez una relación entre ocio y trabajo, un dictado bíblico en apertura y cerrazón. Ahora trabajamos más duro, clavados en un fin de semana permanente. La oficina es la siguiente frontera del Junkspace. **Ahora que se puede trabajar en el hogar, la oficina aspira a lo doméstico; debido a que aún se necesita una vida, se simula una ciudad.**

El Junkspaces destaca la oficina como el hogar urbano: un *boudoir*-de-juntas, intrépidas nuevas esculturas-escritorio, íntimas luces bajas, muros divisorios monumentales, kioscos, mini-Starbucks en plazas interiores, 'conectado' a los otros Junkspace de todo el mundo, reales o imaginados. El siglo XXI traerá Junkspace 'inteligente': nosotros atestigüaremos la agitación y propaganda: la comitiva del CEO⁸ se vuelve una 'dirección colectiva', el oximorón como visión. En grandes murales digitales: ofertas, CNN⁹ y la Bolsa de NY, presentados en tiempo real como un curso de teoría en una Escuela para Automotores. 'Memoria de equipo', 'información persistente': fútiles barreras contra el olvido universal de lo inmemorable. Pretendido para el interior, **el Junkspace puede fácilmente engullir una ciudad entera en forma de Espacio Público TM.** Primero, se escapa de sus contenedores -lo efímero que necesitaba la protección de casa tibia emergiendo con una robustez sorprendente- entonces el afuera mismo es convertido: el peligro eliminado, la calle pavimentada más lujosamente, el tráfico calmado. Entonces el Junkspace se esparce, consumiendo la naturaleza como un incendio boscoso en LA [Los Angeles]... **El Junkspace no pretende crear perfección, solamente interés. Voltea lo existente — cualquier cosa comprometida- en su ventaja, un pintoresco nuevo, incluso un nuevo Gótico, generado por colisiones entre objetos inmutables y energías arquitectónicas incipiente, híbridos del olvido y del recuerdo.** Sus geometrías son inimaginables, sólo factibles. Un nuevo vegetal está acorralado por su eficiencia temática. La excursión del Junkspace ha habilitado la profesionalización de la desnaturalización, un ecofascismo benigno que posiciona un raro tigre siberiano superviviente en un bosque de máquinas tragamonedas, cerca de Versace. Aire, agua, madera: todo es realzado para producir una Hiperecología santurróna invocada para regreso máximo. 'Bosque de lluvia' o: Walden¹⁰ como farsa. Afuera entre los casinos, las fuentes proyectan edificios enteros estalinistas de líquido, eyaculados en una fracción de segundo, cerniéndose momentáneamente, entonces retirados con una habilidad amnésica que incluso el Junkspace no puede aún igualar. ¿Puede amplificarse lo blando? ¿Puede exagerarse la falta de rasgos?

Aeropuerto

¿A través de altura? ¿Profundidad? ¿Largo? ¿Variación? ¿Repetición? Algunas veces no la sobrecarga sino al contrario, una absoluta ausencia de detalle, genera al Junkspace. Una condición vaciada de aterradoramente escasez, prueba impactante de que demasiado puede ser organizado por tan poco. Los aeropuertos, alojamiento provisional para aquellos yendo a otros lugares, habitado por reuniones unidas sólo por la eminencia de su disolución, se han convertido en un plato de consumo, democráticamente distribuidos a través del globo para dar a cada ciudadano una igual oportunidad de admisión (de volverse residentes)... Complejos enteros están compuestos de tres elementos solamente, repetidos hasta el infinito, nada más: un tipo de viga, un tipo de ladrillo, un tipo de azulejo, todos pintados en el mismo color -¿Es trullo [lagar]? ¿Óxido? ¿Tabaco? - Sus simetrías infladas más allá de cualquier esperanza de reconocimiento. Por ejemplo el DFW (Aeropuerto de Dallas Forth Worth): en una salida licenciosa de lo derecho, la interminable curva de sus terminales fuerza a sus usuarios a desempeñar la teoría de la

FFCS CON
FALLA DE ORIGEN

relatividad en busca de la puerta. Su disminución es el aparentemente inofensivo comienzo de una jornada al centro de una no mitigada nada, más allá de la animación de Pizza Hut, Dairy Queen... ¿Donde la cultura era más delgada, será la primera en salir corriendo? ¿Es la vacuidad regional? ¿Los espacios ampliamente abiertos demandan Junkspace ampliamente abierto? Cinturón de sol [parte sur y suroeste de Estados Unidos]: enormes poblaciones donde nada había: motivos Indios tejidos en alfombras de pared a pared en PHX [Phoenix]. Arte Público distribuido a través de LAS [Los Angeles]: sólo lo que está muerto puede ser resucitado. La muerte puede ser causada por exceso o escasez de esterilidad; ambas condiciones suceden en el Junkspace (frecuentemente al mismo tiempo). Lo mínimo es el ornamento último, el crimen más hipócrita, el Barroco contemporáneo. Este no significa belleza, sino culpa. Su sinceridad demostrativa conduce culturas completas a los brazos abiertos de lo antinatural del campo y el kitsch. Aparentemente un alivio de la constante arremetida sensorial, lo mínimo es máximo en aburrición, una represión clandestina del lujo: mientras más estrictas las líneas, más irresistibles las seducciones, su papel no es aproximarse a lo sublime, sino minimizar la vergüenza de la consumación, drenar la turbación, disminuir lo superior. Lo mínimo ahora existe en un estado de co-dependencia parasitaria con sobredosis: tener y no tener, poseer y anhelar, finalmente derrumbado [el colapso] en una sola emoción. El Junkspace es como una matriz que organiza la transición de cantidades interminables de lo Real – piedras, árboles, bienes, luz diurna, gente- en lo virtual.

Plástico

La constante amenaza de la virtualidad en el Junkspace ya no es servida por el 'plástico', formica, o vinil, materiales que sólo 'abaranan'; montañas enteras son desmanteladas para proveer cada vez más grandes cantidades de autenticidad, suspendida en soportes precarios, pulidos hasta un estado cegador de relumbrón, que hace el pretendido realismo instantáneamente elusivo. La piedra sólo viene en carne, amarillo claro, verde jabonoso, los mismos colores de los plásticos comunistas de los años cincuenta: la madera toda es pálida: tal vez los orígenes del Junkspace van hacia atrás tan lejos como los primeros kindergartens...

El color en el mundo real se ve cada vez más irreal, drenado. El color en el espacio virtual es luminoso, por tanto irresistible. La presentación promedio de Power Point despliega repentinas explosiones de exuberancia india que el Junkspace ha sido el primero en traducir a la realidad TM, una simulación del vigor virtual. La ya considerable vastedad del Junkspace es extendida al infinito en el espacio virtual. Conceptualmente, cada monitor, cada pantalla de TV es un sustituto de una ventana; la vida real está adentro, el ciberespacio se ha vuelto el gran exterior...

¹ OMA@work.a+u *Architecture and Urbanism*: May 2000 Special Issue. Pp. 16-24). Semejante al ensayo que aparece en Harvard Design School Guide to Shopping, editado por Chihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, Sze Tsung Leong, Taschen GmbH, Colonia, 2001. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

² Koolhaas, Rem, manuscrito no publicado, Architectural Association School, 1969 [Cuando Koolhaas aún era estudiante]. Como está citado en: Koolhaas, Rem, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Nadia Tazi y H. Ulrich Obrist, *Mutaciones*, Edit. ACTAR, sin año, P. 461.

³ LED: (light emission diode) luces de señalización. (Nota de la traductora Consuelo Fariás-van Rosmalen).

⁴ Ur-soup: Juego de evolución donde uno juega (cultiva) sus amibas buenas y otro sus amibas malas buscando cada uno la forma de reproducir las suyas para que al estar en número mayoritario destruyan a las amibas del contrincante o del otro jugador. Koolhaas lo aplica al cultivo de la mezcla de modas arquitectónicas. (Nota de la traductora Consuelo Fariás-van Rosmalen).

⁵ Travelators: bandas móviles para transportar gente. (Nota de la traductora Consuelo Fariás-van Rosmalen).

⁶ Casba: antiguo barrio y alcazaba musulmana. (Nota de la traductora Consuelo Fariás-van Rosmalen).

⁷ Big Brother: personaje del libro *Nineteen Eighty Four* de George Orwell. En la historia, Big Brother es la cabeza del estado y aunque no se le ve en persona hay fotos de él en todas partes con el mensaje "Big Brother te observa", la expresión es usada ahora para describir al líder de una organización o un gobierno que tiene completo poder, no permite libertad, y mantiene una cercana observancia en las actividades de la gente. Orwell, George, 1984, The New American Library, a Signet Classic, 26ª edición, (1a edición en inglés 1949), Nueva York, 1962. (Nota y traducción de Consuelo Fariás-van Rosmalen).

⁸ Chief Executive Officer: persona a cargo de una gran compañía. (Nota de la traductora Consuelo Fariás-van Rosmalen).

⁹ Cable News Network: estación de cable televisión norteamericana que sólo transmite noticias.

¹⁰ *Walden, or the Life in the Woods*, libro de Henry David Thoreau, llamado así por la laguna en Massachusetts, E.U.A. cerca de la cual vivió. (Nota de la traductora Consuelo Fariás-van Rosmalen).

TPOC CON
 FALLA DE ORIGEN

1925. DE LA CRÍTICA.

DE LA IMAGEN DOGMÁTICA DEL PENSAMIENTO.

DEL SENTIDO Y DEL VALOR.

DE LA POTENCIA DE LA NEGACIÓN INICIAL COMO BASE DE UN PENSAMIENTO POSITIVO.

DE LA DIALÉCTICA DE HEGEL.

DE LA INMANENCIA Y LA TRASCENDENCIA: INMANENTRASCENDENTALISMO.

DE LA CRÍTICA CRITICADA.

¿Tan sencillo es ejercer crítica?

¿No es tan rara la buena crítica como lo es el buen arte? ¹

LUDWIG MIES VAN DER ROHE.

Sencillamente comienzo este segmento con unas definiciones del Diccionario Larousse:

Crítico: Enjuiciar, analizar las cualidades o defectos de las obras literarias o artísticas.// Análisis metódico de las fuentes en que se apoyan los hechos.

Enjuiciar: Someter una cuestión a examen, discusión y juicio.

Juicio: Facultad de distinguir el bien del mal y lo verdadero de lo falso.// Acción mental que compara dos ideas.

Juicioso: Que tiene juicio.// Hecho con juicio, sensato, justo.// Atinado, acertado.

Justo: Que juzga y obra con justicia y equidad.// Conforme a la razón y a la verdad: razonamiento justo.

Análisis: Separación y distinción de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios constitutivos.

Síntesis: Razonamiento que va de lo simple a lo compuesto.// Exposición que reúne los distintos elementos de un conjunto.// Composición de un cuerpo o un conjunto a partir de sus elementos separados.

Razonamiento: Acción o manera de razonar.// Serie de conceptos encaminados a demostrar algo: razonamiento falso.

Racional: Conforme con la razón.// No empírico, que deduce por medio de razonamiento.

Razón: Facultad de pensar, discurrir y juzgar.// Facultad intelectual que permite actuar acertadamente o distinguir lo bueno y verdadero de lo malo y lo falso.

Razonar: Exponer las razones en que se fundamenta un juicio, creencia, demostración.// Discurrir: por inducción, por deducción. // Apoyar con pruebas o documentos una cosa, justificar.

Irrracional: Que carece de razón.// Insensato, irracional.

Procedimiento: Manera de hacer o método práctico para hacer algo.

Metódico: Hecho con método.

Método: Modo de decir o hacer una cosa con orden y según ciertos principios: obrar con método.// *Fil.* Procedimiento racional para llegar al conocimiento de la verdad y enseñarla: método analítico, sintético.// Obrar que reúne según un sistema lógico los principales elementos de un arte o ciencia.

Dialéctica, o: Propio del arte de razonar.// *Lóg.* Arte de razonar metódicamente.

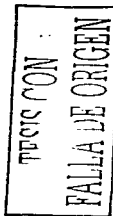
Verdad: Condición de lo que es cierto.// Conformidad de lo que se dice con lo que se siente o se piensa: decir la verdad.// Veracidad, autenticidad, certeza.

De las anteriores definiciones puede deducirse que la crítica ha de basarse en la realización de un análisis dialéctico, es decir, razonado, metódico, de las cualidades y de los defectos de las obras –en nuestro caso, de urbanismo y de arquitectura y todo lo que conllevan-, para que mediante una síntesis pueda emitirse un juicio de ellas.

Lo que implicaría en el análisis la separación y distinción de las partes de la obra hasta llegar a conocer sus principios constitutivos. Este análisis habría que llevarlo al cabo con un método o procedimiento racional, dialéctico, para "llegar al conocimiento de la verdad y enseñarla".

Por tanto, por un lado conllevaría un compromiso ético, primero, porque habrá de analizarse y ponerse en tela de juicio la obra resultante de un acto humano; segundo, porque una vez conocida la Verdad, habrá que enseñarla para mejoría de la sociedad, el enriquecimiento del gusto artístico, y la búsqueda de un cambio favorable a sus fines. Por el otro, conllevaría un compromiso estético, ya que la obra puede y debe suscitar sentimientos en el hombre, además de que puede ser bella. ¿Y debe?

Al mismo tiempo, hacer crítica, con método dialéctico o no, consiste en una valoración individual de la obra –urbano arquitectónica-; por lo que el crítico habrá de realizarla a partir de la complejidad de su caudal intelectual, de conocimientos y de vivencias, del método que use o no use, de su capacidad



analítica y sintética, de su sentido de la ética o moral, y de su sensibilidad, intuición y facultad de apreciar lo bello, su sentido estético. Todo lo cual la vuelve una labor sumamente subjetiva y empírica. ¿Cómo entonces puede ser dialéctica?

Ética: Relativo a los principios de la moral.// Moral, parte de la filosofía que trata de la valoración moral de los actos humanos.

Moral: Parte de la filosofía que enseña las reglas que deben gobernar la actividad libre del hombre. [¡Esto parece un oximorón!]

Regla: Fig. Principio, base, precepto que se ha de seguir.// Norma: *regla de conducta*.// Disciplina.// Estatutos.

Precepto: Disposición, orden, mandato.// Regla, *método*.

Dogma: Punto fundamental de una doctrina religiosa o filosófica.// Conjunto de estos puntos capitales.// Fig. Regla, norma.

Dogmático: Relativo al dogma.// Fig. Intransigente en sus convicciones.

Dogmatismo: Doctrina según la cual el espíritu humano puede conocer la verdad.// Acción de afirmar sin la menor duda ciertas ideas consideradas como ciertas y que son en realidad discutibles. [!]

Amoral: Desprovisto de sentido moral.

Estética: Ciencia que trata de la belleza en general y de los sentimientos que suscita en el hombre.

Subjetivo, a: Que se refiere al sujeto que piensa, por oposición a *objetivo*.// Propio de una persona determinada, individual, personal: *impresión subjetiva*.

Subjetividad: Individualidad.// carácter específico de una persona.

Empírico: Relativo al empirismo, que se apoya exclusivamente en la experiencia y la observación y no en una teoría: *procedimiento empírico*.// Que aplica el sistema del empirismo: *la filosofía empírica se opone al racionalismo*.

De lo que se concluye que la crítica es una actividad compleja y responsable y no la opinión personal de alguien, por muy especialista que se considere, ya que por un lado implica el involucramiento de la reputación de una(s) persona(s) y su obra; y por el otro, la crítica habrá de pasar a formar parte del conocimiento colectivo mediante su difusión en los medios y la enseñanza.

También, debido a que este proceso metódico implica un procedimiento racional para llegar al conocimiento de la verdad y enseñarla, lleva entonces a pensar en la creación de **valores** y **sentido** y no de la 'Verdad', por lo que quedaría profundamente implicado el caudal intelectual y de conocimientos y todas las capacidades filosóficas del autor de la crítica.

Creo entonces, que para hacer 'crítica' de esta altura, habrá de tener primero una filosofía positiva, afirmativa, basada en la negación. Negación que es la denuncia de la 'imagen dogmática del pensamiento'.

DE LA IMAGEN DOGMÁTICA DEL PENSAMIENTO.

A mi parecer, Gilles Deleuze ofrece, desde la filosofía, una crítica significativa al respecto. Salvo excepciones, el pensamiento moderno guarda una imagen dogmática, la cual, explica Deleuze, aparece en tres tesis esenciales: en **primer lugar** "se nos dice que el pensador en tanto que pensador quiere y ama la *verdad*" (veracidad del pensador); que el pensamiento como pensamiento posee o contiene formalmente la verdad (connaturalidad de la idea, *a priori* de los conceptos); que el pensar es el ejercicio natural de una facultad, que basta pues pensar 'verdaderamente' para pensar con verdad (recta naturaleza del pensamiento, buen sentido, compartido universalmente)". En **segundo lugar** se nos dice también "que hemos sido desviados de la verdad [...] por fuerzas extrañas al pensamiento (cuerpos, pasiones, intereses sensibles)", que se oponen a él. Somos seres pensantes, pero caemos en el error, "tomamos lo falso por lo verdadero". Luego el error sería el único efecto en el pensamiento de las fuerzas exteriores que se le oponen. En **tercero y último lugar**, "se nos dice que basta un *método* para pensar bien, para pensar verdaderamente. El método es un artificio, pero gracias al cual encontramos la naturaleza del pensamiento, nos adherimos a esta naturaleza y conjuramos el efecto de las fuerzas extrañas que la alteran y nos distraen. Gracias al método conjuramos el error. [El método] nos introduce en el dominio de lo que vale en todo tiempo y lugar".²

Es curioso, observa Deleuze, cómo esta imagen del pensamiento concibe lo verdadero como un universal abstracto sin hacer una relación con las fuerzas reales que *hacen* el pensamiento en tanto que pensamiento, y sin relacionar jamás lo verdadero con lo que presupone.³

FFRS CON
FALLA DE ORIGEN

DEL SENTIDO Y DEL VALOR.

Al contrario, Deleuze deja muy claro que "no hay ninguna verdad que antes de ser una verdad no sea la realización de un **sentido** o de un **valor**", ya que la verdad como concepto es por completo indeterminada: todo depende del **valor** y del **sentido** de lo que pensemos. Para Deleuze, "Tenemos siempre las verdades que nos merecemos", en función del **sentido** de lo que concebimos y del **valor** de lo que creemos, es decir, "en función de los procedimientos del saber [...], de los procesos de poder, de los modos de subjetivación o individuación de los que disponemos." Y el **sentido** "se realiza siempre en la medida en que las fuerzas que le corresponden en el pensamiento se apoderan también de algo, se apropian de alguna cosa fuera del pensamiento".⁴ Propone Deleuze, en lo que él llama una "nueva imagen del pensamiento", que no debe darse la verdad por sentada, como algo consubstancial al pensamiento, ya por sí mismo, el pensamiento no produce verdad, ni lo verdadero es el elemento del pensamiento; al contrario: los elementos del pensamiento son el **sentido** y el **valor**. De hecho, las categorías del pensamiento no son lo verdadero y lo falso, que cumple con la imagen dogmática; antes bien, dichas categorías son "lo noble y lo vil, lo alto y lo bajo, según la naturaleza de las fuerzas que se apoderan del propio pensamiento". Por otra parte, como consecuencia de esto, y como parte de la nueva imagen del pensamiento, se puede obtener que "el estado negativo del pensamiento no es el error." Cuando vemos que la inflación del concepto de error en filosofía, es decir, el error como "lo peor que pudiese sucederle al pensamiento", cuando éste se aleja de lo verdadero, es una clara señal de la persistencia de la imagen dogmática.⁵

La verdad de un pensamiento debe interpretarse y valorarse según las fuerzas o el poder que lo determinan a pensar, y a pensar esto en vez de aquello. Cuando se nos habla de la verdad 'a secas', de lo verdadero tal como es en sí, para sí, o incluso para nosotros, debemos preguntar qué fuerzas se ocultan en el pensamiento de esa verdad, o sea, cuál es su **sentido** y cuál es su **valor**.⁶

Todo esto adelanta un poco lo que explicaré más adelante de los modos de subjetivación. Con esta denuncia, Deleuze establece como tarea de toda filosofía la producción de **sentido** y de **valores**. No quiere decir esto que esté elaborando un método más, sino una *caja de herramientas*, a la manera de Foucault, que permita la realización de dicha tarea.

DE LA POTENCIA DE LA NEGACIÓN INICIAL COMO BASE DE UN PENSAMIENTO POSITIVO.

Un nuevo comienzo tiene que comenzar con una crítica de lo anterior. Parece como si, en el pasado, las ciudades hubieran sido o bien muy hermosas pero difíciles de utilizar, o muy eficientes pero sin alma.⁷

REM KOOLHAAS.

Adelantando una conclusión se puede establecer que lo fundamental de la crítica deleuziana, la potencia de su negación inicial, se dirige contra esta imagen dogmática del pensamiento y lo que considera sus manifestaciones más impactantes: lo negativo como método, y el platonismo, con su trascendentalismo inherente.⁸

En efecto, como cuestión metodológica, debo apuntar también que la forma de pensar de Koolhaas es muy peculiar y para nada dogmática. Indudablemente el abordaje teórico de un autor -filósofo-teórico-escritor-urbanista-arquitecto-constructor-Premio Pritzker-, la redacción de una monografía, no conlleva la estricta reproducción -calco- de los postulados de ese autor, sino una lucha cuerpo a cuerpo -o mejor dicho una lucha mente a mente- con su planteamiento, con sus propuestas, con su filosofía con el propósito esencial de entender, plantear, proponer, en suma, de filosofar conjuntamente. Por lo que es no sólo necesario sino fundamental, elegir para las contiendas autores -en el caso de esta disertación Koolhaas-, con los que la refriega desemboque en alianza, en composición de fuerzas, de otra manera la batalla es totalmente infructuosa. El resultado final no es la superposición de dos pensamientos, ni el

injerto de un pensar en otro, sino una 'producción rizomática', en palabras de Deleuze, en la que constantemente un autor lleva al otro y viceversa en un juego de interacciones –devenires- cuyo resultado no es la mera suma de los componentes en juego, sino la creación de nuevos conocimientos y puntos de vista, es decir, la creación de **valores y sentido**.

La obra entera de Koolhaas es una obra de combate –ya lo compara Sanford Kwinter⁹ con un *dogfighter* o piloto de avión de caza de la Segunda Guerra Mundial y no con cualquier piloto sino nada menos que con Chuck Yeager- y como tal tiene que comenzar con una negación. **El camino hacia el pensamiento afirmativo que Koolhaas proclama, al igual que el de Deleuze, pasa por la negación: del pensamiento negativo y de la dialéctica. La creación de valores y sentido no puede proceder del compromiso con los valores y sentido preexistentes, de un diálogo que tiende a una síntesis dialéctica reunificadora, sino de una decidida vocación provocadora, destructora y afirmativa al mismo tiempo como paso necesario para la producción de lo nuevo. Es la base en la filosofía deleuziana del propio proyecto koolhasiano, en la producción de los conceptos de valor y sentido, la que obliga a una filosofía afirmativa, alejada de cualquier tentación de compromiso con lo existente.**

DE LA DIALÉCTICA DE HEGEL.

Según Hegel la realidad es todo lo que es; oponerle un 'deber ser' significa juzgarla de acuerdo con el interés o con el arbitrio del individuo (subjetividad), y no con la razón. La razón debe aplicarse mediante la síntesis de los opuestos (dialéctica), y el fin último de este proceso es el reconocimiento de una conciencia absoluta de sí. La historia consiste en la realización de un plan providencial, en el cual el pueblo vencedor encarna siempre al Espíritu del mundo. El Estado debe verse como la manifestación del Espíritu del mundo, como la realización de Dios en el mundo –lo cual ya no es así desde que salimos de la modernidad.

Entonces, el trascendentalismo hegeliano tiene como instrumento metodológico principal la dialéctica, expresión del juego de productos abstractos: ser ahí, ser en sí, ser para sí. En vez de investigar el proceder immanente de los devenires concretos, nos lleva a la abstracción, cuya manifestación es la Idea que se desarrolla en sí misma para llegar, por consiguiente, a sí misma. No hay producción, sino la constante expresión de síntomas de una idea abstracta que permanece. La negación, por tanto, no es una negación productiva, creadora, sino que es el elemento abstracto que hace que el proceso gire sobre sí mismo. Negar, en la dialéctica que propone Hegel, no es destruir, sino volver al interior de la Idea. Esta producción negativo-sintética de la dialéctica no es capaz ni de producir algo, pues Todo ya está producido, ni de que ese algo fuera diferente, pues es incapaz de salir del ámbito de la identidad del Todo en su proceso. El Ser es el Ser, y la negación de sus síntomas conceptuales permanece en el campo de ese Ser que es Todo.

Luego entonces, la dialéctica no es un instrumento productivo, sino *reproductivo, representativo*. Desde la filosofía de la negación no es posible la producción de nuevos valores, de sentido nuevo, pues la dialéctica es garantía de reproducción de lo viejo.

"Al considerar los síntomas en abstracto, al hacer del movimiento de la apariencia la ley genética de las cosas, al no retener del principio más que una imagen invertida, toda la dialéctica opera y se mueve en el elemento de la ficción".

Es decir que la dialéctica, en su inocencia trascendental, desconoce el mecanismo de funcionamiento del pensamiento, y al mismo tiempo, el de la producción del **sentido** y de los **valores**.

La dialéctica desconoce el **sentido**, porque ignora la naturaleza de las fuerzas que se apropian concretamente de los fenómenos; desconoce la esencia, porque ignora el elemento real del que derivan las fuerzas, sus cualidades y sus relaciones; desconoce el cambio y la transformación, porque se contenta con operar permutaciones entre términos abstractos e irreales.¹⁰

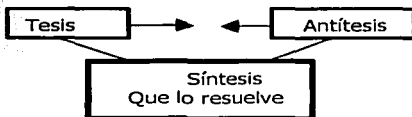
La dialéctica, tiene pues una base dicotómica, por ejemplo, en la relación 'esclavo-amor', o también en la de trabajador-patrón, pueblo-gobierno, soldado-general, el esclavo al entenderse a sí mismo como la negación del amor lo que hace es representar, reproducir los valores que éste representa. Al negar al amor,

se pretende amo él mismo, reproduciendo una misma relación con diferentes actores. Por lo que el esclavo no busca acabar con la relación esclavo-amo, sino que quiere ocupar otro lugar en esa relación, o sea, 'quítate tu para que me ponga yo', de modo que sus valores sean los del amo, cada uno de los términos de la relación se encuentra encadenado al otro en la red de roles establecidos con anterioridad. Son débiles ya que no tienen la capacidad de producción, de romper el Todo en el que se mueven frenéticamente.

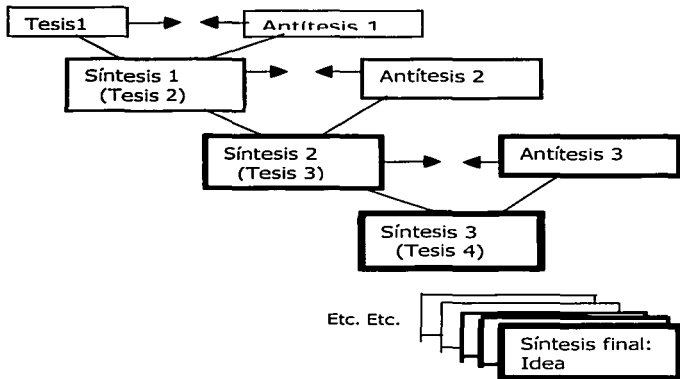
Recordando el diagrama que expuse en el fragmento Del telón de fondo, se puede entender esta situación con mucha claridad:

HEGEL: LA DIALÉCTICA.¹¹

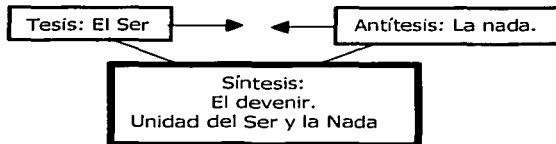
El sistema opera así: se parte de una tesis (postura presentada para ser debatida), a la que se le opone un enunciado contrario o antítesis. De esta oposición surge una síntesis que las abarca a ambas.



Pero, dado que la Verdad sólo está en el sistema íntegro, la primera síntesis no es aún toda la Verdad, sino que se convierte en una nueva tesis, con sus correspondientes antítesis y síntesis. El proceso sigue *ad infinitum* hasta alcanzar la Idea Absoluta. (i!)



O sea,



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

La Idea Absoluta: La idea, como unidad de la idea subjetiva y objetiva es la noción de la idea-noción cuyo objeto (*gegenstand*) es la idea como tal, y de la cual el objeto (*objekt*) es la idea-objeto que abarca en su Unidad a todas las características.

Con los párrafos citados, Deleuze proclama una denuncia desde una filosofía —la suya— que establece como tarea de toda filosofía la producción de **sentido** y de **valores**. Por lo que, en todo caso, se precisa la definición no de un método más, sino de una *caja de herramientas* que posibilite la tarea: “La teoría como *caja de herramientas* quiere decir: **a)** que se trata de construir no un sistema sino un instrumento; una lógica propia a las relaciones de poder y a las luchas que se comprometen alrededor de ellas. **b)** que esta búsqueda no puede hacerse más que poco a poco, a partir de una reflexión (necesariamente histórica, en alguna de sus dimensiones) sobre situaciones dadas”.¹² ¿Y no Koolhaas ha venido haciendo tanto una *denuncia*, como la de Deleuze, como una *caja de herramientas*, como la de Foucault, en el campo del urbanismo y la arquitectura, lo que ya quedó claro, por ejemplo, cuando le fue entregado el Premio Pritzker 2000, y de hecho desde su proyecto *Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura* con que obtuvo su título en la Architectural Association School? Todas sus obras, sobre todo las escritas, conllevan una denuncia tan aterradora que preferimos pasarla por alto, hacer como si no existiera, y para ejemplo basta un botón: su ensayo *Junkspace*,¹³ que comienza: “Si se llama basura espacial [space-junk] a los desechos humanos que ensucian el universo, el ‘espacio basura’ [junk-space] es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta. El producto construido (volveré sobre esto más adelante) de la modernización no es la arquitectura moderna, sino el espacio basura...”

DE LA INMANENCIA Y LA TRASCENDENCIA: INMANENTRASCENDENTALISMO.

Sólo la afirmación es capaz de encontrar la grieta que conduzca al Exterior no totalizado, sólo la afirmación puede causar la liberación de una obra tan representada en sus diversas versiones, como la recién citada. La producción de **valores** es una tarea afirmativa en la que desde la *inmanencia* de uno mismo frente a la *trascendencia* del Todo, el sujeto expresa su potencial, sin un rol definido previamente, más que dar libre curso a su propio ser. La afirmación es así la voluntad de poder, aquello que está en el ser de cada uno, cuyos efectos no están prefijados. Finalmente, es aquí donde Deleuze nos quería llevar, donde aparece la **Diferencia**, cuya aparición es imposible en el seno de la dialéctica.

Acerca de lo antedicho dice Michel Foucault: “Es preciso que hable de dos libros que considero grandes entre los grandes: *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*.”¹⁴ Tan grandes que sin duda es difícil hablar de ellos y muy pocos así lo han hecho. Durante mucho tiempo creo que esta obra girará por encima de nuestras cabezas, en resonancia enigmática con la de [Pierre] Klossowski, [¹⁵] otro signo mayor y excesivo. Pero tal vez un día el siglo será deleuziano”.¹⁶

Representar: Ser imagen o símbolo de una cosa.

Representativo: Considerado como modelo, tipo de algo.

Componer: Constituir un todo con diferentes partes.// Hacer una obra literaria o de música: *componer un concierto para piano*.// Adornar, ataviar.// Arreglar.

Producir: Hacer, realizar: *producir obras artísticas*.// Causar.// Ocasionar, originar.// Generar, dar lugar.

Determinar: Fijar con precisión. // Decidir. // Hacer tomar una decisión. // Señalar. // Causar, provocar. // Motivar. // Distinguir discernir.

El pensamiento negativo es el pensamiento de lo mismo, de la reproducción representativa, de la antiproducción. Pensar, actuar dentro de la negación es representar la Idea, en sus diversas determinaciones, representar las prácticas, en sus modelos convenientes. Es el instrumento predilecto de la imagen dogmática del pensamiento que al final de cuentas nombra de formas diferentes lo que permanece igual.

La negación de Koolhaas o la de Deleuze no es, entonces, una negación dialéctica que reconduce las diferencias garantizando lo Mismo, sino que es una negación que impulsa al pensamiento afirmativo, al sí productivo que desarrolla una fuerza, expresa una potencia, el sí de la afirmación. Afirmación que, como quedó explicado, debe asentarse sobre la destrucción de valores reactivos —dogmas, cánones, normas, reglas...?

"Se trata pues de negaciones, pero de negaciones *como poderes de afirmar*. La afirmación no se podría afirmar nunca a sí misma, si antes la negación no rompiera su alianza con las fuerzas reactivas y no se convirtiera en poder afirmativo".¹⁷

Se encuentra, entonces, en la filosofía de Deleuze una reivindicación del pensamiento afirmativo, del pensamiento productivo, dicho de otro modo, busca "violentar el pensamiento"¹⁸ reproducido desde su imagen dogmática.

Esta nueva imagen del pensamiento se distingue principalmente por su carácter productivo afirmativo. Entonces, **el censurar la filosofía de la trascendencia destierra todo trabajo representativo**. La labor detectivesca característica del filósofo —y del arquitecto— de la representación, en la que se busca encontrar el rastro que la Verdad ha ido dejando por el mundo, para así transitar el camino que lo conduzca a ella, es reemplazada por la conciencia de que el filosofar es la mismísima tarea de producción de la verdad. Producción que es llevada al cabo desde una imagen específica del pensamiento. Hasta ahora la verdad que se ha producido es la imagen dogmática del pensamiento que se formula exactamente como que la Verdad no es producida, sino que es. Es decir que, su verdad es que la Verdad no es producida, sencillamente es. No obstante, el que la Verdad no sea producida es también una verdad producida, desde la imagen dogmática del pensamiento.

Entonces la imagen dogmática del pensamiento oculta la producción de su verdad, y para hacerlo mejor, la encierra en la trascendencia, ya sea ésta la del mundo de las ideas o la de Dios. Las figuras de la inmanencia deleuziana, y por tanto, de las condiciones de posibilidad que definen la nueva imagen del pensamiento, son la univocidad, la expresión, la afirmación y el devenir. Y su efecto, un **valor** y un **sentido**.

Como ya quedó dicho, el pensamiento no piensa por sí mismo, ni tampoco encuentra por sí mismo la verdad. "La verdad de un pensamiento debe interpretarse y valorarse según las fuerzas o el poder que la determinan a pensar, y a pensar esto en vez de aquello. Cuando se nos habla de la verdad 'a secas', debemos preguntar qué fuerzas se ocultan en el pensamiento de esta verdad, o sea, cuál es su **sentido** y cuál es su **valor**."¹⁹

Deleuze acuña una nueva escuela filosófica, a la que denomina *empirismo trascendental*.

Lo mismo hace Koolhaas en la arquitectura, por ejemplo, al 'destruir' los principios con que se venía otorgando el Premio Pritzker hasta antes del año 2000, al acabar con las normas de belleza, los argumentos lingüísticos y genealógicos de la arquitectura —a secas— e instaurar una nueva forma de hacer urbanismo-arquitectura, donde la belleza la lingüística y la genealogía ya no son el fin último. Koolhaas se concentra en las topografías y organizaciones materiales, en lo que hoy en día se llaman *regímenes de acumulación flexible*, donde mientras más flexibles e inarticuladas son las estructuras locales, espaciales, temporales, materiales o sociales, mayor es la estabilidad total del sistema;²⁰ donde la congestión de las ciudades actuales no le arredra sino al contrario, la maneja en su favor, inventa un tamaño extra grande de arquitectura (XL) al que llama Bigness para resolver los problemas de las masas, aplica el rizoma para resolver nuevas ciudades como Melun-Sénart, por ejemplo, dando así un 'salto cuántico' de por lo menos veinte años en la planificación urbana, entre otras cosas, creando una nueva imagen del pensamiento y su efecto, dando un **valor** y un **sentido**.

Este empirismo trascendental se caracteriza por lo que se puede denominar un inmanen-trascendentalismo, en el que la inmanencia del ser unívoco es moldeada por el flujo trascendental de los Acontecimientos. El ser es, pero su superficie es pliegada por los acontecimientos que sobre ella se posan. Así, el concepto de pliegue²¹ se convierte en una categoría ontológica básica que permite explicar el devenir del ser, el ser en su devenir.

Volviendo a lo anterior, dice David Hume —creador del empirismo—: "Pero puesto que todo razonamiento acerca de los problemas de hecho nace sólo de la costumbre, y puesto que la costumbre sólo puede resultar de percepciones repetidas, la extensión de la costumbre y el razonamiento más allá de las percepciones nunca puede ser el efecto directo y natural de la repetición y la conexión constantes."²²

Inmanencia / inmanente: Dicese de lo que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia.

Trascendencia / trascendente: Que trasciende de, superior a su género. // Fuera de la acción o del conocimiento: filosofía trascendente.

Unívoco / univocidad: Dícese de lo que tiene el mismo significado para todas las cosas a las cuales se aplica. // Concorde.

Devenir: En filosofía, progresión que hace que las cosas se realicen o se transformen. // Fil. Llegar a ser.

Categoría: Fil. Según Aristóteles, cada una de las nociones más generales; el lugar y el tiempo son categorías. // En la crítica de Kant, cada una de las formas del entendimiento, a saber cantidad, cualidad, relación y modalidad.

Sentir: Experimentar una impresión física. // Tener una impresión moral. // Experimentar cierto sentimiento. // Darse cuenta.

Sensibilidad: Facultad de sentir privativa de los seres animados. // Propensión del hombre a dejarse llevar por los afectos de compasión y ternura. // Capacidad para sentir emociones.

Ontología: Parte de la metafísica que trata del ser en general.

Ontológico, ca: Relativo a la ontología.

Lo expuesto en los párrafos anteriores trae a mi mente la discusión sobre si la actividad del arquitecto debe o no llamarse *composición*, o diseño, o qué, y que Giulio Carlo Argan sintetiza de una manera que muy bien podría estar basada en la filosofía de Deleuze, y claro, a la luz de la tal vez mal llamada por Lyotard posmodernidad,²³ o digamos mejor para no errar, más allá de las condiciones que dieron vida a la modernidad. Un hecho sugestivo a considerar:

Todavía a principios del siglo XVII la arquitectura se pensaba como '*representación*' del espacio, y a medida que avanza el tiempo se va planteando como la '*determinación*' del espacio. Ya no se trata del arquitecto que *representa*, sino del que hace el espacio. Se sientan aquí las bases del desarrollo posterior de la fenomenización del espacio, dando apertura a las nuevas propuestas que cambiarían el rumbo de la concepción arquitectónica en los años subsiguientes.

El arquitecto que se propone *representar* el espacio, utiliza ciertos elementos formales que tiene a su disposición y que compone en su edificio. El arquitecto que pretende hacer o *determinar* el espacio, no puede aceptar las formas arquitectónicas preestablecidas; tendrá que inventar sucesivamente las suyas propias.

El arquitecto 'compositivo' o '*representativo*', por un lado, muestra al conceptuar su originalidad combinando de distintas maneras esos elementos formales ya dados. Esta arquitectura de composición parte de la idea de un espacio constante con leyes bien definidas, se funda sobre una concepción objetiva del mundo y de la historia, de la naturaleza y de lo clásico. La asociación de sus elementos, se hace según un esquema que, en la mayoría de los casos es un esquema tipológico.

Quatréme de Quincy nos dice que no se debe confundir el *tipo* con el *modelo*. Un modelo se copia, se imita exactamente; un tipo es una idea general de la forma del edificio y permite cualquier posibilidad de variación, naturalmente dentro del ámbito del esquema general del tipo.

Esta manera de conceptuar el espacio se ha transformado a través de los años y da pie a la conceptualización de la arquitectura de '*determinación* formal', en la que ya no se acepta ni fundamenta un repertorio de formas dadas de antemano, sino que *determina* cada vez las suyas propias con un deseo de renunciar al principio de autoridad por un principio de *experiencia* [Empirismo]. Esta arquitectura no acepta una concepción objetiva del mundo y de la historia, sino que la forma se *determina* en el mismo proceso del artista y éste es su propio proceso de vida en la vida.

La arquitectura de Wright no es una *representación* del espacio, es un objeto que realiza prácticamente el espacio; y en ella el valor del objeto es absolutamente fundamental.²⁴

En referencia a una crítica urbano-arquitectónica, que es la que más nos interesa, no sin antes dejar claro que la crítica es una herramienta poderosa para el aprendizaje y la actualización de conocimientos en todos los campos, habrá que tomar en consideración dos pasos más, además de lo ya expresado en este fragmento:

Primero, habrá que considerar un mínimo de parámetros arquitectónicos, de suerte que la crítica sea lo más completa posible, es decir que aporte un panorama claro y transparente del objeto de la crítica, de modo que nos sea útil como herramienta de aprendizaje y reflexión. Un panorama de estos parámetros puede conformarse con todos o algunos de los puntos siguientes, o se podrán añadir otros, cada cual hará su propuesta según los intereses que persiga en su crítica o en su investigación:

1. La Arquitectura Contemporánea y la producción de su 'teoría'. Los significados, la ciencia y arte en la Arquitectura Contemporánea.
2. El hacer y el obrar arquitectónico en la producción y los arquitectos contemporáneos. Métodos y procesos, el programa y el proyecto en la Arquitectura Contemporánea.

3. El concepto del espacio arquitectónico, los procesos de percepción, la creación espacial y las dimensiones arquitectónicas en la Arquitectura Contemporánea.
4. Métodos y técnicas en el conocimiento y caracterización del usuario, en los procesos del proyecto arquitectónico y su integración en la producción de la Arquitectura Contemporánea.
5. El planteamiento del problema, la demanda y la formulación del programa, en los procesos del proyecto arquitectónico de la producción de la Arquitectura Contemporánea.
6. Análisis de programas arquitectónicos existentes, selección y análisis de modelos arquitectónicos análogos y su inserción en los procesos del proyecto arquitectónico en la producción de la Arquitectura Contemporánea.
7. Componentes, esencia y estructura del programa arquitectónico, su lugar y papel en el proceso general del proyecto arquitectónico de la Arquitectura Contemporánea.
8. Introducción al estudio de la Arquitectura Contemporánea y la producción de su historia. El lugar y el papel de las determinantes económicas, políticas e ideológicas en la historia de la arquitectura contemporánea. Selección de ejemplos comparativos en la producción de la Arquitectura Contemporánea.
9. Desarrollo de la historia de las 'teorías' de la Arquitectura Contemporánea. Historia de los conceptos del espacio arquitectónico. Su aplicación o creación de nuevos conceptos del espacio arquitectónico en la Arquitectura Contemporánea. Clasificación y explicación de los períodos o tipologías clásicas y de transición en la producción de la Arquitectura Contemporánea.
10. Determinantes de tiempo y espacio en la producción de la obra arquitectónica. Explicación de la relación entre la producción de la obra arquitectónica y la realidad social, espacio-temporal a la que pertenece, en este caso la Arquitectura Contemporánea. La contemporaneidad, la modernidad y las características formales de la obra arquitectónica.

Segundo, no hay que dejar fuera el método paranoico crítico, ya que también es una herramienta poderosa que puede combinarse, claro, con la crítica. Por otro lado, hay que considerar la tendencia de la personalidad de cada cual, de modo que equilibre o exacerbe sus rasgos, sean paranoicos o esquizofrénicos, ya que la crítica al ser subjetiva, adquirirá a su vez este tipo de rasgos del que la realiza.

DE LA CRÍTICA CRITICADA.

La crítica implica conceptos nuevos (de lo que se critica) tanto como la creación más positiva. Los conceptos han de tener contornos irregulares conformados según su materia viva. ¿Qué es lo que no es interesante por naturaleza? ¿Los conceptos inconsistentes, lo que Nietzsche llamaba los 'informes y fluidos garabatos de conceptos', o bien por el contrario los conceptos demasiado regulares, petrificados, reducidos a un esqueleto? Los conceptos más universales, los que se suele presentar como formas o valores eternos, son al respecto los más esqueléticos, los menos interesantes. No se hace nada positivo, pero nada tampoco en el terreno de la crítica ni de la historia, cuando nos limitamos a esgrimir viejos conceptos estereotipados como esqueletos destinados a coartar toda creación, sin ver que los viejos filósofos de quienes los hemos tomado prestados ya hacían lo que se trata de impedir que hagan los modernos: creaban sus conceptos, y no se contentaban con limpiar, roer huesos, como el crítico o el historiador de nuestra época. Hasta la historia de la filosofía carece del todo de interés si no se propone despertar un concepto adormecido, representarlo otra vez sobre un escenario nuevo, aún a costa de volverlo contra sí mismo.²⁵

Como a continuación se verá, no es cuestión sólo de españoles, sino también de británicos, o habría que decirlo de una vez, de todos los que no pueden aceptar que alguien descuella, o que las cosas se salgan de los parámetros de referencia que ellos consideran aceptables, lo cual deja mucho que desear, contrastado con lo que ya se vio en el desarrollo de este fragmento, de la actitud de alguien que se erige en crítico. En el número monográfico AV 73: NL 2000²⁶ aparecen dos "críticas" o reseñas de lo más ilustrativas y ejemplares que he leído de crítica arquitectónica, considerando lo ya expuesto. La una, escrita por el crítico británico Kenneth Frampton, titulada "*OMA, el legado de Leonidov*", que, aunque se puede decir que a simple vista está más o menos estructurada y bien escrita, también hay que decir que se quedó en la primera etapa, no del arquitecto sino, del prácticamente estudiante Koolhaas; es decir, que a partir de la influencia de Leonidov -la cual Koolhaas reconoce abiertamente-, Frampton no se

percató que Koolhaas ha dado un 'salto cuántico' en su desarrollo urbano arquitectónico desde entonces. La otra, escrita por Rem Koolhaas mismo, titulada "*Crítica criticada*", cuya introducción por la editorial de AV dice: "Rem Koolhaas disecciona [sic] el texto de Frampton y lo compara con otro anterior para responder a los argumentos de su crítica a OMA". Y así contesta Koolhaas en su artículo "*Crítica criticada*", donde una vez más toma su escalpelo y corta todo el adorno o lo que sobra de estas dos 'primeras' reseñas de Frampton —entre la publicación de las cuales median cinco años—, para dejar el puro esqueleto al descubierto, y realiza una comparación entre ellas. Por tanto, considero necesario para tener una idea, y ya que es Koolhaas el protagonista de esta disertación, transcribirlas. No sin antes recomendar a los lectores el uso de su mente abierta y sin prejuicios.

Incluyo, ahora sí, una de las críticas hechas a Koolhaas por Kenneth Frampton:

OMA, el legado de Leonidov.

La evolución de la arquitectura en los últimos quince años ha dejado claro que, en esencia, el Movimiento Moderno no es en absoluto un canon estilístico, sino una posición filosófica dialéctica en relación con la realidad cultural, una actitud de relectura continua de la condición humana pasada y presente, un proceso permanente de cuestionamiento de la convención cultural contemporánea. Lo moderno se sitúa dentro de un diálogo entre el pasado y el presente, lo colectivo y lo individual, la convención y la innovación. En esta tensión dialéctica ninguno de los opuestos recibe *a priori* supremacía; en cada caso se busca un equilibrio singular entre opuestos.

Juhani Pallasmaa, 1998.

La famosa y controvertida conferencia de Rem Koolhaas, "¿Es realmente moderna la arquitectura holandesa?", fue un acontecimiento local que con el tiempo ha ido adquiriendo un carácter casi mítico. Retrospectivamente puede considerarse un rito de paso tanto para Koolhaas como para sus afines, pues fue un aviso a la cultura holandesa de que ya era hora de enseñarle a *otros* (fueran quienes fueran) lo que había sido en otro tiempo una arquitectura en verdad moderna, y lo que debería seguir siendo, dado que el proceso de modernización tecnológica seguía avanzando imparable. Y de hecho podría decirse que ha sido esta especie de hipermodernidad, al menos como reacción, el motivo ostensible detrás del impulso creativo de la Office for Metropolitan Architecture desde que Koolhaas entró en escena en 1972.

A pesar de todo lo que ha ocurrido dentro y fuera de OMA desde entonces, sigo acariciando el recuerdo de ciertos proyectos de la primera época de Koolhaas, que parecen encarnar un espíritu pocas veces alcanzado en su obra construida. Podría mencionar unos hedonistas baños turcos proyectados para la Leicester Square de Londres cuando aún era estudiante en la Architectural Association, o un museo de fotografía subterráneo, concebido a su regreso a los Países Bajos para un solar adyacente al Stedelijk Museum de Amsterdam. Aunque ninguna de estas propuestas se hizo realidad, ambas estaban impregnadas de ese compromiso con la invención programática que en otro tiempo fue la piedra de toque del Movimiento Moderno; un rasgo destacado en la obra de Ivan Leonidov, que Rem y Gerrit Orthuys estuvieron investigando juntos mucho antes de que Andrei Leonidov escribiera la monografía sobre su padre en 1988. Muchas cosas han ocurrido desde aquel momento relativamente inocente, cuando no se habían desenterrado y descifrado aún los restos del primer Movimiento Moderno, antes de que el estruendo creciente del estrellato y la metateoría se apoderase de la escena moderna tardía para convertir hasta el más leve éxito en causa de perturbadora complacencia inclusive en Holanda.

Aunque Koolhaas ha seguido siendo abrasivamente crítico y auto crítico, la obra de OMA parece haberse quedado corta respecto a sus aspiraciones iniciales, es decir, en su aparente afán de recuperar la autenticidad canónica y espacio- programática de finales de los años veinte. Esto se observa de forma clara en la Kunsthal de Róterdam (véase AV 39), donde al margen de la nostalgia surrealista (las columnas 'almohadilladas' del bosque iluminado con neones y el camello del tejado) olas intenciones programáticas fundamentales de la obra comienzan a quebrarse exactamente en el punto donde no se cumplen la promesa liberadora y el potencial de su espacio público 'plegado' oblicuo.

Ironía y compromiso

Y así, a pesar del irónico productivismo de los asientos de tractor temporales (evocaciones de Tatlin quizá) y de la sensual flexibilidad de la cortina 'ovoide' de terciopelo, hay un sentido en que la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Kunsthall resulta extrañamente rígida e incluso formalista, carente de la generosidad gozosa que evoca su iconografía superficial implícita. A pesar de la sintaxis neo-constructivista-suprematista que prevalece por doquier, esta disfunción operativa se hace manifiesta en el restaurante, al que no se puede acceder desde el sistema de circulación interna [no se enteró que era requisito de programa], aparte de que la terraza de la cafetería, toscamente pavimentada, está tan mal conectada con el restaurante que inhibe su uso cuando hace buen tiempo. '¿Es realmente moderna la arquitectura holandesa?' A esta pregunta sin duda se podría responder retóricamente diciendo que en otro tiempo fue lo bastante moderna como para recurrir a las puertas de vidrio deslizantes y plegables para conectar un café interior con su terraza exterior (como ocurre por, ejemplo, en la emisora de radio de Hilversum de Merkelbach y Karten, de 1935).

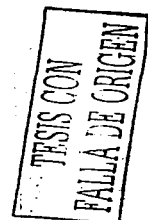
Esa modernidad tardía cansinamente *irónica* (¿raya en ocasiones con lo perverso o se trata simplemente de incapacidad de mantener la atención?) está inesperadamente ausente del Educatorium de la Universidad de Utrecht (véase *Arquitectura Viva* 57). En este caso, parecen haberse recuperado súbitamente las convicciones programáticas de la vanguardia soviética, por no hacer mención de otras figuras igualmente comprometidas de finales de los años veinte y principio de los treinta como Johannes Duiker, Jean Prouvé, Pierre Chareau y Le Corbusier; porque, más allá de su sofisticación sintáctica, ¿no se trata acaso del 'condensador social (socialista)' soviético magnificado? En opinión de este crítico, consiste precisamente en el condensador social, rara vez concebido y aún menos construido, salvo quizás en el caso único de la Dom Kommuna de Ivan Nikolaiev, de 1930, una residencia de estudiantes que aún se conserva como una ruina heroica en los alrededores de Moscú.

A pesar del prestigio de la esteticizante 'ausencia de valores' de lo gratuitamente experimental, tan implícitamente celebrada por Ben van Berkel y Caroline Bos en su excesivamente distanciada y distanciadora reseña sobre el Educatorium, publicada en el número de enero (1998) de la revista holandesa *Archis*, esta obra surge como una categórica evocación tardía de lo que puede conseguirse aún a través de una arquitectura semántica y programáticamente comprometida con la idea de lo social, con la posibilidad de realización del potencial político espontáneo del cuerpo estudiantil, incluso con la masa en el antiguo sentido del término. No hace falta mucho esfuerzo para imaginar el inicio de la próxima revuelta estudiantil en la cafetería de la planta baja del centro.

Hay cuatro secuencias espaciales que permanecen grabadas en la memoria tras una visita al Educatorium, episodios que, en términos de su carácter percibido, seguramente revelan tanto del crítico como del arquitecto. La primera de ellas es la entrada axial y la forma en que la atención del visitante se ve dividida inmediatamente entre la amplia y muy iluminada cafetería de 900 plazas situada inmediatamente delante, y la rampa que asciende hacia el vestíbulo inferior de los auditorios, situada a la derecha. La segunda secuela espacial que despierta el entusiasmo es sin duda la serie de rendijas interesaciales escalonadas y en rampa que separan los dos auditorios entre sí y ambos del cerramiento de muro cortina. El tercer gesto, que se bifurca inevitablemente en dos, son los propios auditorios, sobre todo la sala de 400 plazas, con sus rectángulos negros neosuprematistas recortados en el revestimiento del muro y el graderío de butacas multicolores atravesado por un pasillo en diagonal, por no mencionar la cabina ovoide de madera laminada (un tropo inspirado tal vez en el Narkojazzprom [Narkomtiashprom según el libro de Andrei Leonidov] de Leonidov) que emerge por detrás de la última fila de butacas. La frialdad técnica de este espacio, enfatizada por el techo metálico industrializado, está compensada por el dinamismo de la sala elíptica de 500 plazas, activado conscientemente en términos tanto estructurales como ópticos. La forma en que el visitante queda incorporado sutil y discretamente a este espacio raya en lo misterioso. Me refiero a los paneles de plástico translúcido polarizado que revisten uno de los lados de la sala adyacentes a la rampa escalonada, permitiendo u ocultando alternativamente una serie de vistas hacia el interior del auditorio según el ángulo de visión. Esta disposición alterna coincide precisamente con el descenso escalonado por la rampa. Las riostras de acero que atraviesan diagonalmente el lateral de la rampa, delante del muro translúcido, contribuyen a sincopar aún más este juego rítmico y cinético. A la manera 'realista sucia' que es típica de Koolhaas y la Office for Metropolitan Architecture, este contrapunto entre acristalamiento y estructura reflejado en la armadura vista [aparente] de acero del forjado de hormigón que salva los 21 metros de luz del propio vestíbulo recuerda de nuevo la cultura *zamy* de Tatlin.

Finalmente, el cuarto episodio son las enormes aulas de examen, apiladas unas encima de otras, que podrían considerarse, junto con las escaleras que permiten el acceso a estos espacios sublimes como símbolos de la mayor felicidad para el mayor número de personas.

Detalles marginales aparte, la única reserva con respecto a esta obra notablemente enérgica y optimista se refiere al tratamiento de la membrana exterior, que parece estar a la vez sobre trabajada y poco trabajada; sobre trabajada en lo que se refiere al aplique de 'pliegues' (identificados como un



tropo de moda por Van Berkel y Bos) –un rasgo aerodinámico terminal que no tiene nada en absoluto que ver con la potencia en sección del edificio como forma liberadora-, y poco trabajada en el sentido de que el diseño de los detalles de la envolvente de vidrio es totalmente irrelevante. Con un modo de hacer característico muy típico de OMA, no están ni descuidados ni tampoco resueltos con precisión. Quizá no haya prueba más palpable de esta indiferencia que las puertas de emergencia que abren a la terraza delante del restaurante, ya que estas salidas relativamente estrechas y burocráticas ahogan la posibilidad de conseguir una conexión generosa entre el restaurante y la terraza. ¿Cómo se debe interpretar este persistente rechazo a reconocer el potencial de hedonismo de las formas modernas tardías? ¿Se trata acaso de que, como ocurre en los cuadros de Mondrian, la interrelación naturaleza-cultura debe ser reprimida a toda costa, o es que la arquitectura holandesa ha perdido la capacidad de ser realmente moderna? Mientras tanto, la voz de Adolf Loos sigue resonando en nuestros oídos a finales del siglo: ‘Repitámonos interminablemente’, escribía, y en otro lugar, apuntaba con similar pertinencia: ‘no tiene sentido inventar, a menos que se trate de una mejora’. Aunque no hay que consentir necesariamente que sea suya la última palabra en estos temas, no cabe duda que nuestros aprendices de lo ‘interminablemente nuevo’ se beneficiarían con él de vez en cuando, aunque sólo fuera como medida de comprobación.

Kenneth Frampton, arquitecto y crítico británico, imparte clases en la Universidad de Columbia, Nueva York, y es autor de la *Historia crítica de la arquitectura moderna*.²⁷

Koolhaas comienza su ‘crítica a la crítica’ a manera de confesión irónica, pero nunca burda:

Crítica criticada.

Una reseña tiene el sentido de una comunicación privada entre el escritor y el público. Si el escritor es crítico de arquitectura, la obra y el arquitecto se convierten meramente en el tema; se habla de ellos pero no va dirigida a ellos. Leer una reseña de una obra propia es como sorprender una conversación íntima: vagamente ilegal, ligeramente obsceno, horriblemente fascinante. Cuando escuchas en secreto especulaciones disparatadas sobre tus motivos, tu carácter, tu historia, tus valores, tus debilidades, tu ambición, te quedas sin defensa: la contradicción invita al ridículo.

Comencé a leer la reseña de Kenneth Frampton sobre el Educatorium de OMA (Berlage Papers 24 [1998]) –“se mencionó el hecho notable de que Frampton en realidad nunca había escrito sobre el trabajo de OMA”– con la habitual curiosidad malsana. El texto no decepciona. Como en el psicoanálisis, de la lectura atenta emergen cuatro ‘etapas’:

I. **Decepción:** ‘... la obra de OMA parece haberse quedado corta con respecto a sus aspiraciones iniciales, es decir, en su aparente afán por recuperar la autenticidad canónica y espacio-programática de los años veinte...’

II. **Nostalgia:** ‘A pesar de todo lo que ha ocurrido dentro y fuera de OMA desde entonces, sigo acariciando el recuerdo de la primera época de Koolhaas, que parecen encarnar un espíritu pocas veces alcanzado en su obra construida (...) unos hedonistas baños turcos proyectados para la Leicester Square de Londres cuando aún era estudiante de la Architectural Association [AA]...’

III. **Denigración:** ‘... en la Kunsthal (...) las intenciones programáticas fundamentales de la obra comienzan a quebrarse exactamente en el punto donde no se cumplen la promesa liberadora y el potencial de su espacio público ‘plegado’ y oblicuo...’

IV: **Apoteosis:** ‘Esta modernidad tardía cansinamente irónica está inesperadamente ausente del Educatorium de la Universidad d Utrecht. (...) En este caso parecen haberse recuperado súbitamente las convicciones programáticas de la vanguardia soviética. (...) En opinión de este crítico (...) consiste precisamente en el condensador social, rara vez concebido y aún menos construido...’

¡Fantástico! El crítico, a la vez sorprendido y aliviado. Pero al mismo tiempo se aglaba en los aledaños de mi conciencia una extraña sensación de dejá-vu: ¿dónde ha oído el arquitecto esto anteriormente? En marzo de 1993, Frampton publicó su primer ‘primer’ artículo sobre OMA en Domus [1998], precisamente una reseña de la Kunsthal:

I. Decepción: ‘[la carrera de Koolhaas] se nos presenta como una forma de arquitectura pop de última hora (de aquí el estudiado afecto por las obras de Wallace Harrison) o más bien como una especie de garitoseudodadaísta disfrazado y limpiamente reconvertido en algo sutilmente aceptable para el gusto por lo sofisticado de la clase media...’

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

II. Nostalgia: '... tal obstinación es prueba sin duda de una madurez tectónica que llevamos esperando desde hace mucho tiempo. Recuerdo (...) la notable tesis de Koolhaas para la AA, el proyecto de unos baños turcos para Leicester Square...'

III. Denigración: '...mucho más convincente que la Villa Dall'Ava, que, a pesar de su exuberancia y brillantez fotogénica, parece constreñida e incómoda...'. (Hasta donde Koolhaas sabe, Frampton nunca la ha visto).

IV. Apoteosis: '...la nueva Kunsthal de Rotterdam es la obra cívica más rigurosa y estimulante que Koolhaas ha producido hasta la fecha. Este edificio parece retomar a aquel momento heroico del Movimiento Moderno en el que las construcciones se inspiraban poéticamente en los programas. (...) Condensador social y galería de arte, esta obra se remonta hacia atrás en el tiempo...'

A partir de estas dos 'primeras reseñas' —evidentemente, para escribir la segunda, era esencial reprimir la primera— se puede extrapolar una especie de reseña 'genérica' de OMA por parte de Kenneth Frampton:

'Tras una larga lista de decepciones, el Edificio X finalmente hace realidad las anteriores promesas de OMA.

Libre

del cinismo	X
de la ironía	X
de la perversidad	X
de la falta de concentración	X

y de la disfuncionalidad que desfiguran el Edificio X, este condensador social conecta el año 19__ (completar el año en curso) con los años veinte. Esta curva, hasta el momento muy cerrada, alcanza así aquel punto inicial de mayor altura, el proyecto que hizo como estudiante del segundo curso...'

Hay un juego.

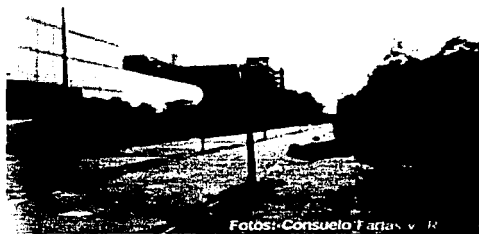
Se puede jugar en cualquier parte, solo o por parejas. Se sujeta una pelota a una cuerda elástica conectada a un peso pesado. Se golpea la bola con una raqueta, en cualquier dirección, para alejarla del peso. Cuanto más fuerte se golpea, más lejos del peso sale disparada y más errática es la trayectoria de retorno de la pelota, irrevocablemente atraída hacia el punto de partida por la cuerda elástica.

'Para Kenneth Frampton, el peso pesado es y sigue siendo el Constructivismo. Antaño fui creyente. He intentado golpear la bola lo bastante fuerte como para romper la cuerda. Frampton se alegra cada vez que vuelve al centro. Confío en que la más reciente 'primera reseña' sea la última.'²⁹

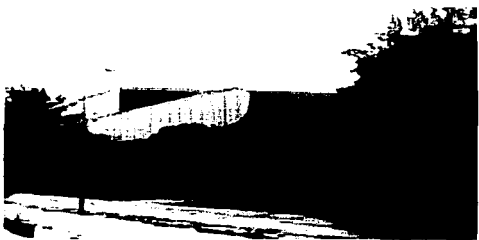
Puede constatarse que la crítica de Frampton adolece de muchas consideraciones indispensables para una buena crítica; en primer lugar, no implica conceptos nuevos, como claramente lo demuestra Koolhaas en su respuesta, de lo que se critica, en este caso del Educatorium y no es positiva, ya que lo positivo que refiere, lo hace con el afán de demostrar que no hay avance de ninguna especie en Koolhaas desde sus años de estudiante, lo cual es inadmisibles, porque si esto es así, entonces ¿para qué ocuparse de él, y no una sino dos veces? Tengo la impresión de que lo haría todas las veces que fuera necesario, en tanto que, al contrario de lo que se expone en la crítica, Koolhaas ha avanzado muy lejos, si demasiado lejos, para poder atraparlo con una crítica tan superficial, sin embargo, como digo, ha de hacerlo porque ocuparse de alguien como él reditúa mucho, sobre todo en prestigio, para un crítico tan conocido como Frampton. No obstante, el hecho es reprochable ya que parte de su obligación como crítico es 'llegar al conocimiento de la verdad y enseñarla' para beneficio de la arquitectura. Volviendo a los conceptos, hay que decir también que tampoco tienen 'contornos irregulares conformados según su materia viva', ya que al trabajar los mismos que en el primer caso, la KunstHAL, se perdió esa 'materia viva' del Educatorium, lo que hace que los conceptos sean inconsistentes, en este caso los 'garabatos de conceptos' se vuelven 'demasiado regulares, petrificados, reducidos a un esqueleto' por su universalidad y por ende menos interesantes, como bien lo demostró Koolhaas. Antes de hablar de lo acertado de su ubicación en el conjunto de la Universidad de Utrecht -De Uithof-, proyecto también realizado por Koolhaas (Uithof 2000 en 1986), de explicar que el Educatorium es el centro de reunión estudiantil, en donde también se realizan los exámenes y se encuentran los auditorios de la universidad... Lleva a una idea negativa: 'No hace falta mucho esfuerzo para imaginar el inicio de la próxima revuelta estudiantil en la cafetería de la planta baja del centro'. Pero peor aún, comienza propiamente la 'reseña', como Koolhaas prefirió llamarlas a ambas, hablando de la capacidad que 'tuvo' el arquitecto para diseñar baños, como si ya no la tuviera:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

'Podría mencionar unos hedonistas baños turcos proyectados para la Leicester Square de Londres cuando aún era estudiante en la Architectural Association....' y en ningún lugar se refiere a los 'hedonistas' baños multicolores del Educatorium, pero sobre todo cuando los refiere como propuesta 'impregnada de ese compromiso con la invención programática que en otro tiempo fue la piedra de toque del Movimiento Moderno; ...' ¿me pregunto por qué no habla de la invención programática que implica todo el proyecto del Educatorium? En fin que para no caer en una especie de refrito, prefiero referirme a todo lo que a Framptom 'se le olvidó' mencionar acerca del edificio y dejo a los lectores que juzguen por sí mismos tras la lectura del *Educatorium Brochure*. Antes me adelanto a apuntar que el Educatorium es para mí, igual que para muchas otras personas de todo el mundo, sean o no arquitectos, un lugar obligado de peregrinación cada vez que voy a Holanda y en cada ocasión descubro nuevas 'sorpresas' y un espacio fluido, agradable, que causa alegría y tranquilidad estar en él. De hecho conozco De Uithof desde antes que existiera el Educatorium, debido a que se encuentra a menos de diez minutos de la casa de mi cuñada y también es proyecto de Koolhaas.



Fotos: Consuelo Fariás y R.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

EDUCATORIUM. PAISAJE SINTÉTICO. OFICINA PARA ARQUITECTURA METROPOLITANA.

Esta publicación provee información acerca de las premisas básicas adoptadas por los constructores del Educatorium y reporta en palabra e imagen sobre el proceso de creación y el resultado final. El arquitecto lo expresó así, **'El diseño no busca imponer un patrón particular de uso, sino crear un paisaje sintético abierto para uso individual y colectivo'**.

El Educatorium recibió el *Utrecht Rietveld Award 1999*, este premio es otorgado bianualmente al proyecto que haga una contribución sobresaliente al ambiente construido de Utrecht. Según el reporte del jurado: **'Un gran número de personas hace uso del Educatorium diariamente. Una amplia gama de espacios, perfiles, acabados y vistas asegura diferentes sensaciones cada vez. La complejidad espacial está combinada con la claridad organizacional'**.

PREFACIO

La función primaria obvia de los edificios universitarios es la de proveer alojamiento adecuado a los conferencistas, investigadores y estudiantes. Sin embargo, los edificios también facilitan el funcionamiento de la institución como una comunidad académica; determinan el carácter y la atmósfera de la universidad. También son la cara visible de la institución para el mundo exterior. Este conocimiento ha sido el punto de partida para la política de alojamiento de la Universidad de Utrecht desde la segunda mitad de los años ochenta.

EL EDUCATORIUM, un edificio multifuncional de educación, se terminó en 1997 y está localizado en el corazón del complejo universitario De Uithof, refleja plenamente esta filosofía. Le da a la Universidad de Utrecht el carácter y el prestigio de una moderna organización científica que es receptiva a su ambiente social y que ofrece un campo para la interacción entre diferentes disciplinas y el intercambio de ideas.

JUNTO CON la Oficina de Arquitectura Metropolitana (OMA), bajo la dirección de Rem Koolhaas, la Universidad de Utrecht ha venido formulando un claro plan maestro para el desarrollo del área del que fuera anteriormente el *polder* al este de la ciudad de Utrecht en un complejo universitario multifacético desde mediados de los ochenta. Al principio, la universidad tomó la decisión consciente de mantener sus facultades de derecho y artes en el centro histórico de la ciudad.

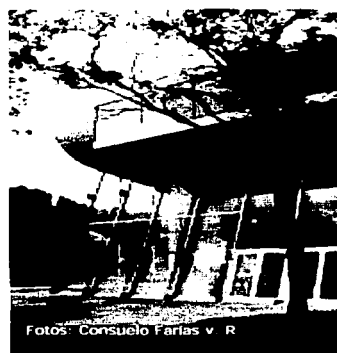
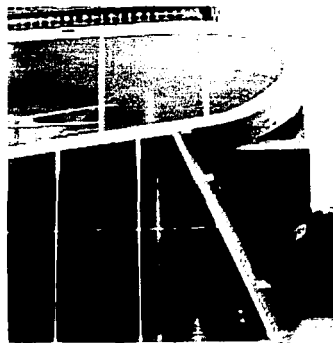
HOY el Educatorium atrae a los entusiastas de la arquitectura de todo el mundo, quienes además pueden admirar otras atrevidas estructuras que han enriquecido el De Uithof en los años recientes. La Universidad de Utrecht está orgullosa de este interés. Se ha establecido una sólida y, al mismo tiempo, desafiante fundación para el desarrollo del De Uithof como un centro para la educación y la ciencia hasta muy entrado el siglo XXI.

EL EDUCATORIUM: PROTOTIPO DE UN EDIFICIO EN RED [NETWORK]

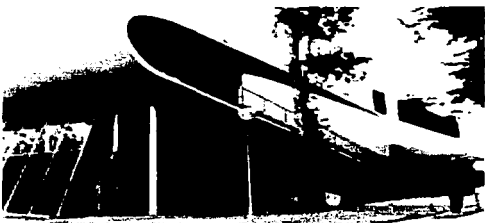
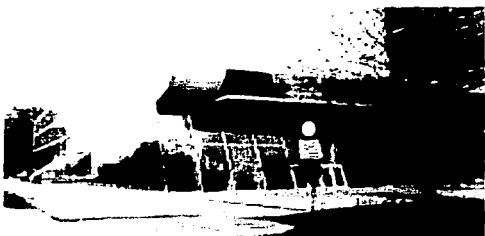
La semilla del Educatorium, inaugurado en 1997, fue sembrada por la Oficina para Arquitectura Metropolitana (OMA) en su primera visión para el futuro del De Uithof, formulada en 1986. **El plan anunciado para el Educatorium, una especie de moderna fábrica de educación que serviría a múltiples propósitos.** En vista del hecho que las facilidades en este edificio ofrecerían una cierta flexibilidad, se propuso un plan abstracto. Los espacios varían en tamaño y grado de apertura de vestíbulo a salón de clase a taller de trabajo. **El edificio fue diseñado de tal manera que todos los vestíbulos formen un espacio continuo, un elemento de liga entre diferentes facilidades y usos.** Esto fue para ser **un edificio caracterizado por la abstracción con respecto al plano, la expresión y el uso de los materiales, haciéndolo fluido e impalpable, una liga no sólo entre los edificios existentes, sino también entre el desarrollo y el paisaje.** En términos de desarrollo urbano, el Educatorium fue construido para completar un triángulo. Colinda con dos edificios ya existentes en dos lados, un edificio de baja altura, y otro alto. Las rutas a través de estos edificios se juntan en el gran vestíbulo del Educatorium, el cual funciona como un patio interior. La espaciosidad de este patio enfatiza la función central del edificio. **El edificio contiene los salones para conferencias más grandes del De Uithof, salones de exámenes y la cafetería más grande.** El edificio no es solamente una facilidad central para la universidad misma, sino también es usado como campo de conferencias. Es por eso que los corredores, escaleras y vestíbulos son tan espaciosos. Son salones informales de juntas para estudiantes y conferencistas. Arquitectónicamente, las características del edificio son más apropiadas para el relajamiento que para el estudio. **El interior es un paisaje tridimensional que invita a la exploración. Es una concatenación de espacios que varían en tamaño y en atmósfera. Las transiciones entre luz y penumbra, apertura e intimidad son apenas discernibles.** Hay amplias vistas del paisaje urbano así como espacios en penumbra y pasillos. Esta variedad es el resultado de la manipulación inteligente de perfiles, fachadas y planos de piso.

DESMANTELAMIENTO DE FACHADAS

Tradicionalmente, los muros de afuera siempre han tenido una función representativa. Expresan algo de lo que sucede en el interior del edificio. La construcción y los materiales dicen mucho sobre las plantas de los cuartos que se encuentran detrás. Estas relaciones no son tan estrictas en el caso del Educatorium. Porque fue erigido contra el edificio adyacente en el lado este. Quedan tres muros exteriores, todos los cuales son completamente diferentes. El más distintivo es el muro de entrada,



TESIS CON
PARA LA DISEÑACION



FFS CON
FALLA DE ORIGEN

que muestra que el Educatorium de hecho consiste de dos edificios 'telescopiados'. El aparentemente rectángulo flotante de concreto colado comprende los salones de exámenes, encaramados tranquilamente arriba en el edificio. Los cuartos en el edificio más bajo están perfilados por la placa inclinada de concreto que se **pliega** hacia arriba al final. La placa forma el techo de la gran cafetería en el lado oeste y es el piso de los salones de conferencias y de la escalera central. En la esquina del muro exterior brinca hacia atrás, formando un patio exterior inclinado que está separado de la escalera central por un muro de vidrio.

El lado oeste del Educatorium bordea la ruta de bicicletas y peatones. Este muro está completamente fuera de balance. El muro de la cafetería consiste en una enorme hoja de vidrio sesgada hacia atrás. **Parece como si la placa de concreto 'doblada' descansara sobre ella**, formando un vacío donde los estudiantes se pueden estirar durante los descansos. Una ventana alargada rompe el flujo de la curva. Encima de esta, el edificio se curva hacia atrás para proveer espacio para un *roof garden*, que bordea a los salones de exámenes. En contraste con los muros norte y oeste claramente definidos, el utilitario muro sur, donde se ubican los escapes de emergencia, es impenetrable, cerrado. El perfil del edificio es no obstante visible también en este muro. Sin embargo, lo que es verdaderamente notable es que este perfil no compete con el perfil sugerido por las líneas del concreto en el muro norte. **Entre los dos muros exteriores hay una concatenación de interiores, que varían en tamaño desde pequeños cuartos hasta grandes salones, cada uno de los cuales tiene una relación específica con el mundo exterior.**

Para poder lograr esta diversidad la planta rectangular del piso fue dividida en cuatro secciones. Cada una de las secciones tiene un diseño distintivo. Una sección podría ser un patio inclinado, un salón de conferencias o un entrepiso escondido. En otros lugares están conectadas unas con otras, por ejemplo en la cafetería y en el gran salón de exámenes. Las secciones son claramente reconocibles en los dibujos del edificio, pero la planta es menos obvia a medida que se camina en el edificio. Esto es principalmente debido al hecho de que **las secciones no están separadas espacialmente.** Los puntos de transición se encuentran en los salones de descanso y en las áreas de tráfico. **El Educatorium no es un edificio de corredores y salones, sino una concatenación de campos** en la que han sido ubicados los cuartos cerrados.

DOS EN UNO

La complejidad del interior está reforzada por el hecho de que los dos edificios 'telescopiados' difieren en carácter. El edificio más bajo es abierto y tiene una función receptiva. El diseño y la manera de ejecutar el trabajo exudan un sentido de alegría. **Las paredes de vidrio del gran salón de conferencias, por ejemplo, ofrecen una vista magnífica del paisaje. El salón puede ser cerrado con cortinas amarillas, que le dan un efecto teatral.** El otro salón de

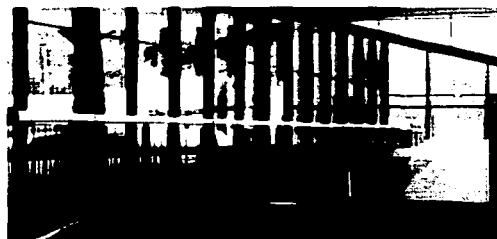
conferencias es cerrado e íntimo. Está terminado en concreto gris claro, que contiene moteados en negro de material absorbente de sonido para la acústica. **El paso cruza las líneas de asiento diagonalmente, terminando en una ventana de piso a techo con vista hacia el paisaje.** El edificio superior es más oscuro. Se accede a él por el elevador o por la escalera en el muro de atrás. Este edificio, que comprende los salones de exámenes, está decorado con gran austeridad.

Una constante en el trabajo de OMA es su oposición a un exceso de arquitectura. Los programas son analizados y organizados con precisión. La planta de los edificios es frecuentemente un tanto esquemática. La omisión de separaciones espaciales dentro y fuera, las opciones de uso flexible y la formación de espacios espectaculares impide un aburrimiento de inmovilidad. Esta estrategia fue aplicada también en el Educatorium. Es este caso, el programa fue reducido a un gran espacio circulatorio. El resultado es un edificio penetrable por todos lados. Es un edificio en red [network], en el que la infraestructura es la clave. Al mismo tiempo es urbano en función y está adaptado en relación con el paisaje. Esto lo hace la ilustración perfecta del plan maestro.

LA NUEVA URBANIDAD DEL DE UITHOF

En los mil novecientos ochenta, los edificios universitarios del De Uithof estaban esparcidos azarosamente fuera de la periferia del centro de la ciudad de Utrecht, como un satélite en pedazos. Los edificios eran muy grandes, el área muy vacía e inhóspita y la estructura demasiado caótica. La belleza natural del asentamiento reforzó la sensación de que los diseñadores de estos colosales edificios habían fallado miserablemente. Ahora, unos quince años después, con edificios tales como el Educatorium de OMA, el Minnaert de Neutelings, la casa de estudiantes de Uyttenhaak y el Fem de Mecanoo, el De Uithof se está volviendo la exhibición más grande de arquitectura en los Países Bajos. En un extremo del Educatorium se está construyendo otro Laboratorio NMR diseñado por UN-Studio. Un poco más adelante hacia el sur está la nueva biblioteca de la universidad, de un diseño de Wiel Arets.

La reestructuración del terreno entero ocupado por el De Uithof es al menos tan importante como la arquitectura individual de cada edificio. Cuando el plan maestro de Rem Koolhaas para el De Uithof fue presentado a mediados de los ochenta, esta faceta difícilmente atrajo ninguna atención. En esos días la tendencia en desarrollo urbano era traer partidos con intereses diferentes dentro de la línea usando 'imágenes seductoras'. **El plan de Koolhaas era tanto ambicioso como modesto.** Sus objetivos incluían crear orden del caos causado por treinta años de una política de construcción inadecuada, así como proveer una estructura de trabajo para la expansión futura. **El plan, titulado Uithof 2000, buscaba crear un nuevo tipo de paisaje urbano, que no tuviera que competir con el centro histórico de la**



Fotos: Consuelo Farías v. R.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ciudad, sino que evolucionara en un centro regional, un precursor de la actual network [red] de la ciudad. Con la AZU (University Medical Centre Utrecht) y las facilidades de la universidad, el plan de Koolhaas aseguró que el De Uithof fuera un lugar de actividad 24 horas al día.

Mientras que una gran libertad arquitectónica reinará entre estas áreas, más allá de ellas hay una prohibición estricta sobre construcción. Para poder reforzar la calidad del paisaje, un plan separado paisaje fue diseñado por West 8 como complemento del plan maestro.

El concepto de mercadotecnia de ciudad –vender ciudades como productos- se puso en boga en los ochenta. El desarrollo urbano, la arquitectura y la arquitectura de paisaje son armas importantes en la batalla por negocios y residentes. Actualmente las universidades, también, están sujetas al mecanismo de competencia y mercadotecnia. Además, desde 1995 las universidades holandesas han sido responsables de administrar sus propios terrenos y edificios, habilitándolas a utilizar la calidad de sus edificios educativos como herramienta para reclutar estudiantes e investigadores. La Universidad de Utrecht tiene un lugar especial en esos desarrollos. El plan maestro formulado en los ochenta provee un marco de trabajo que abastece los estándares crecientes de alojamiento, de modo que el pobre estado de los asuntos en los ochenta pudiera ser transformado en una gran ventaja.

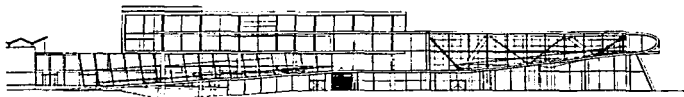
PROGRAMA

Nivel 3	Y	Salón de exámenes Gamma
Nivel 2	a	Salón de exámenes Alpha
	B	Salón de exámenes Beta
Nivel 1	Θ	Auditorio Theatron
	M	Auditorio Megaron
	π	Balcon Pi
Nivel 0	i	Información
	K	Restaurante Kappa
		Salida principal

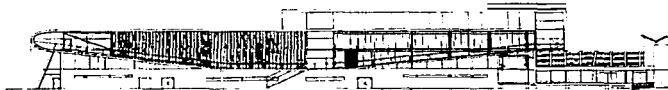
MODELO ECOLÓGICO

La ecología no está tocada para nada en el libro de 1,350 páginas titulado *SMLXL* de Rem Koolhaas y el diseñador gráfico Bruce Mau. Los intereses de Koolhaas radican primariamente en descubrir el potencial de la ciudad del futuro. Con todo, parece haber sido relativamente fácil elaborar un diseño para el Educatorium de tal calidad que sirviera como proyecto modelo en el área de desarrollo sustentable. Esto es primeramente debido al hecho de que una cantidad de estrategias de sustentabilidad se arrijan con suavidad en el método de trabajo de OMA. Estas estrategias son apropiadas para investigar formas posibles de arreglar y combinar programas innovadoramente. Además, OMA constantemente está encargada de buscar, de innovar la arquitectura desde la perspectiva de la física de los edificios. Los objetivos ecológicos pueden ser usados para acoger pretextos al respecto.

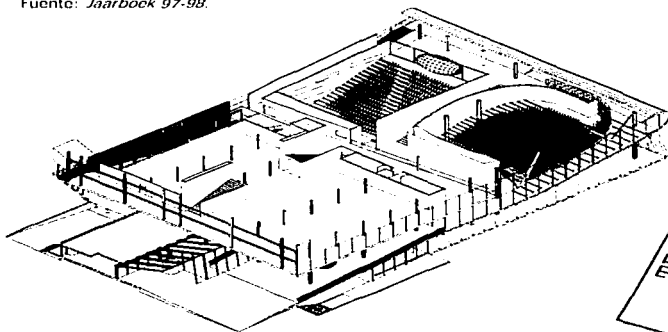
El Teatro de la Danza en La Haya, terminado en 1987, es un claro ejemplo de cómo los programas apilados resultan en nuevas formas. El piso en pendiente de la sala es también el techo inclinado del festivo foyer. En este caso, también, las estructuras están integradas plenamente en la arquitectura del edificio. En De Uithof, la sustentabilidad fue introducida en el nivel de planeación del desarrollo urbano. El plan maestro de OMA propuso condensar la construcción existente y enfatizar la situación del paisaje. Este es un cimiento sólido para un desarrollo sustentable.



1 Lerenzaan
2 Gemaxaan
3 Helderberglaan

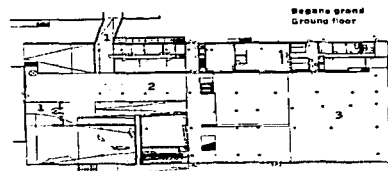


Fuente: *Jaarboek 97-98.*

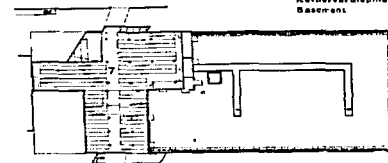


TESSIS CON
FALLA DE ORIGEN

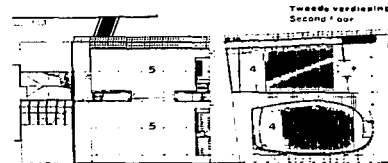
1925. De la crítica.



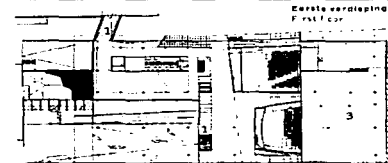
Begane grond
Ground floor



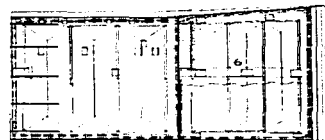
Kelder verdieping
Basement



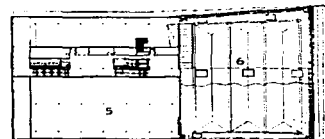
Tweede verdieping
Second floor



Eerste verdieping
First floor

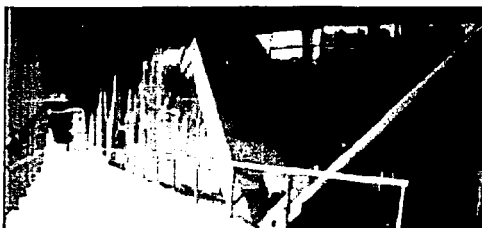


Gan Roof



Derde verdieping
Third floor

Consuelo Farias-van Rosmalen. 559



Fotos: Consuelo Farias v. R.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Edificios compactos, funcionando apilados y el doble uso del suelo son preferibles a una expansión desenfrenada. El Educatorium cabalga plenamente en esta idea. Con respecto al volumen, parece bien modesto, pero si cada salón y el restaurante estuvieran en uso al mismo tiempo, el edificio alojaría a 2,500 personas. **Como en muchos de los edificios de OMA, el proceso de telescopiar funciones crea 'espacios sobrantes' únicos.** Estos espacios sirven a manera de espina dorsal de los edificios como resultado de su carácter relajado y la manera en que producen encuentros coincidentales. **La apilación ahorra espacio, materiales y también energía.**

Incluso el cobijo de bicicletas, que originalmente estaba planeado en el espacio verde del lado opuesto de la calle, fue incorporado en el edificio. Los que usan transporte público pueden llegar al Educatorium por medio de una amplia y cobijada ruta peatonal en el Willem C. van Unnikgebouw [edificio Willem C. van Unnik] que liga al Educatorium con la Heidelberglaan [alameda Heidelberg].

TRES FLUJOS

En principio, el desarrollo sustentable trata de limitar o dilatar tres flujos: materiales, energía y agua. Como parte del equipo de trabajo, la firma consultora de ecología W/E, asesores en desarrollo sustentable, introdujeron medidas de sustentabilidad integrales. El objetivo de limitar la demanda y el derroche de energía, materiales y agua tanto como fuera posible fue incorporado en la estructura arquitectónica.

MATERIALES

El uso de tan pocos materiales como sea posible es la forma más efectiva de lograr esta meta. Dejar fuera asuntos como falsos plafones y materiales de acabado es el primer paso. Este principio es compatible con la estrategia de diseño de OMA de usar presupuestos limitados tan sabiamente como sea posible, lo cual usualmente resulta en edificios bastante sencillos.

En el Educatorium, una gran atención fue dada a la selección de materiales. La inesperada gama de materiales, variando desde piedra natural hasta hojas de plástico corrugado, fue usada de tal manera que el edificio más bajo, en particular, tiene un aura de glamour contemporáneo. En el proceso de selección de materiales, algo como 90 componentes de construcción fueron probados para saber de sus efectos ambientales. Muchos de los materiales seleccionados no son visibles. Por ejemplo, la lana mineral y la espuma de vidrio que fueron usadas para aislamiento. Y más materiales de techumbre amigables al ambiente fueron también utilizados. En el concreto una proporción del agregado fue reemplazada con desecho granulado. Lo que es visible son materiales amigables con el medio ambiente elegidos para los pisos: concreto, marmoleum, madera y alfombra.

La solución para la techumbre del gran salón de conferencias fue el ejemplo más espectacular de omisión de material. El diseño arquitectónico requería una estructura de suspensión libre que clareara veinte metros. Al mismo tiempo se había expresado el deseo de que el techo no fuera más grueso de veinte centímetros. El arquitecto y el contratista llegaron a la solución que es tanto una inventiva aplicación de uso mínimo de material como una aplicación obvia. Una retícula metálica con forma de huevo para colgar del techo como un crudo trabajo de arte. Sin embargo, esta retícula es parte de la estructura del techo. El comienzo fue que no podían ponerse columnas en los veinte metros de claro del salón. Una estructura suspendida de este tamaño normalmente requeriría una placa de concreto de sesenta centímetros de ancho. Para poder prevenir que esta placa se deforme, tendría que ser pretensada o muy reforzada. En esta solución común gran parte de la masa es necesaria para soportar el peso. Rob Nijse de ABT describe así el razonamiento usado para evitar este derroche de material: 'Es generalmente sabido que el concreto tiene que ser reforzado con varillas porque se agrieta casi inmediatamente cuando está bajo fuerza de tensión. Estas varillas de acero salvan las grietas que son formadas, manteniendo la cohesión. En cierto punto, la cuestión que surge es por qué usar concreto si una vez agrietado ya no trabaja'.

Omitir el concreto 'superfluo' requerido requiere de cálculos precisos de computadora y una gran dosis de valor. Se hicieron los cálculos para encontrar cómo la red de refuerzo y la placa de concreto de meramente veinte centímetros de espesor responderían. En la práctica, el techo se combó menos de lo previsto.

ENERGÍA

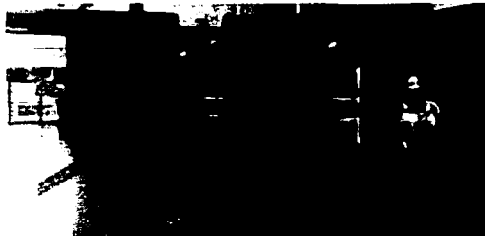
La arquitectura del Educatorium juega un papel significativo en limitar la energía de consumo. El edificio es altamente transparente, no obstante el edificio no es muy susceptible al calor del exterior. Esto es importante porque, en edificios como este, el enfriamiento requiere más energía que la calefacción. Es por eso que el lado sur carece de ventanas y tiene pocos cuartos. **El edificio es, como si fuera, su propio toldo.** El lado este es adyacente a un edificio preexistente y está cerrado en el segundo y tercer piso. Eso deja los cancelos norte y oeste, que consisten casi enteramente de vidrio para poder proveer a los salones y a las rutas de tráfico con la mayor cantidad

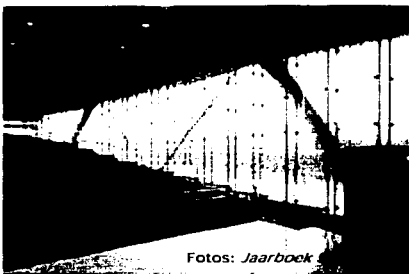
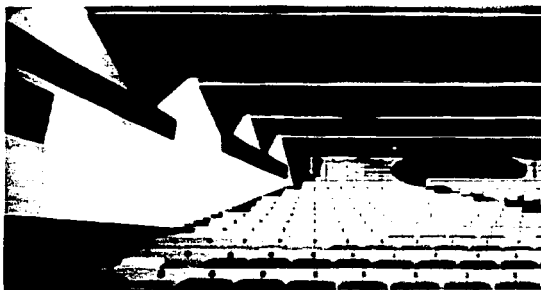


Fotos: Consuelo Farias v. R.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Fotos: Jaarboek

posible de luz de día. **Para optimizar el efecto visual, el piso del área de tráfico está hecho parcialmente de vidrio.** Los estudiantes caminando en el piso de vidrio hacia los salones de conferencias y de exámenes se ponen en contacto directo con los visitantes en su camino al restaurante, remarcablemente, **el salón de conferencias grande se beneficia de la luz de día también porque está separado por una pared de vidrio del área de tráfico adyacente a la pared de vidrio del norte.** La pared del salón de conferencias consiste de placas de vidrio que miden 1.2 metros cuadrados aseguradas a costillas verticales. **Esta pared está cubierta de una hoja metálica polarizada, que limita la transparencia.** El vidrio sólo es transparente si se ve de frente a través de él. El vidrio de la pared externa del restaurante del lado oeste, que puede estar parcialmente abierto para dar acceso a la terraza, se inclina hacia atrás. **Los árboles fueron plantados aquí específicamente para prevenir que el edificio se calentara demasiado.** El techo de vegetación encima del salón de conferencias es también un amortiguador contra el calor del exterior.

Sin embargo, el calor es generado por la gente y el equipo. **Los falsos plafones fueron evitados en todos lados donde fue posible, permitiendo a la estructura de concreto actuar como masa térmica. Ventilar por las noches en el verano enfría el concreto y toma largo tiempo al edificio calentarlo otra vez durante el día.** La bien pensada estructura del edificio en combinación con la ventilación nocturna elimina la necesidad de un sistema de enfriamiento mecánico.

Para crear un clima agradable, es necesario refrescar el aire. La calidad del aire es medida regularmente de modo que pueda ser considerada la variación del número de personas presentes en el edificio. Esto previene pérdidas excesivas de ventilación. Las instalaciones necesarias para este proceso están integradas al más alto grado posible.

El Educatorium tiene un sistema de purificación de aire centralizado con reclamación de calor mediante ruedas calientes.

El aire ventilado es abastecido y removido mecánicamente mediante un sistema de aire forzado. El aire es diseminado en el interior a baja velocidad desde el piso o las columnas, desplazando el aire usado que es entonces extraído por arriba. En el bosque de columnas de acero y concreto del restaurante, varias de ellas son responsables del abastecimiento de aire. Estas columnas en particular tienen una capa delgada de gasa en la base. Realmente consisten de columnas de concreto en forma de cruz con una funda de acero. El aire fresco del espacio de arrastre fluye en el hueco entre las columnas y la funda.

Cuando el edificio necesita ser calentado, la planta combinada de calor y poder de la Universidad de Utrecht abastece el calor. **El calor liberado**

como resultado del proceso primario de generación de electricidad de la planta es almacenado bajo tierra en el verano y es usado en De Uithof durante el invierno. El Educatorium tiene un sistema de calentamiento de baja temperatura, que arrastra el calor directamente de las reservas almacenadas. Los salones del Educatorium son mantenidos a la temperatura correcta mediante transmisores, radiadores y calentamiento de aire ventilado.

AGUA

En un edificio con tantos visitantes, los excusados son los que usan la mayor parte del agua. En este caso ahorrar agua no tiene consecuencias para la arquitectura o el uso del edificio. Inicialmente fue considerado un sistema de irrigación con agua de lluvia. Sin embargo, el abastecimiento de agua de lluvia es limitado. El sistema de irrigación Gustavberg WSS, que **reduce el consumo de agua en más de la mitad**, fue el finalmente seleccionado.

El techo del Educatorium está cubierto con plantas suculentas. Este techo bordea el salón de exámenes, sirviendo como un jardín inaccesible. El patrón de diferentes colores de las plantas da un efecto visual placentero y las plantas retienen el agua más tiempo. La mayor parte del agua se evapora, decreciendo la carga del sistema de drenaje. El techo ayuda a disminuir el proceso de circulación de agua.

El Educatorium está construido como una 'fabrica' de educación; un edificio utilitario con facilidades para un gran número de estudiantes. La eficiente planta y las medidas de ahorro de energía son fáciles de combinar con esta función masiva. Rara vez la ecología y la educación han sido combinadas tan elegantemente.²⁹

Ahora es fácil darse cuenta, aunque no se conozca el edificio personalmente, que la crítica de Framptom pecó de superficial, regresando cada vez al punto del Movimiento Moderno, los constructivistas rusos y Leonidov, enfatizando los proyectos estudiantiles de Koolhaas y negando sistemáticamente todos los avances que Koolhaas ha tenido desde entonces. De este modo 'no se hace nada positivo, pero nada tampoco en el terreno de la crítica' ni de la arquitectura-urbanismo, como lo es el Educatorium y también la KunstHAL, cuando los críticos se limitan a 'esgrimir viejos conceptos estereotipados como esqueletos destinados a coartar toda creación, sin ver que los viejos filósofos de quienes los hemos tomado prestados ya hacían lo que se trata de impedir que hagan los modernos: creaban sus conceptos, y no se contentaban con limpiar, roer huesos, como el crítico o el historiador de nuestra época...'



- ¹ Neumeyer, Fritz, Mies van der Rohe. *La palabra sin artificio*, Traducción Jordi Siguán, Biblioteca de arquitectura El Croquis Editorial, 1995, p. 60.
- ² Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 5ª edición. Pp. 146.
- ³ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 5ª edición. p. 146.
- ⁴ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 5ª edición. Pp. 146-147; *Un retrato de Foucault*, Deleuze, *Conversaciones*, p. 187. Para ver qué es "subjetivización", más adelante en: "La subjetivización: una propuesta en la posmodernidad".
- ⁵ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 5ª edición. p. 147-148.
- ⁶ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 5ª edición. p. 147.
- ⁷ Koolhaas, Rem, "*Ciudad aeropuerto en Seul*" OMA / Rem Koolhaas 1992-1996, El Croquis, número 79, Madrid, 1996, 1ª edición, p. 230. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁸ Ver: Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*. Traducción Alberto Cardin. Editorial Júcar, Madrid, 1988. Pp. 122-123 y 131-133.
- ⁹ Ver: Koolhaas, Rem y Sanford Kwinter, *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes*. "Disparando la Bala o ¿Cuándo comenzó el futuro?", Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996. 2ª ed. pp. 67 a 94 Traducción Consuelo Fariás van-Rosmalen.
- ¹⁰ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 5ª edición. P. 222. (1ª edición en francés 1967).
- ¹¹ Fuente: Osborne, Richard y Ralph Edney, *Filosofía II. De la edad de la razón al posmodernismo*, traducción Leandro Wolfson, Editorial Era Naciente SRL, Argentina, 1996, p. 220.
- ¹² Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 12. Edición original en francés, 1986.
- ¹³ Koolhaas, Rem, "*Essay: Junkspace*", OMA@work.a+u, Architecture and Urbanism, Japón, Edición especial Mayo 2000, pp. 16 a 31. Traducción Consuelo Fariás van-Rosmalen. Posteriormente publicado en español en la Revista Arquitectura Viva, "El espacio basura", número 74, septiembre octubre 2000, Madrid, Pp. 23 a 31.
- ¹⁴ Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*. Traducción Alberto Cardin, Editorial Júcar, Madrid, 1988. Edición original en francés, 1968.
- ¹⁵ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*. Traducción Miguel Morey. Editorial Paidós, Barcelona, 1989. Ed. original en francés, 1969.
- ¹⁶ Klossowski, Pierre, (n. 1904). Connotado filósofo, escritor, pintor y cineasta francés. Declaró que Foucault era el mejor de sus comentaristas.
- ¹⁷ Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 2ª edición, Barcelona, 1999, p. 7. Edición original en francés, 1970.
- ¹⁸ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 5ª edición, P. 258. (1ª edición en francés 1967).
- ¹⁹ Pardo, José Luis, *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Ed. Cíncel. Serie historia de la filosofía 48. Madrid, 1990.
- ²⁰ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Traducción Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 5ª edición. P. 147. (1ª edición en francés 1967).
- ²¹ Cfr. Harvey, David, *The Condition of Posmodernity*, Basil Blackwell, editor, Oxford, Inglaterra, 1989.
- ²² Ver: Deleuze, Gilles, *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Prólogo y traducción a inglés de Tom Conley. The Athlone Press. Londres, 1993. En español: El pliegue, Traducción José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Editorial Paidós. Barcelona, 1989.
- ²³ Como lo cita: Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*. Traducción Hugo Acevedo. Editorial Gedisa, Barcelona 1996, 3ª edición. Pp. 81-82. (1ª edición en francés 1953).
- ²⁴ Ver: Lyotard, Jean-Francois, *La condición posmoderna*. Traducción Mariano Antolín Rato. Ediciones Cátedra, Colección Teorema, Serie Mayor, Madrid, 1989, 4ª edición.
- ²⁵ Argan, Giulio Carlo, *El concepto del espacio arquitectónico*. Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1980, p. 158.
- ²⁶ Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, p. 85. (1ª edición en francés 1991).
- ²⁷ Monografías AV 73, *NL 2000*, Editorial Arquitectura Viva, Madrid, 1998.
- ²⁸ Frampton, Kenneth, "*OMA, el legado de Leonidov*". Monografías AV 73, *NL 2000*, Editorial Arquitectura Viva, Madrid, 1998, pp. 24-27. Nota de Consuelo Fariás van-Rosmalen: a mi juicio la traducción no es muy buena, sin embargo la dejé tal como aparece en la mencionada publicación.
- ²⁹ Koolhaas, Rem, "*Crítica criticada*". Monografías AV 73, *NL 2000*, Editorial Arquitectura Viva, Madrid, 1998, pp. 28-29. Nota de Consuelo Fariás van-Rosmalen: a mi juicio la traducción no es muy buena, sin embargo la dejé tal como aparece en la mencionada publicación.
- ³⁰ *Educatorium Brochure*. Editor: Universidad de Utrecht. Equipo de proyecto Educatorium. Utrecht, Holanda, s/a. Traducción Consuelo Fariás van-Rosmalen.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1995. DEL EMPIRISMO Y LA SUBJETIVIDAD.

(I.) DEL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO Y PROBLEMA MORAL.

(V.) DEL EMPIRISMO Y LA SUBJETIVIDAD.

DE LA CONCLUSIÓN: LA FINALIDAD.

DEL EMPIRISMO Y EL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La filosofía debe constituirse como la teoría de lo que hacemos, no como la teoría de lo que és.

Lo que hacemos tiene sus principios, y al Ser nunca se lo puede captar sino como objeto de una relación sintética con los principios mismos de lo que hacemos.¹

GILLES DELEUZE.

Esencialmente las dos formas bajo las cuales el espíritu es afectado son lo 'pasional' y lo 'social'. Ciertamente estas afecciones –pasional y social- son sólo una parte de la naturaleza humana. Otra parte es el entendimiento, la asociación de ideas. Considero que es de suma importancia conocer a fondo esta herramienta, la del empirismo, como se entiende en la actualidad, ya que es parte de la forma de trabajo de Koolhaas y del método paranoico crítico, además de ser una forma de trabajo muy importante con la que el mundo contemporáneo se está realizando en todos los campos.

"Los empiristas no son teóricos, son experimentadores: jamás interpretan, no tienen principios".²

Por tanto, para aprender y aprehender el mecanismo del proceso empírico, en las páginas siguientes lo analizaré basándome en dos segmentos –I. *Problema del conocimiento y problema moral* y V. *Empirismo y subjetividad*- y las *Conclusiones* del libro *Empirismo y subjetividad* de Gilles Deleuze, los cuales me permitiré parafrasear de forma simplificada, pero detalladamente a continuación:

(I.) DEL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO Y PROBLEMA MORAL.

Las dos formas bajo las cuales el espíritu es *afectado* son: lo *pasional* y lo *social*. Ambas se implican, asegurando la unidad del objeto de una ciencia auténtica.

- La sociedad reclama de cada uno de sus miembros el ejercicio de reacciones constantes, la presencia de pasiones susceptibles de aportar móviles y fines, caracteres colectivos o particulares.
- Las pasiones implican la sociedad como medio oblicuo para satisfacerse.

Esta coherencia de lo pasional y lo social se revela en la historia como unidad interna.

Condición que posibilita un conocimiento en general: es necesario que el espíritu sea afectado.

Por sí mismo, en sí mismo, el espíritu no es una naturaleza, no es un objeto de ciencia.

¿Cómo el espíritu deviene una naturaleza humana?

Las afecciones pasional y social son sólo una parte de la naturaleza humana.

Hay otra parte que es el entendimiento y la asociación de ideas.

Se habla así por convención: el verdadero sentido del entendimiento consiste en hacer sociable una pasión y social un interés.

El entendimiento refleja el interés.

La pasión y el entendimiento se presentan como dos partes distintas; pero en sí el entendimiento no es más que el movimiento de la pasión que deviene social.

Veremos que el entendimiento y la pasión forman dos problemas separados, o que aquél se subordina a ésta.

Por eso el entendimiento estudiado por separado, debe ante todo hacernos comprender mejor el sentido en general de la cuestión precedente.

Hay que afirmar la identidad del espíritu, la imaginación y la idea.

El espíritu no es naturaleza; no tiene naturaleza. Es idéntico a la idea en el espíritu. La idea es lo dado, tal como es dado; es la experiencia. El espíritu es dado. Es una colección de ideas; no es siquiera un sistema.

¿Cómo una colección deviene sistema?

La colección de ideas se llama imaginación, en la medida en que ésta designa, no una facultad sino un conjunto, el conjunto de las cosas que son lo que parecen: colección sin álbum, pieza sin teatro, o flujo de percepciones.

El lugar no es diferente de lo que pasa en él; la representación no está en un sujeto; sino en un lugar.

¿Cómo el espíritu deviene sujeto?

¿Cómo la imaginación deviene facultad?

La idea está en la imaginación.

Significa que la imaginación no es un factor, un agente, una determinación determinante; es un lugar, y a éste hay que localizarlo: es un determinable.

Nada se hace *por* la imaginación; todo se hace *en* la imaginación.

La imaginación:

- No es siquiera una facultad de formar ideas: la producción de la idea por la imaginación no es más que una reproducción de la impresión en la imaginación.
- Posee su actividad, pero carece de constancia y uniformidad;
- Es fantasiosa y delirante, es el movimiento de las ideas, el conjunto de sus acciones y reacciones.
- Como lugar de las ideas, la fantasía es la colección de elementos separados.
- Como vínculo de las ideas, es el movimiento que recorre el universo, engendrando dragones de fuego, caballos alados, gigantes monstruosos.
- No es una naturaleza, sino una fantasía.

La constancia y la uniformidad no están en las ideas que tengo, como tampoco en la manera *en que las ideas son ligadas por la imaginación*: es una vinculación que se efectúa al azar.

La generalidad de la idea no es un carácter de la idea, no pertenece a la imaginación: es un *rol* que toda idea puede desempeñar bajo la influencia de otros principios; no es la naturaleza de una especie de ideas.

¿Cuáles son esos otros principios?

¿Cómo la imaginación deviene naturaleza humana?

La constancia y la uniformidad están sólo en la manera *en que las ideas se asocian en la imaginación*.

En sus tres principios (contigüidad, semejanza y causalidad), la asociación supera a la imaginación; es algo distinto de ella. La afecta. La asociación encuentra en la imaginación su término y su objeto, no su origen.

La asociación es una cualidad que une a las ideas, no una cualidad de las ideas mismas.

En la creencia y por la causalidad el sujeto supera lo dado. Supera lo que el espíritu le da: creo en lo que no he visto y tocado.

Si el sujeto puede así superar lo dado, es *ante todo*, porque *en el espíritu* es el efecto de principios que superan al espíritu, que lo afectan.

Antes de que pueda tener una creencia, los tres principios de la asociación han organizado lo dado como un sistema, imponiéndole a la imaginación una constancia que ésta no tiene por sí misma y sin la cual no sería jamás una naturaleza humana, y atribuyendo a las ideas vínculos, principios de unión que son las cualidades originales de esa naturaleza, no los caracteres de la idea.

El privilegio de la causalidad consiste en que únicamente ella puede hacernos afirmar la existencia, hacernos creer, porque confiere a la idea de objeto una solidez y una objetividad que ésta no tendría si sólo estuviese asociada por contigüidad o semejanza a la impresión del presente.

Los otros dos principios —contigüidad y semejanza— tienen con la causalidad un rol común. Fijan el espíritu, lo naturalizan; preparan la creencia y la acompañan.

Vemos el fondo único del empirismo: es porque la naturaleza humana en sus principios supera al espíritu, nada en éste supera a la naturaleza humana; nada es trascendental.

La asociación es una regla de la imaginación, no un producto, es una manifestación de su libre ejercicio. La guía, la hace uniforme y la compele. En este sentido, las ideas se vinculan en el espíritu, pero no por él.

La naturaleza humana es la imaginación, pero a la que otros principios han vuelto constante, la han fijado.

[Muy interesante desde el punto de vista del método paranoico crítico]

¿Porqué la naturaleza humana es la imaginación reglada más bien que la regla captada en su poder activo?

¿Cómo se puede decir de la imaginación que deviene naturaleza, cuando no posee en sí misma una razón de su devenir?

Por esencia, los principios se refieren al espíritu que afectan, y la naturaleza se refiere a la imaginación, todo su sentido consiste en calificarla.

La asociación es una ley de la naturaleza; como toda ley, se define por sus efectos, no por sus causas.

En otro plano, Dios podrá llamarse Causa. Armonía preestablecida, finalidad.

Una causa puede ser pensada como algo en sí, que trasciende todas las analogías por las cuales se le da, en la experiencia y por el conocimiento, un contenido determinado.

La causa no puede ser conocida; no hay una causa de los principios, un origen de su poder. Lo original es su efecto sobre la imaginación.

Este efecto de la asociación va a manifestarse en tres formas, o bien:

- La idea toma un rol, es capaz de representar todas las ideas a las que está asociada por semejanza en la imaginación: idea general.
- La unión de las ideas por el espíritu adquiere una regularidad que no tenía, 'la naturaleza asigna a cada cual las ideas simples más apropiadas para unirse en una idea compleja': sustancia y modo.
- Una idea introduce en el espíritu otra idea: relación.

En los tres casos, el efecto de la relación es la transición fácil del espíritu de una idea a la otra, o sea que, la esencia de la relación es la transición fácil.

El espíritu, devenido naturaleza, tiene tendencia.

Las ideas son religadas uniformemente, sin que las relaciones sean el objeto de una idea.

La idea general debe ser representada. Sólo puede serlo en la fantasía y bajo la forma de una idea particular que tiene una cantidad y una cualidad determinadas.

La imaginación deviene naturaleza, pero sigue siendo fantasía.

La fantasía encuentra entonces una extensión nueva, podrá:

- Invocar relaciones.
- Tomar prestado el ropaje de la naturaleza.
- Formar reglas generales que superen el campo determinado del conocimiento legítimo extendiéndolo más allá de sus propios límites.

El espíritu al ser activado por los principios de la naturaleza sufre efectos.

La relación no es lo que liga, sino lo que es ligado.

Por ejemplo, la causalidad es pasión, impresión de reflexión, efecto de la semejanza. Es sentida, es una percepción del espíritu, no una conclusión del entendimiento.

La idea de causa y efecto no sólo nace de la unión constante de objetos, sino que es idéntica a la relación de esos objetos.

La relación está en el sujeto, *en tanto este contempla*, no en tanto actúa: la conjunción constante es *toda* la relación necesaria.

La determinación no es determinante, sino determinada.

Un acto del espíritu, una tendencia, no quiere decir que el espíritu sea activo, sino que es activado, que ha devenido sujeto.

La subjetividad está determinada como un efecto; es una *impresión de reflexión*. El espíritu deviene sujeto al ser afectado por los principios.

A la naturaleza no se la puede estudiar científicamente sino en sus efectos sobre el espíritu, pero la única y verdadera ciencia del espíritu debe tener a la naturaleza por objeto.

A un tiempo, significa, que la psicología de las afecciones descalifica a la psicología del espíritu y que las afecciones califican al espíritu. Se explica una ambigüedad.

La psicología del espíritu es una psicología de la idea, de los elementos simples o mínimos, indivisibles: ocupa esencialmente la segunda parte del sistema del entendimiento, 'las ideas de espacio y de tiempo'.

Es el *atomismo*.

La psicología de la naturaleza humana es una psicología de las tendencias, es más bien, incluso, una antropología, una ciencia de la práctica y sobre todo de la moral, de la política y de la historia. Es el *asociacionismo*.

Porque el espíritu es por sí mismo una colección de átomos, la verdadera psicología no es inmediata y directamente posible: los principios no hacen del espíritu mismo un objeto de ciencia posible sino dándole ante todo una naturaleza objetiva.

Imposibilidad de constituir una psicología del espíritu.

Tan pronto los factores que otorgan una naturaleza al espíritu son el cuerpo, la materia, tan pronto son principios particulares, un equivalente psíquico de la materia en el que la psicología encuentra a la vez su único objeto posible y su condición científica.

La segunda vía, los principios de asociación. Si seleccionamos los principios de asociación son la vía más difícil, o la más audaz.

¿Cómo el espíritu deviene naturaleza?

¿Pero *por qué* el espíritu?

El problema concierne al hecho; es empírico.

¿Cuál es el hecho cognoscitivo?

La trascendencia o la superación; afirmo más de lo que sé, y mi juicio supera a la idea. En otros términos, *yo soy un sujeto*. César está muerto, mañana amanecerá, Roma existe; hablo en general, y creo, establezco relaciones: es un hecho, una práctica.

¿Cuál es el hecho en el conocimiento?

El hecho es que tales prácticas no se pueden expresar en forma de idea sin que ésta no sea inmediatamente contradictoria. Por ejemplo, incompatibilidad de la idea general o abstracta con la naturaleza de una idea, o de una conexión real entre los objetos con los objetos a los cuales se aplica.

No se trata de definir la pasión, y de la misma manera la creencia es un 'no sé qué' que todos sienten en suficiente medida.

La subjetividad empírica se constituye en el espíritu bajo el efecto de los principios que afectan a éste.

El espíritu es a la vez el objeto de una crítica y el término de una referencia necesaria. Tal es la necesidad de la crítica.

Para poder conciliarnos con el principio según el cual toda idea deriva de una impresión correspondiente, y por tanto *toda* impresión dada se reproduce en una idea, que la representa exactamente. Por ejemplo:

- Si la necesidad es una impresión de reflexión, necesariamente hay una idea de necesidad.
- Si se debe hablar en una impresión de reflexión, es en el sentido de que la relación necesaria es el espíritu como afectado, determinado de la idea de un objeto a formar la idea de otro.
- La impresión de necesidad no podría producir la idea como una cualidad de las cosas, ya que es una calificación del espíritu.
- Lo propio de las impresiones de reflexión, efectos de los principios, es calificar diversamente al espíritu como un sujeto.

Lo que se revela a partir de las afecciones es la idea de la subjetividad.

La palabra idea ya no puede tener el mismo sentido.

La psicología de las afecciones ha de ser la filosofía de un sujeto constituido.

Esta es la filosofía que el racionalismo ha perdido.

La filosofía de Hume es una crítica aguda de la representación; no hace una crítica de las relaciones, sino una crítica de las representaciones, porque éstas *no pueden* presentar a las relaciones.

El racionalismo, al hacer de la representación un criterio, al poner la idea en la razón, ha puesto en la idea:

- Lo que no se deja constituir en el primer sentido de la experiencia,
- Lo que no se deja dar sin contradicción en una idea,
- La generalidad de la idea misma y la existencia del objeto,
- El contenido de las palabras *siempre, universal, necesario o verdadero*;
- Ha transferido la determinación del espíritu a los objetos exteriores, suprimiendo para la filosofía el sentido y la comprensión de la práctica y del sujeto.

De hecho el espíritu no es razón; la razón es una afección del espíritu. En este sentido es instinto, hábito, naturaleza.

La razón es una especie de sentimiento.

El método de la filosofía va de la ausencia de una idea a la presencia de una impresión.

La teoría de la razón va de un escepticismo de la razón a un positivismo del sentimiento, el cual incluye por fin a la razón como una reflexión del sentimiento en el espíritu calificado.

Hay que distinguir dos sentidos de la idea; dos sentidos de la impresión.

En un sentido no tenemos idea de necesidad; en otro sentido, sí.

Las impresiones o ideas de sensación sólo son el origen del espíritu.

Las impresiones o ideas de reflexión son su calificación, el efecto de los principios en el espíritu.

El punto de vista del origen, según el cual toda idea deriva de una impresión preexistente y la representa, no tiene la importancia que se le ha querido encontrar; sólo da al espíritu un origen simple y evita que las ideas tengan que representar cosas, cosas con las que se comprendería mal la semejanza de las ideas.

La verdadera importancia reside del lado de las impresiones de reflexión, porque éstas califican al espíritu como sujeto.

La esencia y el destino del empirismo no están ligados al átomo, sino a la asociación.

El empirismo no plantea el problema de un origen de una espíritu; plantea el problema de una constitución del sujeto.

Considera a esta constitución en el espíritu como el efecto de principios trascendentes, no como producto de una génesis.

La dificultad consistirá en establecer una relación asignable entre los dos sentidos de la idea o de la impresión, entre el origen y la calificación.

Su diferencia es la que define al problema del yo.

El espíritu no es sujeto, está sujetado.

Cuando el sujeto se constituye en el espíritu bajo el efecto de los principios, el espíritu se capta al mismo tiempo como un yo porque es calificado,

Si el sujeto sólo se constituye en la colección de ideas,

¿Cómo la colección de las ideas puede captarse a sí misma como un yo, cómo puede decir 'yo', bajo el efecto de los mismos principios?

No se comprende cómo puede pasar de las tendencias al yo, del sujeto al yo.

El yo debe ser al mismo tiempo colección de ideas y tendencia, espíritu y sujeto.

'Dos principios que no se pueden volver coherentes: todas nuestras percepciones distintas son existencias distintas.'

El verdadero objeto de la ciencia es la naturaleza humana.

Hume presenta dos modalidades de esta, dos especies del género afección:

- Los efectos de la asociación.
- Los efectos de la pasión.

Cada una es la determinación de un sistema:

- El del entendimiento y
- El de las pasiones y de la moral.

¿Cuál es su relación?

En principio parece establecerse entre ambas y proseguirse con exactitud: el paralelismo.

Creencia y simpatía se responden.

En otro plano, así como la asociación le fija al espíritu una generalidad necesaria, una regla indispensable para su esfuerzo de conocimiento teórico, así también la pasión le proporciona el contenido de una constancia, hace posible una actividad práctica y moral y da a la historia su significación.

Este doble movimiento permite que haya naturaleza humana, sin él la imaginación seguiría siendo fantasía.

La relación entre el motivo y la acción es homogénea con la causalidad, tanto, que a la historia se la debe concebir como una física del hombre.

Tanto para la determinación del detalle de la naturaleza como para la constitución de un mundo de la moralidad, las reglas generales tienen el mismo sentido, extensivo y correctivo a la vez.

Con el nombre de creencia hay una práctica del entendimiento y con la forma de organización social y justicia hay una teoría de la moral.

Para Hume la única teoría posible es una teoría de la práctica:

- Para el entendimiento, cálculo de las probabilidades y reglas generales.
- Para la moral y las pasiones, reglas generales y justicia.

La razón no determina la práctica: es prácticamente, técnicamente insuficiente.

Tiene influencia en la práctica informándonos de la existencia de una cosa, objeto propio de una pasión, descubriéndonos una conexión de causas y efectos, medio de una satisfacción.

Pero no se puede decir que la razón produzca una acción, ni que la pasión la contradiga, ni que combata una pasión.

Tampoco las distinciones morales se dejan engendrar por la razón, puesto que despiertan pasiones y producen o impiden la acción.

Para que haya contradicción en hurtar propiedades, violar promesas, es necesario que existan promesas y propiedades en la naturaleza.

Siempre se puede aplicar la razón, pero a un mundo precedente que supone una moral antecedente, un orden de fines.

Es porque la práctica y la moral en su naturaleza (no en sus circunstancias) son indiferentes a la razón, la razón va a buscar su diferencia.

Porque se la niega desde el exterior, ella se negará desde el interior y se descubrirá como una demencia, como un escepticismo.

También porque ese escepticismo tiene su origen y su móvil en el exterior, en la indiferencia de la práctica, la práctica misma es indiferente al escepticismo.

Lo propio del escéptico es que su razonamiento no admita réplica y, a la vez, no produzca convicción. Escepticismo y positivismo se implican en un mismo razonamiento. El positivismo de la pasión y de la moral produce un escepticismo sobre la razón, y este escepticismo interiorizado, vuelto escepticismo de la razón, produce a su vez un positivismo del entendimiento, concebido a *imagen*, pero no a semejanza, del primero, como una teoría de la práctica.

Positivismo: Teoría filosófica de Auguste Comte que defiende como única fuente de conocimiento la experiencia sacada de los fenómenos.

Escepticismo: Doctrina filosófica que sostiene que el hombre es incapaz de alcanzar la verdad.

Ahora podemos comprender con exactitud la diferencia entre el sistema de la moral y el sistema del entendimiento.

En el género de la afección distinguimos dos términos: la afección pasional y moral, y la superación, dimensión del conocimiento.

Los principios de la moral, las cualidades originales y naturales de la pasión, superan y afectan al espíritu, como los principios de asociación.

El sujeto empírico está bien constituido en el espíritu por el efecto de todos los principios conjugados.

Sólo bajo el efecto de los principios de asociación, puede el sujeto superar lo dado: cree.

En este preciso sentido, la superación concierne exclusivamente al conocimiento: lleva la idea más allá de ella misma, dándole un rol, afirmando su objeto, constituyendo sus vínculos hasta el extremo de que en el sistema del entendimiento el principio más importante que afecta al espíritu va *primeramente* a ser estudiado en la actividad, en el movimiento de un sujeto que supera lo dado: en la *inferencia* se capta la naturaleza de la relación causal.

Con respecto a la moral ocurre algo diferente, allí no hay inferencia que hacer.

La moral admite la idea sólo como un factor de sus circunstancias, y recibe a la asociación como un elemento constituido por la naturaleza humana.

En el sistema del entendimiento la asociación es un elemento constituyente, de la naturaleza humana.

Hay dos tipos de prácticas que inmediatamente presentan muy distintos caracteres: la **práctica del entendimiento** y la **práctica de la moral**.

1. La **práctica del entendimiento**: determina el detalle de la Naturaleza, procede en extensión. La Naturaleza, objeto de la física, es *partes extra partes*. Esa es su esencia. Si consideramos los objetos en su idea, a todos ellos les es posible 'llegar a ser causas o efectos unos de otros', ya que la relación causal no es una de sus cualidades. Si observamos la conjunción de dos objetos, cada uno de los casos numéricamente diferentes que la presentan es independiente del otro, y ninguno tiene influencia sobre el otro, están 'íntegramente separados por el tiempo y por el lugar.' Son las partes componentes de una probabilidad. Si la probabilidad supone la causalidad, la certidumbre que nace del razonamiento causal no es menos por eso un límite, un caso particular de la probabilidad, una convergencia de probabilidades prácticamente absoluta. La Naturaleza es una dimensión extensiva; ha de prestarse a la experiencia física y al cálculo. Lo esencial consiste en determinar sus partes: esa es la función de las reglas generales en el dominio del conocimiento. No hay todo de la naturaleza, no cabe descubrirlo ni inventarlo. La totalidad no es más que una colección: 'La unión de esas partes en un todo se cumple simplemente por un acto arbitrario del espíritu y no tiene influencia alguna sobre la naturaleza de las cosas.' La razón siempre procede de partes a partes. Las reglas generales del conocimiento no son diferentes, en tanto su generalidad concierne a un todo, de los principios naturales de nuestro entendimiento.

2. La **práctica de la moral** al contrario: las partes están dadas inmediatamente, sin inferencia que hacer, sin aplicación necesaria. Pero en lugar de ser extensivas, son mutuamente exclusivas. Las partes no son parciales, como en la naturaleza; son partícipes. En la práctica de la moral lo difícil es desviar la parcialidad, torcerla, lo importante es inventar: la justicia es una virtud artificial, y 'el

hombre es una especie inventiva.' Lo esencial es constituir un todo de la moralidad; la justicia es un *esquema*. El esquema es el principio mismo de la sociedad. No se trata de superación, sino de integración. El sentimiento reacciona en función de todos. De ahí que haya otro sentido de las reglas generales.³

(V.) DEL EMPIRISMO Y LA SUBJETIVIDAD.

Antes de entrar de lleno en la materia del empirismo y la subjetividad, quisiera dejar citado aquí tan sólo el final de una de las críticas mejor elaboradas que he leído, sobre todo por el grado profundo del entendimiento de la mente y el quehacer del 'criticador', que da la casualidad que es Rem Koolhaas:

Desde la enumeración de las ocho "dicta [máximas]" de 1916 del alemán Oswald Boelcke, los principios de la guerra aérea han pasado por un refinamiento, pero no han cambiado.

Oswald Boelcke desarrolla un punto importante acerca de la naturaleza tanto como de la refriega aérea cuando en el dictum número 6 dice, "Si tu oponente se te lanza en picada, no trates de evadir su embestida violenta, sino vuela hacia su encuentro". Koolhaas, para horror de muchos espectadores en la llamada "Resistencia", ha adoptado ampliamente esta doctrina activista.

La vitalidad, entonces, es una propiedad de campo, una cualidad de ensambles activos (de "media excitable" en el sentido biológico, el "cielo agreste" en Yeager), y no es reducible o localizable en el sistema viviente, siendo ese de la ciudad, el organismo, o el hiper-campo de la refriega. La vida puede ser definida como un patrón sosteniéndose a sí mismo sobre el tiempo, un sistema de control que regula una secuencia de procesos que se siguen misteriosamente uno a otro. En esta vista 'organismal' de las cosas, que clamaría, vemos tanto en Yeager como en Koolhaas, y ciertamente en cada orilla desgarrada [situación precaria] a través de la cual el futuro se entromete, no puede haber un horror vacuui. El vacío, como Koolhaas lo reconoce, es la verdadera fuente de novedad, de potencial creativo, porque es tanto indeterminado como correlacionado (dirigido pero no predeterminado) (p. 33). Disparar la bala es permitir al vector, una vez suelto, habitarse a sí mismo; es el intervalo en la agonía de devenir sustancia. En la vista organismal del mundo, el intervalo es sustancia, un medio activo plástico proyectado frente al presente, y el cual en su momento lo recibe. No sabemos por adelantado lo que será, porque es pura formación (potencial) sin forma.

Solamente cuando la arquitectura comprende plenamente la intuición de continuidad y de relación como pragmática y como física se habrá vuelto extrema. En ese momento, aunque distante, podremos muy bien encontrar que, en arquitectura, el futuro de hecho comenzó con Koolhaas.⁴

SANFORD KWINTER.

Creo que se encuentra el problema del empirismo en el problema preciso de la subjetividad.

¿Cómo se define la subjetividad?

El sujeto se define por un movimiento y como un movimiento, movimiento de desarrollarse a sí mismo. Lo que se desarrolla es sujeto. Ese es el único contenido que se le puede dar a la idea de subjetividad: mediación, trascendencia.

Empirismo: Procedimiento fundado en la observación y la experiencia. // Sistema filosófico que considera la experiencia como única fuente del conocimiento.

Subjetivismo: Doctrina o actitud filosófica que defiende que la realidad se crea en la mente del individuo.

Subjetividad: Individualidad, carácter específico de una persona [grupo o lugar].

Desarrollar: Extender, desplegar lo que está arrollado.// Ampliar, aumentar, acrecentar.// Perfeccionar, mejorar, superar.

Mediación: Intervención destinada a producir un arbitraje o un acuerdo.

Trascendente: Que trasciende de, superior a su género.// Fuera de la acción o del conocimiento: Filosofía trascendente.

El movimiento de desarrollarse a sí mismo o de llegar a ser otro es doble: el sujeto se supera; el sujeto reflexiona.

Los caracteres o dimensiones fundamentales de la naturaleza humana: inferencia e invención; creencia y artificio.

La creencia es el acto cognoscente del sujeto.

El acto moral del sujeto, es el artificio o la invención.

Crear e inventar: he ahí lo que el sujeto hace como sujeto.

De lo dado infiero la existencia de algo distinto no dado: creo. (César está muerto, mañana amanecerá, Roma ha existido).

En la misma operación y al mismo tiempo juzgo y me propongo como sujeto: al superar lo dado. Afirmo más de lo que sé.

Al problema de la verdad se lo debe presentar y enunciar como problema crítico de la subjetividad misma.

¿Con qué derecho afirma el hombre más de lo que sabe?

Entre las cualidades sensibles y los poderes de la naturaleza inferimos una conexión, y a ésta no se la conoce.

Además, somos sujetos de otra manera: por el juicio y en el juicio moral, estético o social.

Esto es, que el sujeto reflexiona y se reflexiona: deduce de lo que afecta en general un poder independiente del ejercicio actual, o sea una función pura y supera su propia parcialidad.

Por esto se vuelven posibles la invención y el artificio.

Tal es la **doble potencia de la subjetividad: crear e inventar.**

En ambos sentidos el sujeto es normativo: crea normas o reglas generales.

Hay que explicar esta doble potencia, este doble ejercicio de las reglas generales; debemos encontrar su fundamento, su derecho, su principio.

Los poderes de la naturaleza escapan de modo radical de nuestro conocimiento, y para nuestro entendimiento nada es más fútil que la distinción de los poderes y su ejercicio.

Entonces, ¿con qué derecho los presumimos? Y ¿con qué derecho los distinguimos?

Crear es inferir de una parte de la naturaleza otra parte, no dada en este caso.

Inventar es distinguir poderes, constituir totalidades funcionales, totalidades que tampoco están dadas en la naturaleza.

¿Qué es el urbanismo y la arquitectura sino esto?

Siendo así: ¿cómo se puede constituir en lo dado un sujeto tal que supere lo dado?

Sin duda también el sujeto está dado. Sin duda, lo que supera a lo dado está dado, pero de otra manera, en otro sentido. Este sujeto que inventa y cree se constituye en lo dado de manera tal, que hace de lo dado una síntesis, un sistema.

En el problema así planteado descubrimos la esencia absoluta del empirismo.

La filosofía en general siempre ha buscado un plano analítico desde el que se pueda emprender y llevar adelante el examen de las **estructuras de la conciencia:**

- **la crítica y**
- **justificar el todo de la experiencia.**

Por tanto, una diferencia de planos opone antes que nada a las filosofías críticas.

Efectuamos una **crítica trascendental** cuando situándonos en un plano metódicamente reducido (lo que nos da una certidumbre esencial, una certidumbre de esencia), preguntamos: ¿cómo puede existir lo

dado? ¿Cómo algo puede darse a un sujeto? ¿Cómo el sujeto puede darse algo? Aquí la exigencia crítica es la de una lógica constructiva, su tipo: las matemáticas.

La **crítica** es **empírica** cuando situándose en un punto de vista puramente inmanente desde el que es posible una descripción que halla su regla en hipótesis determinables y su modelo en física, uno se pregunta a propósito del sujeto: ¿cómo se constituye en lo dado? La construcción de éste —lo dado— cede su lugar a la constitución de aquél —el sujeto. Lo dado ya no está dado a un sujeto; el sujeto se constituye en lo dado.

El problema empírico queda deslindado en estado puro, manteniéndolo apartado de lo trascendental, pero también de lo psicológico.

¿Qué es lo dado?

Es el flujo de lo sensible, una colección de impresiones e imágenes, un conjunto de percepciones.

Es el conjunto de lo que aparece, el ser igual a la apariencia.

Es el movimiento, el cambio, sin identidad ni ley.

Se hablará de *imaginación*, de *espíritu*, no como facultad, ni principio de organización, sino un conjunto de percepciones, una colección de impresiones e imágenes.

El empirismo parte de la experiencia de una colección, de una sucesión animada de percepciones distintas.

Su principio, el principio constitutivo que proporciona a la experiencia un estatuto, no es 'toda idea deriva de una impresión', cuyo sentido es únicamente regulador, sino:

Todo lo separable es distinguible, y todo lo distinguible es diferente.

Tal es el principio de diferencia.

Pues, ¿cómo se explicaría que pudiésemos separar lo que no es discernible, o distinguir lo que no es diferente?

La experiencia es sucesión, movimiento de las ideas separables en tanto que son diferentes, y diferentes en tanto que son separables.

De *esta* experiencia hay que partir, porque *es* la experiencia.

No supone nada más y nada la antecede.

No implica sujeto del que sea afección, ni sustancia de la que sea modificación, el modo.

Si toda percepción discernible es una existencia separada, nada es necesario para sostener la existencia de una percepción.

El espíritu es idéntico a la idea en el espíritu.

Si se quiere conservar el vocablo 'sustancia', hay que aplicarlo como es debido, no a un soporte de cuya idea carecemos, sino a cada percepción misma, diciendo que 'toda percepción es una sustancia, y cada parte distinta de una percepción es una sustancia distinta'.

El espíritu no es sujeto. No necesita de un sujeto del que sea espíritu. Si el sujeto es quien supera lo dado, no atribuyamos a lo dado la facultad de superarse a sí mismo.

El espíritu no es la representación de la Naturaleza.

Las percepciones no son las únicas sustancias, sino además los únicos objetos.

A la negación del principio de razón suficiente corresponde la negación de cualidades primarias: la percepción no nos entrega diferencia alguna entre dos especies de cualidades.

La filosofía de la experiencia no es tan sólo la crítica de una filosofía de la sustancia, sino también la crítica de una filosofía de la Naturaleza.

La idea no es la representación de un objeto, sino la representación de una impresión.

La impresión misma es innata; no es representativa, no se la ha introducido.

(‘Si se entiende *por* innato lo primitivo, aquello que no se ha copiado de ninguna impresión anterior, entonces podemos afirmar que todas nuestras impresiones son innatas y que nuestras ideas no lo son’.) Hay una Naturaleza, hay operaciones reales y los cuerpos tienen poderes. Pero debemos limitar nuestras especulaciones a las apariencias sensibles de los objetos.

Las dos críticas se unen hasta formar una sola. ¿Por qué?

El problema de una relación determinable con la Naturaleza tiene sus condiciones:

- no cae de su peso,
- no es dado,
- no se puede plantear más que por un sujeto, un sujeto que se interrogue acerca del valor del sistema de sus juicios, o sea, la legitimidad de la transformación que le hace sufrir a lo dado, o de la organización que le confiere.

El verdadero problema consiste en pensar de acuerdo, pero sólo en el momento conveniente, entre los poderes desconocidos de que dependen las apariencias que no son dadas y los principios trascendentes que determinan la constitución de un sujeto en ese mismo dato, entre los poderes de la Naturaleza y los principios de la naturaleza humana, entre la Naturaleza y el sujeto.

Se dirá que lo dado se da al menos a los sentidos, que supone órganos y hasta un cerebro.

Pero hay que evitar, ahora y siempre, asignarle *desde luego* al organismo una organización que ha de llegarle *sólo* cuando el sujeto mismo llegue al espíritu, o sea, una organización que depende de los mismos principios que el propio sujeto.

Siempre volvemos a la misma conclusión: lo dado, el espíritu —colección de percepciones—, no puede apelar a cosa alguna más que a sí mismo.

Pero, ¿a qué apela, va que la colección sigue siendo arbitraria, ya que cada idea, cada impresión, puede desaparecer o separarse del espíritu sin contradicción?

¿Cómo se puede hablar de lo dado en general, o del espíritu?

¿Cuál es la consistencia del espíritu?

Por tanto, no bajo el aspecto de la cualidad hay que considerar el espíritu como espíritu, sino desde el punto de vista de la cantidad. No es la cualidad representativa de la idea: la que en este estadio nos interesa, sino su divisibilidad.

Ya nos lo decía el principio fundamental del empirismo, esto es, el principio de la diferencia; tal era su sentido.

Lo invariante del espíritu no es tal o cual idea, sino la idea más pequeña.

Una idea puede aparecer o desaparecer, siempre se pueden encontrar otras; pero no se pueden hallar más pequeñas: el espíritu, lo dado, apela a la idea más pequeña.

Lo que cuenta es que sea indivisible.

Momento del espíritu es la reflexión que remite al criterio de la división de la idea misma o la impresión.

He ahí por qué el problema del status del espíritu es sólo uno con el problema del espacio.

Respecto de la extensión:

- ¿Es o no es infinitamente divisible?
- Lo que las ideas consideradas como indivisibles constituyen en cierta manera es la extensión.

1. Decir que el espíritu tiene una capacidad finita es decir que la imaginación alcanza un mínimo, la unidad: punto indivisible, impresión de átomo o de corpúsculo, idea-límite. Nada más pequeño, y por ‘nada’ hay que entender no sólo ninguna otra idea, sino además ninguna otra cosa en general. La idea-límite es absolutamente indivisible. Y si es indivisible para el espíritu, es indivisible en sí, puesto que es idea.

La existencia en sí pertenece a la unidad. Por ello el espíritu posee y muestra una objetividad.

El tema que concilia los defectos de los sentidos y la objetividad de lo dado, es el siguiente: hay muchas cosas pequeñas que los más pequeños cuerpos que se presentan a nuestros sentidos; pero sigue en pie el hecho de que no hay nada más pequeño que la impresión que tenemos de tales cuerpos o la idea que nos hacemos de ellos. ('El único defecto de nuestros sentidos es el de darnos imágenes desproporcionadas de las cosas y representarnos como pequeño y sin composición lo que es realmente grande, y está compuesto por gran número de partes'.)

2. La más pequeña idea, la impresión más pequeña, no es un punto matemático ni un punto físico, sino un punto sensible. El punto físico ya es extenso, y divisible; el punto matemático es una nada. Entre una extensión real y una no existencia hay la existencia real, cuya extensión va precisamente a componerse.

El punto sensible o átomo es visible y tangible, coloreado y sólido. No tiene extensión por sí mismo, y sin embargo existe, y ya hemos visto por qué. En la posibilidad de su existencia, en la razón de su existencia distinta, el empirismo encuentra un principio. No es extenso, porque ninguna extensión es a su vez un átomo, ni un corpúsculo, ni una idea-mínimo, ni una impresión simple.

'Cinco notas tocadas en una flauta nos dan la impresión y la idea del tiempo, aunque el tiempo no sea una sexta impresión que se presente al oído o a cualquier otro sentido'.

De igual modo la idea de espacio es sólo la idea de puntos visibles o tangibles distribuidos en cierto orden.

El espacio se descubre en la disposición de los objetos visibles y tangibles, como el tiempo en la sucesión perceptible de los objetos cambiantes.

De manera que lo dado no está en el espacio; el espacio está en lo dado.

El espacio y el tiempo están en el espíritu.

La diferencia entre el tiempo y el espacio:

El espacio sólo nos lo pueden dar dos sentidos: la vista y el tacto. En efecto, para que haya idea de espacio es necesario que las impresiones simples o las partes de nuestras impresiones estén, dispuestas de cierta manera, que los demás sentidos no nos presentan, como tampoco nos la presentan las impresiones musculares en el movimiento. La extensión es por tanto, la cualidad de tan sólo determinadas percepciones.

No ocurre lo mismo con el tiempo, al que todo conjunto de percepciones cualesquiera presenta, efectivamente, como una cualidad.

Por dos caracteres objetivos hay que definir por fin lo dado:

- Indivisibilidad de un elemento: átomo.
- Distribución de los elementos: estructura.

Es falso decir que en el atomismo de Hume el todo no es más que la suma de sus partes, ya que las partes, tomadas juntas, se definen, por el contrario, por el modo de su aparición temporal y a veces espacial, modo objetivo y espontáneo que nada debe a la reflexión y nada a la construcción.

Cuando hablamos del sujeto, ¿qué queremos decir?

Que la imaginación, de simple colección que era, pasa a ser una facultad; la colección distribuida se convierte en un sistema.

Lo dado es retomado por un movimiento y en un movimiento que supera lo dado; el espíritu se vuelve naturaleza humana.

El sujeto inventa y cree; *es síntesis, síntesis del espíritu.*

Plantearémos tres problemas, para luego pasar a hablar de ellos:

1. ¿Qué caracteres son los del sujeto en la creencia y la invención?
2. ¿Por qué principios se constituye así el sujeto?
 - a. ¿Bajo la acción de qué factores se ha transformado el espíritu?
3. ¿Cuáles son los diversos momentos de la síntesis operada por el sujeto en el espíritu? ¿Cuáles son los momentos del sistema?

1. Problema: Precedentemente hemos debido estudiar el espíritu desde tres puntos de vista:

- con respecto a sí,
- con respecto a los órganos de los sentidos, y
- con respecto al tiempo.

¿En qué se convierten estas tres instancias cuando el espíritu deviene sujeto?

Con respecto al tiempo. El espíritu considerado en el modo de aparición de sus percepciones era, esencialmente, sucesión, tiempo. Hablar del sujeto ahora, es hablar de una duración, de una costumbre, de un hábito, de una espera.

La espera es hábito y el hábito es espera: ambas determinaciones, el empuje del pasado y el ímpetu hacia el porvenir son los dos aspectos de un mismo dinamismo fundamental.

El hábito es la raíz constitutiva del sujeto, el sujeto es en su raíz la síntesis del tiempo, el presente y el pasado con miras al porvenir; lo que se muestra con precisión cuando se estudian las dos operaciones de la subjetividad: la creencia y la invención.

Teoría de ese dinamismo: la espera es la síntesis del pasado y el presente operada por el hábito. La espera, el porvenir, es la síntesis del tiempo que el sujeto constituye en el espíritu.

‘Tal es el efecto de la costumbre: no sólo nos familiariza con todo aquello de lo que hemos disfrutado largo tiempo, sino que además engendra una disposición en su favor y nos la hace preferir a otros objetos, que acaso son más estimables, pero a los que conocemos menos’.

El tiempo se halla en una relación tal con el sujeto, que el sujeto nos presenta la síntesis del tiempo, la cual es únicamente productiva, creadora, *inventiva*.

Con respecto a la creencia.

- La creencia es sólo una idea viva unida por la relación causal a una impresión presente.
- La creencia es un sentimiento, una manera particular de sentir la idea.
- La creencia es la idea ‘sentida más que concebida’, la idea viva.

Para analizar este sentimiento, hay que interrogar a la relación causal, ya que es ella la que comunica a la idea la vivacidad de la impresión presente. Y en ese análisis el sentimiento revela su fuente: se pone de manifiesto como el producto de la síntesis del tiempo.

¿Qué es la relación causal en su esencia?

Es ‘la tendencia producida por la costumbre de pasar de un objeto a la idea de otro objeto que habitualmente lo acompaña’.

La síntesis consiste en plantear el pasado como *regla* del porvenir.

Antes, el tiempo era *estructura* del espíritu, ahora el sujeto se presenta como la *síntesis* del tiempo. Para comprender el sentido de esta transformación, hay que observar que el espíritu implicaba por sí mismo la memoria: dentro de la colección de las percepciones se distinguía, según los grados de vivacidad entre las impresiones y los sentidos, entre las ideas y la memoria, y entre las ideas y la imaginación.

La memoria era la reaparición de una impresión en forma de una idea aún viva, pero no operaba síntesis alguna del tiempo. No superaba la estructura; hallaba su rol esencial en la reproducción de las diferentes estructuras de lo dado.

En cambio, el hábito va a presentarse como una síntesis, y el hábito remite al sujeto.

El recuerdo era el antiguo presente; no era el pasado. Debemos llamar pasado no solamente a lo que ha sido, sino a lo que determina, actúa, impulsa y pesa de cierta manera.

En ese sentido el hábito es a la memoria lo que el sujeto es al espíritu; además el hábito prescinde fácilmente de esa dimensión del espíritu que se llama memoria: el hábito no tiene necesidad de la memoria.

O sea, el pasado como pasado no es dado; se constituye por una síntesis y en una síntesis que da al sujeto su verdadero origen, su fuente.

Esto nos lleva a precisar lo que hay que entender por síntesis del pasado y el presente.

No está claro, ya que es seguro que, *si nos damos el pasado y el presente*, la síntesis se efectúa por sí sola; ya está hecha, y no hay ya problema. El porvenir está constituido por la síntesis del pasado y el presente, en tales condiciones tampoco hay problema respecto al porvenir.

Lo difícil es explicar cómo podemos constituir el pasado como regla del porvenir, lo que da la impresión de no tener dificultad. En la práctica no hay problema, porque al ser dados el pasado y el presente, con ello se da también la síntesis. Ahí no estriba el problema.

El presente y el pasado -comprendido uno como la partida de un impulso, y el otro como el objeto de una observación- no son caracteres del tiempo. Se constituyen en el tiempo bajo la influencia de determinados principios. La síntesis misma del tiempo es esa constitución, esa organización, esa doble afección.

Entonces, el problema es éste: ¿cómo se constituyen en el tiempo un presente y un pasado?

El análisis de la relación causal en su dualismo esencial adquiere todo su sentido, si se nos presenta:

- **La experiencia** como un principio que manifiesta una multiplicidad, una repetición de casos semejantes; literalmente, es un principio que afecta al tiempo con un pasado.
- **El hábito** como otro principio que nos determina a pasar ahora de un objeto al que lo acompañaba, es decir, que organiza el tiempo como un presente perpetuo al que debemos y podemos adaptarnos.

Y si nos referimos a 'la inferencia que va de la impresión a la idea', podemos dar las siguientes definiciones:

- el **entendimiento** es el espíritu mismo, pero que, bajo la influencia del principio de la experiencia, refleja el tiempo en forma de un pasado sometido a su observación, y
- la **imaginación** bajo la influencia del principio del hábito, es también el espíritu, pero que refleja el tiempo como un porvenir determinado llenado por sus esperas.

La creencia es la relación entre estas dos dimensiones constituidas.

Fórmula de la creencia:

Los principios de la experiencia y del hábito se unen para actuar sobre la imaginación y me hacen formar ciertas ideas de una manera más intensa y viva que otras a las que no acompañan las mismas ventajas.

Con lo anterior vemos como se transforma el tiempo cuando el sujeto se constituye en el espíritu.

2. Problema: ¿En qué se convierte el organismo?

Primero se presentaba tan sólo como el mecanismo de las percepciones distintas.

Ahora decir que el sujeto se constituye en el espíritu, es decir que, bajo la influencia de los principios, el organismo adquiere una doble espontaneidad.

Ante todo una espontaneidad de relación.

Primero el cuerpo era sólo el espíritu, la colección de las ideas e impresiones consideradas en el mecanismo de su producción distinta.

Ahora el cuerpo es el sujeto mismo considerado en la espontaneidad de las relaciones que establece entre las ideas, bajo la influencia de los principios.

Además, una espontaneidad de disposición.

Distinción de dos tipos de impresiones:

- Impresiones sensibles forman únicamente al espíritu, dándole origen.
- Impresiones de reflexión constituyen el sujeto en el espíritu, califican de manera diversa el espíritu como un sujeto.

TECIC MAN
FALLA DE ORIGEN

Las impresiones de reflexión forman parte de la colección, además es necesario *ante todo* que estén formadas. En su formación dependen de un proceso particular, dependen de los principios de la subjetividad.

¿Qué nueva dimensión confieren al cuerpo los principios de la subjetividad cuando constituyen en el espíritu impresiones de reflexión?

Las impresiones sensibles se definían por un mecanismo y remitían al cuerpo como al procedimiento de ese mecanismo.

Las impresiones de reflexión se definen por una espontaneidad, por una disposición, y remiten al cuerpo como la fuente biológica de esa espontaneidad.

La disposición del organismo se adecua a la producción de la pasión, pues el organismo presenta una disposición propia y particular a la pasión considerada, como 'un movimiento interno primitivo': '...*así como* la naturaleza ha dado al cuerpo ciertos apetitos y ciertas inclinaciones [...] así también ha procedido para con el espíritu'.

¿Y cuál es en general el sentido de la disposición?

Por intermedio de la pasión provoca espontáneamente la aparición de una idea, idea del objeto que responde a la pasión.

3. El problema más general: Comparar el sujeto con el espíritu.

Lo que transforma al espíritu es un sujeto.

Lo que constituye a un sujeto es de dos tipos:

- *Los principios de asociación.*
- Los principios de la pasión, cuya forma general es de un *principio de utilidad.*

El sujeto es esa instancia que, bajo el efecto de un principio de utilidad, persigue un fin, una intención, organiza medios con miras a un fin y, bajo el efecto de principios de asociación, establece relaciones entre las ideas. De este modo, la colección pasa a ser un sistema. La colección de las percepciones se convierte en un sistema cuando éstas se encuentran organizadas, cuando se las ha vinculado.

¿Qué no es esta definición prácticamente la misma que la del método paranoico crítico MPC, o cuando menos la de un proceso paranoico?

Las relaciones son exteriores a las ideas.

Y si son exteriores, el problema del sujeto, según la fórmula del empirismo, se desprende de ellas: hay que saber que otras causas dependen, *es decir, de que manera se constituye el sujeto en la colección de ideas.*

Hume distingue dos especies de relaciones:

- '... las que pueden variar sin variación alguna de las ideas' (identidad, relaciones de tiempo y lugar, causalidad) y
- 'las que dependen íntegramente de las ideas que comparamos entre sí' (semejanza, contrariedad, grados de cualidad y proporciones de cantidad y número.

Por tanto, lo exterior a sus términos es toda relación.

A la idea, como ya se vio, se la puede considerar de dos maneras:

- Colectivamente, distributiva, en la colección determinable en que la sitúa su modo de aparición.
- Individualmente, particularmente, en sus caracteres propios.

Tal es el origen de la distinción entre las dos especies de relaciones. Pero ambas son exteriores a la idea.

Veamos la primera especie de relaciones:

Lo que las relaciones de espacio y tiempo nos presentan bajo formas diversas (distancia, contigüidad, anterioridad, posteridad, etc.) es la relación entre un objeto variable con el conjunto en el que está integrado, con la estructura en la que lo sitúa su modo de aparición.

La originalidad de la relación aparece con claridad aún mayor en el problema de la identidad. La relación es aquí *ficción*:

- Aplicamos la idea de tiempo a un objeto invariable.
- Comparamos las representaciones del objeto inmutable con la serie de nuestras percepciones.

En la causalidad la relación es superación.

Si las relaciones de la segunda especie se prestan más a confusión, quiere decir que sólo pone en relación los caracteres de dos o varias ideas consideradas individualmente.

- La semejanza compara cualidades,
- las proporciones comparan cantidades,
- los grados de cualidad comparan intensidades.

Las relaciones no pueden cambiar en este caso sin que cambien las ideas; lo que proporciona a la comparación su materia, es tal o cual idea objetivamente distinguible, y no ya determinada colección determinable, pero arbitraria. Estas relaciones siguen siendo exteriores.

La relación siempre supone una síntesis, acerca de la cual ni la idea ni el espíritu pueden informar.

La relación designa en un sentido 'esa particular circunstancia por la cual *juzgamos bueno* comparar dos ideas'.

La expresión *juzgar bueno* es la mejor: se trata de un juicio normativo. El problema consiste en saber cuáles son las normas de esa decisión; cuáles son **las normas de la subjetividad**.

Tales principios son los **principios de asociación: contigüidad, semejanza y causalidad**. Ahora con un sentido distinto que en los casos de relaciones.

Las relaciones son un *efecto* de los principios de asociación.

Estos principios dan constancia al espíritu, lo naturalizan:

- La contigüidad se dirige a los sentidos.
- La causalidad al tiempo.
- La semejanza a la imaginación.

Su punto común es el de designar una cualidad que *conduce* naturalmente al espíritu de una idea a otra.

Que una idea introduzca naturalmente otra distinta no es una cualidad de la idea, sino una cualidad de la naturaleza humana.

Únicamente la naturaleza humana es calificativa.

Las ideas simples se agrupan regularmente en ideas complejas: es necesario *designarle* a cada cual las ideas *más apropiadas para unirse en una idea compleja*.

A éstas no se las designa en el espíritu sin que el espíritu no se convierta en sujeto, sujeto *al cual* se le designan estas ideas, sujeto que *habla*.

Concluyendo:

- Los principios de asociación tienen por efecto las ideas complejas: relaciones, sustancias y modos, ideas generales.
- Bajo la influencia de los principios de asociación, se compara, se agrupa, se evoca a las ideas.
- Esta intimidad de las ideas complejas y del sujeto, de forma que uno sea el revés de las otras, es presentada en el lenguaje, puesto que, al hablar, el sujeto designa de algún modo las ideas que le son designadas.

Las relaciones son exteriores a sus términos. Quiere decir que las ideas no informan acerca de la naturaleza de las operaciones que se efectúan con ellas, especialmente de las relaciones que se establecen entre ellas. **Los principios de la naturaleza humana, los principios de asociación, son la condición necesaria de las relaciones.**

¿Pero debido a ello se resuelve el problema?

Hume definía la relación como 'esa particular circunstancia por la cual juzgamos bueno comparar dos ideas, aún cuando éstas se encuentren arbitrariamente unidas en la imaginación', es decir, aún cuando una no introduzca naturalmente a la otra.

La asociación no basta para explicar las relaciones, sólo las posibilita. Y rinde cuentas de las relaciones inmediatas o directas: las que se establecen entre dos ideas sin que otra idea de la colección se interponga entre ellas.

Por ejemplo: la relación de los dos grados de azul inmediatamente vecinos, de dos objetos contiguos, etc.: digamos que explica que $A = B$ y que $B = C$, pero lo que no explica es que $A = C$, o que la distancia sea una relación.

'Cuando el espíritu no alcanza sus objetos con facilidad y soltura, los mismos principios no tienen el mismo efecto que si el espíritu concibiera más naturalmente sus ideas, la imaginación no experimenta una sensación que sea comparable a la que nace de sus opiniones y juicios corrientes'.

Entonces, ¿cómo se justifican las mediaciones, o más propiamente, las relaciones que se establecen entre los objetos más lejanos?

La semejanza no siempre produce 'una conexión o asociación de ideas. Cuando una cualidad se vuelve muy general y es común a una gran cantidad de individuos, no conduce directamente el espíritu a ninguno de ellos; pero por presentar de golpe una elección excesivamente grande, impide, justamente, que la imaginación se fije en ningún objeto en particular'.

La mayoría de las objeciones que se le han formulado al asociacionismo se reducen a:

- Los principios de asociación explican la forma del pensamiento en general, no sus contenidos singulares.
- La asociación explica tan sólo la superficie de nuestra conciencia, 'la corteza'.

Bergson escribe en un texto ya célebre, sin dejar de reconocer que Hume fue el primero en pensar en ello:

En vano se buscarían dos ideas que no tuviesen entre sí algún rasgo de semejanza o no se tocasen por algún lado. ¿Se trata de semejanza? Por profundas que sean las diferencias que separan a dos imágenes, siempre se encontrará, si nos remontamos lo bastante alto, un género común al que ambas pertenecen y, por consiguiente, una semejanza que les sirve de nexo. [...] esto equivale a decir que entre dos ideas cualesquiera elegidas al azar siempre hay semejanza y siempre, si se quiere, contigüidad, de manera que al descubrir una relación de contigüidad y semejanza entre dos representaciones que se suceden no se explica cabalmente por qué una evoca a la otra. **El verdadero problema consiste en saber de qué modo se opera la selección entre una infinidad de recuerdos, todos los cuales se parecen en algún aspecto a la percepción presente, y por qué uno solo de ellos, más bien éste que aquél, emerge a la luz de nuestra conciencia.**

Para Hume la asociación de las ideas informa efectivamente acerca de *los hábitos del pensamiento, de las nociones cotidianas del buen sentido, de las ideas corrientes, de los complejos de ideas que responden a las necesidades más generales y constantes y que son comunes a todos los espíritus tanto como a todas las lenguas*. No explica la diferencia entre uno y otro espíritu. Se debe estudiar la orientación particular de un espíritu, hay toda una casuística por hacer:

¿Por qué en una conciencia particular y en determinado momento la percepción va a evocar tal o cual idea antes que otra distinta?

La asociación de las ideas no explica que se evoque a ésta antes que aquella. Hay que definir la relación como 'esa particular circunstancia por la cual juzgamos bueno comparar dos ideas, aún cuando éstas se encuentren arbitrariamente unidas en la imaginación'.

Si es cierto que la asociación es necesaria para posibilitar toda relación en general, en modo alguno la asociación explica cada relación en particular.

Lo que proporciona a la relación su razón suficiente es la *circunstancia*.

La **noción de circunstancia** está en el centro de la historia y vuelve posible una ciencia de lo particular, una psicología de la diferencia.

- La asociación de las ideas sólo explica en nosotros lo superficial, el formalismo de la conciencia.
- Sólo la afectividad puede justificar el contenido singular, lo profundo, lo particular: la circunstancia.
- La circunstancia designa a la afectividad. Hay que tomar literalmente la idea según la cual la afectividad es asunto de circunstancias. Variables que definen nuestras pasiones, nuestros intereses.
- **Un conjunto de circunstancias siempre singulariza a un sujeto, puesto que representa un estado de sus pasiones y sus necesidades, una distribución de sus intereses, sus creencias y sus vivacidades.**

Los principios de la pasión se deben a los principios de asociación para que el sujeto se constituya en el espíritu. Si los segundos explican que las ideas se asocian, únicamente los primeros pueden explicar que determinada idea se asocie a un momento determinado antes que otra, ésta antes que aquélla.

La circunstancia es necesaria también con respecto a las sustancias y los modos con las ideas generales. 'Puesto que las ideas individuales se agrupan y adecuan bajo un término general respecto de la semejanza que sostienen entre ellas, la semejanza debe facilitar su aparición en la imaginación y hacer que se las sugiera más fácilmente en la ocasión. [...] Nada es más admirable que la rapidez con que la imaginación sugiere sus ideas y las presenta *en el instante mismo en que se vuelven necesarias o útiles*.'

El sujeto se presenta en el espíritu bajo el efecto de dos especies de principios conjugados.

Todo ocurre como si los principios de asociación dieran al sujeto su forma necesaria, mientras que los principios de la pasión le dan su contenido singular.

Estos últimos funcionan como un principio de individuación del sujeto.

La dualidad no significa oposición entre lo singular y lo universal.

Los principios de la pasión no son menos universales y constantes que los otros: definen las leyes en las que las circunstancias sólo desempeñan el papel de variables.

Entonces, para resolver el tercero y último problema habrá que preguntarnos cuál es la diferencia y cuál la unidad de ambos tipos de principios, una unidad a la que habrá de seguir y deslindar en cada una de las etapas de su acción conjugada.

Podemos sentir de qué manera habrá de manifestarse en el sujeto esa unidad: si la relación no se separa de las circunstancias, si el sujeto no puede separarse de un contenido singular que le es estrictamente esencial, entonces quiere decir que la subjetividad es en su esencia, *práctica*.

En las relaciones entre el motivo y la acción, entre el medio y el fin, habrá de revelarse su unidad definitiva. O sea, la unidad entre las relaciones mismas y las circunstancias.

Las relaciones medio-fin y motivo-acción son relaciones, pero también algo más.

El hecho de que no haya subjetividad teórica y no pueda haberla se vuelve la proposición fundamental del empirismo.

Es otra manera de decir: el sujeto se constituye en lo dado. Y si el sujeto se constituye en lo dado, no hay, en efecto, un sujeto distinto de la práctica.⁵

DE LA CONCLUSIÓN: LA FINALIDAD.

Según su naturaleza, los principios fijan el espíritu de dos maneras muy diferentes:

Los principios de asociación establecen entre las ideas relaciones naturales.

Forman en espíritu toda una red, como canalización [¿Rizoma?]: ya no por azar se pasa de una idea a otra.

Una idea introduce naturalmente otra de acuerdo con un principio, va naturalmente acompañada de otra.

La imaginación se vuelve bajo esta influencia, razón y la fantasía encuentra una constancia.

Si sólo se fijara al espíritu de esta manera, ni habría, ni nunca habría habido moral.

Tal es el primer argumento que nos mostrará que la moral no deriva de la razón.

No hay que confundir relación y sentido.

Las relaciones establecen entre las ideas un movimiento de vaivén, tal como una idea no conduce a otra sin que la otra conduzca a la primera: movimiento en ambos sentidos.

Siendo exteriores a sus términos ¿Cómo podrían las relaciones determinar la prioridad de un término sobre el otro, la subordinación de uno al otro?

La acción no soporta semejante equívoco: requiere un punto de partida, un origen, algo que sea también para ella un fin.

Por sí mismas, las relaciones se contentarían con volver eternamente posible la acción, pero sin que jamás se efectuara una acción.

Sólo hay acción gracias al sentido.

La moral es como la acción: debido a ello escapa a las relaciones.

¿Es lo mismo, moralmente, ser malo con quien me ha hecho bien y bueno con quien me ha causado mal?

Reconocer que no es lo mismo, aunque sea la misma relación de contrariedad, ya es reconocer una diferencia radical entre la moral y la razón.

Se dirá que entre todas las demás relaciones, la causalidad contiene ya un principio de irreversibilidad en una síntesis de tiempo.

Es exacto, de manera que es, entre todas las relaciones, la privilegiada, pero todo el problema consiste en saber cuál es el efecto *que me interesa* y cuya causa voy a buscar.

Es necesario fijar al espíritu de otra manera.

Esta vez los principios de la pasión designan ciertas impresiones a las que el espíritu constituye como fines de nuestra actividad.

- Ya no se trata de rodear de vínculos el espíritu, de atarlo, sino de clavarlo.
- Ya no se trata de relaciones fijas, sino de centros de fijación.

Hay en el espíritu mismo impresiones que se llaman placeres y dolores.

Pero que el placer sea un bien y el dolor un mal, que tendamos al placer y rehuyamos el dolor: he ahí lo que no se halla contenido ni en el dolor ni en el placer; ésa es la operación de los principios. Es el hecho primero más allá del cual no hay que seguir remontándose.

'Si [...] deseáis conocer la razón por la cual un hombre odia el dolor, es imposible que jamás pueda ese hombre daros ninguna. Es un fin último que nunca se relaciona con otro objeto'.

Al hacer del placer un fin, los principios de la pasión dan a la acción su principio; hacen de la perspectiva del placer un motivo de nuestra acción.

Vemos el vínculo entre la acción y la relación.

La esencia de la acción se halla en la vinculación medio-fin.

Actuar es disponer medios para realizar un fin.

Y esa vinculación es algo muy distinto de una relación.

Contiene la relación causal: todo medio es una causa y todo fin es una efecto. La causalidad es privilegiada sobre las demás relaciones.

A fin de considerar una causa como medio es necesario que el efecto que ella produce nos interese, es decir, que la idea del efecto se plantee ante todo como fin de nuestra acción.

El medio desborda la causa:

- Es necesario que el efecto que ella produce sea considerado como un bien.
- Es necesario que el sujeto que la pone en obra tenga una tendencia a unirse a él.

La vinculación del medio y el fin no es una simple causalidad, sino una utilidad, definiéndose lo útil por su apropiación, por su disposición a 'promover un bien'.

Una causa sólo es un medio para un sujeto que tiende a unirse al efecto.

¿Qué son las tendencias subjetivas a unirse a bienes, a promover bienes?

- Son los efectos de los principios de la afectividad.
- Son impresiones de reflexión.
- Son pasiones.

Lo útil no es tan sólo tal o cual causa considerada con respecto a determinado efecto que se plantea como un bien;

Lo útil es también tal o cual tendencia a promover el bien, tal o cual cualidad considerada ahora con respecto a las circunstancias que armonizan con ella.

Pues hay dos maneras de considerar las cualidades humanas —cólera, prudencia, audacia, discreción, etc.—

- genéricamente, como respuestas universales posibles a circunstancias dadas,
- diferencialmente, como rasgos de carácter dados, ya sea que concuerden o no con las circunstancias posibles.
- Un rasgo de carácter es útil o dañino desde este punto de vista.

'El mejor carácter, en verdad —si no fuese demasiado perfecto para la naturaleza humana—, es aquel al que no gobierna ningún tipo de humor y que una y otra vez emplea el espíritu de empresa y prudencia, según sea uno u otro el útil al designio particular que se persigue... **Feliz de aquel cuyas circunstancias concuerdan con su carácter, pero aún más excelso quien puede adecuar su carácter a la circunstancia que fuere**'.

De la misma manera que lo hace en su arquitectura, **Koolhaas acoge** la tensión en la estructura de su vida. **La demás gente se adapta** a ella. 'Siempre siento que él es una clavija y que todo el mundo está lleno de enchufes (sockets)', dice [su esposa Madelon] Vriesendorp, una mujer de apariencia impactante con cabello plateado, agudos ojos azules —y talento para metáforas romas. 'Él ha seleccionado diferentes enchufes en mundos diferentes. Siempre será sensible, porque siempre habrá competencia entre los diferentes enchufes. Todo lo que en su vida parece funcional pone históricos a todos a su alrededor'. Koolhaas ha manufacturado una forma para su vida que radicalmente repiensa lo convencional para acomodar sus requerimientos. Las líneas de estrés son visibles. Y eso totaliza tanto su diseño de vida como su filosofía de diseño.⁹

Al designar la vinculación del medio al fin, la utilidad designa asimismo la vinculación de la individualidad a la situación histórica.

El utilitarismo es tanto una evaluación del acto histórico como una teoría de la acción técnica.

Lo que llamamos útil no son tan sólo las cosas sino también las pasiones, los sentimientos, los caracteres. Nuestro juicio moral no recae sobre la utilidad de las cosas, sino, de una manera que falta determinar, sobre la utilidad de los caracteres.

He aquí el segundo argumento en virtud del cual la moral no se remite, como norma de acción, a la razón.

La **razón** tiene un doble papel:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- **Nos hace conocer las causas y los efectos.**
- **Nos dice si 'elegimos medios pertinentes para obtener el fin proyectado'.**

Además es necesario proyectar el fin.

A la razón incumbe hacernos conocer y esclarecer todas las circunstancias.

Pero el sentimiento que se produce en función del todo de las circunstancias depende de una 'constitución natural del espíritu':

'Es indiscutiblemente necesario que en esto se ponga de manifiesto un sentimiento para llevarnos a preferir las tendencias útiles a las tendencias dañinas'.

No es un azar que la moral tenga el derecho de hablar precisamente sobre estos temas, de los que la razón nada tiene que decir.

¿Cómo habla? ¿Qué discurso pronuncia acerca de los fines y los caracteres?

No lo sabemos aún. Pero por lo menos sabemos que 'la razón, que es fría y desinteresada, no es un motivo para la acción; solamente dirige el impulso recibido del apetito o de la inclinación, mostrándonos el medio de alcanzar la dicha o de evitar la desgracia.

El gusto da placer y dolor, y con ello engendra la felicidad y el infortunio; se vuelve un motivo de la acción, y es el primer resorte, el primer impulso del deseo y la voluntad.

Primera conclusión:

- Los principios conjugados hacen del espíritu mismo un sujeto, y de la fantasía una naturaleza humana.
- Establecen un sujeto en lo dado, pues un espíritu provisto de fines y relaciones, y de relaciones que responden a esos fines, es un sujeto.

Sólo que esa es la dificultad:

- El sujeto está constituido en lo dado por los principios, pero como instancia que supera lo dado mismo.
- El sujeto es el efecto de los principios en el espíritu, pero es el espíritu que deviene sujeto; él es quien se supera.

Entonces, hay que comprender a la vez que el sujeto está *constituido por los principios y fundado sobre la fantasía*.

'La memoria, los sentidos y el entendimiento están todos fundados sobre la imaginación'.

Habiendo devenido sujeto ¿Qué es lo que hace el espíritu?

Él advierte ciertas ideas más que otras.

Superar no quiere decir otra cosa.

Y si el espíritu puede 'avivar', es porque los principios lo fijan al establecer relaciones entre las ideas y porque lo activan, en el sentido de dar a la vivacidad de la impresión leyes de comunicación, distribución y reparto.

'Una relación entre dos ideas es también la cualidad por la cual una impresión comunica a la idea algo de su vivacidad'.

La vivacidad no es *en sí misma* un producto de los principios; es, como carácter de la impresión, el bien y el fundamento de la fantasía, su irreductible e inmediato fundamento, puesto que es el orden del espíritu.

En el dominio del conocimiento, buscamos entonces una fórmula de la actividad del espíritu cuando deviene sujeto, fórmula que conviene a todos los efectos de la asociación.

Hume nos la da: 'Superar es siempre ir de lo conocido a lo desconocido'.

A este paso lo llamamos **esquematismo del espíritu** (reglas generales).

La esencia de este esquematismo es la de ser extensivo.

Todo conocimiento es un sistema de relaciones entre partes, tales como se las puede determinar una a partir de otra.

No hay conocimiento intensivo, no hay conocimiento posible que no sea extensivo, entre partes. (Parece que ya estamos hablando de diagramas ¿cierto?)

El **esquematismo extensivo** toma prestados dos tipos, que corresponden a dos especies de relaciones: las materias de hecho y las relaciones de ideas.

En el conocimiento vamos de las circunstancias conocidas a las circunstancias desconocidas, de las relaciones conocidas a las relaciones desconocidas.

Encontramos una distinción entre la prueba y la certidumbre

Pero si la primera operación, la de la prueba o de la probabilidad, desarrolla bajo la acción de los principios un esquematismo de la *causa*,

¿Cómo se forma en cambio, el **esquematismo** de la segunda operación?

Uno es esencialmente físico; el otro, esencialmente matemático.

‘Cuando se especula sobre triángulos se consideran las diversas relaciones conocidas y dadas de esta figura y de allí se infiere una relación desconocida que depende de las precedentes’.

Este segundo esquematismo se relaciona no ya con la causa, sino con la idea general.

La función de la idea general consiste en ser, antes que una idea, la regla de producción de la idea que me es necesaria.

En la causalidad produzco un objeto como objeto de creencia, a partir de otro objeto particular, adecuándome a las reglas de observación.

La función matemática de la idea general es diferente y consiste en producir una idea como objeto de certidumbre a partir de otra idea, captada ésta como regla de construcción.

‘Cuando enunciamos un número elevado, como por ejemplo 1,000, el espíritu no tiene generalmente una idea adecuada de él; sólo tiene el poder de producir esta idea mediante la idea adecuada que tiene del sistema decimal, en el que se halla comprendido el número’.

Bajo sus dos aspectos el **esquematismo del conocimiento** en general no es sólo extensivo, en el sentido de ir de partes a partes; además lo es en el sentido de ser *desbordante*.

Por sí misma la vivacidad no es el producto de los principios.

Las impresiones sensibles son el origen del espíritu, el bien de la fantasía.

Una vez establecidas las relaciones, estas impresiones tienden a comunicar su vivacidad a toda idea que se les vincule.

Los posibles tienden al ser con toda su fuerza.

No todas las relaciones se valen del punto de vista de la naturaleza humana.

No todas tienen el mismo efecto ‘de fortalecimiento y avivamiento de nuestras ideas’ y que la creencia legítima debe pasar necesariamente por la causalidad.

Toda relación entre dos ideas es también la cualidad por la cual la impresión aviva la idea que se le vincula, es necesario que la idea se halle vinculada de una manera firme y constante, invariable.

Una vez más en las líneas siguientes, como viene sucediendo a lo largo de prácticamente todo este texto, reconocemos con claridad principios del método paranoico crítico. Así como el origen de la máquina abstracta, como se acaba de ver en los párrafos recientes.

Las impresiones no se contentan con forzar las relaciones: las fingen, las fabrican a gusto de los encuentros y el sujeto sufre presiones, atormentado por espejismos y requerido por la fantasía. Y sus pasiones, sus disposiciones del instante, lo llevan a secundar las ficciones.

En resumen, no sólo somos sujeto, somos también un Yo, siempre esclavo de su origen.

El hecho es que hay creencias ilegítimas e ideas generales absurdas.

Los principios establecen entre las ideas relaciones, relaciones que son también para la impresión leyes de comunicación de la vivacidad, y es necesario que la vivacidad, sin excepción se conforme a esas leyes.

Por eso siempre hay en el **esquematismo del conocimiento** reglas desbordantes que deben ser corregidas por otras reglas:

- El **esquematismo** de la causa debe conformarse a la experiencia.
- El **esquematismo** de la idea general se debe conformar al espacio, bajo el doble aspecto que define éste: estructura geométrica y unidad aritmética.

Así se continúa en el Yo toda una polémica entre el sujeto y la fantasía, o más bien, en el sujeto mismo, entre los principios de la naturaleza humana y la vivacidad de la imaginación, entre los principios y las ficciones.

- Sabemos de qué manera se puede corregir efectivamente la ficción para cada objeto del conocimiento, con tal de renacer con el objeto siguiente.
- Sabemos cómo, con respecto al mundo en general en el que se conoce todo objeto, la ficción se apodera de los principios y los pone radicalmente a su servicio.

Ahora buscamos saber cuál es la actividad del espíritu en la pasión.

Los principios de la pasión fijan el espíritu al darle fines, y los activan porque las perspectivas de éstos son al mismo tiempo motivos, disposiciones para actuar, inclinaciones, intereses particulares.

En **conclusión**, dan a nuestro espíritu una 'constitución natural', todo un juego de pasiones.

Constituyen en el espíritu afecciones a las que dan 'un objeto propio determinado'.

Pero, este objeto se encuentra siempre en un sistema de circunstancias y relaciones dadas.

Aquí encontramos otra vez, la diferencia fundamental entre el conocimiento y la pasión.

Por tanto, la constitución natural del espíritu bajo el efecto de los principios de la pasión no comprende tan sólo el movimiento de una afección que persigue su objeto, sino también la reacción de un espíritu que responde a la totalidad de las circunstancias y las relaciones, a las que supone conocida.

En otros términos: nuestras inclinaciones forman sobre sus objetos *visiones generales*; no son llevadas sólo por las conexiones particulares, el atractivo del placer presente.

Ahí encontramos tanto en la pasión como en el conocimiento, pero de otra manera, un fundamento irreductible de la fantasía, ya que si la afección que persigue su objeto forma sobre éste visiones generales, ello se debe al hecho de que ella y él se reflejan en la imaginación, en la fantasía.

Los principios de la pasión no fijan al espíritu sin que las pasiones repercutan en el espíritu, se extiendan, se reflejen.

La reacción del espíritu al todo de las circunstancias es sólo uno con la reflexión de la pasión en el espíritu.

Una reacción como esa es productiva, y una reflexión de tal índole se llama invención.

Se inventa el interés general; es la repercusión en la imaginación del interés particular, el movimiento de una pasión que supera su parcialidad.

Sólo hay interés general por la imaginación, el artificio o la fantasía, como sentimiento de humanidad, como cultura. Es la reacción del espíritu a la totalidad de las circunstancias y las relaciones. Da a la acción una regla en nombre de la cual se la puede juzgar buena o mala *en general*.

La actividad del espíritu se funda en la pasión como en el conocimiento, sobre la fantasía.

Hay un esquematismo moral.

No por ello deja de subsistir la diferencia: ya no es un esquematismo extensivo; es un esquematismo intensivo.

La actividad del espíritu no consiste ya en ir de partes a partes, de las relaciones conocidas a las circunstancias desconocidas, sino en reaccionar a la totalidad de las circunstancias y las relaciones, a las que se supone conocida.

'Partiendo de circunstancias y relaciones conocidas, o supuestamente tales, la razón nos lleva al descubrimiento de circunstancias y relaciones ocultas y desconocidas; una vez situadas delante de nosotros todas las circunstancias y todas las relaciones, el gusto nos lleva a experimentar, bajo el efecto del todo, un nuevo sentimiento de reprobación o de aprobación'.

Las reglas del entendimiento se fundan en la imaginación.

Las reglas de la pasión también se fundan sobre la imaginación.

En ambos casos la fantasía se encuentra en la fundación de un mundo, mundo de la cultura y mundo de la existencia distinta y continua.

Ya sabemos que en el esquematismo de la moral, tanto como en el del conocimiento, encontramos reglas desbordantes y reglas colectivas.

Sólo que estos dos tipos de reglas no tienen entre ellas la misma vinculación en el conocimiento y en la moral.

Las reglas desbordantes del conocimiento venían a contradecir directamente a los principios de asociación; corregirlos, era denunciar su ficción.

La posición de un mundo distinto y continuo sólo era, desde el punto de vista de los principios, el residuo general de esa ficción misma en un plano en el que ya no se la podía corregir.

Claro está que por su parte las reglas morales desbordantes compelen a las pasiones; también ellas delinean un mundo ficticio, pero éste, en cambio, se conforma a los principios mismos de la pasión, contrariando tan sólo el carácter limitativo de su efecto. Al integrar en un todo las pasiones que se excluían como intereses particulares, la ficción establece con el interés general una adecuación de la pasión a su principio, de los efectos en conjunto a su causa, y una igualdad del efecto de los principios con los principios mismos.

Encontramos una armonía entre la ficción y los principios de la pasión.

He ahí por qué al problema de una vinculación entre los principios de la naturaleza humana en general y la fantasía no se lo puede comprender y resolver como no sea dentro de la perspectiva particular de la vinculación de los principios entre ellos.

Si en el caso del conocimiento debemos creer de acuerdo con la causalidad, pero creer también en la existencia distinta y continua; si la naturaleza humana en general no nos deja la posibilidad de elegir entre las dos, aunque las dos sean contradictorias desde el punto de vista de los principios de asociación, quiere entonces decir que éstos no tienen el secreto de la naturaleza humana.

Y quiere decir una vez más que la asociación es *para la pasión*.

Si los principios de la naturaleza humana actúan separadamente en el espíritu, no por ello dejan de constituir un sujeto que funciona en un bloque.

Las ideas abstractas se hallan sometidas a las necesidades del sujeto, y las relaciones a sus fines.

A esta unidad de un sujeto que funciona como un todo la llamamos *finalidad intencional*.

De querer comprender el asociacionismo como una psicología del conocimiento, se pierde su significación.

En rigor, el asociacionismo es sólo la teoría de todo lo que es práctica, de la acción, de la moral, del derecho.

Hemos tratado de mostrar cómo los dos aspectos del sujeto no son más que uno solo.

El sujeto es el producto de los principios en el espíritu, pero es también el espíritu que se supera a sí mismo.

TRASCENDENCIA
CON
FALLA DE ORIGEN

El espíritu deviene sujeto por efecto de los principios; tanto, que el sujeto está a la vez constituido por los principios y fundado sobre la fantasía.

¿Cómo es eso?

Por sí mismo, el espíritu no es sujeto; es una colección dada de impresiones e ideas separadas. La impresión se define por su vivacidad; la idea, como una reproducción de la impresión. Es decir que el espíritu tiene, por sí mismo, dos caracteres fundamentales: *resonancia y vivacidad*.

¿Cuándo el espíritu deviene sujeto?

Cuando moviliza su vivacidad de manera tal, que una parte de la que ésta es el carácter (impresión) la comunica con otra parte (idea), y, por otro lado, cuando todas las partes tomadas juntas resuenan produciendo algo nuevo.

Esos son los dos modos de la superación, es decir, la creencia y la invención, cuya relación con los caracteres originales del espíritu podemos ver.

Luego esos dos modos se presentan, como las dos modificaciones del espíritu por los principios, como los efectos de los principios en el espíritu, principios de asociación y principios de la pasión.

No nos preguntaremos qué son los principios, sino que hacen.

No son seres; son funciones.

Se definen por sus efectos, y éstos se reducen a lo siguiente: **los principios constituyen en lo dado un sujeto que inventa y que cree.**

En este sentido, los principios son principios de la naturaleza humana.

Crear es esperar.

Comunicarle a una idea la vivacidad de la impresión a la que se halla vinculada es esperar, es superar la memoria y los sentidos.

Por ello es necesario que haya relaciones entre las ideas; es necesario, por ejemplo, que el calor esté unido al fuego, lo cual implica no sólo lo dado, sino también la acción de principios, la experiencia como un principio, la semejanza y la contigüidad.

Es necesario que al ver de lejos el fuego creamos en el calor, lo cual implica el hábito.

El hecho es que nunca lo dado justificará las relaciones entre las partes separadas de lo dado, aunque los casos sean semejantes, ni la transición de una parte a otra.

¿No puedo concebir clara y distintamente que un cuerpo que cae de las nubes y que en todos los aspectos se parece a la nieve tenga, no obstante, el sabor de la sal o el contacto del fuego? ¿Hay una proposición más inteligible que la afirmación de que todos los árboles florecerán en diciembre?

El sujeto no sólo espera, sino que además se conserva a sí mismo; quiere decir que reacciona a la totalidad de las partes de lo dado, ya por instinto, ya por invención.

También en ello el hecho es que lo dado jamás reúne en un todo sus elementos separados.

Al creer e inventar hacemos de lo dado mismo una *Naturaleza*.

Esa naturaleza es conforme al Ser, y la naturaleza humana es conforme a la Naturaleza.

¿Pero en que sentido?

En lo dado establecemos relaciones y formamos totalidades; estas no dependen de lo dado, sino de principios que conocemos: son puramente funciones.

Estas funciones concuerdan con los poderes ocultos de los que depende lo dado y a los que no conocemos.

Llamamos finalidad al acuerdo de la finalidad intencional con la Naturaleza.

Este acuerdo no puede ser sino pensado, y sin duda es el pensamiento más pobre y vacío.

La filosofía debe constituirse como la teoría de lo que hacemos, no como la teoría de lo que es.

Lo que hacemos tiene sus principios, y al Ser nunca se lo puede captar sino como objeto de una relación sintética con los principios mismos de lo que hacemos.⁷

DEL EMPIRISMO Y EL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO.

Toda verdad es 'falsación' de ideas preestablecidas. Decir que la verdad es una creación implica admitir que la producción de verdad pasa por una serie de operaciones que consisten en trabajar una materia, una serie de falsificaciones en sentido estricto. En el caso de mi trabajo con Guattari, cada uno es el falsario del otro, lo que significa que cada uno comprende a su manera la noción que el otro propone. Se forma una **serie** refleja de dos términos. Esto no excluye series de más términos, o series complicadas, con bifurcaciones. Los **intercesores** son estas potencias de lo falso que producen lo verdadero...⁸

GILLES DELEUZE.

Empirismo: Procedimiento fundado en la observación y la experiencia. // Sistema filosófico que considera la experiencia como única fuente del conocimiento.

Pragmatismo: Doctrina que tiene el valor práctico y la utilidad como criterio principal para acercarse a la verdad: *para el pragmatismo no hay más verdad que la que es útil, desconociendo la verdad absoluta.*

Antes de pasar a la siguiente conclusión, me adelanto a establecer que Koolhaas, de acuerdo a sus métodos cambiantes y flexibles de trabajo, a su forma de: asociar ideas en los programas que maneja, buscar soluciones a problemas complicadísimos sin artificios rebuscados, entre otras cosas, es un empírico.

Salta a la vista a lo largo de todo este fragmento, el cual que nos ayuda a visualizar con toda especificidad el proceso mental del empirismo y de la subjetividad, que existe una diferencia muy clara entre el pragmatismo -del que no se habló para nada- y el empirismo explicado para mí y por mí en términos de Deleuze. Podría decirse que, en referencia a la envolvente de trabajo de la arquitectura-urbanismo -obviamente también a la envolvente de trabajo de todo lo demás-, el pragmático trata con lo que es posible dentro de las técnicas de diseño existentes, en cambio el empírico busca lo imposible dentro de una situación existente y desarrolla nuevas técnicas de diseño para realizar lo inesperado. El empírico rompe la envolvente de las técnicas de diseño existentes para ir más allá. La técnica va incluso más allá del empirismo. Obteniendo como resultado una realidad que es más intensa, más artificial por el hecho de ser no-natural, pero sobre todo, más pública.

Lo anterior puede verse con exactitud cuando Koolhaas escribe en su libro *Delirious New York* cómo "la arquitectura de Manhattan es un paradigma para el aprovechamiento de la congestión". **No contento con esto desarrolla una interpretación** "que intenta establecer a Manhattan como el producto de una teoría no formulada, el *Manhattanismo*, cuyo programa -para existir en un mundo totalmente fabricado por el hombre, esto es, para vivir *dentro* de la fantasía- era tan ambicioso que para ser realizado, no podía ser abiertamente establecido", **mediante el método paranoico crítico, añadiendo a la realidad lo que él llama un 'hecho falso'**. Lo expresa de la siguiente manera:

El [método paranoico crítico] MPC es tanto el producto de, como el remedio contra esa ansiedad: promete que, a través de un reciclaje conceptual, los contenidos desgastados, consumidos del mundo pueden ser recargados o enriquecidos como el uranio, y esas generaciones siempre-nuevas de **hechos falsos** y evidencias fabricadas pueden ser generadas simplemente por medio del acto de interpretación.

El MPC propone destruir, o al menos trastornar, el catálogo definitivo, pasar por alto todas las categorías, para hacer un comienzo fresco -como si el mundo pudiera ser barajado como un paquete de cartas cuya secuencia original es una decepción.

La actividad PC es como hacer trampa con los últimos movimientos de un juego de solitario que se rehúsa a salir, o como empujar a la fuerza una pieza en un rompecabezas de manera que entre, aunque no ajuste.

La actividad PC amarra finalmente los cabos sueltos dejados por el racionalismo del Siglo de las Luces.

Este 'hecho falso', derivado del método paranoico crítico de Dalí, destruye la realidad existente para alcanzar una nueva realidad no natural, artificial, sin las reglas y órdenes por las cuales la realidad previa determinó que el hecho falso era falso.

La actividad Paranoica Crítica es la fabricación de evidencia para especulaciones improbables y la subsiguiente inserción de esta evidencia en el mundo, de manera que un hecho 'falso' toma su lugar ilícito entre los hechos 'reales'.

Estos hechos falsos están relacionados al mundo real como espías a una sociedad dada: mientras más convencional e inadvertida es su existencia, mejor pueden dedicarse a sí mismos a la destrucción de esa sociedad.⁹

Un argumento de Koolhaas que ilustra muy bien esta forma de ver las cosas es el que a continuación apunto:

Nunca eliminaría voluntariamente la historia. Me gusta la historia. Lo que me disgusta es la manera en que se ha diagnosticado como causa de una flotante ansiedad colectiva la ausencia de historia, centro y lugar, al mismo tiempo que gran parte de la humanidad parece felizmente capaz de habitar la 'novedad' que ha sido construida excavando en la *tabula rasa*. Navegar en la angustia por el pasado perdido –aún en Estados Unidos, devorados por la nostalgia en todos los niveles, desde los populistas hasta los más elitistas- nos cierra los ojos ante la incipiente emergencia de otro mundo, otra ciudad, otra manera de ser felices. De alguna manera no podemos imaginar que algo contemporáneo –hecho por nosotros- pueda contribuir a la identidad. Pro que el crecimiento humano sea exponencial implica que el pasado se volverá en algún momento demasiado pequeño para habitarlo y compartirlo con quienes estén vivos.

Además, de un modo angustiosamente sentimental y emocional, esta 'otra manera' se rechaza sin más, como si apestara. No es nunca analizada, descrita o investigada. [...] ¿Cuáles serían las ventajas de la identidad e, inversamente las ventajas de la vaciedad? ¿Qué queda, una vez desechada la identidad? ¿Lo genérico? [...] Un día, este producto que desecha la civilización occidental será de nuevo absolutamente exótico, a través de la resemantización que su misma diseminación despierta.¹⁰

Remontándonos un poco más atrás sobre el punto que nos ocupa tenemos que,

Cuando Dalí inventa el MPC, la paranoia está de moda en París. A través de una investigación médica, su definición ha sido ampliada más allá de una simple manía de persecución, lo que es solamente un fragmento de un tapiz mucho más grande de ilusión [falsedad].¹¹ De hecho, la paranoia es un *delirio de interpretación*. Cada hecho, evento, fuerza, observación es atrapado en un sistema de especulación y 'entendido' por el individuo afligido de modo tal que en forma absoluta confirma su tesis –que es, la ilusión [falsedad] inicial la cual es su punto de partida. *El paranoico siempre golpea el clavo en la cabeza, sin importar donde caiga el martillazo.*

Así como en un campo magnético las moléculas de metal se alinean a sí mismas para ejercer una colectividad, un jalón acumulativo, del mismo modo, a través de unas imparables, sistemáticas y *en sí mismas estrictamente racionales* asociaciones, el paranoico cambia todo el mundo en un campo magnético de hechos, todos apuntando en la misma dirección: en la que él está yendo.

La esencia de la paranoia es esta intensa –aunque distorsionada- relación con el mundo real: 'La realidad del mundo exterior es usada para ilustración y prueba... para servir a la realidad de nuestra mente...' ¹²

La paranoia es un impacto de reconocimiento que nunca termina.

Como el nombre sugiere, el Método paranoico crítico de Dalí es una secuencia de dos consecutivas pero discretas operaciones:

1. la reproducción sintética de las formas del paranoico de ver el mundo en una nueva luz –con su rica cosecha de correspondencias insospechadas, analogías y patrones; y

2. la comprensión de estas especulaciones gaseosas hasta un punto crítico donde logran la densidad de un hecho: la parte crítica del método consiste en la fabricación de 'souvenirs' objetivados del turismo paranoico, de evidencia concreta que traiga los 'descubrimientos' de esas excursiones de regreso para el resto de la humanidad, idealmente en formas tan obvias e innegables como fotos instantáneas. Como un modelo didáctico de tan crítica operación -en este caso, para probar la (por ejemplo, esencialmente improbable) tesis de la Ascensión de María- Dalí describe uno de sus sueños...¹³

Koolhaas retoma la imagen de *El mito trágico de El Ángelus de Millet*,¹⁴ libro escrito por Salvador Dalí donde explica su método paranoico crítico, y lo resume diciendo:

Como un ejemplo de reciclaje de los contenidos usados del globo, Dalí mismo ataca *El Ángelus* de Millet.

A primera vista es uno de los clichés más triviales del siglo XIX: una pareja en un campo árido, diciendo plegarias frente a una carretilla cargada con dos bolsas de contenidos no especificados; la escena es complementada por una horca clavada firmemente en la tierra, una canasta y una aguja de iglesia en el horizonte.

Por medio del barajar sistemático de estos contenidos gastados, a través de la fabricación de retrospectivas y prospectivas -el cuadro precedente y siguiendo la imagen conocida- Dalí revela que *El Ángelus* es un marco-congelado ambiguo y descubre significados escondidos: la pareja está petrificada en un momento de deseo sexual que los animará en el siguiente instante; el sombrero del hombre ostensiblemente quitado en un gesto de piedad, esconde una erección; las dos bolsas enigmáticas aventadas juntas en la carretilla solamente anuncian la inminente intimidad de la aún-separada pareja; la horca es la fuerza de la atracción sexual hecha efectiva; el sombrero rojo de la mujer brillando en la puesta del sol es un acercamiento de la punta impaciente del miembro del hombre; y así sucesivamente.

A través de la interpretación, Dalí explota *El Ángelus* y lo hace volver a vivir.¹⁵

Para entender mejor la interpretación, el hecho 'falso' y demás, puede decirse que a manera de hipótesis, la presencia de la erección no puede ser fácilmente probada, aunque Dalí lo trató incluso con su propia persona según lo explica y se ve en las fotos que de él aparecen en su libro *El mito trágico*.¹⁶ Este era ya un problema general en el psicoanálisis, que fue sostenido por empiricistas no científicos como Karl Popper,¹⁷ porque dentro de esta realidad no puede realmente verse la erección detrás del sombrero. Entonces cabrían preguntas tales como ¿A qué se parecería? ¿Qué tan grande es? Que visto con ojos de arquitecto, su interés estaría más enfocado en a qué se parece, cómo ha sido construida, cómo es su tectónica o falta de ella.

En el caso de *El Ángelus*, la productividad delirante no es de orden visual sino sencillamente psíquico. No es la imagen que cambia desde el punto de vista morfológico, sino que, desde el punto de vista del argumento, desde el punto de vista del drama, es posible (...) objetivar y hacer comunicable una transformación completa. Es lo que voy a intentar poner de manifiesto [...] señalando y describiendo, con la ayuda de los fenómenos delirantes secundarios, las asociaciones que bastan para hacer surgir el drama insospechado, escondido bajo las apariencias más hipócritas del mundo, dentro del simulacro obsesivo, enigmático y amenazante de la plegaria crepuscular y desértica que oficialmente se denomina aún con ese nombre impreciso y encubridor: 'El Ángelus' de Millet.¹⁸

Determinismo: *Fil.* Sistema según el cual todos los hechos están determinados por causas precisas.

Koolhaas y Dalí contestan a estas preguntas mediante la sobredeterminación, un método bien conocido y que forma parte del psicoanálisis. Por casualidad o tal vez premeditadamente, ya que cualquier análisis de la pintura sugiere que Millet estaba lejos de la inocencia, como también Dalí lo demostró casi a última hora en el mencionado libro de *El mito trágico*, la cabeza de la mujer con el sombrero rojo puesto se ve como la cabeza del pene de su compañero, o dicho de otro modo, la esposa en sí imita el pene del marido. Por otro lado, este conjunto se piensa como sobredeterminado por 'las dos bolsas enigmáticas aventadas juntas en la carretilla' detrás de los personajes, carretilla que también tiene una asociación importante con la erección entre los campesinos como lo demuestra Dalí. Puede decirse entonces que este modo de análisis de sobredeterminación comienza con la identidad de una **relación** simétrica porque de otra manera las dos cosas comparadas, mediante la determinación de una por la otra, no concurrirían para

nada. Presumiblemente Koolhaas y Dalí no consideraron la siguiente parada de la narrativa –la prospectiva-, el intercambio sexual, en serio. No fue considerado suficientemente importante como un ‘hecho’ ni visual ni táctil dentro de la envolvente analítica de trabajo de la pintura misma. Curiosamente, en esta interpretación crítico paranoica, las dos cosas escondidas de la pintura, la erección y la subsiguiente relación sexual, no están ligadas para nada. Habría que analizar que durante el intercambio sexual la erección no se ve otra vez, dejando la mayor parte a la imaginación, pero desde el punto de vista pornográfico –que era lo que Dalí demuestra que es la pintura- estas desapariciones se vuelven aburridamente sugestivas durante un intercambio real, por lo que para mantener el interés y crear tensión se inventan en su lugar muchas posiciones totalmente fuera de lo natural, casi de malabarismo, incluyendo posiciones ‘inocentes de rezos del Ángelus’. En la pintura de Millet el hombre y la mujer tienen intercambio sexual, él no cubre su erección por razones morales, sino porque si estuviera expuesta, el intercambio terminaría, no lo habría, rompiéndose así la tensión creada. Es una postura altamente específica a través de la cual el intercambio real ha sido dividido en dos figuras o, como Deleuze las llamaría series ligadas por el hecho de que ambos tienen sombrero, o ‘serie de dos términos’. La especificidad de la escena pintada está sacada del rezo que le da su nombre, porque sólo durante el rezo o en la iglesia el hombre se quitaba el sombrero y la mujer se ponía el suyo. La pintura muestra al sexo como una complicada repetición, según los conceptos que expone Deleuze en su libro *Diferencia y repetición*. Esto se debe a que el sombrero en forma de pene de ella no es un recordatorio de que la erección de él es justamente la de ella, sino a que el sexo fue pintado de modo tal que, como idea general, no puede ser simplemente recordado... Explicado con palabras de Deleuze habría que decir que “lo discreto, lo alienado, lo reprimido son los tres casos de bloqueo natural” que corresponden a conceptos nominales, de la naturaleza y de la libertad. “En todos estos casos se invoca la forma de lo idéntico en el concepto, la forma de lo Mismo en la representación, para dar cuenta de la repetición: la repetición se dice de elementos que son realmente distintos y que, sin embargo, tienen exactamente el mismo concepto [el pene de él y el sombrero de ella], la repetición aparece, pues, como una diferencia, pero una diferencia absolutamente sin concepto, y en este sentido diferencia indiferente”.¹⁹

Sin embargo, en la interpretación de Koolhaas y Dalí, la agenda escondida de la pintura, su libreto, su mapa, su ‘manifiesto retroactivo’, es sobre el sentido – uno fácilmente visible el de crear tensión- y no sobre la repetición.

En las palabras de Deleuze, anotadas en la primera parte de este segmento, lo anterior puede explicarse así:

Este efecto de la asociación va a manifestarse en tres formas, o bien:

- La idea toma un rol, es capaz de representar todas las ideas a las que está asociada por semejanza en la imaginación: idea general.
- La unión de las ideas *por* el espíritu adquiere una regularidad que no tenía, ‘la naturaleza asigna a cada cual las ideas simples más apropiadas para unirse en una idea compleja’: sustancia y modo.
- Una idea introduce en el espíritu otra idea: relación.

En los tres casos, el efecto de la relación es la transición fácil del espíritu de una idea a la otra, o sea que, la esencia de la relación es la transición fácil.

El espíritu, devenido naturaleza, tiene tendencia.

Las ideas son religadas uniformemente, sin que las relaciones sean el objeto de una idea.

La idea general debe ser representada. Sólo puede serlo en la *fantasía* y bajo la forma de una idea particular que tiene una cantidad y una cualidad determinadas.

La imaginación deviene naturaleza, pero sigue siendo fantasía.

La fantasía encuentra entonces una extensión nueva, podrá:

- Invocar relaciones.
- Tomar prestado el ropaje de la naturaleza.
- Formar reglas generales que superen el campo determinado del conocimiento legítimo extendiéndolo más allá de sus propios límites.

La relación es 'la tendencia producida por la costumbre de pasar de un objeto a la idea de otro objeto que habitualmente lo acompaña'.

Es la relación entre un objeto variable con el conjunto en el que está integrado, con la estructura en la que lo sitúa su modo de aparición.

La originalidad de la relación aparece con claridad aún mayor en el problema de la identidad. La relación es aquí ficción:

La relación siempre supone una síntesis, acerca de la cual ni la idea ni el espíritu pueden informar.

Volviendo a los hechos 'falsos' y 'la fabricación de retrospectivas y prospectivas', *Delirious New York* es un raro libro de arquitectura que habla de 'hechos', no de ideas. En su análisis de Manhattan Koolhaas habló sobre 'hechos' y no sobre ideas. Curiosamente, como opuesto a una idea, un 'hecho' nunca es nuevo, ni tampoco es un evento. El hecho está escondido y estaba escondido en el pasado. Es invisible, 'pasa desapercibido, es como la pantera rosa'. Como en el 'subconsciente' freudiano, se define como una repetición, una neurosis o una urgencia irresistible de repetir algo del pasado erróneamente. En la pintura de Millet, de acuerdo a lo que dice Koolhaas, un hecho tal, se ve muy normal, y mientras más normal se ve, puede tener mejor éxito en destruir la realidad. Y en la pintura de Millet, desde el punto de vista programático, si existió tal cosa como una erección normal, esta erección se tenía que ver muy normal.

La actividad Crítica-Paranoica es la fabricación de evidencia para especulaciones improbables y la subsiguiente inserción de esta evidencia en el mundo, de manera que un hecho 'falso' toma su lugar ilícito entre los hechos 'reales'.

Estos hechos falsos están relacionados al mundo real como espías a una sociedad dada: mientras más convencional e inadvertida es su existencia, mejor pueden dedicarse a sí mismos a la destrucción de esa sociedad.²⁰

Puede deducirse que como tal, un hecho, de ninguna manera representa la realidad a la cual contribuye, ni representa la realidad resultante de añadir el hecho. No tiene nada que ver con las pequeñas ideas que generan proyectos y edificios como individualidades. La cuestión es cómo encontrar este 'hecho' que se esconde, que se ve muy normal, y eso definitivamente no contiene lo nuevo, lo cual, en su caso, vendrá después. Una posible respuesta puede ser que si se considera cualquier hecho ser un 'hecho falso', entonces el problema de reconocer la falsedad de un hecho se resuelve fácilmente. De esta suposición puede resultar un empirismo, momentáneamente, sin lo crítico y sin lo paranoico del método paranoico crítico, un empirismo, como lo llama Koolhaas, no obsesionado con la falsedad de la repetición. Un empirismo tal ya no trabajaría mediante la sobre-determinación, como en el caso de los personajes de la pintura, sino al contrario, mediante una bajo-determinación, liberando cada figura, elemento, o cosa de los constrañimientos ejercidos por la configuración de donde sucede que se encuentre.

Si por un momento se deja a un lado lo paranoico y lo crítico de la posición de Koolhaas en *Delirious New York*, entonces el empirismo sugiere un pragmatismo arquitectónico que se filtra, traspasa -incluso trasciende-, y rompe la envolvente de las técnicas de diseño existentes; de este modo se rompe la envolvente de lo que parece posible aquí y ahora, y se desarrollan otras nuevas envolventes con nuevas técnicas de diseño. Como tal, el empirismo puede dar pie, sustancia, a un pragmatismo positivo, sin el cual no se tendría el sentido ni posibilidad de generar lo nuevo. ¿Un pragmatismo empírico o un empirismo pragmático?

Una ilustración de lo antedicho puede ser algo de lo que Koolhaas dice en la presentación de una extensión para el gran eje de París en La Défense, que se titula:

Tabula Rasa Revisited [Tabula rasa revisitada],²¹ Misión Grande Axe, La Défense, París, France, Concurso, 1991.

[Localizados sobre un esquema de París y sus alrededores]

Este es París. Este es el Sena. Este es el centro.

Esta es La Défense, la ciudad-oficina que a nadie le gusta realmente pero que tiene una virtud innegable...

Este es el Aeropuerto Charles de Gaulle. Este es Euro-Disney.

TEJOS CON
FALLA DE ORIGEN

Su presencia ha salvado a París; cada 'cosa-que-ofende-a-la-vista' realizada allí ha prevenido una invasión del centro.

El concurso convocado para una extensión de La Défense la cual empieza en el Sena, hasta otro rizo del Sena, así que comenzará en el Sena y terminará en el Sena.

Los franceses, con su eterno optimismo sobre el significado de los ejes, han ya decidido que el único gesto significativo será extender el famoso eje que comienza en el Louvre y continúa, vía el Arc del Triomphe, al Grande Arche de La Défense, y cargar esta línea sin glamour con significado.

Pero cuando miramos la parte de atrás de La Défense, no nos sentíamos muy optimistas respecto a nuestra habilidad de cargar esta línea de significado.

La paradoja del concurso fue que la extensión de La Défense ya estaba ahí —el área estaba llena.

Esta es la universidad de Nanterre, uno de los semilleros de Mayo de '68.

Este es lugar de una futura estación del TGV.

Este es el cementerio.

Este es el Grande Arche.

La Défense básicamente no es nada más que una extremadamente interesante vía circular que ha sido concebida casi como un trabajo de arte, dentro de la cual reina una enorme libertad.

Así que vimos esta situación y nos hicimos una pregunta muy venenosa...

¿Cuántos de estos edificios se merecen vida eterna? Esta pregunta es esencialmente prohibida en Europa [¿Y en México no?], donde el contexto urbano es asumido para ser algo que debe ser preservado y respetado, no destruido. En muchos casos, desde luego, esto es enteramente legítimo. Pero cuando vemos estos edificios —sus materiales no son para durar siempre, sus programas son meramente articulaciones de una legitimidad financiera momentánea- se vuelve difícil considerarlos parte de Europa en un sentido histórico. No fueron concebidos con demandas de permanencia; son una especie de arquitectura —a corto plazo- provisional.

Y todo lo demás es plankton —la acumulación típica de indisputablemente edificios inferiores construidos entre los cincuenta y los noventa que forman el índice de la arquitectura del siglo XX. La mayoría de los edificios más antiguos estaban en mal estado. Muchos eran bloques de vivienda de interés social extremadamente impopulares. Otros eran edificios de oficinas como esos que se están levantando en todo el mundo —la traducción de una débil fórmula financiera en una caja de concreto con aislamiento y vidrio espejo. [¿Estará hablando de Santa Fe, en la Ciudad de México?]

Y entonces tuvimos una fuerte urgencia de hacer un nuevo comienzo. [¿Un barajeo de la realidad?]

Pero la noción de un nuevo principio —empezando desde nada, la tabula rasa- ha sido tabú siempre desde el intento brutal de Le Corbusier con el Plan Voisin de arrasar con todo de una vez. La aspereza, el impacto, la obvia locura —pero al mismo tiempo la increíble elocuencia- de su operación cerró el libro sobre la cuestión de un nuevo comienzo a las generaciones por venir.

Así que vimos a La Défense con, por un lado, la carga desagradable y absurda de tener que inventar un concepto para un área que ya estaba llena y. Por el otro, el conocimiento de que hay un límite mayor a nuestra imaginación —el límite del nuevo comienzo- y nos preguntamos...

¿Qué pasaría si, incluso en Europa —especialmente en Europa- declaramos cada edificio en la zona entera que tenga más de 25 años sin valor —nulo o vacío- o cuando menos potencialmente eliminable?

¿Cómo una pregunta tal cambia los parámetros y la interpretación de este proyecto, el que encontramos intolerablemente triste con este tenue eje supuestamente dando coherencia y calidad a la zona? [Una realidad gastada]

Analizamos estas preguntas en términos numéricos y descubrimos que si limpiáramos el sitio en ensanchamientos de cinco años simplemente borrando todos los edificios de más de 25 años, vastas áreas serían gradualmente liberadas.

Preservaríamos los edificios de algún mérito, o los edificios de valor sentimental —Nanterre, un muy hermoso palacio de justicia, un parque, una estación- y desde luego mantendríamos el Grande Arche, el CNIT, y la Torre Fiat como una especie de acrópolis del siglo XX.

El proceso de borrado puede distribuirse sobre el tiempo de una manera subrepticia —una realidad invisible. Podríamos gradualmente raspar...

... áreas enteras de textura fuera del mapa...

... y en 25 años estaría disponible toda el área...

[¿El hecho 'falso' que toma su lugar entre los hechos 'reales'?

Esto tuvo, para nosotros, una regocijante y secreta conexión con la operación e Le Corbusier. Pero mientras Le Corbusier pudo haber sido muy drástico al decir, 'yo arraso todo de una vez', y ciertamente hubiera sido demasiado drástico al remover uno de los más admirados ejemplos de cultura urbana,

nosotros pudimos argumentar que aquí tal cultura urbana no existía, o incluso que esta cultura urbana supone este tipo de eliminación.

Vimos esta área nuevamente liberada, y nos preguntamos algo aún más aterrador...

¿Qué hacer con este nuevo territorio?

Medimos la sustancia que habíamos quitado ['habíamos quitado', en pasado, por tanto ya es un 'hecho']

Y el nuevo programa que teníamos que añadir.

Hicimos una serie de estudios para tratar de imaginar un plan urbano para esta área.

¿Lo hicimos 'interesante'? ¿Dinámico? [¡Otra vez en pasado!]

¿Hicimos un plan que está conectado a las investigaciones presentes de la teoría del caos, o alguna analogía –nunca puede ser más que una analogía– a desarrollos paralelos en otras disciplinas?

¿O qué sucede si simplemente tomamos el método que limite menos y posibilite más –la retícula de Manhattan, una combinación de una disciplina bidimensional y una casi independiente libertad potencial de expresión en la tercera dimensión– y convierta esto en una especie de polémica utilitaria?

Proyectamos la retícula en el sitio (Coincidentemente, una de las líneas de la retícula sucedió que corresponde con el eje[¿Qué buena coincidencia!].)

Entonces hicimos un inventario estricto de tipologías contemporáneas con las cuales podíamos planear la ciudad.

¿Cómo hacer un nuevo comienzo en Europa? ¿Con Europa?

La Défense (el territorio de EPAD*) es una reserva estratégica que hasta ahora ha mantenido a París intacto (cada torre construida allí le 'ahorra' al centro una invasión), una zona de expansión privilegiada que posibilita a la ciudad –incluso al país– de modernizarse constantemente, de hacer los ajustes tácticos necesarios para competir con otras capitales del mundo –Londres, Nueva York, Tokio. Es un teatro de progreso.

Ahora que el primer sector está 'terminado' –La Défense original dentro de su elegante *ceinture* [cinturón] de los cincuenta, un éxito después de décadas de duda– la pregunta de su expansión se vuelve aguda.

Al otro lado del Grande Arche hay un 'más allá' no familiar: cementerios, viejos poblados, comienzos de ciudad, Nanterre, un vasto terreno de mayormente sustancia urbana de la posguerra. Habiendo dotado a la línea –el Grande Arche– que corre desde el Louvre vía el Arc de Triomphe a una sola salida en el arco más grande con magia urbana, parece inevitable para los franceses el extenderlo a través de su plano urbano hasta que tope otra vez con el Sena.

La existente es, en Europa, una condición antigua, porque Europa es el Viejo Mundo, el continente de la historia, hay allí una suposición de que toda su sustancia –incluso la más mediocre– es histórica, y *por tanto* tiene derecho a la permanencia. La idea de un nuevo comienzo es ahora, en Europa, literalmente impensable; el sueño / pesadilla de la tabula rasa está muerta –completamente abandonada.

No obstante, la construcción contemporánea promedio tiene paradójicamente una corta expectativa de vida. Está construida con materiales no apropiados para la eternidad. La arquitectura es ahora un poco más que una barrera térmica –contra el *frío* en el norte, contra el *calor* en el sur– sus fachadas de vidrio-espejo una premonición perversa de inexistencia futura. La construcción 'moderna' se ha vuelto la encarnación de una envolvente financiera oportunista que después de 20,25 cuando mucho 30 años, simplemente expira –todo dentro de una sola generación. La construcción moderna está literalmente dada por perdida.

Estas tres condiciones:

- La suposición de la permanencia europea;
- La realidad ontológica de su sustancia provisional;
- La imposibilidad e un nuevo comienzo;

Forman un triple atolladero claustrofóbico.

Pero si la existencia de alguna construcción contemporánea es fundamentalmente precaria, entonces, de hecho, la sustancia entera de la ciudad contemporánea representa, cuando mucho, una ocupación temporal. La inacción –una de las más difíciles acciones de hoy– es todo lo necesitado para que la *raison d'être* financiera de las construcciones se evapore. Paradójicamente, su redundancia será liberadora: por debajo de la adelgazante costra de nuestra civilización una escondida tabula rasa descansa esperando.

* EPAD (Etablissement Public d'Aménagement de la Région de La Défense) es la zona de 760 hectáreas que cae bajo el control directo del primer ministro francés, sin considerar fronteras municipales, de las cuales la presente La Défense es sólo la primera fase. El concurso era convocado para todo el territorio.

Era un eco presuntuoso al final de este siglo de cómo la arquitectura pudo haber sido interpretada al principio de este siglo. (*SMLXL* p. 1129)

Regocijo momentáneo al reconquistar la profesión de urbanistas... (*SMLXL* p. 1131)

De hecho, renovación tal resume el ciclo perpetuo de construcción, deconstrucción, reconstrucción que ha sido suspendido por miedo de nuestra propia inferioridad.

Hemos usado este concurso para generar una masa crítica de renovación urbana, para imaginar una estrategia anti-utópica que transformara, más allá de la tabula rasa, los más banales supuestos económicos en una polémica utilitaria, para interpretar la extensión de La Défense como a gradual, progresiva transformación de este caótico 'más allá' en un nuevo sistema urbano.

Asumiendo una máxima vitalidad económica de 25 años, hemos hecho un inventario, comenzando por los sitios disponibles ahora, de redundancias subsecuentes es incrementos a cinco años para descubrir un dominio gigante de baldíos teóricos.

Proponemos proyectar una retícula a través de la extensión entera del concurso —sobre todo lo que existe incluyendo el enclave actual de La Défense- y exponer progresivamente este nuevo sistema a medida que las construcciones van llegando a sus fechas sucesivas de expiración.

La retícula propuesta aquí es al mismo tiempo conceptual y operacional; no someterá todo en el camino a su disciplina sino que actuará como un filtro para absorber aquellas entidades cuyo derecho a sobrevivir no está disputado —la universidad e Nanterre, la prefectura de Wogensky, el nuevo parque André Malraux- adaptando lo que no ajuste bien de sus geometrías anteriores. A lo largo de todo su perímetro generará una sarta de híbridos. . para lograr su coherencia final, invertirá hasta los fragmentos aislados con una premonición de identidad.

La omnipresencia teórica de la retícula no implica densidad homogénea; organizará la coexistencia de lo sólido y lo hueco, de la densidad y de la vacuidad. En un futuro cercano, se volverá aún más cargado con potencial y diferencia a través de nuevas conexiones infraestructurales, vías de automotores, el TGV, la conexión son el hiper-Périphérique. Alrededor de estas inyecciones, la retícula permitirá diferentes intensificaciones.

El Grande Axe mismo se volverá casi incidental, sólo una de sus coordinadas ortogonales.

La Défense como la conocemos será liberada de su condición de enclave, se disolverá con el tiempo para convertirse simplemente en parte del sistema. Algunas de sus obras maestras presentes —CNIT, el Grande Arche, la Torre Fiat- permanecerán para formar una acrópolis parisina del siglo XX.

¿Cómo intervenir en el robusto caos de La Défense?

¿Cómo 'estar' cerca del Grande Arche?

¿Cómo construir junto a la Tour Sans Fin de Jean Nouvel, la eventual séptima maravilla de Europa?

Por definición, es imposible competir con el cilindro de Nouvel. El único contraste posible es entre lo sublime y lo banal.

El cliente quería espacio estándar de oficinas. Por tanto, este es un proyecto minimalista: repetición máxima, manipulación mínima.

La Défense está llena. Para abrir el oeste —l'Après la Défense- una vía para automotores se desprende del rizo central, para eventualmente continuar el eje de París; hacia el sur: un cementerio —en su regularidad una censura silenciosa para los perfiles torturados revestidos de espejo amontonados a su alrededor; en la axila de las supercarreteras: Jean Nouvel, tal vez; hacia el norte: una escuela de negocios y dos edificios de oficinas, uno alto, otro bajo y como proa.

La torre Zac Danton está sobrepuesta en un zoclo. Dentro el zoclo: vía de automotores, estación del metro, estacionamiento. Sobre el zoclo: nivel peatonal con restaurantes.

El edificio es una losa de piso rectangular repetida 28 veces, conectado con una rampa a la vía de automotores. A dos terceras partes hacia arriba, la parte superior de la placa se desprende y se mueve 'más cerca' de París (¿atracción persistente del centro?). en la ruptura, un piso es jalado hacia el Grande Axe, invadiendo la consagrada perspectiva. Será cubierto de luces, emitiendo mensajes posicionales.

En la fachada sur, fragmentos de vidrio quebrado crean un brise-soleil horizontal: una afirmación de vitalidad desordenada vis-à-vis con la perfección disolvente de Nouvel.

... y repoblar...

... las ambiciones anteriormente megalománicas de nuestros antecesores.

Side Show [Espectáculo secundario]²²

Torre de oficinas Zac Danton

La Défense, París, Francia.
Concurso, desarrollo de diseño 1991-93.

Y sigue sembrando hechos 'falsos', convirtiendo 'esto en una especie de polémica utilitaria'...

¹ Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, traducción Hugo Acevedo, Editorial Gedisa, Barcelona 1996, 3ª edición. (1ª edición en francés 1953). Conclusiones. P. 148.

² Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, traducción José Vázquez Pérez, editorial PRE-Textos, Valencia, 1997, 2ª edición, p. 65. (1ª edición en francés 1977).

³ Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, traducción Hugo Acevedo, Editorial Gedisa, Barcelona 1996, 3ª edición. Pp. 11-29. (1ª edición en francés 1953).

⁴ Rem Koolhaas: *Conversation with Students [Conversación con los estudiantes]*. Sanford Kwinter, *Flying the bullet, or when did the future begin?* [*Volando la bala, o cuándo comenzó el futuro?*] Architecture at Rice 30, editado por Sanford Kwinter. Princeton Architectural Press, New York, 1996, 2ª edición. Pp. 90-91.

⁵ Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*. Traducción Hugo Acevedo. Editorial Gedisa, Barcelona 1996, 3ª edición. Pp. 91-115. (1ª edición en francés 1953).

⁶ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

⁷ Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*. Traducción Hugo Acevedo. Editorial Gedisa, Barcelona 1996, 3ª edición. (1ª edición en francés 1953). Capítulos: I pp. 11 a 30, V pp.91 a 116 y Conclusiones. Pp. 137 a 148.

⁸ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 201, (1ª edición en francés, 1995).

⁹ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994. Pp. 241-243. (1ª edición 1978). Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁰ Koolhaas, Rem, *El pasado es demasiado pequeño para habitarlo*, entrevista con Nathan Gardels, Traducción Eurídice Aguirre, Revista Vuelta, Número 239, octubre 1996.

¹¹ Un refuerzo especialmente importante para la tesis de Dalí fue proveído por la disertación de doctorado del psiquiatra Jacques Lacan: *"De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité"*. Nota de Rem Koolhaas en *Delirious New York*.

¹² Dalí, Salvador, *La Femme visible*, (Paris: Editions Surrealistes, 1930). Puede verse también: Dalí, Salvador, *¿Porqué se ataca a Gloria Martinena?*. Edición Simons. Ediciones Siruela, Madrid, 1994. También publicado con el título *51*. Traducción Gloria Martinena. Editorial Ariel, Barcelona, 1977. (Primera edición en francés, título original *Oui*, Éditions Denoël, París, 1971).

¹³ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, Pp. 237-238. (1ª edición 1978). Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁴ Dalí, Salvador, *El mito trágico de "El Angelus" de Millet*. Tusquets Editores, Marginales 166, Barcelona, 1998, 2ª edición, (1ª edición original en francés 1963).

¹⁵ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994 p. 243. (1ª ed. 1978). Trad. Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁶ Dalí, Salvador, *El mito trágico de "El Angelus" de Millet*, Tusquets Editores, Marginales 166, Barcelona, 1998, 2ª edición, Pp. 12 y 24, (1ª edición original en francés 1963).

¹⁷ Karl Raimund Popper (1902-1994), filósofo de la ciencia británico, de origen austriaco, famoso por su teoría del método científico y por su crítica del determinismo histórico.

Nació en Viena y se doctoró en filosofía por la universidad de su ciudad natal en 1928. Aunque no fue miembro de la llamada Escuela de Viena (véase Positivismo), simpatizó con su actitud científica, pero criticó algunos de sus postulados. Desde 1937 hasta 1945 ejerció la docencia en la Universidad de Canterbury (Nueva Zelanda) y, más tarde, en la Universidad de Londres. Murió el 17 de septiembre de 1994.

La contribución más significativa de Popper a la filosofía de la ciencia fue su caracterización del método científico. En su Lógica de la Investigación científica (1934), criticó la idea prevalentemente de que la ciencia es, en esencia, inductiva. Propuso un criterio de comprobación que denominó **falsabilidad**, para determinar la validez científica, y subrayó el carácter hipotético-deductivo de la ciencia. Las teorías científicas son hipótesis a partir de las cuales se pueden deducir enunciados comprobables mediante la observación; si las observaciones experimentales adecuadas revelan como falsos esos enunciados, la hipótesis es refutada. **Si una hipótesis supera el esfuerzo de demostrar su falsedad, puede ser aceptada, al menos con carácter provisional.**

Ninguna teoría científica, sin embargo, puede ser establecida de una forma concluyente. En La sociedad abierta y sus enemigos (1945), Popper defendió la democracia y mostró reparos a las implicaciones autoritarias de las teorías políticas de Platón y Karl Marx. Criticó la idea de que las leyes descubridoras del desarrollo de la historia hacen inevitable su curso futuro y, por tanto, predecible. Enciclopedia Microsoft Encarta 2001.

¹⁸ Dalí, Salvador, *El mito trágico de "El Angelus" de Millet*. Tusquets Editores, Marginales 166, Barcelona, 1998, 2ª edición, P. 46. (1ª edición original en francés 1963).

¹⁹ Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum y Repetición y diferencia*, Traducción Francisco Monge, 2ª ediciones, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999, p. 80, (1ª ediciones en francés T. Ph., 1970, R. y d., 1969).

²⁰ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994. Pp. 241-243. (1ª ediciones 1978). Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

²¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Tabula Rasa Revisited*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 1090-1133. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

²² Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Side Show*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 1134-1155. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

2050. DE LA CRÍTICA A LA APLICACIÓN DEL RIZOMA.

**DEL APRENDIZAJE ARQUEOLÓGICO —CONCEPTO RETROACTIVO— DE REM KOOLHAAS.
DE *DELIRIOUS NEW YORK* Y LA PRIMERA OMA.**

DEL MONTAJE DE LA MÁQUINA ABSTRACTA.

DEL RETORNO A BERLÍN.

DEL RIZOMA.

ENTONCES, ¿QUÉ ES UN RIZOMA?

DE LA APLICACIÓN DEL RIZOMA EN LA NUEVA CIUDAD DE MELUN-SÉNART.

DE LA APLICACIÓN DEL RIZOMA EN EL DELTA DEL RÍO DE LAS PERLAS.

Pero la crítica no consiste en justificar, sino en sentir de otra manera: otra sensibilidad.¹

GILLES DELEUZE.

Quedó establecido, que para hacer CRÍTICA de esta altura, habrá que tener primero una filosofía positiva, afirmativa, basada en la negación. Negación que es la denuncia de la 'imagen dogmática del pensamiento' y 'sus manifestaciones más impactantes: lo negativo como método, y el platonismo, con su trascendentalismo inherente'.² Rotura con el pasado, posibilidad de lo nuevo.

También quedó apuntado que, como cuestión metodológica, la forma de pensar de Koolhaas es muy peculiar y para nada dogmática. Que sin duda alguna el abordaje teórico de un autor -filósofo-teórico-escritor-urbanista-arquitecto-constructor-Premio Pritzker-, así como la redacción de una monografía, no conllevan la estricta reproducción -*calco*- de los postulados de ese autor, sino una lucha cuerpo a cuerpo -o mejor dicho una lucha mente a mente- con su planteamiento, con sus propuestas, con su filosofía, con el propósito esencial de entender, plantear, proponer, en suma, de filosofar conjuntamente. Por lo que es no sólo necesario sino fundamental, elegir para las contiendas autores -en el caso de esta disertación a Koolhaas-, con los que la refriega desemboque en alianza, en composición de fuerzas, de otra manera la batalla es totalmente infructuosa. El resultado final no es la superposición de dos pensamientos, ni el injerto de un pensar en otro, sino una 'producción rizomática', en palabras de Deleuze, en la que constantemente un autor lleva al otro y viceversa en un juego de interacciones -devenires- cuyo resultado no es la mera suma de los componentes en juego, sino la creación de nuevos conocimientos y puntos de vista, es decir, la creación de valores y sentido, mediante la creación de un 'discurso libre indirecto'. "Es agradable que resuene hoy la buena nueva: el sentido no es nunca principio ni origen, sino producto. No hay que descubrirlo, restaurarlo ni reemplazarlo, sino que hay que producirlo, mediante una nueva maquinaria... Producir el sentido es hoy la tarea."³

Entonces, dije, la obra entera de Koolhaas es una obra de combate -ya lo compara Sanford Kwinter⁴ con un *dogfighter* o piloto de avión de caza de la Segunda Guerra Mundial y nada menos que con Chuck Yeager- y como tal tiene que comenzar con una negación. El camino hacia el pensamiento afirmativo que Koolhaas proclama, al igual que el de Deleuze, pasa por la **negación**: del pensamiento negativo y de la dialéctica. **La creación de valores y sentido no puede proceder del compromiso con los valores y sentido preexistentes, de un diálogo que tiende a una síntesis dialéctica reunificadora, sino de una decidida vocación provocadora, destructora y afirmativa al mismo tiempo como paso necesario para la producción de lo nuevo.** Es la base en la filosofía deleuziana del propio proyecto koolhasiano, en la producción de los conceptos de valor y sentido, la que obliga a una filosofía afirmativa, alejada de cualquier tentación de compromiso con lo existente.

La negación fue rotunda, el fin de los *calcos* se hizo absolutamente inminente con aseveraciones como la siguiente:

La promesa de los alquimistas del modernismo -de transformar cantidad en calidad a través de la abstracción y la repetición- ha sido un fracaso, un engaño: magia que no funcionó. Sus ideas, estéticas

y estrategias están acabadas. Juntos, todos los intentos de hacer un nuevo comienzo sólo han desacreditado la *idea* de un nuevo comienzo. Una vergüenza colectiva en el despertar de este fiasco que ha dejado un cráter masivo en nuestro entendimiento de la modernidad y la modernización.⁵

DEL APRENDIZAJE ARQUEOLÓGICO —CONCEPTO RETROACTIVO— DE REM KOOLHAAS.

Conociendo la obra entera de Koolhaas desde sus inicios hasta la fecha y mediante el armado del rompecabezas de 'referencias secretas' es posible entender con claridad su afán inicial en el trazado consciente e inconsciente de su mapa, su agenda de arquitectura-urbanismo, considerando además, los vaivenes que se daban en los años ochenta en el campo de la arquitectura. Sin embargo, había varias de esas 'referencias secretas' a las que no les encontraba su lugar, sin hacer trampa, en el rompecabezas. Las primeras eran Coney Island y la Tecnología de lo fantástico, Ivan Leonidov y Salvador Dalí. ¿Tenían algo en común? Sentía que entraba, no sin peligro, en terrenos de 'demostración paranoica' con premeditación, alevosía y, no sabía, si ventaja. ¡Eureka! Creo que encontré la conexión leyendo entre líneas en la mente de Koolhaas, cuando menos a través de sus escritos y en su obra inicial (y de paso quedaban resueltas otras dos referencias y sus anexos, por decirlo así: Mies y Le Corbusier). Las tres primeras eran adquisiciones simultáneas de conocimiento, o cuando menos están manejadas de manera simultánea en *Delirious New York*, publicado en **1978**, aunque la de Leonidov no está explícita, sí queda implícito que rondaba en su mente, basta con echar una buena mirada al trabajo de Leonidov para encontrar algunos rasgos paralelos, que se vuelven notorios en la propuesta que Koolhaas hace en la última manzana del libro: *Appendix: A Fictional Conclusion* [Apéndice: Una conclusión Ficticia], que consiste de: *The City of the Captive Globe* [La ciudad del globo cautivo] (1972), *Hotel Sphinx* (1975-76) proyecto de Zenghelis, *New Welfare Island* [Isla del nuevo bienestar] (1975-76) en la que Koolhaas ubica entre otras cosas el *Arquitekton* Suprematista de Malevich y el proyecto del *Welfare Palace Hotel* (1976) como contrapartida del **Complejo de la ONU** que se encuentra enfrente en la Isla de Manhattan, y por último, claro, *The Story of the Pool* [La historia de la piscina] (1977) que sucintamente se trata de una piscina flotante con un 'gimnasio' abajo diseñada en Moscú en 1923; "el prototipo se volvió la estructura más popular en la historia de la Arquitectura Moderna". Los arquitectos, sus constructores, que además eran salvavidas vinieron a descubrir que si nadaban al unísono la piscina se movía lentamente en dirección opuesta. Una mañana, de **los estalinistas años treinta**, decidieron escapar nadando en la piscina, cuarenta años después llegaron a Norteamérica, era extraño lo familiar que les era Manhattan, siempre habían soñado con Chryslers de acero inoxidable y Empire States voladores e incluso habían tenido visiones mucho más audaces. Al atracar en Wall Street se sorprendieron al ver la uniformidad de la ropa y el comportamiento de la gente, preguntándose con horror si el comunismo había llegado a Norteamérica mientras ellos cruzaban a nado el Atlántico. Termina narrando la dificultad de aceptación de los arquitectos neoyorkinos del repentino influjo de los Constructivistas, la traición que Wright inflingiera a sus colegas Modernos en nombre de la Arquitectura cuando estuvo en Moscú, y los varios intentos de desembarcar que hiciera la piscina antes de colisionarse con la balsa del *Welfare Palace Hotel*. Una historia llena de metáforas.

Al estudiar el libro de Leonidov encuentro en su trabajo, como dije, algunos rasgos paralelos muy interesantes: *El Instituto Lenin* (1927) que enfatiza las formas de **la esfera y la aguja –el globo y el rascacielos-**, símbolos de la feria mundial de Nueva York (1939) y la esfera (1964); *La ciudad del sol* (1943-59): la concepción de una ciudad ideal comenzó a emerger en el pensamiento de Leonidov durante **los años treinta**. Tomó forma durante los años de la guerra y tomó una forma más explícita en una serie de bosquejos y proyectos de los cuales tres fueron trabajados en más detalle: **La isla de las flores, el complejo de la ONU y la Feria Mundial de Moscú.**⁶

Aunado a lo anterior se encuentra igualmente:

- El peregrinaje a Rusia que Koolhaas hiciera junto con Gerrit Oorthuys para estudiar el trabajo de Leonidov y eventualmente realizar una publicación que desafortunadamente no se llevó a cabo como tal.

- La minuciosa crítica que hace de Le Corbusier⁷ en el mismo *Delirious New York*, la cual resume una ironía que a veces linda en el sarcasmo, pero, hay que decirlo, una muy buena crítica de la paranoia de Le Corbusier de ese período.
- El profundo estudio que realiza de arquitectos Modernos –Mies, Mendelsohn y Hilberseimer– en Berlín para la participación de la OMA en el concurso organizado por IBA (Internationale Bauausstellung) [Exposición Internacional] de Vivienda en Kochstrasse /Friedrichstrasse en 1980. En este trabajo, cuyo título de presentación, sumamente sugerente, en *SMLXL* es *Shipwrecked [Naufragio]*, investiga sobre la arquitectura Moderna, en una búsqueda tentativa, como dije antes, consciente o inconsciente de las líneas que conforman su mapa:

El concurso organizado por IBA (Internationale Bauausstellung) [Exposición Internacional] pedía a cada uno de los 16 arquitectos desarrollar un concepto urbano completo para las cuatro manzanas alrededor de la intersección de Kochstrasse y Friedrichstrasse, y enseguida una propuesta arquitectónica más específica para una sola manzana, en este caso para la Manzana 4, que corre paralela al muro y encara el Checkpoint Charlie.

La arquitectura Moderna ha sido persistentemente criticada por su insistencia de comenzar desde lo arrasado –su cimienta sobre tabula rasa. El área de Friedrichstrasse ofrece la ventaja de ya haber sido arrasada. Interpretamos el aún profundamente dañado carácter del sitio como un reto a investigar la hasta que extensión ciertas tipologías y texturas modernas se desarrollaron para Berlín –algunas propuestas por primera vez para Friedrichstadt– pueden coexistir con un patrón clásico de calle y con los sobrevivientes de ideologías arquitectónicas del pasado reciente y distante, las cuales son ahora igualmente naufragios.

Buscamos en Friedrichstadt las intervenciones de Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, and Ludwig Hilberseimer, y los esquemas de patio que Mies desarrolló para otros emplazamientos en Berlín, para analizar las fuerzas y calidades respectivas de esas texturas y los nuevos ambientes que aún podían generar.

El contexto de las cuatro manzanas del sitio de la composición está determinado por la retícula del siglo XVIII, las estructuras remanentes de la preguerra generadas por la retícula, y la reconstrucción de la posguerra, la cual está usualmente en pugna con la retícula. Los viejos edificios definen y son definidos por la calle, los nuevos edificios la hacen difusa y la disuelven.

Desde el reciente redescubrimiento de la calle como el elemento esencial de todo urbanismo, la solución más simple para esta condición compleja y ambigua es deshacer los ‘errores’ de los años cincuentas y sesentas y construir una vez más a lo largo de las líneas del terreno como signo de una conciencia histórica recuperada. Este acercamiento restaura la retícula, respetuosamente conecta los nuevos edificios con los viejos, e intenta esconder la mayoría de los edificios de la posguerra en un esfuerzo de devolver de manera inofensiva las ideologías equivocadas de las cuatro décadas pasadas.

Pero es importante resistirse a esa tentación, para evitar volverse parte del movimiento de un péndulo insensato donde la aceptación de una doctrina arquitectónica particular lleva –tan seguro como que el día sigue a la noche– a la adopción de su opuesto exacto algunos años más tarde: una secuencia negativa en la que cada generación ridiculiza a la previa sólo para ser anulada por la siguiente. El efecto por tal secuencia de si-no-si es antihistórica en que condensa el discurso de la arquitectura a volverse una cadena incomprensible de oraciones desconectadas.

Un proyecto para Kochstrasse /Friedrichstrasse debía imponer una estructura conceptual, más allá de la literalidad del plan de calles, que relacione a los edificios existentes –ya sea que estén o no conformados a la red– y cree anclas para nuevas inserciones. Sin esta estructura –un concepto retroactivo que haga sentido de la casuística existente– tanto la arquitectura antigua con su patetismo de decaimiento y la arquitectura de posguerra con su aura de optimismo olvidado permanecerán en el olvido.

En la Manzana 4, el tema crítico era el diseñar vivienda a la sombra del Muro de Berlín y las facilidades fronterizas de control de Checkpoint Charlie. En este peculiar contexto, la casa de patio –como la inventaron en los veinte Mies, Hilberseimer, y Hugo Häring– es convincente porque:

1. crea una intimidad y serenidad auto-contenida que es independiente de las circunstancias; crea un contexto mientras se disocia a sí misma del contexto;
2. responde a la población decreciente de Berlín: puede mantener la intensidad arquitectónica y la urbanidad con un despliegue mínimo de material y pocos habitantes;
3. invierte imaginación en el rearrreglo sin fin de una pequeña cantidad de componentes.

La misma estrategia es aplicada a la un poco menor Manzana 5 y a lo largo el Muro. En la Manzana 6, casi un cuadrado, el área de la manzana es sugerida –pero nunca exactamente definida– por placas

adicionales que absorben los objetos libremente levantados y los fragmentos de la calle-muro en una composición 'puerto-y-oceano'. Las placas paralelas de Hilberseimer están proyectadas en la angosta Manzana 7 y simplemente 'reducidas' cuando topan con estructuras existentes. [...] ⁸

Reclama la atención el *Rascacielos de vidrio de planta prismática (1919-21)* para oficinas, que propuso Mies van der Rohe cerca de la estación de Friedrichstrasse, donde la perspectiva muestra claramente cómo las superficies de vidrio están arregladas en ángulos para encuadrar con el perfil de la planta y producir un rico juego de reflexiones de luz. Dice Fritz Neumeyer, "Rem Koolhaas ha dibujado un homenaje a este proyecto de Mies en el concurso del IBA *Kochstrasse /Friedrichstrasse südliche Friedrichstadt*, Berlín 1980/1981. En el plano de situación, el rascacielos es un elemento más de la topografía urbana".⁹

Como puede verse en estos pocos párrafos de este ensayo -lo mismo sucede con Le Corbusier, Leonidov, y también con Dalí-, Koolhaas analizaba las propuestas de los arquitectos con microscopio, y este microscopio era precisamente la aplicación de un *calco* mediante el cual, poniéndolo encima de los mapas de Mies, Hilberseimer y Mendelsohn -y de los otros-, aún a sabiendas **del peligro** que esto significaba, sacaba conclusiones, rectificaba trazos, aprendía a hacer su propio mapa, en suma, daba sentido y valor a las aportaciones. Muy interesante, ahí estaba ya la negación a que me referí al inicio y consecuentemente, la producción de lo nuevo. Seguramente se estaría preguntando algo semejante a:

¿No estaremos restaurando un simple dualismo al oponer los mapas y los calcos como el lado bueno y el lado malo? ¿No es lo propio de un mapa poder ser calcado? ¿No es lo propio de un rizoma cruzar raíces, confundirse a veces con ellas? ¿No conlleva un mapa fenómenos de redundancia que ya son como sus propios calcos? ¿No tiene una multiplicidad sus estratos en los que se enraízan unificaciones y totalizaciones, masificaciones, mecanismos miméticos, hegemonías significantes, atribuciones subjetivas? ¿No reproducen incluso las líneas de fuga, gracias a su eventual divergencia, las formaciones que ellas deberían deshacer o evitar? Pero lo contrario también es cierto, es una cuestión de método: *siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa*. Y esta operación no es en modo alguno simétrica de la precedente. Porque no es rigurosamente exacto que un calco reproduzca el mapa. Un calco es como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de colorantes o de otros procedimientos de contraste. El que imita siempre crea su modelo, y lo atrae. El calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado [sic] el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo. **Por eso es tan peligroso**. Inyecta redundancias y las propaga. El calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma. ¹⁰

¿No es aquí precisamente, en este momento crucial, donde se atoran un buen número de arquitectos? Comienzan calcando, por ejemplo a Barragán, y el *calco* traduce al mapa en imagen, lo estabiliza, neutraliza sus multiplicidades, etc., etc., *por eso es tan peligroso hacer sólo calcos*, inyecta redundancias y las propaga, sin valor ni sentido. Baudrillard llamaría a esto simulacros. Se encuentra Koolhaas al entrar en la profesión en graves dilemas, como todos los que PIENSAN, y se decide, como se puede ir viendo, por el camino peligroso de la determinación: 'La arquitectura es una profesión peligrosa'. En su ensayo titulado *Soft Substance, Harsh Town* [*Sustancia suave, ciudad áspera*], con el cual acompaña la presentación del proyecto de *Boompjes Tower Slab (1979-82)*, que iba a estar en aquel difícil terreno que había seleccionado en Rotterdam, dice en esa manera telegráfica con que suele contar sus vicisitudes:

1. Dilema de finales de los setenta: ¿quedarme en EUA o regresar a Europa?

EUA: postmodernismo triunfante.

Europa: el historicismo levantándose -¿lo 'nuevo' reemplazado, tal vez para siempre?

EUA: libertad del contexto.

Europa: el contexto es todo.

EUA: todo grande.

Europa: todo pequeño.

OMA: solamente un frente —de hecho, estamos enseñando en Londres en la AA [Architectural Association School].

Paradoja: *Delirious New York* genera 'fama' —sobrepuesta en completa inexperiencia. Combinación postmoderna.

Pregunta (y duda): ¿Hay arquitectura 'teórica'? ¿Puede la arquitectura encarnar ideas? ¿O es sólo espacio, un tema más bien negado? (El libro podría ser visto como una argumentación elaborado por su irrelevancia).

Entonces, un día en 1979, un evento interviene (y me doy cuenta que de ahora en adelante, los eventos decidirán mis dilemas, en lugar de que mis dilemas decidan los eventos).

Para lograr esto Koolhaas tiene que permitir que las 'cosas dadas de antemano' o condicionantes, se muevan, cambien de lugar, se articulen y desarticulen, desaparezcan, o vuelvan a aparecer, que intervenga lo azaroso y se encuentren intersticios, y así vayan encontrando su propio ser, como un rizoma. Así es como basándose en su experiencia —empirismo— corrige, mejora y sigue determinando su 'espacio urbano-arquitectónico'. Creo que éste es uno de sus gran pasos, un salto cuántico, usando sus palabras. Continuo con la cita:

2. Un concejal de Rotterdam (el vice alcalde de construcción) me llama a Londres. Quiere verme. Cuando me reúno con él, se sienta frente a un plano colosal de la ciudad. '¿Qué sitio quieres? Pregunta con una generosidad no-holandesa.

Yo señalo una manchita casi inexistente, encuadrada por obstáculos. Al sur: el **Maas Boulevard** (cuatro carriles) y el **Río Maas** (300 metros de ancho en ese punto); al norte: un canal; al este: un puente —**Willemsbrug**— donde en 1940 los **Marinos Holandeses** hicieron la resistencia; al oeste: una plaza de siete pisos (más tarde oficina de **OMA**).

El sitio tiene 120 metros de largo; disminuye gradualmente de 40 a 20 metros de ancho. Es un residuo, mayormente pasto. La oficina de planeación de la ciudad ya se ha imaginado un programa —vivienda— y una forma para el sitio: un edificio que baje de siete a tres pisos, conectando con un futuro nivel peatonal.¹¹

De esta época es uno de los proyectos más hermosos que se hayan concebido desde todos los puntos de vista, pero sobre todo por el tema que en este momento ocupa mis afanes: en *SMLXL* lo presenta como *Congestion Without Matter, Parc de La Villette*, París, Francia, Concurso, 1982.

DE *DELIRIOUS NEW YORK* Y LA PRIMERA OMA.

Los arquitectos amaron el libro. 'Lo escrito en *Delirious New York* fue famoso antes que la arquitectura de Rem, y era mejor que su arquitectura', dice el arquitecto británico Charles Jencks. 'Su arquitectura se actualizó con el libro'. Aparte de su brío intrínseco, el libro señaló algunos de los asuntos que marcarían el trabajo de Koolhaas en los años siguientes —desde su interés por lo genérico y lo hecho de antemano hasta su fascinación con la planeación y construcción a gran escala.¹²

El libro era muy caro al principio, se vendía debido a los hermosos dibujos surrealistas de la esposa de Koolhaas, Madelon Vriesendorp, sin embargo, Koolhaas terminó en una enorme página en una *Entrevista de Andy Warhol* que resultó para él el principio de su reputación. Por otro lado, el famoso arquitecto chino-norteamericano I. M. Pei le hizo un ofrecimiento, que lo colocaba en la situación de poder diseñar sus tan amados rascacielos durante muchos años por venir.

Pero lo rechazó: hubiera significado ir con el viento, cuando Koolhaas prefería ir con viento contrario. Por eso tenía que regresar a Europa, donde junto con él en '75, su esposa Madelon, el arquitecto griego Elia Zenghelis —quien fuera maestro de Koolhaas en la AA— y su esposa Zoe (Veneris) abrieron una pequeña oficina, que prestaba oídos hacia el pomposo nombre de *Office for Metropolitan Architecture*.

Hubo en ese primer período tres sedes de OMA, o una OMA con tres frentes:

- La original recién nombrada, con base en Londres (donde trabajaran también en su momento, entre otros, la alumna de Koolhaas en la AA y ahora conocida arquitecta Zaha Hadid y posteriormente una alumna de ella, Eleni Gigantes).

- La que abre Koolhaas en Rotterdam con Jan Voorburg y tres estudiantes en 1980.
 - La que abre Zenghelis con Ella Veneris en Atenas en 1980.
- Todos los que trabajaron en estos tres estratos de OMA fueron dejando el sedimento de sus conocimientos para posteriores agenciamientos; sin embargo, por ello, cada frente ya empezaba a jalar en diferente dirección, según Zenghelis.

Finalmente se produjo el cisma de 'estas' primera OMA, se separaron Koolhaas (1944) y Zenghelis (1937), su modo de expresarse de ese momento crucial es sumamente significativo de lo que estaba por venir. Zenghelis lo relata de la siguiente manera:

Evidentemente, OMA sentó las bases de nuestro trabajo y continúa iluminándolo, pero **es un capítulo que se cerró definitivamente en 1985, cuando Rem y yo nos separamos**, y que –para no oscurecer la claridad de intenciones de OMA- debería haberse cerrado antes, en el momento en que nuestro trabajo empezó a cambiar progresivamente. OMA es relevante y resulta comprensible como capítulo histórico. Su tarea consistía en definir un ideal de vuelo durante la travesía de un bache histórico, y su continuidad dependía de unas circunstancias que han cambiado. Si se diluye la solidez de OMA, el proyecto se devalúa y, en contrapartida, como un fantasma inquieto incapaz de descansar, vacía nuestro trabajo actual de su vibrante novedad. **Por esta razón, encuentro un marcado carácter de ambigüedad en el hecho de que Rem haya mantenido este nombre para su oficina en Rotterdam. Desgraciadamente se está ahogando y oscureciendo cada vez más la verdadera naturaleza de aquellos cerca de 30 proyectos –cada uno de los cuales es parte del legado de 13 años de trabajo.**

Con la creación de OMA, Rem y yo inventamos un laboratorio polémico que intentaba revisar y redefinir la subordinación dogmática a las nociones de *realidad* y *normalidad* –en un principio, le habíamos puesto el nombre de 'Gabinete de Arquitectura Metropolitana del Doctor Caligari'. OMA se creó para desarrollar y proyectar las ideas que habían ido evolucionando a partir de 1972, a lo largo de nuestras primeras colaboraciones en Londres y Nueva York –en proyectos comunes tales como *Exodus* o *Roosevelt Island*-, y que maduraron en el curso de las investigaciones de Rem para *Delirious New York* y de los proyectos que realizamos para apoyarlo. OMA se ocupaba de las posibilidades de la arquitectura en la metrópoli, es decir, de la 'cultura de la congestión'".

La continuidad de OMA como empresa sólo era plausible en el mundo excepcional de lo ideal, un mundo perfecto de *plenitud* desbordante.¹³

Zenghelis, quien en 1987 se asocia con Eleni Gigantes en la oficina, con sede en Atenas, Gigantes-Zenghelis, opinó lo anterior en 1994 cuando le hicieron esta entrevista. Habría que preguntarle qué opina hoy en día al respecto, y qué pensó cuando Koolhaas y la OMA, que ha sido su creación, ganaron el premio Pritzker 2000; pues, verdaderamente creo que no hay un calificativo más adecuado que el de 'metropolitano' para el trabajo urbano-arquitectónico que realizan, tal vez a partir de este cisma y el jurado del Premio Pritzker lo tiene muy presente. Puede verse en las citas de los proyectos arriba mencionados que Koolhaas tenía intenciones diversas, comenzadas a trabajar desde su investigación en los 'campos de interés' para *Delirious New York*, que cristalizarían precisamente a partir de o debido a esta separación. Koolhaas, en 1992, lo relata de una manera acaso más inocente:

El mecanismo *interno* más importante fue la reacción auto-crítica sobre nuestro propio desarrollo en los ochenta; yo pensé que algo del trabajo que hicimos era demasiado dependiente de los precedentes de la arquitectura moderna.

[Fin de los calcos: creación de las máquinas críticas necesarias para interpretar el pasado, romper con la tradición y con la imagen dogmática del pensamiento y producir lo nuevo].

En medio del surgimiento del posmodernismo a principios de los ochentas era tal vez una actitud valerosa, pero se volvió muy aburrida cuando el modernismo 'triumfó' en toda Europa. Era además una actitud nada creativa en términos de no explotar ciertas influencias que podían generar 'novedad'. Así, el cambio interno estaba basado en una crítica de nuestro propio trabajo, reforzado por la crítica del trabajo de casi todos los demás.

Al final, estaba también la última etapa de mi transformación de escritor en arquitecto constructor, que comenzó al inicio de los ochentas. Simplemente tenía que aprender una vasta parte de la profesión. Era ridículo estar en tal proceso siendo ya 'conocido' en el medio, ocurriendo todo a la vista

del público. Fue hasta alrededor de 1987 cuando empezamos a tener más confianza sobre nuestra habilidad y descubrimos algo de valentía en nuestro arreglo psicológico. Y una enorme impaciencia.

Paradójicamente, esta concurrencia de confianza tanto externa como interna, nos permitió relacionarnos —no formalmente sino ideológica y conceptualmente— con nuestro trabajo primero, mayormente con la investigación y los campos de interés explorados en *Delirious New York*.

Durante el principio de los ochenta en Europa, vi muy pocas razones para creer que esos temas pudieran tener cualquier aplicación relevante. Pero entonces, en ese punto descubrí que aún eran importantes. Fue como una segunda gestación de la misma concepción.

Se ocupó entonces en hacer el Teatro de la Danza, y sigue diciendo:

De cualquier modo, tal vez no estaba particularmente involucrado en otros proyectos, pero en el 1987, cuando estuvo terminado el Teatro de la Danza, me hice cargo de la oficina e hice proyectos como el Instituto de Arquitectura [de Holanda] en Rotterdam y el Ayuntamiento en La Haya. **Y este fue para mí el comienzo de un nuevo ciclo: me sentí liberado, tomé la dirección de la oficina, y me atreví a estar solo.** Fue también el momento en que la asociación con Elia Zenghelis se disolvió; **tenía la sensación de estar me desenredando de un montón de ataduras**, lo cual era muy estremecedor...

Tengo terror de lo que les sucede a los arquitectos cuando están verdaderamente solos y de lo aburrido e insoportable e importante que se vuelve su trabajo...¹⁴

Puede verse que cada uno tenía enfoques radicalmente diferentes al respecto.

Tengo que reconocer que esta explicación de los *calcos* queda muy bien encuadrada en la explicación anterior, tan bien que me deja una tanto insatisfecha, la cuestión que más me preocupa es que parece demasiado fácil y a estas alturas del partido ya aprendí que con Koolhaas nada es demasiado fácil. Lo más probable es que la explicación sea otra, una que lleva más directamente a la aplicación de las máquinas abstractas y es que Koolhaas no hacía *calcos* para aprender de los 'grandes maestros de la arquitectura', ya no en esta etapa, eso es cosa de la época estudiantil, de aprendizaje, cuando menos para él (ojalá que todos los estudiantes los hicieran para aprender); ahora se trataba de encontrar un método propio de diseño que tenía que satisfacer el deseo que ya era desde entonces lo que lo movía, ese deseo no de algo en particular, sino simple y sencillamente el deseo de desear, como dice Deleuze. Entonces, el proceso va por otro lado y consta de dos tiempos en esta etapa, primero, 'para poder explicar esas correspondencias, esas 'afinidades electivas' entre lo diverso, a veces contradictorio, incluso movimientos antagonistas, hay que forjar nuevos instrumentos analíticos, nuevos conceptos, porque no es el rasgo compartido el que cuenta allí, sino más bien la **transversalidad**, el cruzamiento de **máquinas abstractas**, que constituye una subjetividad y que está encarnada, que vive en regiones y dominios muy diferentes y, repito, que puede ser contradictoria y antagonista. Y segundo, es el que ya no es posible contentarse con estas analogías y afinidades: también hay que tratar de construir una práctica social, para construir nuevos modos de intervención, esta vez ya no en las relaciones moleculares, sino en las molares, en las relaciones políticas y sociales de poder, para evitar evadir derrotas recurrentes. Así que, **ya no estamos en el plano teórico, sino en el plano de la experimentación, de nuevas formas de interacción, de construcción de movimientos que respeten la diversidad, las sensibilidades, las particularidades de las intervenciones**, y que no obstante sean capaces de constituir máquinas antagonistas de lucha para intervenir en las relaciones de poder'.¹⁵ Pretendo explicar lo anterior más detalladamente, si es posible, en un segmento únicamente dedicado a este proceso. Mientras tanto sigo con lo que venía desarrollando, ya que es lo que va ando el fondo al mencionado proceso.

El verano de 1989 iba a ser un momento crucial en la historia de la oficina. Para empezar Kees Christiaanse —jefe del taller— se fue, y con él gran parte de las entonces 30 personas del personal. Había, además un colapso económico que Koolhaas tal vez sufragó con el dinero que ganó al obtener el Premio Maaskant. Christiaanse quiso finalmente terminar sus estudios y construir su vida privada, porque además no quería pasar el resto de ella como el hermano menor. "Cuando comenzamos, **OMA** era un pequeño grupo de pioneros, que haciendo sus proyectos quería cambiar al mundo, con Koolhaas como la figura

líder. Pero gradualmente **se estaba volviendo una verdadera oficina**, donde cada vez eran más importantes los verdaderos edificios, y uno tenía que llevar el paso con la 'doctrina' de Koolhaas."

Fue característica la forma en que Koolhaas reaccionó ante esta sensible sangría. Reforzado por un grupo de nuevos colaboradores tuvo éxito para poder competir en un plazo de dos meses en tres importantes concursos foráneos —una Terminal para pasajeros en Zeebrugge, Bélgica, un Centro de arte y media tecnología ZKM en Karlsruhe, Alemania, y la Gran Biblioteca de Francia, en París. Ganó el primer lugar en los dos primeros y el segundo en el último.

"Parecía ser un intento exitoso llegar a trabajo completamente nuevo," dice Bart Lootsma. "Él comenzó a diseñar más despreocupadamente, menos limitado..."

"La arquitectura tradicional varía en los elementos," dice Ben van Berkel, "pero Koolhaas pone en discusión la coherencia **entre** los elementos [*Tal como lo hace un rizoma* y por si fuera poco, como lo hacen los cineastas]. Por decirlo de alguna manera: él no empieza por la entrada, sino primero se pregunta: ¿esa entrada es realmente necesaria? Siempre busca la forma de ir en contra de lo inevitable, voltea todo al revés como un poeta surrealista y con eso llega a soluciones totalmente nuevas [¡Ah! Dalí y el Método paranoico crítico siguen en acción]."

Koolhaas mismo prefiere hablar de una especie de abordaje de laboratorio. Ese laboratorio es tomado muy literalmente; una vez hizo incluso el intento de poner a todo el personal en batas blancas. "**Cada problema es bombardeado con interpretaciones,**" dice él, "**y debido a mi posición escéptica en relación con la arquitectura no queda excluido, que se llegue a la conclusión de que el edificio no es la solución en absoluto** [Lo cual ya ha sucedido, sobre todo ahora que ya existe la AMO]. Lo esencial es lo que en **escenarios** explícitos e implícitos se puede alcanzar en el edificio. Por ejemplo, en la KunstHAL, lo primero fue buscar qué requerimientos tenían que ser satisfechos y lo siguiente fue tratar de originar una alquimia, a través de la cual se crearan otra vez nuevas funciones. El diseño final fue el que resultó de la mezcla del pensamiento intelectual y del pensamiento intuitivo. La estética del todo es ultimadamente un subproducto."¹⁶ Explicación de parte de la máquina abstracta con la que fue concebida la KunstHAL.

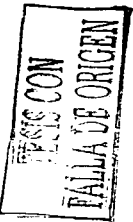
DEL MONTAJE DE LA MÁQUINA ABSTRACTA.

¿Cómo pudo haber sucedido este cambio, o mejor dicho este 'salto cuántico'? Una muy buena idea la encuentro en la lógica del sentido que aquí expresa Koolhaas como 'mezcla del pensamiento intelectual y del pensamiento intuitivo', una filosofía positiva, afirmativa, basada en la negación como denuncia de la 'imagen dogmática del pensamiento' y de lo negativo como método.

Puede verse ya a la **máquina abstracta**, con su diagrama y su *filum*, que es una herramienta eficaz para resolver en las corrientes rápidas de información mediatizada y repetitiva, mantiene a la arquitectura alejada de fijaciones tipológicas y tantas cosas más.

Estamos acostumbrados a que el quehacer arquitectónico, igual que nuestros juegos conocidos, responde a un "cierto número de principios que pueden ser objeto de una teoría, esta teoría conviene tanto a los juegos de destreza como a los de azar [¿Y qué es la arquitectura sino?]; sólo difiere la naturaleza de las reglas."¹⁷

Claramente a partir del *cisma* de la primera OMA, el trabajo de Koolhaas es ajeno a los discursos tanto de lenguaje y simbología como de genealogía, es decir, su obra es opuesta a lo que se conoce como arquitectura de representación, *calcos*, para decididamente volverse arquitectura de determinación, *mapas*, con valores y sentido totalmente nuevos. Se acabaron los calcos, ya sea en esta etapa, o como ya aclaré antes, en la etapa estudiantil, que finalmente conformaron la negación que es la denuncia de la 'imagen dogmática del pensamiento', y también, espero que por completo, las críticas malignas o tal vez rayanas en la inocencia, y además, *calcadas*, como las de Kenneth Frampton, Fernández-Galiano y muchas otras que pretenden seguir buscando el *árbol genealógico* de la arquitectura de Koolhaas, en los Constructivistas, Mies, Leonidov, Le Corbusier, y, y demás, cuando que él y su urbanismo-arquitectura son abiertamente un *rizoma*, ya no tienen genealogía.



Con todo lo anterior, participar en concursos, coordinar las investigaciones y diseños, y construir grandes obras como Euralille y Congrexpo, no se puede negar que es un trabajo agotador, y si además hay que administrar la OMA se vuelve prácticamente imposible; y por si fuera poco Koolhaas estaba escribiendo ya *SMLXL*, algo que no es fácil de combinar. Como consecuencia hubo de venir otro período de dificultades económicas.

En cierto sentido nuestro trabajo en *SMLXL*, era tanto a largo como a corto plazo. Digo a corto plazo porque apenas comencé en diciembre de 1992. El libro se terminó en 1993, pero estuvimos pensándolo desde mucho antes, también con Bruce Mau.

No fue que un montón de material ya escrito haya sido puesto en la mesa del diseñador, sino que ya teníamos un concepto antes de que realmente la escritura comenzara. Esto es excepcional para un libro.

Esto sucedió diez años después de la fundación de la oficina [se refiere entonces a la fundación de la OMA en Rotterdam, la que él fundara con Jan Voorberg en 1980] y era un componente muy importante en la revisión completa del concepto de la oficina. Este proceso de revisión fue adelantado por el hecho de que mientras se escribía *SMLXL* la economía de la oficina se hundió, y la escritura fue culpada parcialmente de esto.

Pero también sucedió por descuidar diversos aspectos de la oficina. En ese tiempo estaba enteramente ocupado con el Congrexpo y el libro.

De hecho, era una guerra conciente e inconsciente con la oficina para asegurar el nacimiento de una nueva configuración.

Poco antes, ya había desarrollado la idea con Cecil Balmond y algunas gentes de Ove Arup, para entrar en un tipo de fusión con la oficina de ingeniería. Lo que era interesante de este asunto era que queríamos comenzar una oficina que no fuera ni de arquitectura ni de ingeniería.

En el último momento Ove Arup no entró porque a los del más alto nivel les dio miedo perder su identidad. Viendo hacia atrás, pienso que fue una lástima, teniendo a la vista el trabajo que ahora tenemos esto hubiera sido un paso mucho más perceptivo que provocativo.

Estaba también inspirado en Asia donde muchas prácticas arquitectónicas son parte de alguna firma de ingeniería.

Como fuera, yo sabía que quería ser parte de algo más grande. Sentía una especie de agotamiento por mi necesidad de estar involucrado con la supervivencia de la oficina, involucrado a un increíble grado emocional.

Esto se volvió insoportable, no en el sentido de tener muchas bocas que alimentar —nunca he tenido problema con eso, todos los que trabajan para nosotros saben que no es eso de lo que se trata. Es más bien que no quería ser un asunto de esta escala. Que no se sabía de un día al siguiente si se iba a tener trabajo.

Ciertamente, considerando las ambiciones que teníamos y aún tenemos, no podíamos seguir así. Si no puedes presentarte como una continuidad, estás acabado.

De momento se resolvió el problema mediante la asociación de la OMA con la oficina *de Weger*.

Debo añadir que es una asociación muy libre. Es más un intercambio de gente y de capacidad. Eso nos da flexibilidad para ser grandes o pequeños. Ahora, si necesitamos un líder de proyecto por ejemplo, entonces hay uno disponible. Y tenemos la posibilidad de rechazar cosas.

Y debido al flujo de trabajo somos ahora el socio más poderoso, que puede influir hasta cierto grado el futuro de *de Weger*.¹⁸

Ya sabiendo Koolhaas que quería ser parte de algo más grande, la OMA siguió cambiando y creciendo, un siguiente paso fue la creación de AMO, *Architecture Media Organization*, "una solución aún más radical a la dificultad de construir los proyectos: ni siquiera intentarlo. **Él ama la parte del diseño que está dedicada a la investigación**, y antes de comenzar un nuevo proyecto, usualmente convence al cliente a suscribir una "investigación". Por ejemplo, como introducción al trabajo de la Biblioteca Pública de Seattle, dirigió una investigación de tres meses, viajando para investigar bibliotecas tanto en Europa como en los Estados Unidos, produjo entonces un libro que incluye, como lo puso, "todo desde las primeras impresiones hasta el análisis de lo que está mal en las bibliotecas". La oficina desempeñó un trabajo similar para Prada, analizando problemas tales como "cómo manejar la expansión sin perder aura". Para ambos clientes, entonces desarrolló el diseño de sus proyectos; sin embargo, aunque no los hubiera hecho, aún así habría desempeñado una función útil (y redituable) como consultor estratégico. "A

Koolhaas le gusta ver toda esta actividad como 'la práctica de la arquitectura en la realidad virtual' –y ha comenzado una oficina paralela con el nombre visto en espejo de AMO, para proseguir".
 "Estamos en una muy lujosa posición con AMO", dice Jeffrey Inaba, quien coordina el curso de Koolhaas en Harvard. 'Es realmente como un tanque de pensar [¿máquina de guerra de pensar? O ¿una máquina de pensar como la de Dalí?]. ¿Qué será esta cosa? ¿Cuáles son sus posibilidades? ¿Por qué deben algunas avenidas tener más potencial que otras?"¹⁹

Koolhaas y la OMA-AMO son ahora parte de un enorme rizoma con todo tipo de asociaciones: "AMO, el brazo de investigación de la OMA de Rem Koolhaas, con base en Rotterdam y Nueva York, descansa en una *network* [red de trabajo] de curadores, filósofos, editores, y diseñadores para proveer a los clientes de 'inteligencia cultural con un punto de vista decidido'"²⁰

No obstante, una máquina de urbanismo y arquitectura como OMA-AMO, con toda seguridad comienza su labor con algunas reglas mínimas –indudablemente derivadas de la profunda investigación que es realizada previa a cada proyecto a través de la AMO- tan simples como la gravedad, el terreno, el destino del proyecto, lo indispensable para hacer que la arquitectura se vea como tal en este sentido, pero no en el sentido clásico de utilidad, firmeza y belleza, donde Vitruvio no se refería únicamente a que los edificios resistan sino también a que aparenten resistir, pequeña gran diferencia que da inicio a la arquitectura de representación, o dicho de otra manera, origina la función icónica de la arquitectura, la función de imagen, es decir, la arquitectura como símbolo. Koolhaas lo expresa de la siguiente manera:



La ambición de este proyecto es librar a la arquitectura de responsabilidades que ya no puede sostener y explorar esta nueva libertad agresivamente. Sugiere que, liberada de sus obligaciones anteriores, la última función de la arquitectura será la creación de espacios simbólicos que alojen el deseo persistente de la comunidad.²¹

Deja claramente determinado que 'la función última de la arquitectura será la creación de espacios simbólicos que alojen el deseo persistente de la comunidad', y no la función de 'la arquitectura como símbolo', otra pequeña gran diferencia que resulta en la determinación del espacio, y no en la representación de la forma –léase automonumento.

Icono: Relativo al icono.// Relativo a la imagen: *mensaje icónico*.

Icono: (gr. Εἰκόν, ὄνο, imagen). En las iglesias de oriente de tradición bizantina, imagen de Cristo, de la Virgen o de los Santos.// Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado.// Inform. Símbolo gráfico que aparece en la pantalla de un ordenador y que corresponde a la ejecución particular en un software.// Ling. Signo en el que se da una relación de analogía con la realidad exterior.

Símbolo: Cosa que se toma convencionalmente como representación de un concepto: *el laurel es símbolo de la victoria*.

Por el contrario, como ya aclaré, el urbanismo-arquitectura que se realiza en OMA determina o hace el espacio, hace *mapas*, por tanto, no puede aceptar normas o reglas preestablecidas, por lo que inventa las suyas propias mediante la experiencia. Entonces ha de eliminar la función icónica de la arquitectura, la condición dada de antemano de personificación, de expresar, para lo cual es necesario separar su carácter instrumental de icono, es decir, separar su función como estructura y uso, del hecho de aparentar resistir. Para lograr esto Koolhaas tiene que permitir, como ya apunté, que las 'cosas dadas de antemano' o condicionantes, se muevan, cambien de lugar, se articulen y desarticulen, desaparezcan, o vuelvan a aparecer, que lo azaroso intervenga y se encuentren intersticios, y así vayan encontrando su propio ser, como un *rizoma*. Así es como basándose en su experiencia –*empirismo*– corrige, mejora y sigue determinando su 'espacio urbano-arquitectónico'.

Es en este contexto que se vuelve de capital importancia, la definición de lo *maquínico* de Deleuze y Guattari: "una forma de funcionar inmanente y pragmática, por contagio más que por comparación, insubordinada tanto a las leyes de semejanza como a las de utilidad", como ya se verá en su momento.

En otras palabras la máquina de OMA produce una arquitectura-urbanismo ya no reprimida por 'las leyes de semejanza y utilidad' que tradicionalmente se le han venido imponiendo a la arquitectura y mucho menos de tipología. Koolhaas busca la intersticialidad en todos los sentidos para entrar en las situaciones

de la arquitectura y el urbanismo y todo lo que afecta a ambos, la investigación, el *programa*, el *sitio*, etc. (por ejemplo: la selección del terreno de la *Boompjes Tower Slab* ya era una aplicación de esto, el edificio *MAB Tower*, el Museo *Guggenheim-The Hermitage* en las Vegas, y qué decir del *Centro de Congresos de Córdoba*, donde, con base en su investigación, propone una solución totalmente diferente a la solicitada en el concurso y en otro terreno que el dispuesto por la municipalidad... y ¡gana el concurso!).

DEL RETORNO A BERLÍN.

*El eterno retorno piensa: cualquier cosa que tu quieras, quíerala de tal modo que también quieras su eterno retorno.*²²

GILLES DELEUZE.

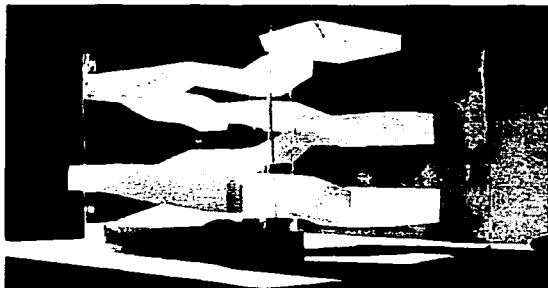
Dados los pasos anteriores, una vez más Koolhaas regresa a Berlín, sólo que esta vez de manera diferente. Cuando la Daimler-Benz, en colaboración con el Senado de Berlín, seleccionó a los arquitectos y a los jurados para el concurso arquitectónico en Potsdamer Platz, Koolhaas, uno de los favoritos del cliente Daimler-Benz) y altamente respetado como urbanista, hubo de quedar fuera del Jurado y del concurso tras haber denunciado, mediante desplegado público la 'masacre de ideas' que allí se estaba llevando a cabo. (La traducción de la carta abierta aparece en el sección **DEL PENSAMIENTO**).

Sin embargo, regresa a Berlín ya que resultó ganador del concurso de la Embajada de Holanda en Alemania, con mucho entusiasmo dice:

Recientemente ha sido muy regocijante para mí estar involucrado otra vez en Berlín, como arquitecto de la Embajada de Holanda, para redescubrir Berlín y al mismo tiempo lo holandés, y también un cierto espíritu de aventura, tal vez holandés, en el sentido en que seleccionaron una ubicación muy intrépida, alejada de todas las otras embajadas, pero en el anterior centro de Berlín, en la parte que anteriormente era comunista, según el muy lógico razonamiento de que de esta manera estarán cerca de los otros Ministerios. Están deseosos de comprometerse con la condición de Berlín Oriental. Lo que es también fascinante ahí es descubrir que hay todo un ejército de anteriormente burócratas de Berlín Oriental que son realmente mucho más racionales sobre la reconstrucción total de la ciudad y que claramente se sintieron ofendidos de que el 'liberalismo' del Este haya llevado a la imposición de una doctrina urbanística inflexible. Por lo que han estado extremadamente colaboradores en términos de hacer las cosas diferentes. Creo que, debido al hecho de que trabajamos con esta anterior burocracia de Alemania Oriental, hemos sido capaces simplemente de experimentar.²³

Una vez más se ve un elegante rizoma en rampas a través de los agenciamientos en los estratos de la Embajada.

Ilustraciones: <http://nieuwbouw.dutchembassy.de/content/modelle1.htm>. Y *modelle 1*.



Cabe recordar que Koolhaas como estudiante ya había ido a hacer toda una investigación del *Muro como arquitectura*, en la que posteriormente basó su examen en la AA, *Exodus, o prisioneros voluntarios de la arquitectura*; para posteriormente ganar con él el primer lugar en el Concurso de *Casabella*.

Ilustración: *El Croquis 53*.



DEL RIZOMA.

*La humanidad es semejante a un hilo nervioso, es decir, discontinuo, formado por una serie de pequeñas estrellas cuyas cabelleras, en un movimiento incesante, tocan las cabelleras vecinas, al acaso durante el sueño, y, en la vigilia, según las voluntades cuyo capricho hace las desemejanzas; si se corta un pedazo central del nervio, los cabellos se alargan por encima de la herida, porque sienten la necesidad de tocar otros cabellos: pequeños egoísmos vitales están yuxtapuestos en el infinito.*²⁴

RÉMY DE GOURMONT.

Un rizoma, desde el punto de vista de la Botánica, no es algo nuevo, sin embargo, por primera vez es pensado como concepto filosófico, con amplia capacidad para aplicarlo a cualquier campo, por Deleuze y Guattari en su obra *Capitalismo y esquizofrenia*,²⁵ la cual se divide en dos tomos: *El anti-Edipo* y las *Mil mesetas*, la introducción de este último se llama precisamente *Rizoma*, la cual ha sido publicada aisladamente, aunque el concepto es explicado pródigamente en toda la obra.

Entremés: Obra jocosa de teatro en un acto que solía servir de entreacto. || *Manjares que se sirven en una comida antes de los platos fuertes.*

A reserva de ampliar este asunto del rizoma, voy a poner aquí, a manera de sabroso entremés el resumen que, tal vez con la técnica de montaje, Koolhaas realiza para su glosario en *SMLXL*, del *Rizoma* de *Mil Mesetas*, inmejorable, no se le fue nada:

Rizoma

El rizoma es anti-genealogía, memoria de corto plazo o antimemoria. El rizoma opera por variación, expansión, conquista, captura, retoño. A diferencia de las artes gráficas, dibujo o fotografía, a diferencia de los calcos, el rizoma pertenece a un mapa que debe ser producido, construido, un mapa que es siempre separable, conectable, reversible, modificable, y tiene múltiples entradas y salidas y sus propias líneas de vuelo.²⁶ Son calcos lo que debe ponerse sobre el mapa, no lo opuesto. En contraste con sistemas centrados (incluso policéntricos) con modos jerárquicos de comunicación y caminos pre-establecidos, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico, no significante, sin General y sin memoria organizativa o autómatas central, definido solamente por circulación de estados.²⁷

Solamente quisiera agregar los principios del rizoma que son:

1° y 2° Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Esto no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden.

3° Multiplicidad: Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza.

4° Ruptura asigificante: un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.

5° y 6° Principios de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda. La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción. Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calco*. Hacer el mapa y no el calco. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Un rizoma, igual que un mapa, siempre tiene múltiples entradas.²⁸

Para ilustrar lo anterior también en términos literarios encuentro en uno de los autores frecuentemente citados por Koolhaas, Charles Baudelaire -que además me atrevo a aseverar que es muy de su agrado y del que también he aprendido muchas cosas-, en la Dedicatoria de los *Pequeños Poemas en Prosa*, una bellísima descripción, como sólo Baudelaire las sabía hacer, de lo que muy bien podía ser el rizoma, aunque, por supuesto, con diferentes palabras que Deleuze y Guattari:

A Arsène Houssaye

MI querido amigo:

Le envío una obrita de la que no se podría decir sin injusticia que no tiene ni pies ni cabeza, ya que, por el contrario, todo en ella es a un tiempo pies y cabeza, de forma alternativa y recíproca. Le ruego que considere la admirable comodidad que esto supone para todos: para usted, para mí y para el lector. Podemos interrumpir cuando queramos, yo mi imaginación, usted el manuscrito y el lector su lectura, pues no someto la remisa voluntad de éste al hilo interminable de una intriga innecesaria. Quítele usted una vértebra a esta tortuosa fantasía y las dos partes podrán volver a unirse sin inconveniente alguno. Córtela en numerosos fragmentos y verá que cada uno de ellos puede subsistir por separado. Esperando que alguno de estos trozos tenga la viveza suficiente como para agradecerle y entretenerle, me atrevo a dedicarle la serpiente entera.²⁹

ENTONCES, ¿QUÉ ES UN RIZOMA?

No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma. Amsterdam, ciudad totalmente desenraizada, ciudad-rizoma, con sus canales-tallos, donde la utilidad se conecta con la mayor locura, en su relación con una máquina de guerra comercial.³⁰

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI.

Ya quedó dicho que un rizoma es un tallo horizontal como raíz que se extiende bajo tierra, cerca de la superficie, del que crecen retoños hacia la superficie. Pero lo más importante de todo es que el rizoma conecta las plantas en una especie de *network* o red viviente, ¿por qué no a las partes que conformarán o conforman las ciudades si al final de cuentas estas también son 'plantadas' y en ellas viven plantas, animales... y humanos?

Es en otro aspecto, un término figurativo que utilizan Deleuze y Guattari para describir networks-redes no jerárquicas de todos tipos.

Referente a su forma de utilizar el término, dicen en *Mil Mesetas* que,

Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas, los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas". Y entonces lanzan la flecha, "Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizoma. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su

extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos [...]. En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba.

En este sentido, basta pensar una vez más en el ejemplo de la computación y más precisamente en la *internet*, como ya decía, no podríamos ahora vivir sin sus beneficios, sobre todo los jóvenes muchos de los cuales tienen la idea de que siempre ha estado allí, pero no es así, fue William Clinton quien, como Presidente de Estados Unidos (1992-2000), autorizó que se abriera su uso a todo el público en lugar de seguir siendo únicamente de uso militar. ¡Esto fue ayer! Y no obstante, ha cambiado al mundo en todos los sentidos. ¿Se han preguntado alguna vez qué forma tiene la internet, los *networks* que integran todos los tipos que la conforman, creo que se llama la World Wide Web? Bueno, sea como sea, es un rizoma, que hace conexiones y desconexiones de todo tipo, sin jerarquía, sin genealogía, sin centro, sin General, es una multiplicidad, constantemente se territorializa, desterritorializa y reterritorializa, es un mapa..., en suma, es un rizoma.

Ahora bien, somos conscientes de que no convenceremos a nadie sino enumeramos algunos caracteres generales del rizoma.³¹

Lo cual ya estoy haciendo, ellos, Deleuze y Guattari, explican los principios del rizoma que arriba referí y los explican a profundidad. Sin embargo, a continuación selecciono algunos otros de esos caracteres que facilitan o están más enfocados hacia la aplicación que hace Koolhaas en la estrategia, que no proyecto urbano, de desarrollo para una ciudad nueva, Mélu-Sénart. Para entender mejor esto, no basta con el escrito del arquitecto y las entrevistas a que ha dado lugar la estrategia propuesta, es indispensable referirse a las ilustraciones para poder comprender mejor su aplicación, ya que, a pesar de todas las explicaciones que Koolhaas hace, no proporciona pista alguna que delate los esquemas iniciales de su pensamiento, la técnica que aplica. Por otro lado, no se debe olvidar que esto del rizoma forma parte de toda una forma de ver la vida que tiene Koolhaas, de ahí que resulte difícil, o prácticamente imposible, aislarlo; así que habrá que analizarlo así, como un fragmento aislado que para entenderlo en su totalidad habrá de estudiarse en el contexto completo: la complejidad de la mente de Koolhaas. Por tanto, trataré de explicar ese fragmento del modo más sencillo, tratando de no hacer una nueva interpretación, sino dejando al lector la libertad de hacer las conexiones consecuentes en la medida de su conocimiento del universo koolhaasiano, del de la arquitectura-urbanismo contemporáneos y demás universos culturales, incluyendo el propio de cada uno. Las ilustraciones aparecen en el fragmento **1987. Del rizoma y la nueva ciudad de Melun Sénart.**

Tal vez sea más fácil describir una ciudad rizomática describiendo su opuesto exacto con un ejemplo que conocemos bien los que en ella vivimos: la Ciudad de México.

La Ciudad de México, a pesar de su enormidad, no funciona y no es una ciudad rizomática por muchas razones que día con día entorpecen su funcionamiento en todos los aspectos. Su disposición es primeramente, la de ser ya ella misma centro del país, además, está conformada por un gran centro, el Zócalo, y, su más enorme aún periferia, que crece deglutiendo cada vez más centros pequeños, por lo que la Ciudad de México es también policéntrica. No contenta con esto es gobernada por un Departamento Central o Departamento del Distrito Federal, cuyo nombre lo dice todo, un General, lo que la hace jerárquica, significativa y con un autómata central o memoria organizativa —cuando menos eso pretende aunque no siempre lo logre—; las Delegaciones apenas empiezan a “independizarse”, pero aunque lo logran son ya otra jerarquía de centros, en este caso de poder político gubernamental, que operan junto con los centros del poder político gubernamental de todo el país, cuyas sedes, todas, están alojadas, por si fuera poco, en ella. Hay que dejar apuntado otro sistema de centros, las parroquias o delegaciones eclesiásticas, que también se alojan en ella. Todo esto la hace una estructura arbórea, totalmente sobrecodificada, un tremendo árbol del cual todos estamos cansados, porque sus ramificaciones nos asfixian, en lugar de podarlas, crecen aún más, siempre con la misma estructura, tanto de jefes de colonia, jefes de manzana, jefes de mercados, y hasta jefes de los puestos ambulantes, sin olvidar a los jefes de policía, como de más centritos: los que pueden cierran un número de calles y se aíslan, y para colmo nombran un jefe de este pequeño coto de poder, ahora privado, pero eso sí dependiente de los servicios centrales que les convienen. Por otro lado, es genealógica, en términos

generales se pretende conservar a rajatabla todo lo que le dé ese toque de abolengo genealógico, aunque muchas veces sólo se trate de chatarra histórica, o del rango de aristocracia de esta o aquella colonia, o barrio. Es imposible conectar una parte con la otra más que por las vías de tipo arborescente que ya existen y por si esto fuera poco, la única ocurrencia 'central', aunque muy 'democrática', es ponerles un 'segundo piso'. Una ciudad doblemente esclerótica... Pero hay que recordar que esto ha variado según el General en turno, hace años se destruyeron las avenidas y bulevares en aras de hacer circular los automóviles con mayor fluidez, mediante ejes y lo único que se logró fue un incremento sustancial de automóviles y esclerotizarla aún más.

Todo esto es lo que **no** es un rizoma. Como una luz de esperanza, vemos a veces algún brote rizomático por aquí o por allá.

"Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales".³² En una ciudad se dan o se darán todas estas conexiones, por tanto habrá que ver la manera de propiciarlas simplemente de la mejor manera posible.

Al contrario de lo explicado en el caso de la Ciudad de México, donde se encuentran 'fundamentos' históricos fuertes en su conformación, de suerte que se vuelven centros (históricos, turísticos, de poder, etc.), lo que resulta en modos jerárquicos de comunicación y caminos pre-establecidos –digamos la Calzada de Tacubaya, la de México-Xochimilco y demás-, el rizoma no depende de una memoria organizativa –Cédula de Felipe II, por ejemplo-, porque "el rizoma es una antigenealogía".

"Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta".³³ Esta cita se refiere, no sólo a una técnica de diseño, sino a la máquina abstracta como a la forma de reterritorializarse y desterritorializarse y el equilibrio en que en el planteamiento rizomático la maneja. Puede referirse a territorio físico o a cualquier otra cosa, por ejemplo la población. La Ciudad de México no equilibra su reterritorialización con una desterritorialización a escala nacional, por ejemplo, por el hecho de ser centro y tronco del país, lo cual hace que la población tienda a emigrar a ella sin que haya una emigración en sentido contrario. No tiene líneas de fuga que la ayuden a desterritorializarse en la misma proporción, por lo que habría que buscarlas. Por otra parte, a escala de la propia ciudad existe este movimiento de reterritorialización y desterritorialización. Por ejemplo, en los centros, en el momento en que estos se saturan de actividades, infraestructura y de más gente, generalmente que emigra de la periferia a dichos centros y que a su vez eran emigrantes del campo, o de la provincia, es decir que, los centros se sobrecodifican. Sucede entonces el proceso inverso, de descodificación, la gente que vivía en los centros originalmente empieza a desterritorializarse hacia la periferia, que para este efecto se llama elegantemente suburbios, o sea, una desterritorialización de los centros hacia la periferia, que al mismo tiempo está produciendo la reterritorialización de la periferia. ¿Qué ocurriría si simplemente declaramos que no *hay* centros y redefinimos nuestra relación con la ciudad? Parafraseando a Koolhaas. ¿Y qué pasó con los lagos que conformaban el Valle de México? Nunca hubo un proceso de reterritorialización de lo que pudo haber sido una zona de esparcimiento.

"A estos sistemas centrados, los autores oponen sistemas acentrados, redes de autómatas finitos en los que la comunicación se produce entre dos vecinos cualesquiera, en los que los tallos o canales no preexisten, en los que los individuos son todos intercambiables, definiéndose únicamente por un *estado* en un momento determinado, de tal manera que las operaciones locales se coordinan y que el resultado final global se sincroniza independientemente de una instancia central. Una transducción de estados intensivos sustituye a la topología, y el 'grafo que regula la circulación de información es, en cierto sentido, el opuesto al grafo jerárquico... No hay ninguna razón para que el grafo sea un árbol' (nosotros llamábamos mapa a este grafo)". Eso es lo que Koolhaas propone para la ciudad de Melun-Sénart, un mapa, desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga, que le dé oportunidad a la ciudad de cambiar, mutar, devenir, en suma, vivir, y no un proyecto de planificación *terminado*, hasta el último detalle, porque entonces habría nacido muerto.

"Estamos cansados del árbol".³⁴ **Si**, de ese que se refiere a la estructura de la ciudad, del poder, de la imposición dogmática del 'tronco'. Pero **no**, de los hermosos árboles de los bosques que se desforestan y no se reforestan, sólo para hacer papel de baño, periódicos, envolturas de cartón para la comida rápida, nuevas urbanizaciones en los suburbios, como Santa Fe, por ejemplo, etc., etc.

"Resumamos los caracteres principales de un rizoma: a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple... No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda... Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse. Contrariamente a una estructura que se define por una serie de puntos y de posiciones..., el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima... Contrariamente al árbol el rizoma no es objeto de reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol. El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la cartografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga. Lo que hay que colocar sobre los mapas son los clacos y no a la inversa. Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados) de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados".³⁵

DE LA APLICACIÓN DEL RIZOMA EN LA NUEVA CIUDAD DE MELUN-SÉNART.

Para poder estar realmente convencido de algo, se necesita sentir un profundo desagrado por casi todo lo demás, así que esto es crucial en determinados proyectos, explorar nuestras fobias para poder reforzar nuestras convicciones".³⁶

REM KOOLHAAS.

Antes de continuar es muy conveniente saber qué ideas sobre el urbanismo subyacían en la mente de Koolhaas antes de abordar el proyecto de esta Ciudad nueva, sabemos ya que tiene, 'como opuesto al amor por la arquitectura, un amor incondicional por la ciudad'. Por otro lado escribe un ensayo, como sólo él sabe hacerlo, que se llama *What Ever Happened to Urbanism? [¿Qué pudo haberle pasado al urbanismo?]*, el cual es muy conveniente conocer completo debido al análisis que hace sobre qué diablos pudo pasarle al urbanismo y porqué ahora tenemos lo que tenemos el cual termina así:

Ahora nos quedamos con un mundo sin urbanismo, solamente arquitectura, siempre más arquitectura. La destreza de la arquitectura es su seducción; define, excluye, limita, separa del 'resto' -pero también consume. Explota y agota los potenciales que pueden ser generados finalmente sólo por el urbanismo, y que sólo la imaginación específica del urbanismo puede inventar y renovar.

La muerte del urbanismo -nuestro refugio en la seguridad parasitaria de la arquitectura- crea un desastre inminente: más y más sustancia está injertada en raíces hambrientas.

En nuestros momentos más tolerantes, nos hemos rendido a la estética del caos -'nuestro' caos. Pero en el sentido técnico caos es lo que pasa cuando nada pasa, no algo que puede ser construido o comprendido; es algo que se filtra; no puede ser fabricado. La única relación legítima que los arquitectos pueden tener con el tema del caos es tomar su justo lugar en el ejército de aquellos devotos a resistirlo, y fallar.

Si es que va a haber un 'nuevo urbanismo' este no estará basado en las fantasías gemelas de orden y omnipotencia; será el andamiaje de la incertidumbre; ya no estará interesado en el arreglo de objetos más o menos permanentes sino con la irrigación de territorios con potencial; ya no ambicionará configuraciones estables sino la creación de campos habilitados que alojen procesos que rehúsan ser cristalizados en una forma definitiva; ; ya no será más sobre definiciones meticulosas, imposición de límites, sino acerca de nociones

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

expansibles, fronteras contradichas, no acerca de separar e identificar entidades, sino acerca de descubrir híbridos inencontrables; ya no estará obsesionado con la ciudad sino con la manipulación de infraestructura para interminables intensificaciones y diversificaciones, atajos y redistribuciones -la reinención del espacio psicológico.

Ya que lo urbano es ahora penetrante, el urbanismo nunca volverá a ser sobre lo 'nuevo', sólo acerca de lo 'más' y de lo 'modificado'. Ya no será acerca de lo civilizado, sino acerca de lo subdesarrollado. Desde que está fuera de control, lo urbano está a punto de convertirse en un vector mayor de la imaginación. Redefinido, el urbanismo no sólo, o en su mayor parte, será una profesión, sino una forma de pensar, una ideología: aceptar lo que existe. Estábamos haciendo castillos de arena. Ahora nadamos en el mar que los desbarató.

Para sobrevivir, el urbanismo tendrá que imaginarse una nueva novedad. **Liberado de sus deberes atávicos**, el urbanismo redefinido como una manera de operar en lo inevitable atacará a la Arquitectura, invadirá sus trincheras, la sacará de sus bastiones, socavará sus certezas, explotará sus límites, ridiculizará sus preocupaciones con materia y sustancia, destruirá sus tradiciones, descubrirá a sus profesionales.

El aparente fracaso de lo urbano ofrece una oportunidad excepcional, un pretexto para la frivolidad Nietzscheana. Debemos imaginarnos 1,001 otros conceptos de ciudad; debemos tomar riesgos insanos [locos]; tenemos que atrevernos a ser totalmente incondicionales; tenemos que tragar profundamente y otorgar el perdón a diestra y siniestra. La certeza del fracaso tiene que ser nuestro gas / oxígeno hilarante; la modernización nuestra droga más potente. Ya que no somos responsables, nos tenemos que volver irresponsables. En un paisaje de creciente conveniencia y temporalidad, el urbanismo ya no es o ya no tiene que ser la más solemne de nuestras decisiones; el urbanismo puede aligerarse, volverse una *Gaya Ciencia* - Urbanismo Lite.

¿Qué ocurriría si simplemente declaramos que no *hay crisis -redefinimos nuestra relación con la ciudad no como sus hacedores sino como sus meros sujetos, como sus partidarios?*
Más que nunca, la ciudad es todo lo que tenemos. 1994.³⁷

Ya que se tiene una idea de lo que Koolhaas piensa sobre el urbanismo, será más fácil entender la estrategia de su propuesta.

Ahora, ¿Qué tiene que ver el proyecto de la Ciudad nueva de Melun-Sénart con el rizoma? A continuación voy a transcribir la traducción que hice de la presentación de Koolhaas de este trabajo en el libro *SMLXL*, para identificar la aplicación del rizoma en este proyecto,

Rendición.

Villa nueva Melun-Sénart, Francia. Concurso, 1987.

Era desgarrador, sino obscuro...
...tener que imaginar aquí, una ciudad.

[Oración puesta sobre un espléndido paisaje campirano].

El sitio de Melun-Sénart —la última de las *villes nouvelles* que rodean París— es demasiado hermoso para imaginar una nueva ciudad en él con inocencia e impunidad. La vastedad del paisaje, la belleza de los bosques, y la calma de las granjas forman una presencia intimidante, hostil a cualquier noción de desarrollo.

Requeriría de una segunda inocencia creer, en este final del siglo XX, que lo urbano —lo construido— puede ser planeado y gobernado.

Demasiadas "visiones" de arquitectos han mordido el polvo para proponer nuevas adiciones a este batallón quimérico.

Hoy, el consenso construye alrededor de la evasión; nuestra más profunda adhesión es con el no-evento.

La **construcción** es ahora fundamentalmente sospechosa. Lo **no construido** es *verde, ecológico, popular*. Si lo construido *-le plein-* está ahora fuera de control *-sujeto a permanente agitación política, financiera, cultural-* esto mismo no es (aún) verdadero de lo no construido; **la nada** puede ser el último asunto de certidumbres plausibles.

Cuando llegue el momento en que la complejidad de cada empresa tridimensional sea infernal, la preservación del vacío será relativamente fácil.

En una **rendición deliberada** *-maniobra táctica para retroceder a una posición defensiva-* nuestro proyecto propone extender este cambio político al dominio del urbanismo: para tomar la posición de debilidad del urbanismo como su [propia] presencia.

Este proyecto es más un discurso sobre lo que no debe suceder en Melun-Sénart que sobre lo que debe.

Hicimos un cuidadoso inventario de la situación.

Había una supercarretera a través del sitio; había viejos pueblos; había dos bosques enormes, **tierra de cultivo**, un futuro campus, y una muy bella área de paisaje entre los bosques donde los reyes franceses perseguían venados de un mini-bosque a otro, y les disparaban en el momento en que corrían a cubrirse.

Y empezamos a analizar con lógica inversa:

En lugar de comenzar el concurso diciendo "esto es lo que queremos hacer", **definimos** muy cuidadosamente **lo que NO queríamos hacer**; no preguntamos "¿dónde construir?". Si no "¿dónde **NO** construir? *¿Cómo abstenemos de la arquitectura?*"

En lugar de proyectar sobre el paisaje, dedujimos de él, esperando que pudiéramos inventar un argumento a la inversa. A través de este proceso de eliminación, llegamos a una **figura casi china de espacios vacíos** [¿casi una máquina abstracta?] que podíamos proteger de la contaminación de la ciudad *-un elemento controlador nuevo que le daría a la ciudad, la cual era obviamente no una ciudad clásica, sino tal vez una ciudad contemporánea, una forma de coherencia y convicción [¡Sí, una máquina, tal vez ya no abstracta!]*.

Y entonces dijimos, "el resto lo rendiremos al **caos**". Abandonaremos el residuo *-los terrenos de alrededor y entre la figura china-* a lo que los franceses llaman *merde* al promedio-contemporáneo-de-fealdad diaria de la arquitectura europea-[norte]americana-japonesa actual, y generar, a través de esa fealdad, **un contraste potencialmente sublime entre las áreas vacías del sitio** *-aquellas que protegimos contra la construcción- y el incontrolable, casi canceroso crecimiento caótico de la ciudad como un todo.*

FASES

FASE 0: Inventario

El Sena, dos bosques, poblados existentes, autopista, línea del TGV.

FASE 1:

Inversión pública mínima para una preservación máxima de calidades existentes.

FASE 2:

Primeras reservaciones de programa.

Este / Oeste: Franja de campus;

Norte / Sur: Naturaleza / Ocio; comienzo de la franja de negocios a lo largo de la autopista.

ESTUDIO DE OPCIONES DE DESARROLLO [conexiones]

Franja Este / Oeste que absorbe a la autopista, poblado.

Franjas paralelas Norte / Sur crean **relaciones al azar** con los elementos existentes.

Poblados existentes como **núcleos múltiples** [agujeros negros] de futuros desarrollo.

Franja cónica entre los dos bosques aísla los elementos más importantes del paisaje.

El campus relaciona los **núcleos existentes** [agujeros negros]; cada poblado colorea una sección.

Los **vacíos** a lo largo de los bosques y el Sena dejan **atracciones** accesibles [¿agujeros blancos?].

Las franjas

Un **sistema de franjas** *-vacíos lineales-* está inscrito en el sitio como una **enorme figura china**.

Propusimos invertir la mayoría de las energías necesitadas para el desarrollo de Melun-Sénart en la protección de estas franjas, en mantener su vacío. **Algunas franjas están trazadas para preservar el**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

paisaje original o las partículas históricas, para ensamblar un máximo de belleza. Otras franjas corren paralelas a las supercarreteras para hacerlas elementos urbanos "atractivos" para la implantación de supermercados y oficinas centrales. Individuales -parques lineales de oficinas.- Franjas a lo largo de la línea del TGV protegen a la ciudad de su contaminación de ruido. Franjas irregulares revelan las "fachadas" de los dos bosques. Otras franjas distribuyen los componentes mayores del programa de Melun-Senárt a través del sitio. Una franja define al campus de una nueva universidad. En lugar de una ciudad organizada a través de su forma construida, Melun-Senárt será amorfa, definida por este sistema de vacuidades que garantiza belleza, serenidad, accesibilidad, identidad indiferente a -o incluso a pesar de- su arquitectura futura.

Las islas

Juntas, las franjas definen un archipiélago de residuo -las islas- de diferente tamaño, forma, ubicación y con relaciones variables a los determinantes de naturaleza e infraestructura. Son la contraforma de los vacíos circundantes.

Cada una de estas islas puede ser desarrollada independientemente de las otras, según las demandas específicas del sitio y del programa. Incluso pueden constituir una antología de proyectos del concurso. Ellas serán infinitamente flexibles en introducir [una multiplicidad] diferentes arquitectos, diferentes estilos, diferentes regímenes, diferentes ideologías. Ellas pueden ser patrocinadas por el estado, la ciudad, desarrolladores, individuos. Ellas alojan intensidad o aburrimiento, densidad o dispersión. Ellas serán hermosas o defectuosas. Ellas no serán homogéneas; durante los más de 20 años de construcción de la ciudad, cada isla será un microcosmos de diferente intervalo. Sus perímetros, siempre contaminados por la interfaz con las franjas, tendrán coloración de programa y especificidad arquitectónica.

El modelo del archipiélago asegura que la autonomía máxima de cada isla por último refuerza la coherencia del todo".³⁸

La estrategia es clara, a través del rizoma se ejerce control sobre las áreas desarrollables y las no desarrollables, es decir, sobre dónde se puede construir o áreas de interdefinición, y dónde no se puede, áreas de especificidad que seguirán siendo verdes, lo que las convierte en áreas de control y al mismo tiempo controladas, como sucede en el Randstad o Corazón verde de Holanda -el vacío como centro-, el cual Koolhaas manejará en varios lugares, por ejemplo su propuesta para el aeropuerto SchipholS, su concepto *plankton, Unlearning Holland*.

Redunda decir que es un planteamiento sin genealogía, sin estructura formal, etc., etc., pero lo que sí hay que enfatizar es que a pesar de no haber sido el proyecto ganador, se vuelve, parafraseando a Alejandro Zaera, de entre quienes así lo afirmaron, un ejemplo paradigmático de aplicación de los principios rizomáticos en las prácticas materiales, y probablemente el mayor avance producido en los últimos veinte años en materia de planificación urbana, con lo cual estoy totalmente de acuerdo. Entonces, ¿por qué no empezamos a pensar en estos términos en lugar de aumentar la esclerosis de las ciudades mediante dobles pisos, o machetazos?

Un último comentario de Koolhaas referente al tema donde dice que,

Hasta cierto punto se depende de las condiciones existentes, pero uno tiene que hacer sus propios juicios, en parte intuitivos y en parte explícitos, en términos de dónde se encuentra el potencial de alguna interpretación que genera cada proyecto. Depende del juicio que uno haga el que la representación del sistema sea positiva, neutral, o apasionada...

"No me refiero a representación en términos de forma o de representación visual, sino en términos de instituciones, las cuales son representativas incluso si son como máquinas.

"En ese sentido es muy interesante comparar nuestra participación en el concurso de Melun-Senart con la de Coop Himmelblau. Coop propone una especie de grito de desesperación, una colisión forzada, y la declaración de que ya no somos capaces de planificar ciudades.

"El orden es una ilusión. Ellos proponen edificios de 14 kilómetros de largo dispuestos en ángulos irregulares. Es realmente interesante ver cual es la diferencia con nuestro esquema, porque se puede decir que en términos de retórica los proyectos están extremadamente cerca, pero en términos de interpretación de valores, están en absolutamente opuestos.

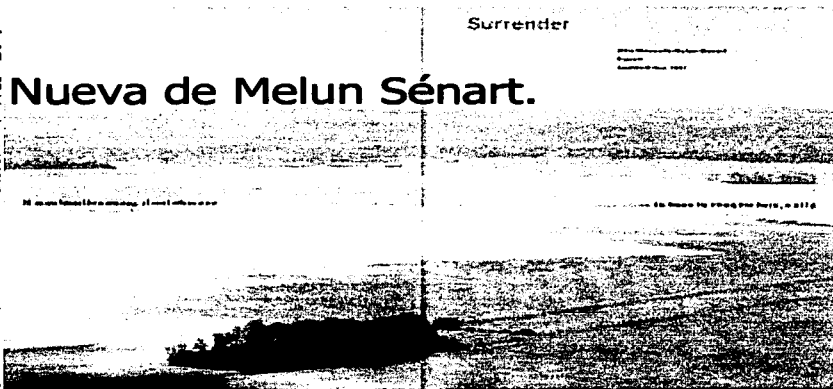
TESIS CON FALLA DE ORIGEN

El planteamiento de Coop Himmelblau fue el ganador del primer lugar (!!). Hay que recordar que el proyecto de Koolhaas / OMA ya no estaba, ni pretendía estar, representando nada, a diferencia del de Coop Himmelblau que parece que representaba mediante formas ese 'grito de desesperación', esa 'colisión forzada', esa 'declaración' de incompetencia, con un absurdo: edificios de 14 kilómetros de longitud. En cambio la intención de Koolhaas / OMA es:

Nuestra intención puede ser sintetizada en cómo voltear toda esa basura del sistema presente en nuestra ventaja. Una especie de Rey Midas democrático: tratar de encontrar el concepto a través del cual lo desvalorizado se vuelve algo de valor, donde incluso lo sublime no es impensable.³⁹



La Ciudad Nueva de Melun Sénart.



PRINCIPIOS DEL RIZOMA:

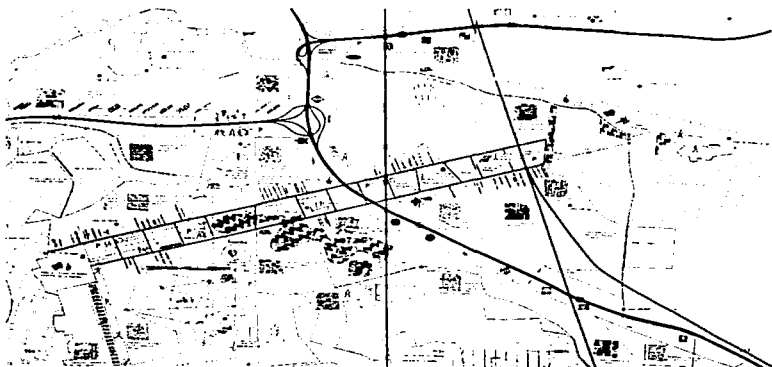
1° y 2° Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Esto no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden.

3° Multiplicidad: Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza.

4° Ruptura asigificante: un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.

5° y 6° Principios de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda. La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción. Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calco*. Hacer el mapa y no el calco. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Un rizoma, igual que un mapa, siempre tiene múltiples entradas.¹

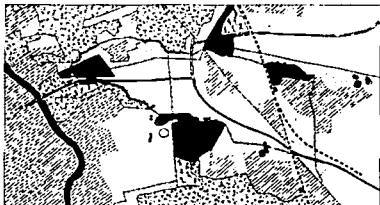
Ilustraciones: *SMLXL* y *El Croquis 53*.



Phasing



Phase 0: Inventory
The Seine, two forests, existing villages, motorway, TGV line.



Phase 1
Minimum public investment for maximum preservation of existing qualities.



Phase 2: First programmatic reservations
East-west: campus strips; north/south: nature/recreation; beginning of business band along motorway

Studies for development choices



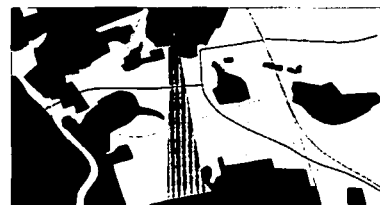
East-west band absorbs motorway, village.



Parallel north/south strips create random relationships with existing elements



Existing villages as multiple cores of future development



Conical strip between two forests isolates most important landscape elements.



Campus relates existing cores; each village colors a section.



voids along the forests and the Seine leave attractions accessible.





Las franjas.



Las islas.



DE LA APLICACIÓN DEL RIZOMA EN EL DELTA DEL RÍO DE LAS PERLAS.

Un ejemplo urbano también muy interesante sobre la aplicación del rizoma, que sería muy conveniente conocer antes de que la Ciudad de México se engulla sin ninguna previsión a ciudades como Cuernavaca, Querétaro, Toluca y quien sabe que otras, es el proyecto realizado por Koolhaas con sus estudiantes de doctorado en Harvard, el primero que realizó en esa universidad bajo el título: *The Harvard projects on the City* [*Proyectos de Harvard sobre la ciudad*], cuyo nombre original dado por Koolhaas era "proyectos para el estudio de lo que solía ser la ciudad, en otras palabras, la sugerencia de que la ciudad está acabada, agotada". Me refiero al del *Pearl Delta River PRD* [*Delta del río de las perlas*] en China, el cual quedó titulado también como *City of Exacerbated Difference* © (COED)© [*Ciudad de la diferencia exacerbada*]; cuyo libro se publicó a principio de este año -al menos en Holanda, pero aún no llega a México. Ya que el documento completo queda integrado en el segmento de esta disertación titulado *Lenguaje verbal* de Koolhaas y en otros, a continuación voy a citar sólo algunos 'fragmentos' - del libro de la exposición de *Documenta X* que se llevó a cabo en Kassel, Alemania, donde el proyecto fue dado a conocer por primera vez:

PEARL RIVER DELTA.

CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE © (COED) © [Ciudad de la deferencia exacerbada] La sociedad tradicional pugna por una condición de balance, armonía y un grado de homogeneidad. La CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE ©, por el contrario, se basa en la diferencia más grande posible

entre sus partes -complementaria o competitiva. En un clima de pánico estratégico permanente lo que cuenta para la CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE © no es la creación metódica de lo ideal sino la explotación oportunista de chirripas, accidentes e imperfecciones. Aunque el modelo de la CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE © parece brutal -depender de la robustez y del estado primitivo de sus partes- la paradoja es que así es, de hecho, delicado y sensible. La más ligera modificación de cualquier detalle requiere del ajuste del todo para mantener el equilibrio de los extremos complementarios.

A propósito de los suburbios:

CHINESE SUBURBIA © [Suburbios chinos] Urbanización sin una doctrina de la ciudad. Si en el Oeste, suburbano es un término despectivo para los efectos laterales mal acogidos de la ciudad, en China los SUBURBIA © [Suburbios] son la esencia de la urbanización. La novedad de la ciudad china es el empeño por lo SUBURBAN © [Suburbano].

GREAT LEAP FORWARD © [Gran salto hacia delante] Los cuentos de hadas suceden.... Tal vez TEAM X y Archigram fueron, en los sesenta, los últimos verdaderos "movimientos" en urbanismo, los últimos que pudieron proponer nuevas ideas y conceptos para la organización de la vida urbana con convicción. En el largo intervalo desde entonces, la usual inteligencia ad hoc y la improvisación, y el desarrollo de un tipo de urbanismo plástico que es progresivamente capaz de crear una condición urbana libre de urbanidad. Al mismo tiempo, Asia ha estado en dominio de un inexorable proceso de construcción, a una escala que probablemente nunca sucedió antes. Una vorágine de modernización está destruyendo, en todos lados, las condiciones asiáticas existentes y creando en todos lados, sustancia urbana completamente nueva. La ausencia, por un lado, de doctrinas universales, plausibles, y la presencia por el otro, de una intensidad sin precedentes de producción nueva, crea una condición angustiosa única: la condición urbana parece ser menos entendida en el momento de su verdadera apoteosis. El resultado es un callejón sin salida teórico, crítico y operacional que fuerza tanto a la academia como a la práctica de posturas de ya sea confianza, o indiferencia. De hecho, una disciplina completa no posee una terminología adecuada para discutir el fenómeno más pertinente, más crucial que ocurre dentro de su dominio, no [posee] marco conceptual para describir, interpretar y entender exactamente aquellas fuerzas que pueden ayudar a redefinirla y revitalizarla. El campo es abandonado a los "eventos" que son considerados indescriptibles, o a la creación de un idilio sintético en memoria de la ciudad. Ya no queda nada entre el Caos y la Celebración.

El proyecto del PEARL RIVER DELTA está basado en trabajo de campo: consiste en una serie de estudios interrelacionados que, juntos, intentan dar un panorama inicial de la(s) condición(es) urbanas que emergen en una región china que, según predicciones confiables, está destinada a crecer a 34 millones de habitantes para el año 2020, y a través solamente de su mero tamaño, jugar un papel crítico en el siglo XXI.

Juntos, estos estudios describen una nueva condición urbana, una nueva forma de coexistencia urbana que hemos llamado CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE © [Ciudad de diferencia exacerbada], o COED ©. Más allá de las particularidades de cada condición que encontramos, el proyecto COED © introduce un número de nuevos conceptos registrados, que, clamamos, representan el principio de un nuevo vocabulario y una nueva infraestructura conceptual para describir e interpretar la condición urbana contemporánea. El surgimiento del PRD con la rapidez de un cometa y la 'nube de ignorancia' presente que crea una especie de envolvente cautelosa alrededor de su existencia y desempeño, son en sí mismos prueba de la existencia de universos paralelos que cabalmente contradicen la asunción [hipótesis] de que la Globalización iguala el conocimiento global. — Rem Koolhaas.⁴⁰

En una entrevista, en referencia a este proyecto del PRD, Koolhaas explica:

Acabamos de presentar esa investigación, cada uno hizo un libro de su propia historia. Hicimos un extracto de alrededor de cuarenta nuevos términos que queremos introducir en el discurso de la ciudad y la planificación urbana. Ahora están todos registrados. Parcialmente anexamos términos existentes, *asimetría*, por ejemplo, que ahora está registrado. A manera de ejemplo, ahora están ocupados planeando un puente de ochenta kilómetros de largo entre Zhuhai, un macizo de flores glorificado, y Hong Kong, esto es, ir de la metrópoli al macizo de flores. Así que al principio piensa uno ¿por qué? Entonces se considera de la metrópoli al macizo de flores y se cae en la cuenta que esa era la intención. El *MOVIMIENTO* es solamente de un sentido: eso es *asimetría*. La tesis es que el área

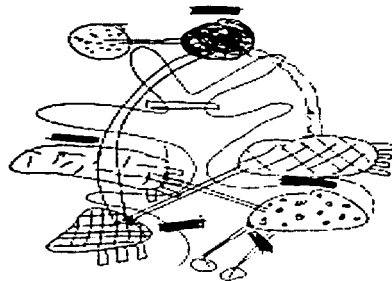
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

entera se volverá una nueva entidad urbana pero que su unidad está presupuesta en la exageración constante de las diferencias entre cada elemento. Por tanto, no tiene pretensión de homogeneidad y al mismo tiempo hace todo tipo de conexiones [rizoma] que otra vez no generan homogeneidad o igualdad sino que están basadas en los contrastes. Por estos medios estamos introduciendo un modelo: 'La ciudad de las diferencias exacerbadas'. Cruda en todos sus aspectos, su interés yace en el hecho de que es en efecto muy delicada, un solo cambio en algún lugar causa que todo el sistema se readapte enteramente. Porque si no lo hiciera cesaría de existir.⁴¹

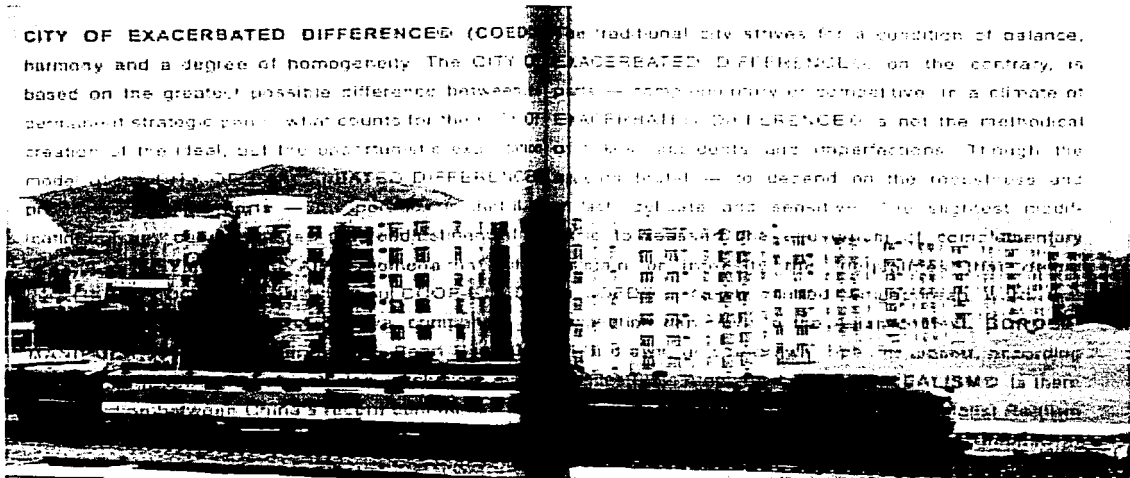
El libro 1, *Great Leap Forward*,⁴² sobre el Delta del río de las Perlas, producto de la investigación titulada *Proyecto sobre la ciudad* de Koolhaas con sus alumnos de doctorado en Harvard, la cual durará cinco años, cada uno de los cuales los diferentes alumnos han venido desarrollando diferentes temáticas, acaba de publicarse, junto con el Libro 2, *A Harvard Guide to Shopping*.⁴³

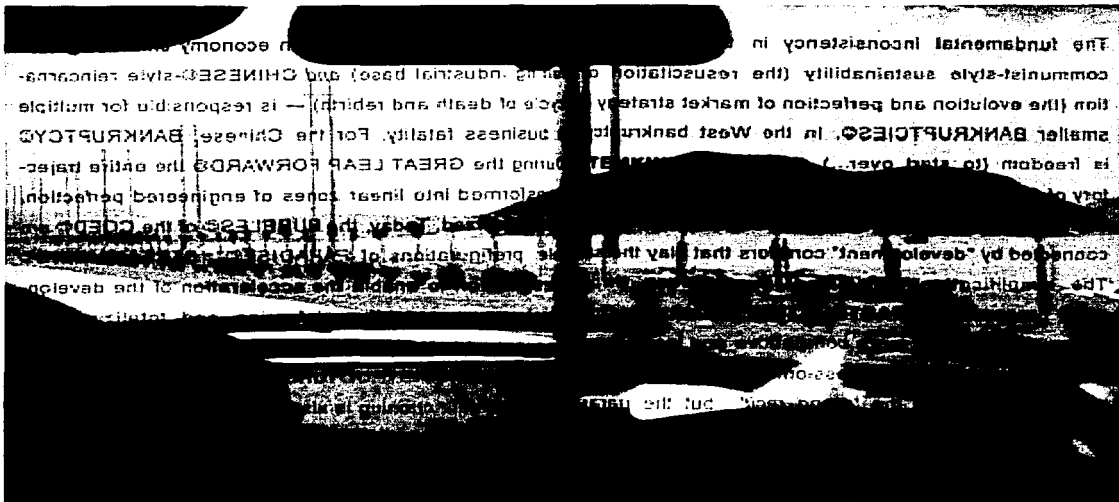
TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

BUBBLE DIAGRAM © [Diagrama de burbuja] Una vez que un término despectivo es usado para describir las sobre simplificaciones de los planificadores -una ciudad desmantelada, robada de su complejidad y sobreimposiciones- se vuelve en el PRD, el blueprint [plano heliográfico], sino es que un manifiesto. Las BUBBLES © [Burbujas] están conectadas, usualmente por POTEMKIN CORRIDORS © [Corredores de Potemkin] pero no relacionados. La ciudad no es entendida como un venir a reunirse a compartir intereses comunes, sino como una forma de coexistencia centrífuga de intereses divergentes.



Fuente: *Great Leap Forward*.





Dos de las láminas con las que se presentó el proyecto *Pearl River Delta* en la Exposición de Documenta X, Kassel, Alemania. Ilustraciones: *Poetics-Politics, Documenta X - The Book*.

¹ Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, traducción Hugo Acevedo, Gedisa, Barcelona 1996, 3ª edición. Pp. 94. (1ª edición en francés 1953).

² Ver: Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, traducción Alberto Cardín, Júcar, Madrid, 1988. Pp. 122-123 y 131-133.

³ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*. Traducción Miguel Morey y Víctor Molina, Paidós, Barcelona, 1989. (1ª ed. en francés 1969).

⁴ Ver: Koolhaas, Rem y Sanford Kwinter, *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes*. "Disparando la Bala o ¿Cuándo comenzó el futuro?", Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996, 2ª edición, pp. 67 a 94 Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁵ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, What Ever Happened to Urbanism?* The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 961. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁶ Gozak, Andrei y Andrei Leonidov, *Ivan Leonidov*, editado y diseñado por Catherine Cooke, Rizzoli, p. 175, Nueva York, 1988. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁷ Koolhaas, Rem. *Delirious New York, "Europeans: Blue! Dall and Le Corbusier Conquer New York"*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, Pp. 235-281. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen

⁸ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Shipwrecked*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 254-277. Traducción las Pp. 256-261 por Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁹ Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. El Croquis. Madrid, 1995, p. 36. la nota dice: "Véase ilustración en la p. 318 de Heinrich Klotz, editor, *Revision der Moderne. Postmoderne Architecture 1960-1980, Munich, 1984*". También puede verse en *SMLXL*, Pp. 256-257; Y en *El Croquis* 53, p. 17.

¹⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2, *Mil Mesetas*, PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997, Pp. 18-19, (1ª edición en francés, 1980). O, Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS, Valencia 1997, 2ª edición, Pp. 30-31. (1ª edición en francés, 1976).

¹¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, "Soft Substance, Harsh Town"*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 518 y 520. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹² Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹³ <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>

¹⁴ Aesopos, Yannis y Yorgos Simeoforides, *Conversaciones con Eleni Gigantes & Elia Zenghelis*, 124-126. El Croquis 67, Madrid, 1994

¹⁵ Zaera, Alejandro, Entrevista: "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas." *OMA / Rem Koolhaas*, El Croquis, número 53, Madrid, 1992, 3ª edición. Pp. 8-9. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁶ Stivale, Charles J., *Pragmatic/Machinic: Discussion with Félix Guattari*. (19 March 1985), Traducida y adaptada por Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www.dc.peachnet.edu/~mnunes/guattari.html>

¹⁶ Van der Zijl, Annejet, Haagse Post. HP de Tijd. 23 Octubre 1992 / Semana 43. Traducción Jan van Rosmalen y Consuelo Fariñas van Rosmalen.

¹⁷ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*. Traducción Miguel Morey y Víctor Molina, Paidós, Barcelona, 1989, Pp. 78-80. (1ª edición en francés 1969).

¹⁸ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen. O:

<http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>

¹⁹ Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen.

<http://www.10.times.com/library/magazine/home/2000/709mag-com-koolhaas.html>

²⁰ Speaks, Michael, *Architectural Record*, "Design Intelligence and the New Economy", Número 01, 2002, McGraw-Hill. p. 74. Traducción por Consuelo Fariñas van Rosmalen.

²¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *S M LXL, Strategy of the Void*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 604. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen.

²² Gilles Deleuze, *Repetición y diferencia*, en Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum y Repetición y diferencia*, Traducción Francisco Monge, 2ª ed., Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999, (1ª edición en francés *Theatrum Philosophicum*, 1970, *Repetición y diferencia*, 1969), p.62.

²³ Entrevista a Rem Koolhaas por Hans Ulrich Obrist. 1999. <http://www.archined.nl/ndex.html> Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen.

²⁴ De Gourmont, Rémy, *Del II libro de las máscaras: Marcel Schwob*, como se cita en Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias y La Cruzada de los niños*. Porrúa, "Sepan cuantos..." Núm. 503, 3ª edición, México, 1999, Pp. 4-5.

²⁵ Cfr. Deleuze, G. y F. Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 1, *El Anti-Edipo*, Traducción Francisco Monge, Paidós Studio Básica, Barcelona, 1985, (1ª edición en francés 1972). Libro 2, *Mil Mesetas*, Editorial PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997. (1ª edición en francés, 1980).

²⁶ La traducción al español de los libros de Deleuze y Guattari citados traducen *lignes de fuite* como *líneas de fuga*, y en inglés está traducido como *lines of flight*.

²⁷ Como lo cita: Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1104. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen.

²⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2, *Mil Mesetas*. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997, Pp.13-18, (1ª edición en francés, 1980). O, Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS, Valencia 1997, 2ª edición, Pp. 17-30. (1ª edición en francés, 1976).

²⁹ Baudelaire, Charles, *Obras Selectas*, Dedicatoria de *Pequeños Poemas en Prosa*, Traducción Enrique López Castellón, Edimat Libros, Madrid, (s. f.), p. 251.

³⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS, Valencia 1997, 2ª edición, p. 35. (1ª edición en francés, 1976).

³¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS, Valencia 1997, 2ª edición, p. 16. (1ª edición en francés, 1976).

³² Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS, Valencia 1997, 2ª edición, p. 18. (1ª edición en francés, 1976).

³³ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS, Valencia 1997, 2ª edición, Pp. 25-26. (1ª edición en francés, 1976).

³⁴ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS, Valencia 1997, 2ª edición, Pp. 35 y 39. (1ª edición en francés, 1976).

³⁵ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS, Valencia 1997, 2ª edición, Pp. 48 y 49. (1ª edición en francés, 1976).

³⁶ Zaera, Alejandro, Entrevista: "Encontrando libertades", *OMA / Rem Koolhaas 1987 1993*. El Croquis 53. 3ª edición ampliada. El Croquis, Madrid, 1992. P. 10. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen.

³⁷ Cfr. Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, What Ever Happened to Urbanism?* The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 969 y 971. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen.

³⁸ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Surrender*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 972-989. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen.

³⁹ Zaera, Alejandro, Entrevista: "Encontrando libertades", *OMA / Rem Koolhaas 1987 1993*. El Croquis 53. 3ª edición ampliada. El Croquis, Madrid, 1992. P. 19. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen.

⁴⁰ *Poetics-Politics, Documenta X - The Book*, editores: Documenta and Museum Fridericianum, Veranstaltungen-GmbH. Cantz Verlag, Kassel, 1997. Rem Koolhaas and his Chinese group, *Pearl Delta River*, Bruce Mau, diseño exposición del PRD, pp. 557-592. Parte citada pp. 562-567. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen.

⁴¹ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Fariñas van Rosmalen. O:

<http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>

⁴² *Project on the City 1*. Editado por: Chung, Chihua J., J. Inaba, R. Koolhaas, S. T. Leong, *Great Leap Forward*, Taschen, Köln, 2001.

⁴³ *Project on the City 2*. Editado por: Chung, Chihua J., J. Inaba, R. Koolhaas, S. T. Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, Taschen, Köln, 2001.

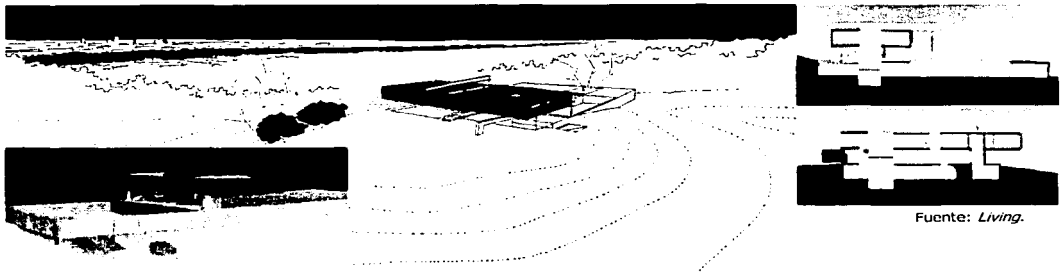
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**1928. DE LA MISE EN SCÈNE DE LAS MÁQUINAS ABSTRACTAS O:
1978. DE LA INVESTIGACIÓN A LA ESTRATEGIA COMO PROYECTO.**

Querer ganar un concurso no es lo mismo que querer hacer el mejor trabajo posible.¹

REM KOOLHAAS.

Considerando a la arquitectura como el 'primer arte del marco', que en cine se llama técnica del *encuadre* y del *fuera de cuadro o desmarcaje* y que Koolhaas aplica como tal en su arquitectura, intentaré introducir en el pensamiento arquitectónico una primera aproximación de la máquina abstracta —diagrama y fílm—, usando como ejemplo el proyecto de la casa de Burdeos para un inválido: Esta es una casa en tres estratos o casas. Se pueden nombrar muchas "formas **cuadrantes** que no

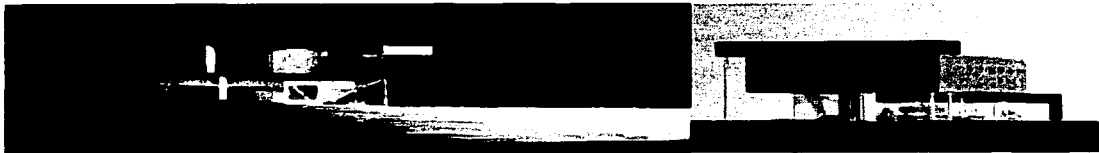


Fuente: *Living*.

prejudgan ningún contenido concreto ni función del edificio: la pared que aísla [es decir, el muro de la 'casa' de planta alta], *la ventana que capta o selecciona* (en contacto con el territorio) [es decir, esos pequeños orificios del muro que tan cuidadosamente seleccionan las vistas de la 'casa' más alta, tercer piso, donde se encuentra la zona de dormir y descansar], *el suelo-piso que conjura o enrarece*, ('enrarezar el relieve de la tierra para dejar campo libre a las trayectorias humanas') [el suelo-piso de 'la del nivel más bajo era como una cueva —una serie de cavernas escurbadas de la montaña para la vida más íntima de la familia'], *el techo que envuelve la singularidad del lugar* [el techo sostenido con un poste y un contrapeso]. Encajar estos **marcos** o unir todos estos planos, lienzo de pared, lienzo de ventana, lienzo de suelo, lienzo de pendiente, es **un sistema compuesto**, pletórico de puntos y de contrapuntos. Los **marcos** y sus uniones sostienen los compuestos de sensaciones, hacen que se sostengan las figuras, se confunden con su hacer-que-se-sostenga, su propia forma de sostenerse [todos los planos y el manejo disimétrico de la estructura de la casa de Burdeos hacen que el inválido y su familia se sostengan en un compuesto de sensaciones]. Tenemos aquí las caras de un **dado de sensación**. Los **marcos** o los lienzos de pared no son coordenadas, pertenecen a los compuestos de sensaciones, cuyas facetas, interfaces, constituyen. **Pero por muy extensible que sea el sistema, falta todavía un amplio plano de composición que opere una especie de desmarcaje de acuerdo con una líneas de fuga que sólo pasan por el territorio para abrirlo hacia el universo** [los orificios, los portalones, la vidriera], **que va de la casa-territorio a la ciudad-cosmos**, y que disuelve ahora la identidad del lugar en variación de la Tierra, ya que una ciudad tiene más unos vectores que pisan la línea abstracta del relieve que un lugar [función de la casa estancia de la planta baja, transparente, de vidrio]. En este **plano** de composición como 'un espacio vectorial abstracto' se trazan una figuras geométricas, como, prisma, diedro, plano estricto, que ya no son más que fuerzas cósmicas capaces de fundirse, de transformarse, de enfrentarse, de alternar, mundo anterior al hombre, aún cuando esté producido por el hombre. **Hay ahora que separar los planos, para relacionarlos más**

1928. De la *mise en scène* de las máquinas abstractas, o: 1978. De la investigación a la estrategia como proyecto. 625
Consuelo Fariás- van Rosmalen.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



con sus intervalos que unos con otros y para crear afectos nuevos [Son tres casas en lugar de tres pisos, tres estratos, cada uno con sus agenciamientos]².

A manera de un cuento de hadas Koolhaas comienza la presentación de la Casa Burdeos en el libro *Living*, veamos:

Una pareja vivía en una hermosa y muy antigua casa en Burdeos. Querían una casa nueva, tal vez, una casa muy sencilla.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Estaban viendo a varios arquitectos. Entonces, el esposo tuvo un accidente automovilístico. Casi se muere, pero sobrevivió. Ahora necesita una silla de ruedas.

Dos años después, la pareja comenzó a pensar sobre la casa otra vez. Ahora la casa nueva podría liberar al marido de la prisión en que su casa antigua y la ciudad medieval se habían convertido.

"Contrario a lo que espera," le dijo al arquitecto, "no quiero una casa sencilla, quiero una casa compleja, porque la casa definirá mi mundo". Compraron una montaña con vista panorámica sobre la ciudad. El arquitecto propuso una casa —o realmente tres casas, una encima de otra [tres estratos]. La del nivel más bajo era como una cueva —una serie de cavernas escurbadas de la montaña para la vida más íntima de la familia.

La casa más alta estaba dividida en una casa para la pareja y una casa para los niños.

La casa más importante era casi invisible, insertada entre las otras dos: un salón de vidrio —mitad adentro y mitad afuera— para vivir [interestrato cristalino]. El hombre tenía su propio "salón", o mejor dicho "estación". Un elevador de 3 X 3.5 metros que se movía libremente entre las tres casas [un agenciamiento interestratos], cambiando de plano y de desempeño cuando se "cerraba" en alguno de los pisos o flotaba encima. Un solo "muro" junto al elevador intersecaba cada casa. Contenía todo lo que el esposo pudiera necesitar —libros, trabajos de arte y en el sótano, vino.

El movimiento del elevador cambiaba cada vez la arquitectura de la casa.

Una **máquina** era su corazón.³

Todo este manejo que hace la máquina abstracta de Koolhaas para finalmente definir la estrategia de la casa de Burdeos, no siempre es entendido en su debida magnitud. Al respecto dice el crítico francés Jacques Lucan -quien escribiera un libro muy elogioso sobre Rem Koolhaas /OMA-, en su artículo *Voluntary Prisoners of Architecture* [Prisioneros voluntarios de la arquitectura], título con que parodió el célebre examen final de Koolhaas en la AA, con el que además ganó el premio *Casabella*, lo siguiente:

Lo que merece atención no son las trazas que permiten a los críticos demostrar su conocimiento académico. Lo que merece la atención, es la abundancia sistemática misma, un proceso de diseño que sistemáticamente balancea referencias y formas usuales de hacer las cosas. Y la casa en Burdeos parece desde este punto de vista nunca parar de provocarnos hasta la irritación. Tomemos el ejemplo de sus relaciones con el paisaje circundante. Estar en la punta de un monte, dominando el río Garone,

626 1928. De la *mise en scène* de las máquinas abstractas, o: 1978. De la Investigación a la estrategia como proyecto. Consuelo Fariás- van Rosmalen.

con la ciudad de Burdeos en la lejanía; estar sobre tierra natural, en el universo de las habitaciones, nada nos hubiera impedido esperar abrazar un extraordinario paisaje. Este, sin embargo, no es el caso: la habitación de los padres está orientada hacia el lado opuesto de la ciudad, y la de los hijos permanece confinada entre muros y particiones de geometría angular; a cualquier panorama eventual, **Koolhaas prefiere una multiplicidad de vistas**, pero para las cuales el ojo mira en una sucesión de posiciones precisas, exactamente apuntadas por los conos visuales virtualmente dibujados por las troneras que perforan el grueso cobijo de concreto. En consecuencia, en lugar de una mirada que pueda abarcar el horizonte, es preferida una mirada seccionada, cortada, a la cual se ofrece solamente una adición de 'tableaux miniatures' [miniaturas de espectáculo]. De esta manera la arquitectura destila aquí una crueldad paradójica, como si fuera necesario recordarle a uno que el placer viene solamente de un esfuerzo notorio: algunos reconocerán aquí fácilmente un toque de austeridad, que no está libre de elitismo. Pero otros dirán que esto se relaciona con el estilo de vida de los usuarios, de los cuales siempre es difícil desenredar lo que querían y lo que tuvieron que sufrir del arquitecto [...].⁴



Creo que entre las posiciones que marca Lucan son simplemente una cuestión de gustos: 'en lugar de una mirada que pueda abarcar el horizonte, es preferida una mirada seccionada, cortada, a la cual se ofrece solamente una adición de 'tableaux miniatures' [miniaturas de espectáculo]'; 'Koolhaas prefiere una multiplicidad de vistas', incluyendo la que 'pueda abarcar el horizonte'. Resulta difícil creer que un crítico tan conocido como Lucan base en esta cuestión su ataque crítico.

Sigue su crítica con este tenor refiriéndose a "los placeres de la disimetría", según él, un tema en el que Koolhaas se regodea. Creo que Lucan no ha comprendido que después de un accidente que casi lo mata, el cliente le dijo a Koolhaas que 'contrario a lo que se pudiese esperar, **no quiero una casa sencilla. Quiero una casa compleja, porque la casa definirá mi mundo**'. Y esto es precisamente lo que Koolhaas hizo. ¿Quién quiere estar viendo todo el día el mismo paisaje desde todos los lugares de la casa? Estar sometido al mismo paisaje, por muy hermoso que este sea, tanto tiempo puede resultar abrumador e incluso aburrido hasta que finalmente el hermoso paisaje dejará de existir para pasar a formar parte de un telón de fondo cotidiano sin sorpresas ni misterios. Había que definir 'su mundo' y Koolhaas realizó 'una especie de **desmarcaje** de acuerdo con una líneas de fuga que sólo pasan por el territorio para abrirlo hacia el universo', y así **definió un mundo de multiplicidades para su cliente**: 'Una máquina era su corazón'. En el proyecto propuso en realidad **tres casas, una encima de otra**. Y partió de la siguiente estrategia:

Es una casa hecha para un hombre que es inválido.
Lo esencial de la casa es un salón especial para él. Este salón se asienta en un elevador y se mueve hacia arriba y hacia abajo a través de la casa. Puede parar en todos los niveles y también entre ellos.
Ese movimiento altera la arquitectura de la casa.
Desde luego, esto también concierne al cuerpo. Pero no claramente explicado como tal. No era el caso de 'ahora vamos a hacer lo mejor posible para un inválido'. **El punto de inicio más bien es una negación de la invalidez.**

1928. De la *mise en scène* de las máquinas abstractas, o: 1978. De la investigación a la estrategia como proyecto. Consuelo Fariás- van Rosmalen.

Así que estamos muy interesados en la relación con el cuerpo, pero **no como una norma**. Tal vez hacerlo **una norma es el aspecto inhibitor**.⁵

Empecemos con el problema de la *mise en scène* [puesta en escena]:

Según escribe Eisenstein, para que la *mise en scène* sea expresiva tiene que cumplir dos condiciones que son: Primero, no tiene que contradecir la conducta normal y aceptada de la gente, en este caso del cliente inválido y su familia. Segundo, en su estructura tiene que ser también un esquema gráfico de lo que, en su lectura metamórfica, define el contenido psicológico de la escena y la interacción de los personajes.

El esquema es en el sentido gráfico, el de la representación de la concepción más generalizada del fenómeno.

Cuando tenemos varios esquemas de un fenómeno, llámese proyecto arquitectónico o *mise en scène*, o lo que sea, al contemplarlos todos, sin saber sobre que tratan, una cosa quedará totalmente clara: lo que es común en todos los esquemas y lo que no lo es, o sea, que en los esquemas se ha captado la relación, o relaciones según el caso, fundamental, más allá e todos los significados particulares, representativos y concretos de sus elementos separados. En otras palabras, "han mostrado que la generalización es tan grande que se ha producido lo que podemos llamar una abstracción".

Este tipo de análisis efectuaba como primer paso Eisenstein con sus alumnos invitando a cada uno a realizar su esquema razonado. Del mismo modo, es esta una de las razones por qué Koolhaas trabaja en equipo y no sólo: para poder hacer con claridad la abstracción del conjunto de esquemas. Porque sólo así, en el caso de Eisenstein, puede darse cuenta "si todo ello impregna y dispone especialmente a los personajes concretos [...], entonces la imagen adquiere una convicción y expresividad totales". Porque sólo así, en el caso de Koolhaas, puede darse cuenta "si todo ello impregna y dispone especialmente las acciones y actividades de los usuarios, entonces el espacio imaginado adquiere una convicción y expresividad totales".

"Podemos pues, formular la siguiente propuesta como condición esencial de la *mise en scène*: la *mise en scène* tiene que actuar como generalización gráfica del contenido de la acción", la actividad; en el caso que analizo, el lisiado y su familia.

Sólo así la construcción de que se trate será verdaderamente realista, mostrando tanto la conducta cotidiana de un grupo particular de personas o usuarios en una situación concreta, y a la vez, esas mismas relaciones reducidas a su forma más generalizada.

"En sentido estricto sólo cuando se observan estas dos condiciones (dejando aparte todos los factores secundarios y específicos concomitantes) podemos hablar de composición realista de la *mise en scène*, o, de hecho, ide su composición *en general!*"

Pero Eisenstein también practica el equilibrio cuando dice, 'cabe traer a cuento que hay dos extremos que son malos para el arte: uno es reducir el arte a la abstracción, el otro es subordinarse a ciegas a la naturaleza'. "Es en la existencia de estos dos elementos —el elemento específico de la *descripción* y la imagen *generalizadora* que la impregna— en donde reside el carácter implacable y la fuerza omnívora de la composición artística".⁶

Curiosamente los pintores han sido conscientes de ello desde siempre, y para estas alturas los cineastas, 'artistas del plano' como los llama Eisenstein, logran manejarlo con mucha destreza; sin embargo, los arquitectos, a quienes les toca poner estos planos en tres —o cuatro— dimensiones, las más de las veces no son conscientes o se percatan de ello instintivamente. Nunca será suficiente el énfasis que se haga en esto, ya que en el **concepto del montaje arquitectónico**, este rasgo de apariencia gráfica desempeña un papel de suma importancia.

Como podrá verse en el fragmento **1987. DE SALVADOR DALÍ Y EL DANS THEATER**, la manera en que Koolhaas describe las peripecias de este proyecto es la de un guión, asimismo lo hace con la Villa dall'Ava, lo cual no quiere decir que no haya hecho el planteamiento completo, sólo que así lo presenta

628 1928. De la *mise en scène* de las máquinas abstractas, o: 1978. De la investigación a la estrategia como proyecto. Consuelo Fariás- van Rosmalen.

en sus libros; en cambio en la presentación de la Gran Biblioteca de París puede verse la manera de guión en el 'diario' en que anota la secuencia de los sucesos y reflexiones, y además la descripción de los espacios, por lo que ya puede pensarse en la 'sinopsis general'.⁷ Pero si se analiza, por ejemplo, el Anillo Urbano de Yokohama, o el planteamiento de las Tiendas epicentro Prada -Los Ángeles, San Francisco, Nueva York, Milán y Tokio-, entonces puede verse que el planteamiento de presentación está complementado con lo que ya empieza a considerarse un guión técnico. Puede apreciarse el planteamiento de la yuxtaposición de actividades o montaje espacial, la *mise en scène*, y puede intuirse el diagrama y el filum de las posibilidades de la propuesta, todas esas 'funciones no formales y esas materias no formadas', o sea que se intuyen ya 'la forma y la sustancia' y 'el contenido y la expresión'.

De regreso en la *mise en scène*, pretendo ver un ejemplo, que no es el único en el universo de Koolhaas, donde se enfaticé con más claridad el manejo de esto, la casa de Burdeos, casi al comienzo de este fragmento apunté que Lucan no ha comprendido que después de un accidente que casi lo mata, el cliente le dijo a Koolhaas que "contrario a lo que pudiese esperar, **no quiero una casa sencilla, quiero una casa compleja, porque la casa definirá mi mundo**". Y esto es precisamente lo que Koolhaas hizo. ¿Quién quiere estar viendo todo el día el mismo paisaje desde todos los lugares de la casa? Estar sometido a soberano paisaje tanto tiempo puede resultar abrumador e incluso aburrido hasta que finalmente el paisaje, por muy hermoso que sea, dejará de existir. Había que definir 'su mundo' y Koolhaas realizó 'una especie de **desmarcaje** de acuerdo con una línea de fuga que sólo pasan por el territorio para abrirlo hacia el universo', y así definió un mundo de multiplicidades para su cliente: "Una máquina era su corazón".⁸ En el proyecto propuso, no tres pisos, sino **tres casas, una encima de otra**. Y partió, **repito para enfatizar**, de la siguiente estrategia: "Es una casa hecha para un hombre que es inválido. Lo esencial de la casa es un cuarto especial para él. Este cuarto se asienta en un elevador y se mueve hacia arriba y hacia abajo a través de la casa. Puede parar en todos los niveles y también entre ellos. **Ese movimiento altera la arquitectura de la casa**. Desde luego, esto también concierne al cuerpo. Pero no claramente explicado como tal. No era el caso de 'ahora vamos a hacer lo mejor posible para un inválido'. **El punto de inicio más bien es una negación de la invalidez**. Así que estamos muy interesados en la relación con el cuerpo, pero **no como una norma**. Tal vez hacerlo **una norma es el aspecto inhibitor**".

Estoy convencida que es precisamente en ese encuadre y desencuadre de las vistas posibles que pueden tenerse desde la casa y la importancia de ellas en donde radica la parte más fuerte de la negación de la invalidez, o dicho en otras palabras, de la búsqueda de libertad para el inválido, sino, ¿de qué otro modo se explicaría el estudio tan detallado que Koolhaas hace de todas ellas? Creo que se tomó demasiado trabajo en esto como para pensar que están puestas simplemente al azar. Como digo arriba ¿quién quiere estar viendo todo el día el mismo paisaje desde todos los lugares de la casa? Estar sometido a soberano paisaje tanto tiempo puede resultar abrumador e incluso aburrido hasta que finalmente el hermoso paisaje dejará de existir. Sí, dejará de existir con toda su belleza aunque se le tenga metido bajo las narices. Y ya que se trataba de que la 'casa definiera su mundo' la misión más importante era precisamente dosificarlo. Un inválido no sólo necesita moverse con facilidad por su casa, esto es lo más elemental. Este movimiento le da, claro, parte de la libertad que necesita; pero ¿cómo satisfacer las necesidades del alma, de sentirse en comunión con el Afuera, con la ciudad, la naturaleza, con su propia casa, sino mediante la incursión en ellas cuando menos mediante la vista? El movimiento de la plataforma, que se puede parar donde el inválido lo decida, es un movimiento que no sólo altera la arquitectura de la casa, sino también las vistas hacia Afuera que desde ella se tienen, una paradoja deliberada. Mediante la combinación de este movimiento de la plataforma y el juego de la multiplicidad de ventanas ya sean dirigidas como las de la casa del tercer piso (dormitorios y zona privada), mediante vidrieras casi invisibles de la zona de estar, mediante los pesado portales de concreto tanto de la barda del jardín como de la casa del tercer piso, e incluso mediante el reflejo de las vistas en las superficies brufidas, así como la búsqueda de planos o primeros planos, encuadres y desencuadres, y hasta fueros de cuadro, sin olvidar para nada el magistral uso del montaje, Koolhaas logra configurar un mundo de libertad para el inválido.

1928. De la *mise en scène* de las máquinas abstractas, o: 1978. De la investigación a la estrategia como proyecto. Consuelo Fariás- van Rosmalen.

Por otro lado, tampoco se puede olvidar el uso y las aplicaciones que Koolhaas hace del oximorón en su arquitectura, o ¿puede llamarse otra paradoja deliberada? Es particularmente en la complejidad del diseño de sus estructuras donde puede verse mejor este punto. Creo que uno de los más sencillos es la apariencia de que los muros o volúmenes pesados se cargan sobre superficies de cristal, muy ligeras. Puede verse en la KunstHAL entrando desde el Museumpark, en la Villa dall'Ava, donde no sólo fueron muro sino toda una alberca, en las viviendas Nexus en Japón, o en la Casa holandesa entre otros ejemplos.

Claro que para muchos contemporáneos, en especial los menos jóvenes, Koolhaas plantea problemas. Pero para los 'críticos' que necesitan asegurar sus juicios estéticos, ya sea por causas ontológicas o hábitos de trabajo, a argumentaciones de orden más general o 'profundo', la labor resulta prácticamente imposible. No entienden la conexión que existe entre la postura intelectual de Koolhaas, su lucidez apabullante, su rechazo al idealismo, a la nostalgia o al sentimentalismo, su repudio de los tabúes y valores clásicos de la arquitectura, es decir, como ya deje explicado en otro fragmento, el partir de la negación de los valores impuestos o heredados, y la innegable elegancia, ligereza y virtuosismo de sus edificios. Estos críticos están prejuiciados, son suspicaces a priori, porque viven en el miedo perpetuo de ser seducidos por estos nuevos valores. Para entender a Koolhaas, hay que aceptar que está conmovido, entusiasmado y hasta maravillado por el increíble desbordamiento de los desarrollos globales que ya no pueden ser juzgados de acuerdo a los estándares acostumbrados.

Pero nada es fácil en la arquitectura-urbanismo de Koolhaas, todo está planeado precisamente y arreglado con una enorme fuerza plástica y una destreza perfeccionada en la narrativa arquitectónica y en la trasgresión.

Por otro lado, explica Koolhaas en el libro mencionado algo que creo que sólo a un holandés se le hubiera ocurrido, o dicho de otra manera, porque es holandés se le ocurrió, es una *mise en scène* de primer orden, "una máquina era su corazón":

Génesis del elevador como salón

Holanda es un país de agua. Un increíble número de canales, permanentemente drena el país para evitar que se hunda de regreso en el Mar del Norte, y provee un soporte natural para un transporte de carga intenso por agua.

Por largo tiempo, las barcas han enfrentado el problema de pasar bajo puentes bajos, lo que requiere navegar el arco desde una cabina localizada en la popa.

Esto ha causado la pérdida de un volumen significativo de carga. Para sobreponerse al problema. Las cabinas fueron eventualmente ubicadas en plataformas móviles, que permitían tanto una visibilidad de la torre de control de 360° desde una posición alta como un máximo de carga.

La cabina puede bajarse detrás de la carga sólo mientras pasa debajo de algún puente bajo. En su tiempo este principio fue mejorado y hoy cuartos enteros se mueven hacia abajo y hacia arriba con seguridad y confort óptimos.

Este principio parecía ideal para la casa de Burdeos, que requería de un dispositivo que pudiera funcionar tanto vertical como horizontalmente como un componente programático del piso. La oficina vertical resultante es un pedazo de piso que mide 3 X 3.5 metros, soportado en su centro por un pistón hidráulico. La superficie del suelo se dobla para formar un escritorio completamente equipado (luz, computadora, teléfono), y se mueve de un nivel de la casa a otro (o a posiciones intermedias) delante de una biblioteca de tres niveles.

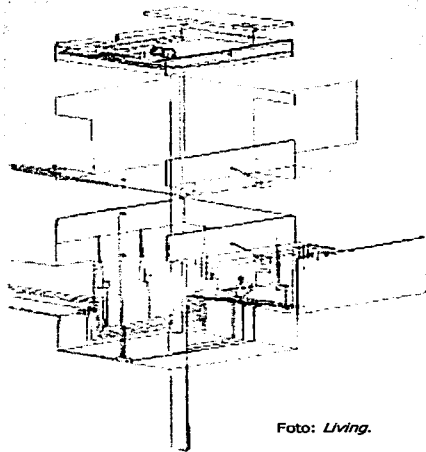


Foto: Living.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Este "salón" se vuelve parte de la cocina en el nivel más bajo (el acceso al sótano de vinos y a sus tesoros sólo puede ser alcanzado cuando el salón elevador está en ese nivel).

Cuando se eleva al área de estancia de la planta intermedia, el salón elevador se vuelve una oficina formal, donde completa el piso para permitir el acceso del área de comedor formal de la casa al jardín exterior.

El tratamiento de aluminio del piso del elevador es idéntico al del piso del área de estancia.

En el piso más alto el salón elevador cambia en un área de trabajo privada y tranquila, inundada de luz natural del tragaluz de encima y se liga directamente a las recámaras y a los baños.

El pistón está hundido en la tierra, con la bomba, el depósito de aceite y los controles electrónicos detrás de la cocina en el piso bajo.

Un sistema que combina celdas fotoeléctricas, barandas retractables, paneles corredizos, y mobiliario fijo permiten una suave y abierta interfase hacia la casa, mientras proveen seguridad óptima para los habitantes. OMA⁹

Ahora voy a permitir que Koolhaas amplíe la explicación que hice de las aberturas o perforaciones y las vistas al inicio de este fragmento, con la explicación que hace sobre ellas:

Estudio de las aberturas de la caja de concreto.

La hipótesis es hacerlas tan pequeñas como sea posible para mantener la caja tan monolítica y pesada como sea posible. Las perforaciones están precisamente posicionadas de acuerdo a los programas de los cuartos, las posiciones de los usuarios (parados, sentados, acostados) y a su altura (adultos, niños).

Se definen tres tipos de perforaciones: vistas dinámicas al nivel de los ojos de un usuario recorriendo un cuarto para echar un vistazo al horizonte (dibujo de arriba); encuadres a vistas interesantes alrededor de la casa tales como la ciudad, el río, el horizonte lejano, un árbol, etc. (dibujo de en medio); y perforaciones anti-claustrofóbicas **encuadrando** el pedazo más cercano de terreno (dibujo de abajo). OMA¹⁰

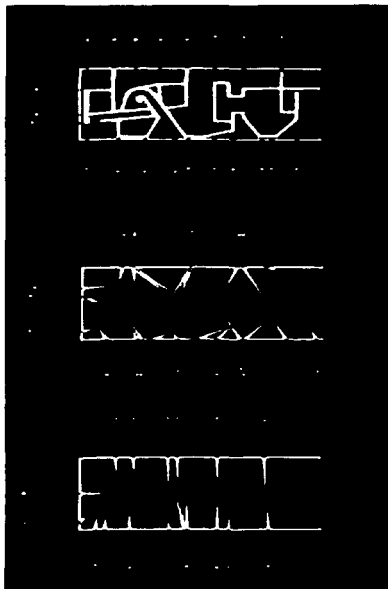


Foto: Living.



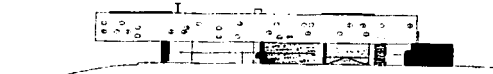
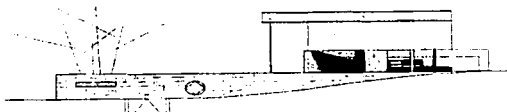
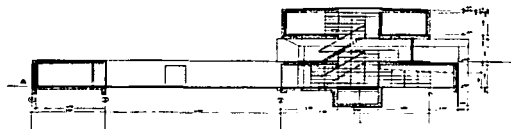
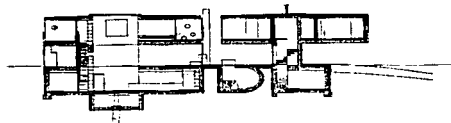
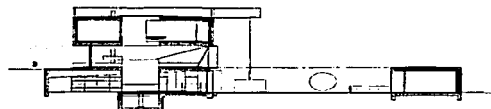
<http://architecturemag.com/dec98/spec/machine.asp>

En las ilustraciones de la derecha pueden verse las casas: 'La del nivel más bajo era como una cueva —una serie de cavernas escurbadas de la montaña para la vida más íntima de la familia', con la única vista hacia el jardín cerrado.

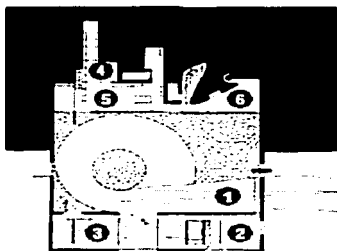
'La casa más alta estaba dividida en una casa para la pareja y una casa para los niños', con las perforaciones.

'La casa más importante era casi invisible, insertada entre las otras dos: un salón de vidrio —mitad adentro y mitad afuera— para vivir [interestrato cristalino]'.

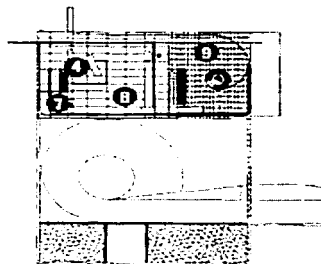
Para concluir esta formidable *mise en scène* deojo que las vistas de la obra hablen por sí mismas.



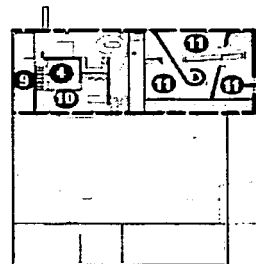
Fuente: *Living y*
<http://architecturemag.com/dec98/spec/machi>



First-floor plan

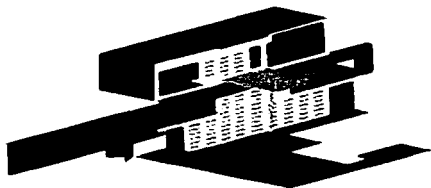


Second-floor plan

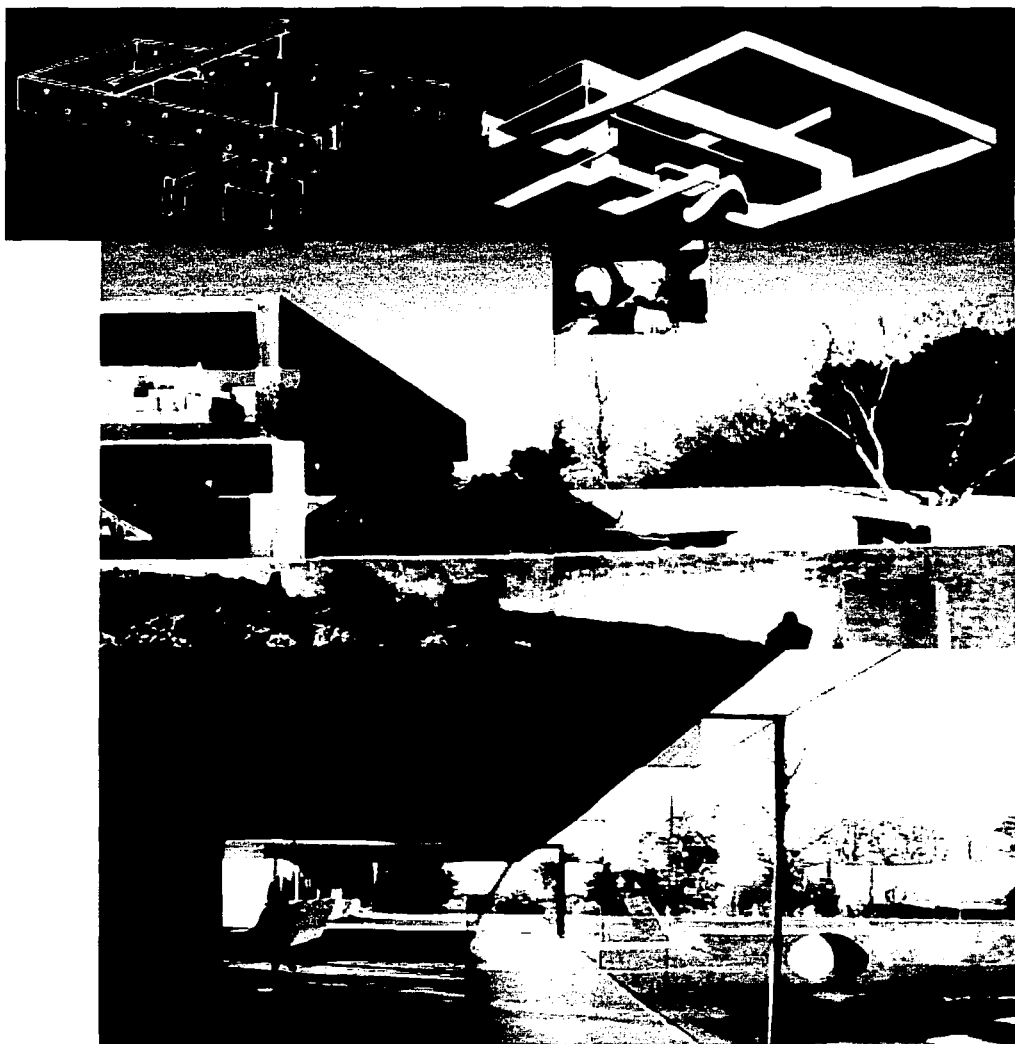


Third-floor plan

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



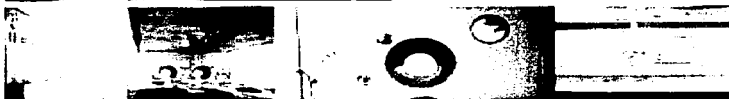
- | | |
|--------------------|---------------------|
| ① driveway | ⑦ study |
| ② service quarters | ⑧ living area |
| ③ guest bedroom | ⑨ terrace |
| ④ elevator | ⑩ master bedroom |
| ⑤ kitchen | ⑪ childrens bedroom |
| ⑥ television room | |



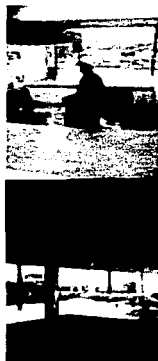
1928. De la *mise en scène* de las maquinas abstractas, o: 1978. De la investigación a la estrategia como proyecto. Consuelo Farias- van Rosmalen.

633

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



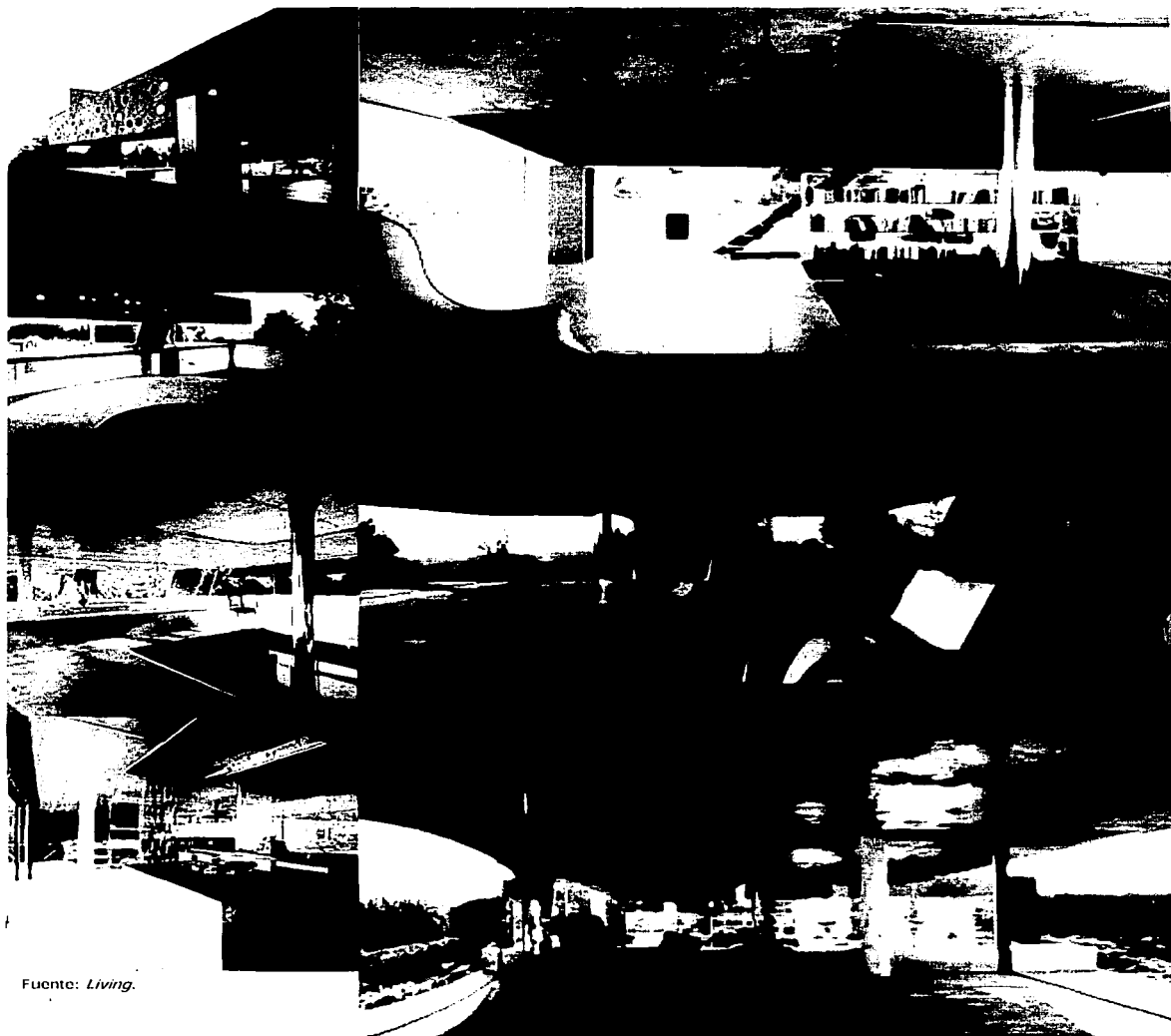
Fuente: *Living*.



634

1928. De la *mise en scena* de las maquinas abstractas, o: 1978. De la investigacion a la estrategia como proyecto.
Consuelo Funes - van Rosmalen.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fuente: *Living*.

1928. De la *mise en scène* de las máquinas abstractas, o: 1978. De la investigación a la estrategia como proyecto.

635

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL. Strategy of the Void*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 604. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

² Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Traducción Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, Pp. 189-190. (1ª edición en francés 1991).

³ *OMA Rem Koolhaas Living*, edición y dirección Michel Jacques, Arc en Rêve Centre d'architecture, Burdeos y Birkhäuser, Basilea, 1998, p. 62. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁴ Lucan, Jacques, "Voluntary Prisoners of Architecture", Revista a + u, núm. 342, Japón, marzo, 1999, p. 5. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

Jacques Lucan hace también una crítica titulada *The Pleasures of Dissymmetry [Los placeres de la disimetría]*, en el libro *OMA Rem Koolhaas Living*, edición y dirección Michel Jacques, Arc en Rêve Centre d'architecture, Burdeos y Birkhäuser, Basilea, 1998, Pp. 18-21. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁵ *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. Arie Graafland y Jasper de Haan. 010 Publishers, Rotterdam, 1997. La conversación tuvo lugar en mayo, 6 y 28, de 1996 en Rotterdam. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. O: <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvervoor/architects/koolhaas/index.html>

⁶ Eisenstein, S. M., Glenn, Michael y Richard Taylor, editores a cargo, *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1. Traducción José García V. Editorial Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, Pp. 47-54. (Originalmente publicado en inglés en 1991).

⁷ Ver: 1944. De cineasta a arquitecto: Rem Koolhaas, en esta disertación.

⁸ *OMA Rem Koolhaas Living*, edición y dirección Michel Jacques, Arc en Rêve Centre d'architecture, Burdeos y Birkhäuser, Basilea, 1998, p. 62. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

⁹ *OMA Rem Koolhaas Living*, edición y dirección Michel Jacques, Arc en Rêve Centre d'architecture, Burdeos y Birkhäuser, Basilea, 1998, p. 92. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁰ *OMA Rem Koolhaas Living*, edición y dirección por Michel Jacques, Arc en Rêve Centre d'architecture, Burdeos y Birkhäuser, Basilea, 1998, p. 94. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

10,000 A J. C. DE LA GEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA-URBANISMO, O URBANISMO-ARQUITECTURA DE KOOLHAAS. (¿POR QUIÉN SE TOMA EL ESPACIO?)

DE LA IMPORTANCIA DE DELEUZE Y GUATTARI.

DE LAS MÁQUINAS DESEANTES Y MÁQUINAS DE GUERRA.

¿DE QUÉ SE TRATA ESTO DE LOS ESTRATOS?

DE LA CONSTRUCCIÓN POR ADELANTADO DE UN 'ESPACIO URBANO-ARQUITECTÓNICO' CON PAISAJE: PARQUE DE LA VILLETTE.

DE LAS FACHADAS DE MEMBRANA.

DE LAS ENVOLVENTES CRISTALINAS, LOS SECRETOS Y LAS CORTINAS.

DE LA MÁQUINA DESEANTE, MÁQUINA ABSTRACTA.

DEL PROGRAMA Y EL PROCESO.

Tengo, como opuesto al amor por la arquitectura, un amor incondicional por la ciudad.¹

REM KOOLHAAS.

Para poder entender el proceso creativo de Koolhaas —no me refiero la arquitectura misma-, es indispensable, como ya anoté, leer muchas de las obras de Deleuze y Guattari, Foucault, Dalí, Eisenstein, Morin, Derrida, entre otras y de otros autores que se van derivando y que de alguna forma se ha ido dejando constancia en diferentes partes de este trabajo. Por otro lado, claro, también es indispensable leer lo que el propio Koolhaas ha escrito, dicho o proyectado, con el objeto de intentar ver la Vida como la ve él ya que en su caso, y para efectos de este trabajo, no se trata de ver sólo la obra que produce, sino que esa obra depende en mucho de cómo ve, entiende e interpreta la Vida —“casi se trata de crear un estado artificial de inconciencia”, como él dice-, y con esta base qué **soluciones innovadoras**, que no son sólo proyectos, propone para resolver los problemas. Lo que pretendo hacer no es un asunto fácil, por que se sale de lo acostumbrado, a pesar de las muchas veces que no únicamente he leído sino estudiado las diferentes lecturas a que me he ido refiriendo en las citas y que quedan consignadas en la bibliografía detallada. Así que una vez más, para seguir haciendo honor a Deleuze y Guattari, me propongo encontrar cualquier *intersticio* para entrar en el asunto en un punto cualquiera. *Intersticio* que después de mucho batallar lo encuentro, pues resulta que no soy la única que tiene un problema similar. ¡El gran cineasta ruso Sergei Eisenstein también lo tenía! Y para abordar la dificultad que existe en realizar algo como lo que pretendo encuentro que dice al respecto, pero en referencia al montaje, y, además, se ayuda citando a Kierkegaard como ejemplo, en su libro *Hacia una teoría del montaje*, lo siguiente:

“Es interesante el hecho de que haya que recurrir exactamente a la misma propiedad de formas artísticas que estamos investigando con tanto detalle si deseamos ilustrar *visualmente* (figurativamente) una generalización filosófica mediante un simple fenómeno. Søren Kierkegaard, por ejemplo, lo hace cuando quiere hacer una presentación especialmente gráfica de la especificidad de las enseñanzas socráticas:

Hay un grabado que representa la tumba de Napoleón. Dos grandes árboles se ciernen sobre la tumba. No se ve nada más en la imagen, y el espectador no verá nada más de entrada. Entre esos dos árboles, sin embargo, hay **un espacio vacío**, y cuando la mirada recorre su perfil, de repente aparece el propio Napoleón de la nada, y es imposible ya hacerlo desaparecer. El ojo que una vez lo vio, lo ve siempre con ansiosa necesidad. Es lo mismo que con las respuestas de Sócrates. Al igual que se ven los árboles, se oye el discurso; al igual que los árboles son árboles, así sus palabras significan exactamente lo que dicen. No hay una sola sílaba que dé una pista para otra interpretación, igual que no hay una sola pincelada que sugiera a Napoleón. **Pero es ese espacio vacío, esa nada la que oculta lo que es más importante.**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"¿Por qué no leer esta cita a la inversa? ¿Por qué no decir lo que hemos deducido antes, a saber, que en su generalización final una composición gráfica se metamorfosea en una concepción filosófica de un fenómeno dado?"²

Bueno, pues con esto paso a decir lo que yo he deducido, no sé si en forma directa o en forma inversa, pero trataré de dejar al lector esos 'espacios vacíos' esperando que 'esa nada oculte lo que es más importante', tal vez, y sólo tal vez, parte del secreto de cómo Rem Koolhaas concibe sus soluciones, o dicho con más delicadeza, sus espacios, su vida misma.

DE LA IMPORTANCIA DE DELEUZE Y GUATTARI.

Comenzaré recomendando la lectura completa de los libros *El antedipo* y *Mil mesetas* que conforman *Capitalismo y Esquizofrenia*³ de Deleuze y Guattari como primer estrato del 'espacio vacío' que pretendo 'edificar'. Para entrar en el *intersticio* encontrado, me referiré principalmente a la meseta de la cual he parodiado el título de esta parte de mi trabajo -'mi' meseta-: *10,000 a. J. C. La geología de la moral (¿Por quién se toma la Tierra?)*. Posteriormente me iré refiriendo a otras partes de los libros, en particular a la Introducción de *Mil mesetas: Rizoma*, y a algunas otras, cualquiera otra lectura o referencia que venga al caso la iré consignando en su momento.

Geología: Ciencia que trata de la forma exterior e interior del globo terrestre, de la naturaleza de las materias que lo componen y de su formación, así como de su situación actual y las causas que la han determinado.

A continuación apunto solamente algunos párrafos que considero altamente significativos de la lectura de Deleuze y Guattari para entender mejor los estratos conceptuales de la mente de Koolhaas, párrafos que iré 'barajando' con textos o fragmentos con los que él explica varios de sus proyectos y el proceso de angustias que pasa para lograrlos, y con ilustraciones de los mismos de modo que se cree ese 'espacio vacío' que busco. De ninguna manera pretendo demostrar que el trabajo de Koolhaas depende de la aplicación de conceptos filosóficos hechos, creo que estos conceptos hechos, así como lecturas ya han sido profundamente asimilados y aprendidos por él, conformando en su cerebro una hermosa máquina deseante, abstracta, con la cual se sirve para realizar por él mismo el **descubrimiento y construcción de conceptos, afectos y preceptos**, que por un lado lo ayudan a construir por adelantado un 'espacio urbano-arquitectónico' que se opone al que ahora se nos impone, tal vez por tradición o costumbre; y por otro, los utiliza para dirigir la práctica urbano-arquitectónica de OMA. Ahora bien, según Deleuze y Guattari, estos conceptos, afectos y preceptos conforman la filosofía, el arte y la ciencia,⁴ por lo que cabe deducir que Koolhaas es, como arquitecto, también filósofo, artista y científico (en la versión de tecnología), como se ha ido demostrando a lo largo de la disertación. A la manera de Koolhaas, muy sencillamente, voy a tratar de explicar, aunque no siempre lo logre, los conceptos a veces difíciles que se presentan en el estudio de la **filosofía contemporánea**, pero vale la pena el esfuerzo, ya que la filosofía es para darnos ideas y nuevos puntos de vista para ver la Vida e interpretar sus problemas, sino, ¿de qué otra manera podríamos plantear soluciones innovadoras? Eso sí, me adelanto a admitir que estudiar a Deleuze y Guattari tuvo y sigue teniendo un gran efecto en mi pensamiento y forma de ver la Vida, significó para mí un cambio completo de actitudes, lo que me hace suponer que algo similar le sucedió a Koolhaas en su momento. En definitiva creo que a ese par -filósofo y psicólogo- hay que darles de comer aparte, como comúnmente se dice; sin embargo, debo reconocer que a veces los encuentro impenetrables y hasta lentos de una manera en que a Baruch Spinoza, el Príncipe de los filósofos como lo llama Deleuze, nunca lo encontré. El libro de *La Ética* de Spinoza,⁵ que leí en la clase de Doctrinas filosóficas en la preparatoria -o al menos las partes de éste que aún recuerdo-, ha sido uno de los mejores que he leído en mi vida, tanto de filosofía como de cualquier otro tema, se me hace agua la boca cuando pienso en leerlo otra vez, más he de esperar a terminar este trabajo antes de seguir abarcando más lecturas.

Hay que añadir que, leer a Deleuze y a Deleuze y Guattari es una cosa, estudiarlos es otra muy distinta, es estar confrontado de muchas maneras con una elección entre la filosofía y la Vida, o dicho llanamente, tener al menos una vida. Esto quiere decir, que toma muchísimo tiempo, muchísimo esfuerzo, y que muchas veces en lugar de sentir que una "ráfaga de viento me empujase por la espalda", sentía una sopa

de letras, o más elegantemente dicho, un nudo gordiano en la cabeza, que había que ir descifrando, o desenredando, poco a poco. Tal vez la diferencia radica entre el trabajo de un filósofo y el de una 'arquitecta-filósofa' que realiza esta disertación en la noche, fuera de las horas de trabajo y una vez satisfechas, además, mis labores doméstico-familiares. No obstante, ahora tengo un jardín de rizomas donde cada día me asombro de lo que ahí sucede en comparación con los humanos, su pensamiento y sus formas de vida, y ni que decir de los animales. Por otro lado, recomendar a Deleuze y /o a Deleuze y Guattari no es algo para tomar a la ligera, aún no me he permitido hacerlo abierta e indiscriminadamente. Claro, mi familia los conoce porque me ve estudiándolos día con día, a la par de los otros. Mi hija mayor ya comenzó a leerlos, ella está por terminar su tesis de la carrera de Historia. Por una suerte de indiscreción, dos de mis alumnos de posgrado, de quienes también soy tutora, se enteraron de la existencia del *Rizoma*; los dos con la sola lectura de ese pequeño librito, que corresponde exclusivamente a la Introducción de *Mil Mesetas*, el cual es a su vez la segunda parte del *Anti-Edipo* (como dije, ambos conforman *Capitalismo y Esquizofrenia*), están empezando a sufrir las consecuencias, mismas que sufrí yo en un principio. Sin embargo, creo que, aunque aún tengan mucho que batallar, la experiencia va a ser para ellos tan positiva como lo está siendo para mí, "es como si se cabalgara sobre la escoba de una bruja",⁶ o como haber entrado en un círculo mágico, ya no soy la misma... ¡Es el *Rizoma!* –Koolhaas también lo sabe. Si a esto se le suma el estudio de muchas partes de sus demás obras y de las Foucault y todo lo de Dalí, para no hablar de lo otros, el círculo mágico es, no sólo surrealista sino también 'diabólico'. De este calibre son este par de filósofos, no hay que olvidar que el mismo Foucault en su libro *Theatrum Philosophicum* ya deja anotado en referencia al siglo XX, que "Se ha producido un fulgor que llevará el nombre de Deleuze: es posible un pensamiento nuevo, de nuevo es posible el pensamiento. No es un pensamiento por venir, prometido en el más lejano de los comienzos. Está ahí, en los textos de Deleuze, saltarín, danzante, ante nosotros;..."⁷ "Tal vez un día el siglo será deleuziano".⁸

Me atrevo a aseverar que todo el trabajo de Koolhaas está organizado en estratos, incluyendo sus escritos -desde *Delirious New York*- lo cual me intrigó mucho desde que caí en la cuenta en algún momento en que estudiaba *SMLXL* -libro que obra en mi poder prácticamente desde su publicación (diciembre de 1995), pues, lo conseguí en enero de 1996 ¡aquí, en México!- En él he de encontrar también algunas referencias de Deleuze en lo que viene a ser el glosario. Por esas fechas leí en alguna entrevista que le hicieron a Koolhaas -no me pierdo nada sobre él desde que conocí el Teatro de la danza de Holanda en persona y leí *Delirious New York*, como ya apunté en el Protocolo de Investigación para la realización de esta disertación doctoral-, que **'aceptaba haber estado bajo la influencia de los pensadores franceses'**, una cita bibliográfica valiosísima para incluir en esta disertación (aprobada en agosto de 1998); pero que sin embargo, debido a que en aquel momento aún no la estaba realizando, no puedo acusarla, puesto que no tomé nota de ella, me conformo solamente con dejar este testimonio escrito basado en mi sola credibilidad. La ando rastreando de nueva cuenta, espero encontrarla antes de terminar este trabajo, sino, ahí queda esta nota. Asimismo, no se puede olvidar que toda la obra de Deleuze, tanto solo como asociado con Guattari, fue considerada de vanguardia y hoy se cuenta entre los 'clásicos' del pensamiento contemporáneo occidental. En *SMLXL* Koolhaas hace varias 'referencias secretas' sobre Deleuze y Guattari por medio de citas en lo que llama el 'glosario', las cuales aparecen bajo las palabras siguientes: *Capitalism, Connected, Industry, Impossibilities, Flux 3, Speed 3, Map 2, Literature, Mediators, Rhizome, Revolutions 2, Strangled y Turn-around*. (Ver en el Glosario).

En el libro *Delirious New York* (1978), Koolhaas ejemplifica el manhattanismo haciendo uso del rascacielos [skyscraper] *Downtown Athletic Club* [Club atléjico del centro], de donde tomo la siguiente cita debido al énfasis que hace del asunto del plano y de los estratos, pero además, porque es totalmente cinematográfica en su enfoque. No obstante, hay una tercera razón para enfocar este fragmento del libro de Koolhaas: tanto en lo que escribe como en las ilustraciones que utiliza de este Club atléjico, se encuentra la máquina abstracta, con su diagrama y su *filum*, de lo que años más tarde sería su propuesta para el Parc de La Villette (1982). Por sí la explicación que él da no hubiera sido suficientemente clara, o previendo tal vez que uno hubiera olvidado, al final del ensayo titulado *Congestión sin materia*⁹- presentación de la propuesta del parque en *SMLXL* (1995)-, Koolhaas reitera la imagen diagramática visual poniendo la ilustración de la sección del rascacielos del Club, misma que aparece en *Delirious New*

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

York. Esta imagen queda 'inmediatamente después' de este ensayo, como digo, pero también queda 'inmediatamente antes' del ensayo *Elegy for the Vacant Lot* [Elegía por el lote baldío]¹⁰, que es la reflexión que hace Koolhaas tiempo después sobre el concurso del parque.¹¹ Esta forma de presentar el asunto es un ejemplo refinado de montaje de Koolhaas que al mismo Eisenstein le hubiera costado trabajo superar. Pero esto no es todo, es también en *Delirious New York* donde se encuentra la idea del rascacielos horizontal, al que Koolhaas llama 'rascaguas', éste forma parte del conjunto que propone como *Conclusión Ficticia*, es parte del *Welfare Palace Hotel* (1976) que se encuentra en la *New Welfare Island* (1975-76). El conjunto del Hotel se conforma con dos placas y siete torres, una de las cuales, la 'séptima torre del lado de Queens no 'cabe' en la isla; se convirtió en un water-scraper [rasca-aguas] con un roof-garden en la que fuera su anterior fachada".¹² Más adelante volveré a referirme a este punto del Parc de La Villette y pondré algunas ilustraciones. Una cuarta razón se encuentra en la descripción de un sistema abierto azaroso, y por último, encontramos al personaje preferido de Koolhaas: el elevador, que es precisamente quien introduce el azar en el sistema.

'El plano es de importancia primordial porque en el piso son **desempeñadas** todas las **actividades** de los ocupantes humanos; así es como Raymond Hood -el más teórico de los arquitectos de Nueva York- ha definido la versión de Manhattan del funcionalismo distorsionado por las demandas y oportunidades de densidad y congestión.

En el Club Atlético del Centro cada '**plano**' es una **composición abstracta de actividades que describe, en cada una de las plataformas sintéticas, un 'desempeño' diferente que es sólo un fragmento del mayor espectáculo de la Metrópoli.**

En una **coreografía abstracta**, los atletas del edificio van **de arriba abajo entre sus 38 'argumentos'** -en una **secuencia tan azarosa** como sólo el **elevadorista** puede hacerla- cada uno equipado con aparatos técnico-psíquicos para el propio rediseño del hombre.

Tal arquitectura es una forma aleatoria de 'planificar' la vida misma: en la **yuxtaposición fantástica de sus actividades, cada uno de los pisos** del Club es una instalación separada de una intriga infinitamente impredecible que exalta la completa rendición a la **inestabilidad** definitiva de la vida en la Metrópoli.¹³

Posteriormente, en la segunda edición del Croquis 53 referente a Koolhaas y a OMA -la primera se había agotado de inmediato y no había podido hacerme de un ejemplar- leí la referencia que hace Alejandro Zaera Polo (AZP) en su ensayo *Notas para un levantamiento topográfico*, a la aplicación del Rizoma en el proyecto de la Nueva ciudad de Melun-Sénart con que Rem Koolhaas (RK) había participado en el concurso de esa nueva ciudad francesa. Claro, este es un ensayo de Zaera Polo y no de Koolhaas, por lo que no implica la aceptación del último. Sin embargo, considerando que Zaera Polo que trabajó en OMA durante los años 1989, 1991 y 1992, y el proyecto de Melun-Sénart se realizó en 1987, muy probablemente estuvo en contacto con el material, además de que en los tres proyectos en que trabaja, se aplican también muchos conceptos de Deleuze y Guattari.

Por otro lado en la entrevista que realiza Zaera Polo a Koolhaas, también publicada en esta edición, Koolhaas deja en sus respuestas algunas de esas 'referencias secretas', por ejemplo, la siguiente, donde podemos ver, además, un buen inicio de cómo abordar la investigación para resolver un programa, donde lo importante es la 'interpretación de las condiciones existentes', uno de los pasos importantes del método paranoico crítico: 'la interpretación reciclada'.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DE LAS MÁQUINAS DESEANTES Y MÁQUINAS DE GUERRA.

Enfocando de nuevo las 'referencias secretas' Koolhaas acepta que sus edificios sean **máquinas**, cosa que también hace en el parque de La Villette:

RK: **Hasta cierto punto se depende de las condiciones existentes, pero uno tiene que hacer su propio juicio, en parte intuitivo y en parte explícito, en términos de dónde uno ve el potencial para algunas interpretaciones con las cuales generar un proyecto.** Depende del juicio de uno que la representación del sistema sea positiva o negativa, neutral o apasionada...

AZP: Yo más bien vería sus últimos proyectos más como **máquinas** acopladas a ese sistema, algunas veces trabajando en resonancia, otras en discordancia, que como construcciones 'representativas'. De muchas maneras este objetivo a representar es parte de esos paradigmas lingüísticos de los que tratamos de escapar. Más bien los caracterizaría como artefactos, herramientas o instrumentos...

RK: No me refiero a representaciones en términos de representación visual o formal, sino como una institución, ellos son representativos incluso si parecen **máquinas**.¹⁴

O en esta otra cita donde veladamente propone varios de los principios del rizoma en una nueva propuesta de urbanismo:

RK: Es un gran alivio sentir que toda nuestra investigación es ultimadamente sobre, digamos, encontrar **libertades**. Y eso es algo que reconozco como paralelo a lo que Usted llama estructura post-capitalista, un juego de procesos que parecen ser centrífugos y resisten concentración y resisten conexión.

En nuestro trabajo, nunca sé si es un síndrome o un propósito, y probablemente sea los dos. Pero sin embargo, es extremadamente excitante, después de los objetivos insufribles y absolutamente melancólicos que ha perseguido el urbanismo europeo de los años setenta y ochenta, introducir ese tipo de fórmulas.

En los modelos urbanos, explorar un urbanismo que está basado en disociación, desconexión, y complementariedad, contraste, ruptura,... Encuentro interesante entender la ciudad ya no como un tejido, sino más como una 'mera' coexistencia, una serie de relaciones entre objetos que casi nunca están articulados de manera formal o visual, ya no están 'atrapados' en conexiones arquitectónicas. Y para mí este fue un paso importante a dar. Pero si se ha llegado a la reflexión de que la conexión ya no es necesaria, de alguna manera se está poniendo una bomba en la base de la existencia profesional. Si planificar ya no es necesario, o es irrelevante,... ¿Para qué el 'plan'?

Otra cosa que me fascina -y se está volviendo en el contenido real de mi libro más que la documentación de esas ciudades-, **es cómo ha cambiado la profesión —o tiene que cambiar— para tratar con las nuevas condiciones.**

Esto está basado en la observación simple de que lo que ha matado finalmente al urbanismo no es el hecho de que tanta gente haya cometido tantos errores desesperados, sino el hecho de que muy pocos de los procesos y operaciones que toman lugar hoy en día pueden tomar lugar en la forma de un plan, el producto clásico de los urbanistas.

Así que debemos encontrar otro producto, otra forma que sea más creíble".¹⁵ [¿Será el rizoma y su máquina abstracta?]

En este momento, ocho años después de la cita anterior y con más experiencia, lo refrenda cuando escribe:

Si es que va a haber un nuevo urbanismo, no estará basado en la fantasía gemela de orden y omnipotencia, **será la puesta en escena de la incertidumbre**, ya no estará involucrado con el arreglo de objetos más o menos permanentes sino con la irrigación de territorios con potencial.¹⁶

Una cita más para dejar esto asentado, Koolhaas le dice a Zaera Polo:

Seguramente está consciente de los edificios en Norteamérica, y ciertamente conoce *Delirious New York*. Ese tipo de artificialidad ultimadamente reta la interpretación de la arquitectura basada en la composición clásica. **Elimina la composición de la manera en que la conocemos, elimina las**

conexiones dentro-fuera, elimina la certeza y la reemplaza con secuencias por completo impredecibles; elimina la coherencia de las oposiciones arquitectónicas y la reemplaza con lo azaroso. Todos estos cambios abren un campo de investigación muy excitante.¹⁷

En estos pocos párrafos, tanto como en los que vendrán más adelante, se ve abiertamente cómo Koolhaas conoce su potencia de comprender y por tanto, la aplicación de sus conceptos, instrumentados con base en los principios del *Rizoma* y otros de estos filósofos, en este nuevo urbanismo que Koolhaas está proponiendo y cuyo ejemplo consolida, por ejemplo, en su propuesta de la Nueva ciudad de Melun-Sénart o el Parque de La Villette en Francia.

¿DE QUÉ SE TRATA ESTO DE LOS ESTRATOS?

Los estratos se caracterizan por producir constantemente capas que hacen ver o decir algo nuevo.¹⁸

GILLES DELEUZE.

En general los estratos no son algo nuevo, creo que son tan viejos como la conformación de la Tierra para no ir más lejos. También se conocen con otros nombres como estratificaciones, capas, franjas, listados, bandas, mantos, fajas, tiras, cintas, rayas, telones, y más. Pero lo interesante es la forma como los plantean Deleuze y Guattari y cómo los interpreta Koolhaas en el hermoso mundo del urbanismo-arquitectura o de la arquitectura-urbanismo que está creando. Me dispongo entonces a filtrarme en ellos.

Estrato: *Geol.* Capa formada por rocas sedimentarias: *estratos calcáreos, cristalinos.*// Nube que se presenta en forma de banda paralela al horizonte: *estratos crepusculares.* // Capa en un órgano: *estrato granuloso.*// Capa o clase de la sociedad.

Estratificación: *Geol.* Disposición de las rocas en capas paralelas *superpuestas.*

'Una superficie de estratificación es un plano de consistencia^{CyE1} más compacto entre dos capas'. Las capas eran los estratos. Los estratos iban de dos en dos, cada uno servía de *sustrato* para el otro. La superficie de estratificación era un agenciamiento (*agencement*^{C1}) maquínico que no se confundía con los estratos. El agenciamiento estaba entre dos capas, entre dos estratos, tenía, pues, una cara orientada hacia los estratos (en ese sentido era un *interestrato*), pero también tenía una cara orientada hacia otro lado, hacia el cuerpo sin órganos o el plano de consistencia (en ese sentido era *metaestrato*). En efecto, el propio cuerpo sin órganos formaba el plano de consistencia, que devenía compacto o se espesaba al nivel de los estratos. (MM P. 48)

Koolhaas usa una imagen similar para describir **su papel** en OMA cuando dice que este, "es más bien una especie de laminación, un vínculo entre las capas". [*"It's more a kind of lamination, a BONDING between layers"*].¹⁹ Puede decirse entonces que Koolhaas es la 'superficie de estratificación' de OMA, lo que lo hace ser también el 'plano de consistencia', o el 'agenciamiento maquínico', por tanto, es *interestrato* y *metaestrato*. Hay que enfatizar aquí que Koolhaas, al caracterizar su papel en la OMA, utiliza tres palabras clave -laminación, vínculo o articulación, y capas o estratos, con intención o al azar no lo sé con certeza, pero no es la única vez que lo hace, no sólo respecto a este asunto sino en muchos otros, como se irá viendo más adelante. Habrá pequeñas variaciones debidas a las traducciones, sin embargo, me adelanto

^{CyE1} Capitalismo y Esquizofrenia 1. Nota de los traductores en *Mil Mesetas*: Hemos traducido *plan de consistence* (o *de inmanence*) por plan de consistencia (o de inmanencia). Y lo hemos hecho así para mantener la oposición entre ese plan y el plan de organización y de desarrollo (de trascendencia), pero no hay que olvidar que plan, en francés, significa a la vez "plan" y "plano", y que siempre que Deleuze habla de *plan de consistence* (o *de inmanence*) también está hablando de un plano, puesto que, según él, ese "plan de consistencia" es un plano en sentido geométrico. (MM. p.10)

^{C1} Consuelo 1. En francés *agencement*: m. disposición, arreglo. [Podría entenderse incluso: composición, como lo encontré en algún diccionario]; y no sólo 'agenciamiento', como se tradujo en el libro en español citado (*Mil Mesetas*), ya que en español agenciamiento, que no existe como tal, puede entenderse como el producto de algo agenciado, del verbo *agenciar*: Hacer las diligencias conducentes al logro de una cosa.// Procurar o conseguir alguna cosa con diligencia o maña. (Nota de Consuelo Fariás-van Rosmalen)

a hacer notar que en la versión original en inglés de ambos textos está la utilización de la palabra **BONDING**, que es la misma que utiliza Bateson en *double-BIND*, como lo cita Deleuze y Guattari. Desde otro enfoque, retomando algunas notas sobre el *Rizoma*, ¿hasta dónde se puede llegar, con el objeto de darle a esto una dirección y un sentido? Vamos a ver:

En un libro, como en cualquier otra cosa [en este caso se puede pensar en Koolhaas, o la OMA, o la arquitectura y el urbanismo que ambos producen], hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura, todo eso, las líneas y las velocidades mesurables, constituye un agenciamiento (*agencement*). Un libro [o cualquier otra cosa] es un agenciamiento de este tipo. Un libro [o cualquier otra cosa] es una multiplicidad. [...] Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. (R 16)

DEL SISTEMA ABIERTO O DEL RIZOMA DE KOOLHAAS.

OLAS

Nuestros proyectos no han nacido de reflexiones que sean conocidas de antemano... Somos más bien como un surfeador —él no controla las olas, pero sí las reconoce y sabe como llevarse con ellas, incluso en contra de ellas.²⁰

REM KOOLHAAS.

Se puede deducir por tanto, que el libro 'o cualquier otra cosa' es un rizoma, y en el caso de Koolhaas, la OMA o el urbanismo-arquitectura que producen, indudablemente son, cualquiera de las tres, un rizoma. ¿Cuál es el interés de llegar a esta conclusión, además de los ya expuestos? Primordialmente tratar de entender la gran **flexibilidad** —rizomática—, clave del éxito tanto de Koolhaas como de su OMA y obviamente del urbanismo-arquitectura que producen. Pero no sólo es la flexibilidad por la flexibilidad misma, sino además, porque la valiosa aportación que Koolhaas-OMA-AMO están haciendo a la arquitectura-urbanismo (sin contar con la 'escuela' que están creando y la influencia que están ejerciendo, sobre todo en los jóvenes), es comparable, dentro del pensamiento complejo, con un **SISTEMA ABIERTO**, 'fundado en interacciones, que rechazan únicamente la causalidad lineal y que transforman la noción del tiempo'. Es decir, que el conjunto de su obra **no** está compuesto por pequeños fragmentos y pensamientos aislados, sino que tiene un plan de consistencia —esbozado desde el principio en *Delirious New York* como agenda, como *mapa*, donde pueden encontrarse ya las líneas y velocidades. Es un sistema abierto con el que Koolhaas ha construido por adelantado un *espacio urbano-arquitectónico opuesto* al que ahora se nos impone, tal vez por tradición o costumbre. **Un sistema abierto es lo que Deleuze y Guattari llaman precisamente rizoma.**

Considerando que la filosofía se ocupa de los conceptos, "un sistema abierto es un conjunto de conceptos. Un sistema abierto es aquel en el que **los conceptos remiten a circunstancias y no ya a esencias**. Pero, por una parte los conceptos no están dados o hechos de antemano, no preexisten: hay que **inventar**, hay que **crear los conceptos**, y se requiere para ello tanta inventiva o tanta creatividad como en las ciencias y en las artes. Crear nuevos conceptos que tengan su necesidad, [...] **los conceptos** no son generalidades que se encuentran en el espíritu de la época. Al contrario, **son singularidades** que reaccionan frente a los flujos ordinarios de pensamiento: se puede pensar sin conceptos, pero sólo cuando hay conceptos hay verdaderamente filosofía. **Un concepto es algo que posee una fuerza crítica, política y de libertad**. Y es justamente la potencia del sistema la que puede distinguir lo bueno de lo malo, lo nuevo de lo que no lo es, lo que está vivo y lo que no lo está en un constructo conceptual".²¹

segmentado en varios capas. Se puede ver así que todos estos *estratos* generan líneas y velocidades mesurables, líneas de fuga y movimientos de desterritorialización y de reterritorialización de la zona subterránea de la ciudad virtual, tanto para vehículos como para peatones. Una increíble **superposición** de espacios, que ni Piranesi, en las pinturas de sus 'sueños más salvajes y megalomaniacos', imaginó que pudieran hacerse realidad.

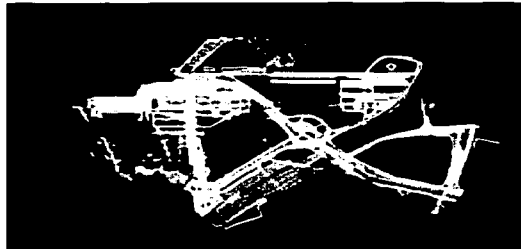


Diagrama. Fuente: Euralille y SMLXL.

DE LA CONSTRUCCIÓN POR ADELANTADO DE UN 'ESPACIO URBANO-ARQUITECTÓNICO' CON PAISAJE: PARC DE LA VILLETTE.

Pensar es llegar a lo no estratificado. Ver es pensar, hablar es pensar, pero pensar se hace en el intersticio, en la disyunción entre ver y hablar. Pensar pertenece al afuera, en la medida en que, 'tempestad abstracta', se precipita entre el intersticio entre ver y hablar.²⁴

GILLES DELEUZE.

Antes de pasar al análisis propiamente dicho del proyecto anunciado en el encabezado de este segmento, considero conveniente exponer de una manera sencilla, a reserva de hacerlo con más profundidad en otra de las líneas de esta meseta, cuáles son las '**estrategias de lo no estratificado**', dicho de otra manera, qué es la **máquina abstracta**, con su diagrama y su *filum*.

Filo: [Del gr. *phylon*, raza, estirpe] m. *Biol.* En los sistemas biogenéticos, **serie de organismos que se consideran originados unos de otros a partir de una misma forma fundamental.**

Filum: [Gr. *phylon*, raza, tribu] Agrupamiento taxonómico de clases emparentadas similares; categoría de un nivel alto, inferior a reino y superior a clase; el *filum* generalmente se usa en la clasificación de protozoos y animales, mientras que una categoría equivalente, la división, se usa en la clasificación de proarioras, algas, hongos, y plantas. Muchos autores, siguiendo a los botánicos portugueses, usan la forma castellana filo, pl. filos.²⁵

Diagrama: dibujo geométrico que representa las variaciones de un fenómeno.

Para empezar voy a citar cómo lo expresa Deleuze en su libro *Foucault*, a la luz de su propio punto de vista y del de Guattari, como lo desarrollan en *Capitalismo y Esquizofrenia*, en particular *Mil Mesetas*, en otro momento, y con otro ejemplo, haré el ejercicio a la luz de Deleuze y Guattari solamente:

"Foucault lo llamará **diagrama**, función a la que hay que 'hay que liberar de todo uso específico', como también de toda sustancia concreta.²⁶ [...] otra función que surge al mismo tiempo: gestionar y controlar la vida en una multiplicidad cualquiera, a condición de que la multiplicidad sea numerosa (población) y el espacio extenso o abierto. Ahí es donde 'hacer probable' adquiere todo su sentido entre las categorías de poder y donde se introducen los métodos probabilísticos.

El **diagrama** se podrá, pues, definir de varias maneras que se encadenan:

- Es la presentación de las relaciones de fuerzas propias de una formación;
- La distribución de los poderes a afectar y de los poderes de ser afectado;
- La mezcla de las puras funciones no formalizadas y de las puras materias no formadas.

"Entre el poder [¿qué puedo?] y el saber [¿qué sé?] existen diferencias de naturaleza, existe heterogeneidad; pero también existe presuposición recíproca y capturas mutuas; por último, existe primacía de uno sobre otro. Diferencia de naturaleza, en primer lugar, puesto que el poder no pasa por formas, sino solamente por fuerzas. El **saber** concierne a materias formadas (sustancias) y a funciones formalizadas, distribuidas segmento a segmento bajo las dos grandes condiciones formales, ver y hablar, luz y lenguaje; está, pues, estratificado, archivado dotado de segmentaridad relativamente dura. El **poder**, por el contrario, es **diagramático: moviliza materias y funciones no estratificadas, utiliza una segmentaridad muy flexible. En efecto, no pasa por formas, sino por puntos, puntos singulares que siempre indican la aplicación de una fuerza, la acción o la reacción de una fuerza con relación a otras; es decir, un afecto como 'estado de poder siempre local, e inestable'.**

• "De ahí una cuarta definición del **diagrama**: es una emisión, una distribución de singularidades.

"A la vez locales, inestables y difusas, las **relaciones de poder** no emanan de un punto central o de un núcleo único de soberanía, sino que constantemente van 'de un punto a otro', en un campo de fuerzas, señalando inflexiones, retrocesos, inversiones, giros, cambios de dirección, resistencias. Por eso no son 'localizables' en tal y tal instancia. Como ejercicio de lo no estratificado, constituyen una **estrategia**, y 'las estrategias anónimas' son casi mudas y ciegas, puesto que escapan a las formas estables de lo visible y lo enunciable.

"Las **estrategias** se distinguen de las estratificaciones, de la misma manera que los **diagramas** se distinguen de los archivos. La inestabilidad de las relaciones de poder define un medio estratégico o no estratificado".²⁷

"El **diagramatismo** de Foucault, es decir, la presentación de las puras relaciones de fuerzas o la emisión de las puras singularidades, asegura la relación, de la que deriva el saber, entre las dos formas irreductibles de espontaneidad y de receptividad".

"En cierto sentido, diríase que los **diagramas** comunican por encima, por debajo o entre los estratos respectivos. En ese sentido, el **diagrama** se distingue de los estratos: sólo la formación estratificada le proporciona una estabilidad que de por sí no posee, en sí mismo **el diagrama es inestable, agitado, cambiante.**

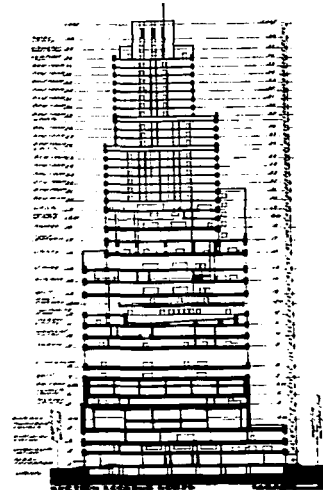
"Por supuesto, el **diagrama** comunica con la condición estratificada que lo estabiliza o lo fija; pero, según otro eje, también comunica con el otro **diagrama**, con los otros estados inestables de **diagrama**, a través de los cuales las fuerzas prosiguen su devenir mutante. Por eso el **diagrama** siempre es el afuera de los estratos. El **diagrama** no es un desplegamiento de las relaciones de fuerzas sin ser, como consecuencia, una emisión de singularidades, de puntos singulares. Eso no significa que cualquier cosa se encadene con cualquier cosa. Más bien se trata de tiradas sucesivas, cada una de las cuales actúa al azar, pero en las condiciones extrínsecas determinadas por la tirada precedente. **El diagrama, un estado de diagrama, siempre es una combinación de aleatorio y de dependiente.** No existe, pues, encadenamiento por continuidad ni interiorización, sino reencadenamiento por encima de los cortes y de las discontinuidades (mutación)".²⁸

"La fuerza del afuera no cesa de trastocar y de invertir los **diagramas**".²⁹

"Hasta ahora hemos encontrado tres dimensiones: las relaciones formadas, formalizadas en los estratos (Saber); las relaciones de fuerzas a nivel del **diagrama** (Poder); y la relación con el afuera, esa relación absoluta que también es no relación (Pensamiento). ¿Quiere eso decir que no existe adentro?"³⁰

"No sólo existen singularidades de fuerzas sino también de resistencia, capaces de modificar esas relaciones, trastocarlas, cambiar el **diagrama inestable**".³¹

Por último, "Nos hundimos de estrato en estrato, de banda en banda, atravesamos las superficies, los cuadros y las curvas, seguimos la figura para tratar de llegar a un interior del mundo; como dice Melville, buscamos una habitación central y tenemos miedo de que no haya nadie, de que el alma del hombre revele un vacío inmenso y terrorífico. Pero al mismo tiempo tratamos de pasar por encima de los estratos para alcanzar el afuera..."³²



Club Atlético del Centro. DNY
Los estratos. Diagrama.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El mejor ejemplo para analizar no sólo este asunto de los estratos y las máquinas con todo lo que conlleva: el **diagrama**, sino al mismo tiempo, la flexibilidad con que trata y que propone un multiprograma, y la aplicación de las dotes y conocimientos cinematográficos de que dispone, es la solución que Koolhaas propuso para el concurso del Parque de La Villette en París. Sólo que esta vez no eran únicamente **estratos** uno encima del otro o estratos horizontales, donde hay que subir o bajar para pasar por ellos, sino que ahora también eran uno después del otro, o **estratos verticales y en perspectiva**, donde la gente simplemente caminando puede pasar a través de ellos a lo largo del parque y así ir disfrutando de sus diferencias y significados, de sus diversos **agenciamientos** o '**superficies de estratificación**', sus **interestratos** y sus **metaestratos**, así como sus **dobles articulaciones** realizadas de diversas maneras como **unidades moleculares** y **estructuras estables**. Se puede apuntar entonces que el **diagrama** del parque de la Villette es, por decir, el esquema de la sección de un rascacielos; ; no obstante, el título con que Koolhaas lo presenta en su libro dice mucho también, es precisamente el **filum** o materia no formada, donde las singularidades, haecceidades,¹ las cualidades van a darse: **Congestión sin materia**.

Paso a analizar cómo lo plantea Koolhaas en *SMLXL*, en el ensayo bajo el título, que acabo de nombrar de *Congestion Without Matter [Congestión sin materia], Parc de la Villette, Paris, Francia, Concurso 1982*; lo cual me encantaría hacer de una manera lúdica, es decir, algo así como: **ponga en negritas las veces que a lo largo del escrito Koolhaas alude a los conceptos planteados**, a ver si queda claro así, por otro lado va a quedar en el trasfondo, a manera de palimpsesto, la máquina abstracta con su diagrama y su *filum* con que este parque fue concebido:

1. Hipótesis inicial.

Como lo revela el **diagrama**, el sitio de la Villette es demasiado pequeño, y el **programa** muy grande, para crear un parque en el sentido reconocible de la palabra. Un parque convencional es una réplica de la naturaleza servida por un número mínimo de facilidades que aseguran su disfrute; **el programa** del Parque de la Villette **se extiende como un denso bosque de instrumentos sociales a través del sitio**.

En esta etapa sería **un disparate diseñar un parque detallado**. Hemos leído **el programa como una sugerencia, una enumeración provisional de ingredientes deseables. No es definitivo** [¿y qué rizoma lo es?]: es prudente decir que durante la vida del parque, **el programa pasará por constante cambio y ajuste**. Mientras más trabaje el parque, más estará en un **estado perpetuo de revisión**.

Su '**diseño**' deberá ser por tanto **la proposición de un método que combine la especificidad arquitectónica con la incertidumbre programática**.

En otras palabras, vemos este **esquema** no simplemente como un diseño sino mayormente **como proposición táctica** para derivar el máximo beneficio de la **implantación** en el sitio de varias **actividades** —el uso de la naturaleza entre ellas— de la manera más **eficiente** y explosiva, mientras que al mismo tiempo ofrece una (relativamente) estable **experiencia estética**.

¹ Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para el nombre de *haecceidad*. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son haecceidades en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectadas... Las 'cinco de la tarde de Leica', cuando el amor acaba y surge el fascismo... ¿Qué terribles cinco de la tarde! Se dice ¡Qué historial! ¡qué calor! ¡qué vida!, para designar una individuación muy particular. (MM 264-265)

El principio que subyace de incertidumbre programática como base de un concepto formal **permite que ocurra cualquier desviación, modificación, reemplazo, o sustitución** sin dañar la hipótesis inicial.

La esencia del concurso por tanto se vuelve en: **cómo orquestar** en un campo metropolitano la más dinámica **coexistencia de actividades** x , y , y z y **generar** a través de su **mutua interferencia** una **reacción en cadena de eventos nuevos**, sin precedente; o, cómo **diseñar un condensador social**, basado en **congestión horizontal**, del tamaño de un parque. Para hacer esto proponemos las **proyecciones** siguientes que, **sobrepuestas** en el sitio, constituyen el parque.

2. Las franjas [o estratos].

En el **primer gesto primordial** todo el sitio es subdividido en una **serie de bandas paralelas** [estratos] —corriendo de este a oeste— esto puede alojar, en principio, zonas de mayores **categorías programáticas**: los jardines temáticos, los patios de juego (50%), los jardines de descubrimiento, etc.

De esta manera, las **concentraciones de agrupamientos** de cualquier **componente programático** particular son evitadas; las **bandas** pueden ser distribuidas a través del sitio parcialmente al **azar**, parcialmente **de acuerdo a una lógica** derivada de las características del sitio.

Esta **táctica de capas** [estratos] crea la máxima longitud de 'bordes' entre el máximo número de **componentes programáticos** y por tanto garantizará la máxima **permeabilidad de cada banda programática** y —por medio de esta **interferencia**— el máximo número de **mutaciones programáticas**.

La **dirección de las bandas es seleccionada** de modo que los **elementos dominantes que ya están en el sitio**—el Museo de Ciencias y la Grande Halle— son **incorporados dentro del sistema** [por tanto es un sistema abierto]: el museo como una **banda extra ancha** (que en sí misma puede ser dividida en **bandas temáticas análogas**), la Grande Halle como una parte incidentalmente **abierta** de otra **serie de bandas** que corren a través de ella. [relaciones de fuerzas]

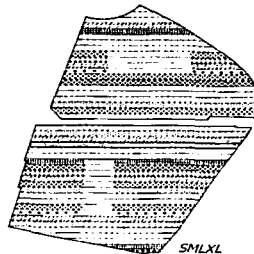
Las **bandas** están basadas en ciertas dimensiones estándar —un ancho básico de 50 metros divisible en incrementos de 5, 10, 25, ó 40 metros— para facilitar el **cambio y reemplazo sin rompimiento** y crear **puntos fijos para la infraestructura**.

La naturaleza —ya sea que los jardines temáticos / de descubrimiento, o 'verdadera' naturaleza— también serán tratados como **programa**. Bloques o **pantallas** de árboles y los **jardines** varios actuarán como **planos diferentes** de un **arreglo escenográfico**: **comunicarán la ilusión** de diferentes paisajes, de profundidad, sin ofrecer de paso, la sustancia.

El **franjeado** no es diferente de la experiencia de un **edificio alto**, con sus **pisos sobrepuestos** todos **capaces de soportar diferentes eventos programáticos**, aunque todos contribuyendo a la sumatoria que es más la **acumulación de partes**.

3. Reticulas de puntos, o confeti.

Excluidos del tratamiento de **bandas** hay **elementos** de relativamente escala-menor **que suceden a través del terreno con una cierta frecuencia**: kioscos (11), patios de juego (el 50% no organizados en bandas sino divididos en 15 unidades separadas), kioscos de venta (30), bares de refrescos (15), áreas de día de campo (5 grandes que representan el 50 % del total con el resto 'atomizado' en 25 más pequeñas).

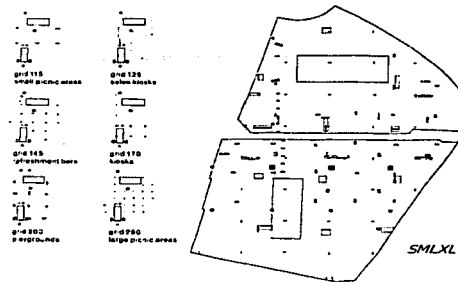


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Su **distribución en forma de diferentes retículas de puntos** a través del sitio es establecida matemáticamente con base en una **frecuencia** deseable. El cálculo de la **frecuencia** es relativo al área disponible, el área total por servicio requerida por el **programa**, una valoración del **número óptimo de puntos** requeridos a través del sitio, y la **necesidad de distribución a través de una parte del sitio o de todo**. La fórmula para determinar las dimensiones de cada **retícula de puntos** entonces se convierte:

$$\text{Raíz cuadrada de } \frac{A-a}{x}$$

Donde **A** es el área disponible; **a** es el área de la facilidad requerida; y **x** es el **número de puntos que serán distribuidos**.



Ya que el parque está dividido en **bandas**, lo que sigue es que los elementos en las **retículas de puntos ocurrirán en diferentes zonas**, de este modo tanto **adquieren como influyen el carácter de la zona 'anfitriona'** —esto es, un kiosco en **x** es diferente que un kiosco en **y**, aún si son el mismo kiosco. [relaciones de fuerzas]

La proximidad ocasional de los **varios elementos distribuidos** según las **diferentes retículas** conduce a **agrupamientos al azar y accidentales** que le dan a cada **constelación de puntos su configuración y carácter**.

Además su identidad autónoma, la cual da una provisión predecible de cada facilidad a intervalos fijos, y su potencial de estar absorto y por eso **afectar** su localidad, su **proyección** en el lugar entero crea una **unidad** a través de la **fragmentación**.

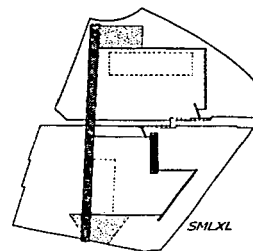
Aunque pequeños, los **episodios** de las **retículas de puntos** consistirán en **permutaciones compositivas** de una serie de **elementos idénticos**, fuertes, coloridos, y reconocibles que **esparcirán** el sitio —como después de un bombardeo preciso de pequeños meteoritos— con **confeti tectónico**.

4. Acceso y circulación.

El **sistema de acceso y circulación alimenta todos los episodios** del parque y asegura su más intensa explotación. Cosecha los beneficios de los **arreglos y distribuciones** descritos arriba. Consiste de **dos elementos mayores**: el Boulevard y la Promenade.

El Boulevard, que corre norte-sur, sistemáticamente **interseca** todas las **bandas** en ángulos rectos y **conecta** los **componentes arquitectónicos** mayores del parque directamente —el Museo de ciencias y los Baths [Baños] en el norte, la Ciudad de la música y la Grande Halle en el sur. De su ancho total de 25 metros, cinco están **cubiertos**. La Promenade, complementaria del Boulevard, está generada por medio de la identificación y subsecuente **demarcación** —en forma de plazas— de ciertos **cortes** significativos a través de las **bandas** cuya **marcación** ofrece una oportunidad de capitalizar **nudos de interés programático** elevado, como son creados fortuitamente por la **interacción de las bandas**.

Estos '**sitios entre el sitio**' son equipados posteriormente con **aparatos** tales como pequeños **anfiteatros**, asientos, mesas de ajedrez, tribunas, **teatros** de titeres, superficies para patinar, etc.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Cada sitio también aloja un invernadero, de modo que un viaje a lo largo de la Promenade representará una visita **acumulativa**. El viaje de invernadero a invernadero está **cubierto**.

Los **elementos** como-plaza de la Promenade están **conectados** por las rutas este-oeste de las **franjas**; a lo largo del Canal de l'Ourcq, el Boulevard y la Promenade están formalmente a través de un ambulatorio de ribera, de modo que el **sistema de circulación forma una figura de ocho** [Un rizo o pliegue].

El Boulevard aloja la **parte de 24 horas del programa**: las facilidades nocturnas están localizadas **sobre o a lo largo** de él. Aún cuando el resto del parque esté cerrado, el cerramiento del Boulevard — **combinando** el fulgor del neón con el atractivo de una vida pública sin fin a lo largo de su perímetro— será un **elemento metropolitano** mayor en la **textura** de París, un equivalente de fines del siglo XX de las arcadas.

Las entradas de la Promenade coinciden con (y controlan) la **abertura** [intersticio] del parque mismo.

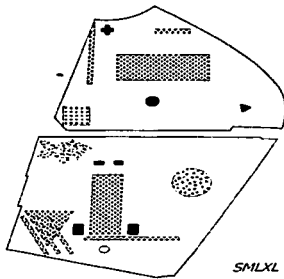
5. La capa final.

La **capa final** es una **composición** de los **elementos mayores** —**agregados** y **encontrados**— que son únicos o demasiado grandes para ser ubicados según las reglas matemáticas o a algún **sistema** [relación de fuerzas con más poder, singularidades de poder], la relativa regularidad y neutralidad de las primeras **tres franjas** forman un **fondo / contexto** contra el cual estos **elementos** se vuelven significativos [otra vez el plano cinematográfico].

Son **objetos** únicos, de tamaño intermedio, la esfera del Museo de Ciencias, el Ariane, la Rotonde des Vétérinaire, que están ubicados de acuerdo a las **líneas de organización extrapoladas** del contexto.

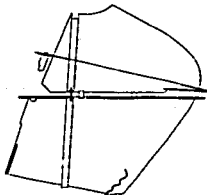
La **composición a gran escala** consiste, además de los dos mayores dados —el Museo y la Grande Halle— **amplificados** por el Bosque Circular y por una **serie** de intervenciones arquitectónicas que ayudan a **definir los límites** del parque sin coincidir necesariamente con su perímetro: una plaza de recepción y los Baños en el norte, donde **contrarrestan** la dominancia del museo en ese sector [relaciones de fuerzas]; la zona de Música

en el sur, la cual, junto con otros **elementos mayores**, ayudan a definir una **zona de entrada**; un Edificio Fachada que **despliega** las **entradas** tanto al Boulevard como a la Promenade y aloja todas las facilidades necesarias para el recorrido del parque (información, policía, etc.).

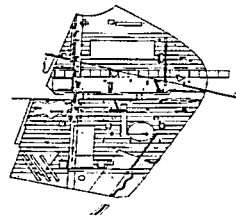


La SEGUNDA FASE de este proyecto enfatiza más, además de los estratos, del rizoma, los intersticios, los agenciamentos, las dobles articulaciones, los planos de segmentación y el multiprograma y sus partes, y demás, muchas cosas de técnica cinematográfica, como el **montaje**, la puesta en escena, los planos, telones, cortinas, cuadros, cortes y demás, sin dejar de apreciar la forma de la descripción integral, es decir, todo el ensayo, el cual está realizado como parte de un guión cinematográfico o argumento. (Es muy interesante hacer la comparación con un argumento de Eisenstein, por ejemplo con el de ¡Qué viva México!) Todo lo anterior hace que no esté convencida del todo de dejarla citada aquí, o mejor, pasarla al segmento donde se enfatice más este tema. De momento voy a dejarla aquí para no hacer batallar mucho a los lectores. Sin embargo, acepto que es tal vez más importante, desde el punto de vista del libro-rizoma, dejar que cada lector encuentre sus propias conexiones desde su propia mente, y sus propósitos, también rizomáticos. Dejaré en otro plano de segmentación la reflexión ya nombrada, que hace Koolhaas tiempo después sobre este concurso con el título de *Elegy for the Vacant Lote* [Elegía por el lote baldío]: en **2000. DEL ESPACIO MUTANTE**.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Lucan, J. OMA/RK



SEGUNDA FASE: Demostración. ^{RK1}

En la primera fase, hemos acentuado nuestro propio interés en el programa y la primacía de su dimensión social. Hemos imaginado, como hipótesis, la **coexistencia** en el sitio de La Villette de **diversas actividades** humanas de forma que crean un parque. Ahora queremos describir en detalle el paisaje generado por este **método** de organización. Habiendo explicado '**cómo trabaja**' [máquina], ahora queremos mostrar 'cómo se ve'.

Principios.

El parque es una **mise en scène** [puesta en escena] de **tres categorías** diferentes de naturaleza.

1. Regiones en las cuales el **programa** mismo es naturaleza, esto es, extensiones donde el vegetal domina (jardines temáticos, jardines didácticos, praderas de juego, etc.). Con frecuencia esto ha sido reagrupado para dotar de grandes áreas agregadas con la **imagen transpuesta** de campos abiertos.

2. **Cortinas** [capas o telones] de árboles **paralelas a las bandas**, que definen las zonas y al mismo tiempo crean una serie de **paisajes sucesivos**. Esta señalización este-oeste de las zonas en forma de **cortinas** arbóreas (diferiendo en altura, especies, transparencia, densidad, y homogeneidad) produce **cortinas como en el teatro**; juntas **actúan** como **paysage en coulisses** [paisajes en bastidores]. Los árboles que hacen estas **pantallas** están **yuxtapuestos** para **maximizar este efecto**; por ejemplo, el tipo de naturaleza dominante en una hilera tal como el Acer (el género de la variedad del árbol de arce) sería mezclado con sus **series** ^{RK2} y el clón ^{RK3} sería opuesto a la planta pariente individual. **Desplegando** la variedad de cada especie, esta **yuxtaposición secuencial** tiene tanto un **propósito didáctico como uno estético**.

Dos modos de **percepción** son generados por este **arreglo**: juntas, **vistas** en la **perspectiva franjeada** norte-sur, estas **pantallas entretrejen** y **sugieren la presencia de una masa** (alrededor de 6,000 árboles) **cubriendo el sitio**.

En las **vistas** inversas este-oeste, **las cortinas enmarcan** zonas abiertas, como 'campos'.

Aberturas ocasionales abren las **vistas**. Este **juego de enclaves y conexiones** produce el **efecto de contracción o expansión del campo aparente de visión**. Esta **estrategia** es adoptada especialmente para hacer que el **espacio entre** el museo y el canal, el cual de otra manera estaría aislado, participe en el área central del parque.

La **oposición** entre estas diversas **percepciones** es explotada más adelante por los ejes de las circulaciones mayores, la Promenade y el Boulevard: lo reservado vs. lo chillón. Mientras que el **final** de la Promenade es continuamente desviado, el curso del Boulevard se **despliega** sin sorpresas –sus **etapas progresivas** son siempre explícitas. La Promenade es **sorpresa**, el Boulevard **certeza**.

3. Los **elementos vegetales** concebidos a la escala de los **elementos arquitectónicos** mayores en el sitio, a los que ellos les forman el **contrapunto**. El Bosque Lineal, al sur del Canal de l'Ourcq, y el Bosque Circular, en el **centro** del parque, tienen una **correspondencia dialéctica**: de lo **natural** a

^{RK1} Mientras que la Villette se pretendía que iba a ser un concurso de una sola etapa, el jurado –dividido en el campo arquitectónico y el de paisaje– aparentemente no pudo llegar a una decisión; una segunda fase fue añadida para nueve ganadores del "primer lugar" a quienes se les requirió elaborar sus esquemas.

^{RK2} *Cultivar* es el término botánico derivado de la conjunción de *cultivado* y *variedad* y denota a esas variedades de una planta, flor, etc., especialmente cultivada para propósitos hortícolas o de jardines.

^{RK3} *CLONE* significa un grupo de plantas cuyos miembros son derivados de un solo individuo, a través de la propagación por medios tales como injertos, esquejes, etc. –no cultivadas de semillas.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

lo **artificial**, de lo **sólido** a lo **huevo**, de lo siempre verde a lo **fugaz**. Estas **oposiciones** proveen el **espectro completo de variaciones posibles sobre el tema 'imagen del bosque'**.

El Bosque Lineal forma un **telón de fondo** contra el cual todos los **componentes vegetales y arquitectónicos** de la parte sur del parque destacan. En **corte**, a través del surtido mezclado de árboles, arbustos y trepadoras siempre verdes, el Bosque **Lineal** asume una impermeabilidad máxima, la totalidad es plantada en un **patrón libre**, casi natural, como una **rebanada** a través de un bosque salvaje. Cortes ocasionales a través de su **masa sólida** aseguran **conexiones visuales con elementos** importantes al otro lado del canal. De esta manera el Bosque **Lineal actúa** como amortiguador y filtro del Museo de la Ciencia. Por medio de la ubicación de esta **ilusión** de bosque en el eje de la Place de Stalingrad, por medio de la plantación de una **fila** de nogales en el banco opuesto del canal, y finalmente, por medio de conservar el puente monumental **cuabierto** por un *gazon* [césped] anunciamos un **emblema** de parque que puede ser **descifrado** desde el centro de París.

El Bosque Circular es levantado en un **zoclo de tres metros**. Mientras que el Bosque **Lineal** es un **catálogo de rasgos** naturales, el Bosque Circular **representa** el bosque como **programa**, comprimiendo en **forma artificial** un número máximo de **sensaciones y asociaciones** ligadas con la idea de bosque. **Es una Máquina Bosque** o, al menos, un Edificio Bosque. Donde el Bosque **Lineal actúa** como una densa masa, el Bosque Circular es un **interior**. Sus árboles –cipreses alternando con cedros de Líbano– **producen el efecto** de hileras majestuosas de columnas cubiertas por un **techo** de vegetación verde oscuro, el cual durante el día **calibra los rayos de luz** que penetran desde arriba y en la noche es **iluminado** artificialmente desde el **suelo**. (Esta **descripción**, desde luego, se refiere al estado adulto del bosque. Al principio del crecimiento del parque, el bosque está concebido como un **espectacular jardín à la française** que sobresale, con árboles podados – referencias **modernas** de *parterres* [terrazas] **clásicas**).

Un piso de mármol cruza el Bosque Circular.

Entre las columnas de árboles se levantan jirones de humo de algunas hogueras, **excavadas** al azar en esta **superficie** perfecta. Un ambulatorio, como el paseo redondo de las fortificaciones **tradicionales**, corre a lo largo de la periferia del **zoclo**.

Procedente de lejos, por medio de un acueducto, el **agua es traída** al parque y progresivamente **transformada**: comenzando como un río, se convierte en chorros o surtidores que echan borbotones al Bosque Circular para ser recolectada en una cuenca, la cual entonces se convierte en un canal y finalmente se vuelve una caída de agua en un claro del bosque.

Independientemente de los **tres sistemas de naturaleza**, el paisaje incorpora series de **elementos anti-categoricos**: esparcidas por el sitio hay **isletas** de naturaleza virgen, dónde árboles solos o en pequeños grupos crecen libremente. Estas isletas constituyen un **archipiélago de fragmentos** que estallaron del parque romántico tradicional y figuras geométricas de color en el **pasto** y sobre la **tierra**; aplicados como una especie de papel tapiz floral,^{RK4} estos campos de color son disparados por las estaciones, **apariciones intensas y efímeras**, casi como un **espejismo**.

De acuerdo al principio de lo **utilitario** al servicio de lo **poético**, el paisaje está concebido como la **suma** de las **intervenciones infraestructurales** consideradas necesarias.

En La Villette la **tierra** es frecuentemente estéril, y nuestra **estrategia** vegetal implica fertilidad. Tomamos ventaja de la necesidad de transportar nueva **tierra** al sitio, convirtiendo esta **importación** en un **tema adicional**: la **diferenciación de la naturaleza del estrato de la tierra** requerida (tierra saludable, turba, etc.) por medio de la **yuxtaposición** natural y artificial de arreglos vegetales y por medio de enseñar claramente los **estratos diversos en elevación** [fachada] **para acentuar más adelante la tercera dimensión** del paisaje.

Conclusión:

Finalmente, insistimos en que en ningún momento hemos presumido haber producido un paisaje *diseñado*. Nos hemos limitado a proyectar una **estructura capaz** de absorber una **serie** interminable de **significados adicionales, extensiones, o intenciones** ulteriores, sin ocasionar compromisos, redundancias o contradicciones. Nuestra tragedia es conferir en lo simple la **dimensión de la aventura**.

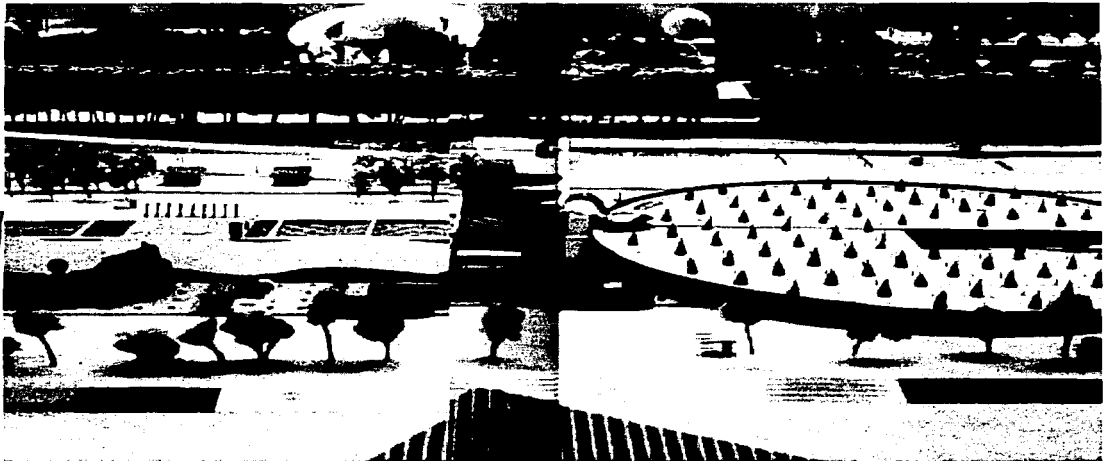
Lo utilitario que coincide con lo **poético**: la **realización no puede más que apegarse a lo conceptual**.³³

^{RK4} Será usado un nuevo método de sembrar. Las semillas serán arregladas regularmente entre dos páginas de papel reforzado. Este papel parecerá ser entonces desarrollado en tierra fértil y regado. Las semillas penetran el papel en descomposición y crecen. Dependiendo de la manera en la que las semillas o los granos son plantados (ordenados al azar), este procedimiento permite la formación de composiciones efímeras de color salpicadas en el suelo.

Puedo hacer más obvia esta selección poniendo, por ejemplo, (1) los conceptos cinematográficos que encontré: del Montaje: su **proyección** en el lugar entero crea una **unidad** a través de la **fragmentación**, los **episodios** de las **retículas de puntos** consistirá en **permutaciones compositivas** de una serie de **elementos**, **yuxtaposición secuencial**, etc.; pero, creo que esto no es necesario, considerando la aguda mente de los lectores.

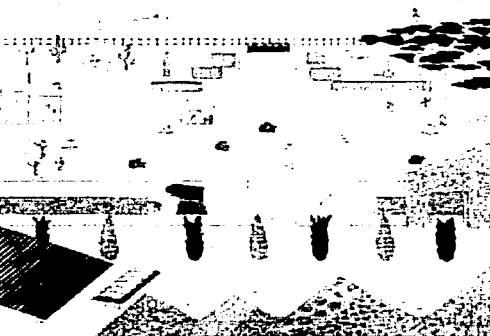
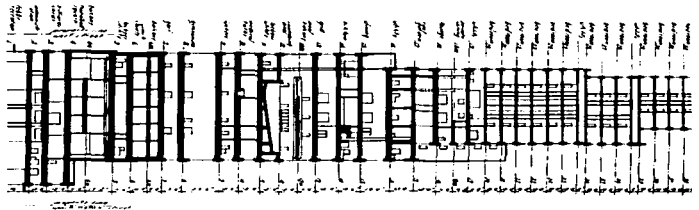
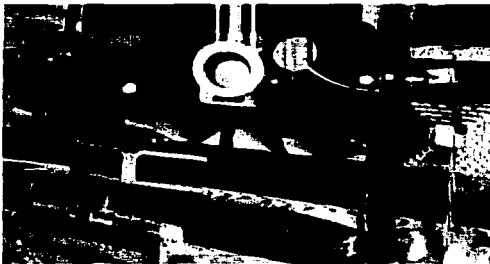
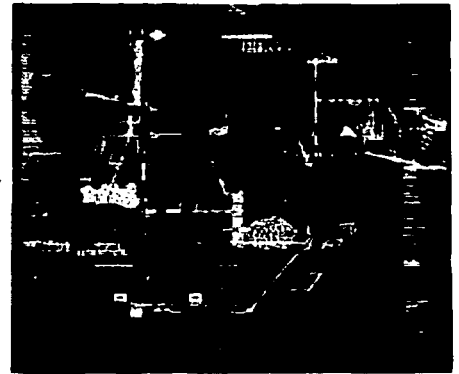
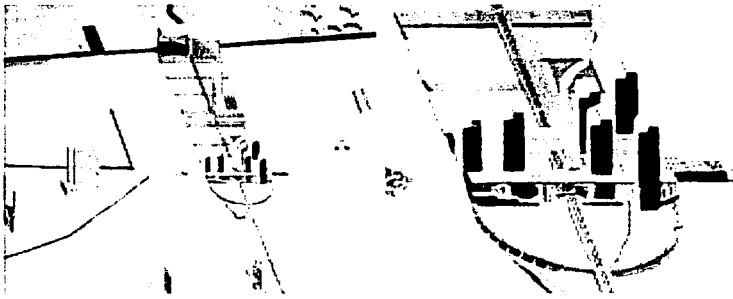
Me adelanto a añadir que conociendo cómo los holandeses hicieron a mano prácticamente todo su territorio. En él sólo hay un bosque natural (s'Hertogenbosch), todos los demás fueron plantados a mano, hoy la mayor parte del país es bosque y jardines, exceptuando, claro, las ciudades, los canales y los lagos (muchos también artificiales o controlados); ¡han jugado con el agua como han querido! Creo que, de haber conquistado ellos la Gran Tenochtitlan en lugar de los españoles (aceptando de antemano que alguien hubiera tenido que hacerlo, ¡bah!), contaríamos en este momento con los lagos originales del Valle de México, y ni que decir de los bosques, bueno, esto es sólo un sueño, una digresión. Volviendo al territorio holandés hecho a mano, que de origen era, parafraseando a Julio César, 'sólo una marisma donde los hombres comían pescado crudo' (aún lo siguen comiendo así) y por eso no se interesó en conquistarla, uno sabe de antemano que el Parque de La Villette propuesto por OMA iba a ser toda una aventura espacial. Pero una vez más, lo que le da este cariz de aventura no sólo es la certeza de poder hacer un territorio a mano sino los conceptos innovadores y visionarios vertidos por Koolhaas en su proyecto. Éste era un proyecto para que la gente disfrute de la multiplicidad de los espacios, no sólo urbano-arquitectónicos, que ya es mucho, sino que ahora con una tercera dimensión, la del paisaje. Era un proyecto anti-monumento, que pretendía pasar su interior desapercibido en su exterior y viceversa, como los rascacielos de Manhattan, como el *Club atlético del centro*, un proyecto que no anunciaba a gritos quién lo había concebido, como sucede con el que de entre los nueve ganadores del 'primer lugar' finalmente fue construido, el de Bernard Tschumi, un parque en el que hay más *folies* que árboles...

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



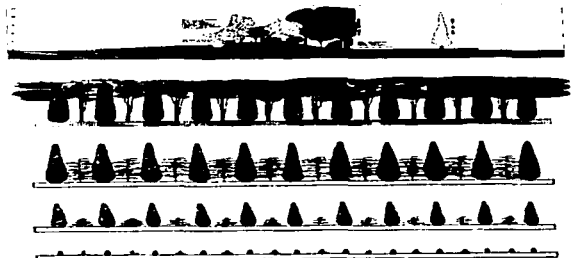
El Bosque circular y las cortinas de árboles en las franjas del Parque de La Villette.

Fuente: *S M L XL*.



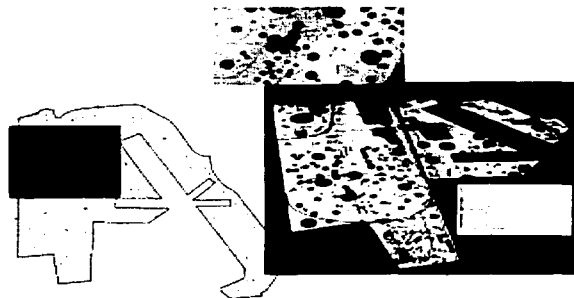
En "Apéndice: Una conclusión ficticia" de *Delirious New York*, se encuentra el proyecto del Welfare Palace Hotel (1976) donde aparece por primera vez la idea del rascacielos horizontal, llamado por Koolhaas water-scraper o 'rasca-aguas'. Tiene un parque encima, de modo que si el rasca-aguas se pusiera vertical y se volviera rascacielos tendría un parque en uno de sus laterales. Puede considerarse el rascacielos el diagrama del Parc de La Villette. Fotos: SMLXL y Lucan, OMA/Rem Koolhaas.

Parque de La Villette



- ¹ Lubow, Arthur. *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web. Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ² Einsestein, S. M. Glenny, Michael y Richard Taylor, editores a cargo. *Hacia una teoría del montaje.* Volumen 1, Edición Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, p. 67. (Originalmente publicado en inglés en 1991).
- ³ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia.* Libro 1 *El Anti-Edipo.* Traducción Francisco Monge, Editorial Paidós Studio Básica, Barcelona, 1985, (1^ª edición en francés 1972). Libro 2 *Mil Mesetas.* Edición PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larracoleta. Valencia, 3^ª edición 1997. (1^ª edición en francés, 1980).
- ⁴ Ver: Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?.* Traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4^ª edición, 1997. (1^ª edición en francés 1991).
- ⁵ Spinoza, Baruch, La Ética, traducción: José Gaos, UNAM Dirección General de Publicaciones, Nuestros clásicos 52, México, 1977. .
- ⁶ Esta oración fue tomada de la cita literaria que aparece al principio del libro *Spinoza: Filosofía Práctica* de Gilles Deleuze, Traducción Antonio Escohotado, Tusquets Editores, Colección Fábula, Barcelona, 2001, (1^ª edición en francés 1970).
- ⁷ Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum.* Traducción Francisco Monge, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999 (1ª edición en francés 1970), p. 47. El libro contiene también: Deleuze, Gilles, *Repetición y diferencia.* Traducción Francisco Monge, (1^ª edición en francés, 1969).
- ⁸ Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum.* Traducción Francisco Monge, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999 (1ª edición en francés 1970), p. 7. El libro contiene también: Deleuze, Gilles, *Repetición y diferencia.* Traducción Francisco Monge, (1^ª edición en francés, 1969).
- ⁹ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Congestion Without Matter.* The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 894-936. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹⁰ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Elegy for the Vacant Lot.* The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 937. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹¹ En este concurso OMA obtuvo primer premio, sin embargo, fue Bernard Tschumi quien lo construyó, como aparece en: Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL.* The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1271. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹² Koolhaas, Rem, *Delirious New York. Bigness.* O10 Publishers, Rotterdam, 1994, p. 304. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹³ Koolhaas, Rem, *Delirious New York.* O10 Publishers, Rotterdam, 1994, p. 157. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹⁴ Zaera Polo, Algodoro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas". El Croquis Número 53, El Croquis Editorial, Madrid, 1992. (3^ª edición ampliada), p. 19, versión en inglés. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹⁵ Zaera Polo, Algodoro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas". El Croquis Número 53, El Croquis Editorial, Madrid, 1992. (3^ª edición ampliada), Pp. 21-22, versión en inglés. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹⁶ Sorkin, Michael, "Riff on Rem: Sorkin's take on multinational style. *Critique*". Architectural Record, 01.02, p. 52. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹⁷ Zaera Polo, Algodoro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas". El Croquis Número 53, El Croquis Editorial, Madrid, 1992. (3^ª edición ampliada), p. 29, versión en inglés. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ¹⁸ Deleuze, Gilles, *Foucault.* Traducción José Vázquez Pérez. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, p. 155, (1^ª edición en francés, 1986).
- ¹⁹ Lubow, Arthur. *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web. Copyright 2000 The New York Times Company. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ²⁰ Rem Koolhaas, entrevista *Técnicas de Arquitectura.* Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL.* The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen, 1298.
- ²¹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones.* Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996. Pp. 53-54, (1^ª edición en francés, 1995).
- ²² Lubow, Arthur. *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it.* The New York Times on the Web. Julio 9, 2000. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
- ²³ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Quantum Leap.* The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pp. 1157-1209. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.
- ²⁴ Deleuze, Gilles, *Foucault.* Traducción José Vázquez Pérez. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, p. 116, (1^ª edición en francés, 1986).
- ²⁵ Curtis, Helena y N. Sue Barnes, *Biología.* Editorial Médica Panamericana, Buenos Aires, 1994, p. G-10.
- ²⁶ Cfr.: Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. nacimiento de la prisión. El Panotismo.* Pp. 199-232. Traducción Aurelio Garzón del Camino. Siglo Veintiuno Editores, México, 1998, (1^ª edición en francés 1975).
- ²⁷ Deleuze, Gilles, *Foucault.* Traducción José Vázquez Pérez. Edición Paidós, Barcelona, 1987, Pp. 101-103, (1^ª edición en francés, 1986).
- ²⁸ Deleuze, Gilles, *Foucault.* Traducción José Vázquez Pérez. Edición Paidós, Barcelona, 1987, Pp. 111-115, (1^ª edición en francés, 1986).
- ²⁹ Deleuze, Gilles, *Foucault.* traducción José Vázquez Pérez, Edición Paidós, Barcelona, 1987, p. 128, (1^ª edición en francés, 1986).
- ³⁰ Deleuze, Gilles, *Foucault.* traducción José Vázquez Pérez, Edición Paidós, Barcelona, 1987, p. 93, (1^ª edición en francés, 1986).
- ³¹ Deleuze, Gilles, *Foucault.* traducción José Vázquez Pérez, Edición Paidós, Barcelona, 1987, p. 157, (1^ª edición en francés, 1986).
- ³² Deleuze, Gilles, *Foucault.* traducción José Vázquez Pérez, Edición Paidós, Barcelona, 1987, p. 156, (1^ª edición en francés, 1986).
- ³³ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Congestion Without Matter.* The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 894-936. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

(CONTINÚA) 10,000 A J. C. DE LA GEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA-URBANISMO, O URBANISMO-ARQUITECTURA DE KOOLHAAS. (¿POR QUIÉN SE TOMA EL ESPACIO?)



Otro ejemplo interesante de parque es el proyecto para el *Downsview Park* en Toronto, Canadá (2000, -se desarrollará a lo largo de quince años-), donde el esquema ganador presentado por OMA en el concurso -¿podría decirse el **diagrama**?- se llama *Tree City* [*Ciudad árbol*], y sin embargo, el esquema del diseño irónicamente se parece al de un gigantesco rizoma. Se empezó por "oponer el rizoma a los árboles. Y lo de los árboles no es ninguna metáfora, es una imagen del pensamiento, un funcionamiento, todo un aparato que se planta en el pensamiento para obligarlo a ir por el buen camino y a producir famosas ideas justas.

No hay ninguna duda, nos plantan árboles

en la cabeza: el árbol de la vida, el árbol del saber,... Todo el mundo reclama raíces... Y sin embargo, las cosas no van por ahí... Cada acto decisivo da cuenta de otro tipo de pensamiento... Por todas partes hay centros, centros como multiplicidades de agujeros negros que no se dejan aglomerar. Líneas que no tienen nada que ver con el trayecto de un punto y que se escapan de la estructura. Líneas de fuga, devenires, sin futuro ni pasado, sin memoria,... Evoluciones no paralelas que no proceden por diferenciación, sino que saltan de una línea a otra, entre seres totalmente heterogéneos; fisuras, rupturas imperceptibles que rompen las líneas, aunque éstas reaparezcan en otra parte, saltando por encima de los cortes significantes... El rizoma es todo eso. Pensar en las cosas, entre las cosas, trazar la línea y no pararse a recapitular".³³

No obstante los ejemplos mencionados, voy a continuar analizando algunas partes respecto al asunto de los estratos y de la doble articulación o *double-bind*, las cuales contribuirán a aclarar mejor los conceptos. Siguen diciendo Deleuze y Guattari:

"Dios es un Bogavante o una doble-pinza, una *double-BIND*.^{CF1} No sólo los estratos van por lo menos de dos en dos, sino que en otro sentido cada estrato es doble (tendrá varias capas). En efecto, cada estrato presenta fenómenos constitutivos de *doble articulación*. [...] La *primera articulación* seleccionaría o extraería, de los flujos-partículas inestables [en algunos casos Koolhaas las llama "**plankton**"], unidades moleculares o cuasi moleculares metaestables (*sustancias*) a las que impondría un orden estadístico de uniones y sucesiones. La *segunda articulación* sería la encargada de crear estructuras estables, compactas y funcionales (*formas*), y constituiría los compuestos molares en los que esas estructuras se actualizan al mismo tiempo (*sustancias*)".

Bogavante: crustáceo marino parecido a la langosta.

Areniscas: roca silíceas.

Esquistos: roca de estructura hojosa, pizarra.

Plankton: Holanda^{CF2} es tradicionalmente conocida como un territorio que contiene varias ciudades, algunas más importantes -como Róterdam, La Haya y Ámsterdam- y otras menos conocidas como Utrecht y Arnhem [segunda articulación: *estructuras estables, compactas y funcionales*]. Es un fenómeno intrigante el que de los 6 millones de personas que vive en esta región, sólo 2 millones de

^{CF1} Término acuñado por Gregory Bateson ('*Hacia una teoría de la esquizofrenia*', 1956) para indicar una situación de *doble vínculo* afectivo contradictorio que coloca al sujeto en una situación sin salida.

^{CF2} Se refiere a las Provincias de Holanda: Holanda Meridional (Zuid Holland) cuya capital es La Haya, y Holanda Septentrional (Noord Holland) cuya capital es Haarlem. El país completo, aunque generalmente es llamado Holanda, su nombre oficial es el de Los Países Bajos o De Nederlands, cuya capital es Ámsterdam y su población total es de alrededor de 15 millones de habitantes. (Nota de Consuelo Fariás-van Rosmalen).

ellos habite en los núcleos históricos. En ese caso, hay 4 millones de holandeses perdidos que viven en el **plankton** sin carácter entre las ciudades mayores [primera articulación: flujos-partículas inestables, unidades moleculares... sedimentación, para no hablar de lo genérico].³⁴

"Así, en un estrato geológico, la primera articulación es la 'sedimentación', que amontona unidades de sedimentos cíclicos según el orden estadístico: el *flysch*, con su sucesión de areniscas y de esquistos [en la Gran Biblioteca de París los estrato-niveles N-4, N-3, N-2 y N-1 alojan a los *Pebbles* o Guljarros, en otras palabras a los 'sedimentos', que conforman la Biblioteca de sonido e imagen en movimiento: 'Exhibición del tesoro'; la cual es una de las cinco bibliotecas que conforman esta Grande Biblioteca]. La segunda articulación es el 'plegamiento', que crea una estructura funcional estable y asegura el paso de los sedimentos a las rocas sedimentarias". (MM 48-49)

Tocante al ejemplo de la Muy Grande Biblioteca esta segunda articulación es resuelta por los nueve pozos de movimiento vertical –elevadores– que perforan el enorme cuboide de estratos de libros para acceder a las bibliotecas –ausencias de edificios–, y las escaleras eléctricas, asegurando así el 'paso de los sedimentos a las rocas sedimentarias'.

Mayo 25

Solamente ansiedad, en medio de síntomas tempranos de regocijo: es una idea, lo sabemos, pero es absolutamente confusa en este momento ya sea que sea buena o mala idea. La maqueta, intentada para clarificar, prolonga la incertidumbre...

Suspendemos el juicio, necesita tiempo.

Un cubo. Todas las "deducciones" han sido ejecutadas: el edificio como residuo de un proceso de eliminación. Aquí no estamos tratando con estética, sino con cantidades.

Solamente añadimos o sustraemos.³⁵

Pero si se quiere ver un ejemplo clarísimo de la segunda articulación como 'plegamiento' que crea una estructura funcional estable y asegura el paso de los sedimentos..., los estratos y demás, entonces habrá que referirse a las rampas y los pisos de las 2 Bibliotecas Jussieu en todos los sentidos. En estas 2 Bibliotecas Jussieu hay que estudiar además la forma en que Koolhaas aplica el concepto del pliegue y del rizoma, la flexibilidad, el urbanismo-arquitectónico y la arquitectura-urbana y de la cinematografía. Este ejemplo queda desarrollado en el segmento: **2001. De 'la transformación del panadero' y las 2 Bibliotecas Jussieu.**

Vemos, pues, que las dos articulaciones no se distribuyen una para las sustancias y otra para las formas. Las sustancias sólo son materias formadas. Las formas implican un código, modos de codificación y de descodificación. Las sustancias como materias formadas se refieren a territorialidades, a grados de territorialización y de desterritorialización. Ahora bien, hay código y territorialidad para cada articulación, cada articulación implica de por sí forma y sustancia. De momento, sólo se podía decir que a cada articulación le correspondía un tipo de segmentaridad o de multiplicidad: uno, flexible, más bien molecular y únicamente ordenado; otro, más duro, molar y organizado. En efecto, aunque la primera articulación no careciese de interacciones sistemáticas, era sobre todo al nivel de la segunda donde se producían los fenómenos de centrado, unificación, totalización, integración, jerarquización, finalización, que formaban una sobre codificación. (MM 49)

En la siguiente cita se puede ver el uso de la doble articulación en el momento en que Koolhaas cambia una de ellas de lugar; en su concepto de 'arquitectura mutada' desarticula a la arquitectura del compromiso obsesivo con el hacer formas y la articula-vincula con las demandas de la ecología metropolitana ('en ese sentido era *metaestrato*'), podría decirse que se articula con el afuera, y conserva la articulación de la arquitectura con la creación de *condiciones*, la fabricación de *contenido* ('en ese sentido era un *interestrato*'), podría decirse que se articula con el adentro.

La presencia de la técnica en *Delirious New York* fue selectiva: el libro identificó el elevador, el acero, y el aire acondicionado como 'tecnología de lo fantástico'. Por medio de someter su *status* objetivo, estas invenciones podían enlistarse en la empresa experimental de una nueva arquitectura y, de hecho, volverse indisociables de ella.

Este vínculo representó una adaptación casi darwiniana a las demandas de la ecología metropolitana: **una arquitectura mutada ya no comprometida obsesivamente con el hacer formas sino con**

la creación de condiciones, la fabricación de contenido –escritura de libretos con medios tectónicos.³⁶

"Dejando de lado la inmensa diversidad de estratos, físico-químicos, geológicos, se llegaba a los estratos orgánicos, o a la existencia de una gran estratificación orgánica. Pues bien, el problema del organismo *-¿cómo hacer un organismo al cuerpo?* era, una vez más, el de la articulación, el de la relación articular. Los dogones [...] lo planteaban de la siguiente manera: un organismo advenia al cuerpo del herrero, bajo el efecto de una máquina o de un agenciamiento maquínico que efectuaba en él la estratificación. 'En el choque, la masa y el yunque le habían partido los brazos y las piernas a la altura de los codos y de las rodillas, que hasta ese momento no tenía. Recibía así las articulaciones propias de la nueva forma humana que iba a extenderse sobre la tierra y que estaba destinada al trabajo (...). Con vistas al trabajo su brazo se había plegado'. Pero, evidentemente, reducir la relación articular a los huesos sólo era una manera de hablar. **Era el conjunto del organismo el que había que considerar bajo la forma de una doble articulación, y a niveles muy diferentes.** En primer lugar al nivel de la morfogénesis: por un lado, realidades de tipo molecular de **relaciones aleatorias** están incluidas en fenómenos de masa o conjuntos estadísticos que determinan un orden (la fibra proteica, y su secuencia o segmentaridad); por otro lado, esos mismos conjuntos están a su vez incluidos en estructuras estables que 'eligen' los compuestos estereoscópicos, que forman órganos, funciones y relaciones, que organizan mecanismos molares, e incluso distribuyen centros capaces de sobrevalorar las masas, de vigilar los mecanismos, de utilizar y de reparar la maquinaria, de 'sobrecodificar' el conjunto (el repliegamiento de la fibra en estructura compacta, la segunda segmentaridad). Sedimentación y plegamiento, fibra y repliegamiento". (MM 49)

Una vez más se puede intuir el plankton y las estructuras estables. Considerando un nivel urbano mayor se puede tomar como ejemplo el planteamiento de la ciudad nueva de Melun-Sénart. Para este concurso Koolhaas aplicó a escala urbana lo que podría denominarse el concepto del *Rizoma* en el urbanismo. Aunque Deleuze y Guattari lo plantean en la *Introducción* a su libro *Mil Mesetas* y a lo largo de las mesetas van desarrollándolo con todos los requerimientos de una filosofía de sistema abierto, puede aplicarse también de una manera sencilla, ya que en realidad ellos visualizaron las multiplicidades de su aplicación en todos los campos, como debe ser, pues esa es el quehacer de los filósofos: pensar y crear conceptos. Su importancia fue de tal magnitud que la introducción fue editada como un libro aparte: **Rizoma**, el cual aunque es sumamente interesante, no deja de ser una generalidad, como introducción que es. Algunas aplicaciones muy importantes del rizoma en la actualidad son, por ejemplo: la Internet o conjunto de redes (networks) mediante las cuales uno se puede COMUNICAR en todo la extensión de la palabra, estas redes están formadas por líneas que se conectan en forma aleatoria dependiendo de lo que cada cual busque; otra, las conexiones o sinápsis que realiza el cerebro para que su dueño piense, perciba, hable, escriba, etc. funcionan de manera aleatoria y semejante a las redes de la Internet. Parece insignificante, pero si se piensa con detenimiento, con sólo estos dos ejemplos el avance ha sido cuántico, para no ponerme a dar una lista interminable de ejemplos. Pues bien, fue Koolhaas el primero en reinterpretar y aplicar toda esta filosofía a la arquitectura, al igual que lo hizo con el *método paranoico crítico* de Dalí, la tecnología de lo fantástico, el manhattanismo, etc., etc. interpretaciones y aplicaciones que obviamente conforman su forma de pensar y de entender la Vida. En este momento quisiera poner la Nueva ciudad de Melun-Sénart como ejemplo debido a que, mediante el estudio de la doble articulación y los estratos de esta meseta en particular, estoy analizando algunas de las características del Rizoma, precisamente los principios de *conexión y heterogeneidad*: 'cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo'. En otra 'conexión' hablaré de referirme particularmente a este apasionante tema del *Rizoma* y varias de sus aplicaciones en el urbanismo y la arquitectura de Koolhaas, entre ellas ésta de Melun-Sénart. Ya que aún no encuentro la forma física de hacer un libro-rizoma en toda la extensión de la palabra, deberé contentarme, solamente con sugerir las conexiones, o tal vez mediante el uso de tipos de diferentes de letras, o mejor, con colores. Ahora que si pudiera hacer, en lugar de libro, un disco compacto, sería mucho más fácil hacer que funcione como rizoma mediante las conexiones que me permite hacer el icono de *hipervínculo*, o el de *nota al pie*, por ejemplo. Efectivamente voy a desarrollar una meseta llamada: *Del Rizoma y la Nueva Ciudad de Melun-Sénart*.

Es importante analizar la diferencia de tamaños, sobre todo por la introducción de *Bigness* en el 'espacio urbano-arquitectónico' que Koolhaas ha construido por adelantado, es decir, que la facilidad en el manejo de los tamaños de los proyectos, *SMLXL* y la apropiación del tamaño *L* en particular, puede adquirirse

fácilmente mediante el manejo de la composición de los estratos. Entonces, voy a tratar de analizar esto desde el punto de vista de los estratos, una vez más enfocándolo en la Muy Grande Biblioteca:

[...] sólo se dirigía a la *memoria*. Ahora que ya habíamos hablado de lo que permanecía constante y de lo que variaba en un estrato, desde el punto de vista de las sustancias y de las formas, todavía había que preguntarse qué era lo que variaba de un estrato a otro, desde el punto de vista del contenido y la expresión. Pues si bien es cierto que siempre hay una distinción real constitutiva de doble articulación, una presuposición recíproca entre el contenido y la expresión, lo que sí *varía* de un estrato a otro es la naturaleza de esa distinción real, la naturaleza y la posición respectiva de los términos distinguidos. Consideremos ya un primer gran grupo de estratos: se les puede caracterizar diciendo que en ellos el contenido (forma y sustancia) es molecular, y la expresión (forma y sustancia) molar. Entre los dos, la diferencia es fundamentalmente de grado de tamaño, o de escala. La doble articulación implica aquí dos órdenes de tamaño. (MM p. 63).

[...] la expresión dependía del contenido molecular expresado, en todas las direcciones y según todas las dimensiones, y sólo era independiente en la medida en que recurría a un orden de tamaño superior y a fuerzas exteriores: la distinción real era entre formas, pero formas de un solo y mismo conjunto, de una misma cosa o sujeto. Ahora, por el contrario, la expresión deviene independiente en sí misma, es decir, autónoma. (MM 64)

Analo a continuación el siguiente párrafo, 'sólo se dirigía a la memoria'...:

La Muy Grande Biblioteca es **interpretada como un bloque sólido** de información, **un depósito de todas las formas de la memoria** –libros, discos láser, microfichas, computadoras, bases de datos [constante del estrato desde el punto de vista de las sustancias]. En este bloque los espacios públicos mayores están definidos como *ausencias del edificio, vacíos escurbados* [variable del estrato desde el punto de vista de las formas] del sólido de información. Flotando en la memoria, son *embriones múltiples, cada uno con su propia placenta tecnológica* [variable del estrato desde el punto de vista del contenido y la expresión].³⁷

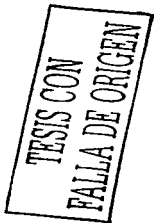
Ya que son vacíos –no tienen que ser “construidos”– las bibliotecas individuales pueden ser formadas estrictamente de acuerdo a su propia lógica, independientes una de otra, de la envolvente exterior, de las dificultades usuales de la arquitectura, y aún de la gravedad.³⁸

Y ahora lo cotejo con el próximo:

Llamábase *materia* al plan de consistencia o Cuerpo sin Órganos, es decir, al cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado, y a todo lo que circulaba por ese cuerpo, partículas submoleculares y subatómicas, intensidades puras, singularidades libres físicas y previtales. Llamábase *contenido* a las materias formadas, que como consecuencia debían ser consideradas desde dos puntos de vista, el de la organización de su propia forma, y el de la sustancia, en la medida en que esas materias eran ‘escogidas’, y desde el punto de vista de la forma, en la medida en que eran seleccionadas en un cierto orden (*sustancia y forma de contenido*). Llamábase *expresión* a las estructuras funcionales, que a su vez debían ser consideradas desde dos puntos de vista, el de la organización de su propia forma, y el de la sustancia, en la medida en que formaban compuestos (*forma y sustancia de expresión*). [...] Expresar siempre es cantar la gloria de Dios. Si todo estrato es un juicio de Dios, no sólo son las plantas y los animales, las orquídeas y las avispas las que cantan o se expresan, también lo hacen las rocas e incluso los ríos, todas las cosas estratificadas de la tierra. *Así pues, la primera articulación concierne al contenido, y la segunda a la expresión.* [...] Entre el contenido y la expresión la distinción siempre es real... (MM 51)

Incluso en su poder de invariancia, la expresión era una variable tanto como el contenido. Contenido y expresión eran las dos variables de una función de estratificación. No sólo variaban de un estrato a otro, sino que se dispersaban la una en la otra, se multiplicaban o se dividían hasta el infinito en un mismo estrato.

En los párrafos anteriores, además de lo que vengo explicando, pueden irse visualizando las bases para el manejo del programa arquitectónico y también el cuerpo sin órganos como núcleo o corazón maquínico, tema que queda trabajado en el fragmento: DEL MECANISMO DE PENSAMIENTO COMPLEJO.



Referente a las fachadas de forma cuadrada o de *cuboides* y la ausencia de detalles en general, habría que considerar principalmente que cualquier sistema abierto no puede ser ni detallado ni acabado, pues si así lo fuera no sería sistema abierto sino cerrado. Creo que esta es la razón principal (de entre otras que he ido expresando en otros segmentos del trabajo) de la ausencia de detalles y de las formas simples de cuboides que son rasgos de la arquitectura de Koolhaas.

Es interesante que el arquitecto titule la presentación de la KunstHAL en el libro *SMLXL, como ¿Vida en una caja? Kunsthal II, Rotterdam, Netherlands, 1992.*

Retomo partes de citas acerca de esto ya hechas en otro lugar, a manera de *hipervínculo*:

Pero la motivación más importante es que siempre he mirado con sospecha la idea de que el detalle esté realmente basado en convertir los asuntos en problemas, esto es que, en lugar de tomar una actitud positiva sobre cómo un muro se encuentra con un techo, haya este asombroso problema, que el techo va a encontrarse con un muro y cómo vamos a organizar ese encuentro, cómo vamos a articularlo y cómo hacer todo un asunto [rollo] de esto. Está enraizado en una imagen negativa, una presunción de que a los matices sólo se les puede hacer justicia volviéndolos problemas.

Con Scarpa como ejemplo extremo. Es por eso que pienso que esa clase de detalle es casi siempre perjudicial a la idea, porque nunca puede ser una idea cómo el techo se encuentre con el muro.

Se pueden tener ideas sobre esto, desde luego, pero no lo encuentro un área de inspiración o suficientemente crítica para ser interesante.

El detallado en la KunstHAL es un modo de detallar que libera la atención para otros aspectos tales como la manera en que el suelo es leído, el sentido de las abstracciones, de la transparencia y la translucidez, del concreto y de las condiciones mismas. La sensación de un todo en lugar de toda la atención en las juntas y los encuentros.

Esto es de lo que finalmente se trata, no obstante, el dinero y los costos destacan cada trocito como prominente.

En este momento estamos trabajando en un proyecto donde están disponibles vastas sumas de dinero.

Si la aspereza y el refinamiento se funden en lo sublime, entonces por primera vez deberemos preguntarnos a nosotros mismos si aún podremos operar sin aspereza. Porque hay tanto dinero, tantos clientes importantes, tantas grandes expectativas.³⁹

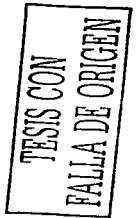
Por otra parte, nuestro proyecto en Karlsruhe [el ZKM] es obviamente muy dependiente del detalle; sin una exploración detallada se puede convertir en una pesadilla [es un proyecto inmenso y complejo]. Por un lado tiene que tener aspereza y utilidad, pero por el otro, áreas de inexplicable refinamiento y misterio, así que, en este sentido, es para mí tan importante crear una especie de inconsciente, alguna perturbación en la realización de cualquier proceso, como trabajar muy precisamente en la definición de nuestra experiencia constructiva.⁴⁰

Sin embargo, un elemento consistente en los edificios de Koolhaas es una actitud relajada tocante al detallado y una inclinación a usar materiales extremadamente baratos. En la KunstHAL, una galería de arte en Rotterdam, utilizó concreto sí acabar y plástico corrugado para las paredes, redes metálicas para el piso, tubos fluorescentes desnudos para la iluminación y troncos de árboles para los pilares y la balaustrada. 'La arquitectura es siempre el encuentro de visión y circunstancia', dice. Los holandeses, explica Koolhaas, no creen en gastar mucho dinero en construcciones. 'Así que no hay alternativa más que construir con materiales realmente baratos'.⁴¹

Ahora, continuando con Deleuze y Guattari, para reforzar estos argumentos:

Por eso la imitación se destruye por sí sola, en la medida en que el que imita entra sin saberlo en un devenir, que se conjuga sin saberlo con el devenir de aquel que imita. [...] Que el devenir se realice siempre a dúo, que lo que se deviene devenga tanto como el que deviene, eso es lo que crea un bloque, esencialmente móvil, nunca en equilibrio. El cuadrado perfecto es el de Mondrian, que se inclina hacia un ángulo y produce una diagonal que entreaire su cierre, que arrastra ambos lados. Devenir nunca es imitar. (MM 303)

"Se trata de seguir conectando operaciones y una materialidad, en lugar de imponer una forma y una materia: más que una materialidad sometida a las leyes, uno se dirige a una materialidad que posee un *nomos*. Más que a una forma capaz de imponer propiedades a la materia, uno se dirige a rasgos materiales de expresión que constituyen afectos. Por supuesto, siempre es posible 'traducir' a un modelo lo que escapa a ese modelo: así, se puede relacionar



la potencia de variación de la materialidad con leyes que adaptan una forma fija y una materialidad constante". (MM 409)

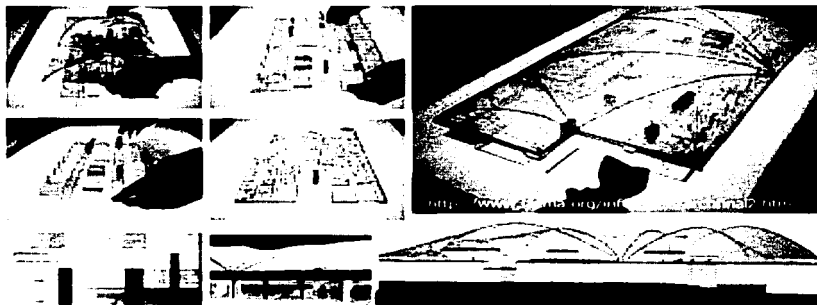
"Es necesario que el material esté suficientemente desterritorializado para estar molecularizado y abrirse a lo cósmico, en lugar de recaer en una masa estadística. Pues bien, esa condición sólo se cumple por una cierta simplicidad en el material no uniforme: *máxima sobriedad* calculada con relación a los heteróclitos o a los parámetros. **La sobriedad de los agenciamientos hace posible la riqueza de los efectos de la Máquina**". (MM 347)

Se puede encontrar prácticamente en todos los proyectos de Koolhaas muchas de estas ideas –los estratos, programas, líneas de articulación o de segmentaridad, líneas de fuga, territorialidades, movimientos de desterritorialización y de desestratificación, velocidades comparadas de flujo y el movimiento de las partículas de un estrato a otro, plan de consistencia, doble articulación, rizoma, tamaño *L*, y demás-, incluso en los más últimos, de entre ellos, por ejemplo:

- *Los Angeles County Museum of Art (LACMA)*, donde propone un solo edificio de tres niveles o **estratos**. El más bajo alojará a la administración y las oficinas de los curadores y espacio de trabajo. El nivel de la plaza tendrá los vestíbulos, espacio flexible especial de exhibición, teatros, tiendas, restaurantes y otros servicios públicos. Y el superior albergará la extensa colección permanente completa del LACMA, la cual quedará reorganizada en cinco Centros de arte –asiático, europeo, latino americano, norteamericano y moderno / contemporáneo. El acervo de cada Centro se desplegará cronológicamente a lo largo de una **línea**, eje o pueda explorar cualquier colección particular como unidad independiente. Las **líneas o ejes cruzados** permitirán al visitante hacer **interconexiones** entre y en medio de las colecciones de los Centros, abriendo literal y figurativamente nuevas perspectivas. Este **movimiento cruzado** dará al visitante la oportunidad de seguir **múltiples caminos** a través de la historia del arte, por **múltiples interpretaciones**, y para **presentaciones cruzadas** que organicen los curadores dentro de un único **espacio flexible**. Las novedades de **transparencia** y levantamiento, elementos que conforman la experiencia del LACMA, se harán manifiestas en el techo reforzado de costillas del museo. El techo **translúcido**, descansando en marcos de metal ligero, puede tanto abastecer como filtrar la **luz natural** a los **estratos**.⁴²

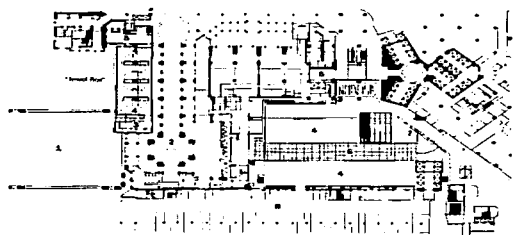
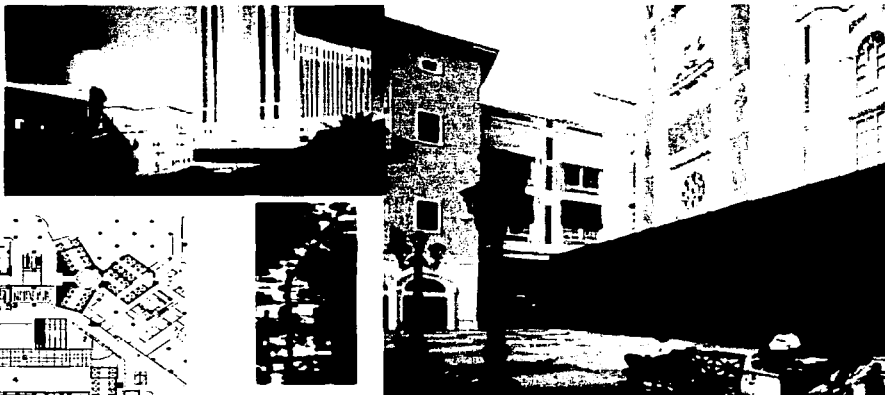


Fuente: *Arquitectura Viva* 83.



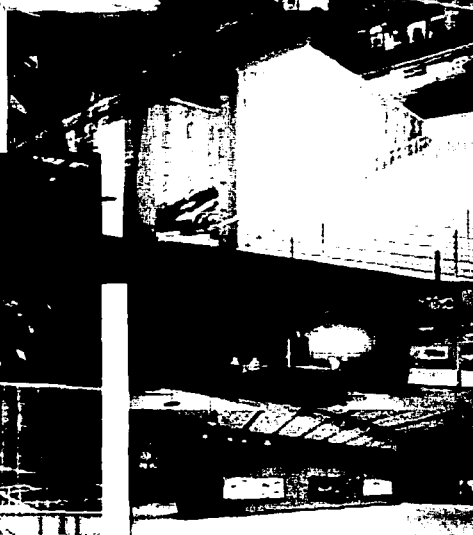
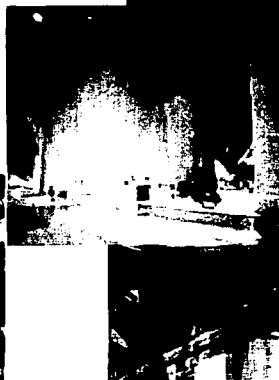
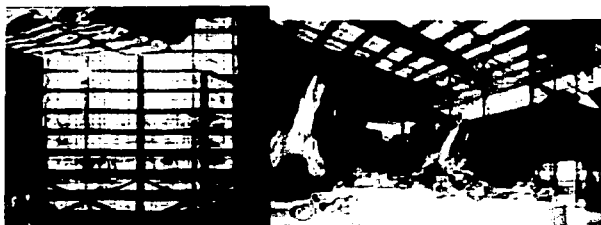
Guggenheim y The Hermitage en Las Vegas, donde la galería principal (70 x 53 metros y 53 metros de alto) tiene las características de tener una puerta de pivote de 53 x 53 metros, así como una grúa como puente industrial en funcionamiento, suspendida cerca del techo por rieles a ambos lados del espacio, con una capacidad de carga de 35 toneladas. El nivel principal de esta galería está partido por una trinchera de 70 x 10 metros, que puede ser cubierta con cinco 'cubiertas de trinchera' para crear un solo nivel, o las 'cubiertas de trinchera' pueden ser removidas selectivamente para revelar galerías del nivel más bajo. El acceso a este nivel más bajo puede ser mediante escaleras eléctricas o por medio de la escalera procesional de 10 metros de ancho de caliza verde...⁴³ [De manera que las partículas se movilizan entre los estratos. Además, en las complicadas fachadas del hotel, el museo es un simple intersticio].

1. Hotel porte-cochere
2. Hotel lobby
3. Museum reception
4. Gallery
5. Museum shop
6. Trench
7. "Mega-door"
8. Garage



AR 01.02

MUSEO HERMITAGE GUGGENHEIM



Del párrafo siguiente de *Mil Mesetas*, también es posible intuir parte del Gran Vestíbulo de Ascensión de la Muy Grande Biblioteca, o mejor diría de los Grandes Salones de cualquiera de los proyectos, como los descritos del LACMA y del *Guggenheim* y *The Hermitage* en Las Vegas:

Las territorialidades están, pues, atravesadas de parte a parte por líneas de fuga que hablan de la presencia en ellas de movimientos de desterritorialización y reterritorialización. [...] En resumen en el Ecumeno [por oposición al Planomeno del plan de consistencia (MM 57)] o la unidad de composición de un estrato, los epiestratos y los paraestratos no cesan de moverse, de circular, de desplazarse, de cambiar, unos transportados por líneas de fuga y movimientos de desterritorialización, otros por procesos de descodificación o de deriva, comunicando unos y otros en el entrecruzamiento de los medios. Los estratos no cesan de estar sacudidos por fenómenos de fractura o de ruptura, bien al nivel de los sustratos que proporcionan materiales, bien al nivel de los 'caldos' que contiene cada uno de los estratos, bien al nivel de los epiestratos que se acumulan, bien al nivel de los paraestratos que se apoyan: por todas partes surgen aceleraciones y bloqueos simultáneos, velocidades comparadas, diferencias de desterritorialización que crean campos relativos de reterritorialización. (MM 61-62)

Puedo nombrar aquí el empleo del **teorema 1** del Manifiesto de Bigness, -una de sus aplicaciones podrá leerse en la cita del Gran Vestíbulo de Ascensión que referiré más adelante. Este teorema dice:

Teorema 1. El **elevador** -con su potencial para establecer conexiones mecánicas antes que arquitectónicas y su familia de inventos relacionados no producen ningún efecto en el repertorio clásico de arquitectura. Los problemas de composición, escala, proporción, detalle, ahora son discutibles. El "arte" de la arquitectura es inútil en *Bigness*.⁴⁴

Los otros dos teoremas, el 4 y 5, de una manera u otra también están referidos a lo que se está tratando en esta meseta, por lo que de una vez habré de citarlos y junto con ellos otra cita de su aplicación:

Teorema 4. A través sólo del tamaño, tales edificios entran en un dominio amoral, más allá del bien y del mal. Su impacto es independiente de su calidad.

Teorema 5: Juntas, todas esas rupturas -con la escala, con la composición arquitectónica, con la tradición, con la transparencia, con la ética- implican el final, la ruptura más radical: *Bigness* ya no es parte de ningún tejido urbano. Ésta existe, a lo mucho, coexiste. Su subtexto es *joder* el contexto.⁴⁵

Mayo 30

Sin buscar diferencias, el proyecto se ha vuelto 'diferente'.

Primer 'fantasma' del eventual proyecto, en el sitio.

De alguna manera, la presencia del **cucho** -inestable por sus múltiples erosiones- parece la única manera de responder a la 'limpieza' de los alrededores de un paisaje arquitectónico nuevo (nada más antiguo a diez años).

Pero ¿puede tal contenedor tener aún relación con la ciudad? ¿Debería? ¿Es eso importante? O ¿El tema se está volviendo 'joder el contexto'?⁴⁶

Las relaciones formales o los enlaces pueden ser los mismos sin que las formas lo sean, como sucede con los rascacielos de Nueva York estudiados por Koolhaas en *Delirious New York*, o con el núcleo y la periferia de los edificios L: interiores y fachadas sin relación, que es a groso modo el concepto acuñado por el arquitecto como '*Manhattanism*', y como *Bigness*, ensayo publicado en *SMLXL*.⁴⁷ En *Estrategia del vacío y Ciencia sobrenatural*, respecto a la Muy Grande Biblioteca escribe Koolhaas en el mismo libro:

Mayo 19

La TGB [*Très Grande Bibliothèque*] es un cucho.

Es acervo sólido con salones de lectura -vacíos- excavados donde son eficientes.

Oscuro en el centro, luz diurna en el perímetro.

Multitudes abajo, cámaras vacías encima para reflexión.

Mayo 20

Cucho perforado por nueve pozos de movimiento vertical. Siempre que un vacío rodee uno de los cuadros de elevador, es accesible.

Mayo 23

Querido Diario,

La creación de diferencia, la tarea insoportable, se convierte en placer.

Fácil, también. Las formas solamente deben ser "dejadas fuera", no construidas.

Mayo 25

Solamente ansiedad, en medio de síntomas tempranos de regocijo: es una idea, lo sabemos, pero es absolutamente confusa en este momento ya sea que sea buena o mala idea. La maqueta, intentada para clarificar, prolonga la incertidumbre...

Suspendemos el juicio, necesita tiempo.

Un cubo. Todas las "deducciones" han sido ejecutadas: el edificio como residuo de un proceso de eliminación. Aquí no estamos tratando con estética, sino con cantidades.

Solamente añadimos o sustraemos.

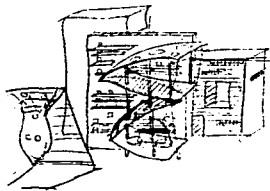
Mayo 26

Un retrato de todas las bibliotecas de la manera en que nunca serán vistas: como formas, como objetos. Si todo va de acuerdo con el plan, les habremos quitado ese estatus. **Arquitectura sin forma.**⁴⁸

"Así, el estrato orgánico no tenía ninguna materia vital específica, puesto que la materia era la misma para todos los estratos [los libros, el acervo], pero tenía una unidad específica de composición [los muros de carga], un solo y mismo animal abstracto [la biblioteca toda], una sola y misma máquina abstracta incluida en el estrato [la doble articulación, sala de ascensión], y presentaba los mismos materiales moleculares [los libros], los mismos elementos o componentes anatómicos de órganos [las bibliotecas particulares], las mismas conexiones formales [los nueve elevadores], lo que no impedía que las formas orgánicas fueran diferentes entre sí, tanto como los órganos o las sustancias compuestas [las cinco bibliotecas]. Lo fundamental era el principio de la unidad [el cubo] y de la variedad del estrato: isomorfismo de las formas sin correspondencia, identidad de los elementos o componentes sin identidad de las sustancias compuestas".

"La prueba del isomorfismo es que siempre se puede pasar de una forma a otra por 'plegado', por diferentes que éstas sean en el estrato orgánico". (MM 52- 53)

El párrafo siguiente es decisivo y concluyente con respecto al manejo de los estratos combinados, tanto horizontales como verticales, y la asimilación de la generación del programa. La conclusión no buscada, es tan inocente que asombra: un canon vitruviano, ¡la planta es igual al corte!



Mayo 12

Día "científico".

Tomar: 1 placa de acervo

1 placa de administración / oficinas

1 placa de circulación / elevadores

Laminarlas juntas para formar un solo gran bloque, jalar hacia arriba una cuerda de salones *plegados* de lectura como una Torre de Babel *encarando* al Sena. Ahora rebanar horizontalmente a través del bloque: cada *corte* estadísticamente se asemeja al programa.

No puede ir mal. **La planta = al corte.**⁴⁹

SMLXL

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DE LAS FACHADAS DE MEMBRANA.

Las fachadas como estrato cristalino, o límite de cristal, o membrana reguladora, tienen varias explicaciones muy importantes todas, lo que ponen de manifiesto este rasgo de la arquitectura de Koolhaas, quien escribe en el ensayo *Elegía para el lote baldío* lo siguiente:

La permanencia de incluso el detalle más frívolo de arquitectura y la inestabilidad de la metrópoli son incompatibles.

En este conflicto la metrópoli es, por definición, la victoriosa; en su penetrante realidad la arquitectura es reducida a estatus de juguete, tolerada como decoración para las ilusiones de la historia y de la memoria.

En Manhattan esta paradoja es resuelta de manera brillante: a través del desarrollo de una arquitectura mutante que combina el aura de monumentalidad con el desempeño de la inestabilidad. Sus interiores alojan composiciones de programa y actividad que cambian constantemente e independientemente uno de la otra sin afectar la que es llamada, con profundidad accidental, la envolvente.⁵⁰

Desde el punto de vista filosófico retomo a Deleuze y Guattari para seguir con los estratos, que dan una imagen muy clara sobre las envolventes:

Los elementos y compuestos constituían un interior del estrato, de la misma manera que los materiales constituían un exterior *del* estrato, pero los dos pertenecían *al* estrato, éstos como materiales proporcionados y extraídos, aquellos como formados con los materiales. Y además, **ese exterior y ese interior sólo eran relativos**, sólo existían por sus intercambios, es decir, **por el estrato que los ponía en relación**. Así, en el caso del **estrato cristalino**, el medio amorfo es exterior al germen en el momento en que el cristal todavía no se ha construido; pero el cristal no se constituye sin interiorizar e incorporar masas del material amorfo. Y a la inversa, la interioridad del germen cristalino debe pasar a la exterioridad del sistema en el que el medio amorfo puede cristalizar (aptitud para adquirir la otra organización), hasta el extremo de que el germen procede de fuera. En resumen, el exterior y el interior son tanto uno como otro interiores al estrato. Y lo mismo ocurre con el estrato orgánico [...] una vez más, el interior y el exterior se intercambian, siendo los dos interiores al estrato orgánico, **entre los dos está el límite, la membrana que regula los intercambios y la transformación de organización**, las distribuciones interiores al estrato y que definen en éste al conjunto de las relaciones o rasgos formales (incluso si este límite tiene una situación y una función muy variables según cada estrato: por ejemplo, el **límite del cristal** y la **membrana de la célula**). Se puede, pues, llamar capa central, anillo central de un estrato, al conjunto siguiente de unidad de composición: los elementos moleculares exteriores, los elementos sustanciales interiores, el límite o membrana portadora de las relaciones formales. Hay como una sola y misma máquina abstracta englobada en el estrato, y constituyendo su unidad. [...] El estrato cristalino comprende muchos intermediarios posibles entre el medio o el material exterior y el germen interior: multiplicidad de los estados de metaestabilidad perfectamente discontinuos, como otros tantos grados jerárquicos. (MM 56-57)

En el ensayo *Últimas manzanas*, publicado en *SMLXL*, se encuentra el siguiente párrafo donde Koolhaas explica las fachadas de estos edificios *Bigness*, en particular se refiere al ZKM y la TGB:

En estos proyectos –algunos de ellos de más de 100 metros de profundidad- **las fachadas meramente representan cuatro de una serie interminable de secciones [cortes] posibles, la mayoría de ellos vastamente más importantes para el edificio y su desempeño como objeto colectivo.**

A medida que nos concentrábamos en el "ajuste" del programa en estos territorios inusuales, su mera artificialidad abrió nuevas posibilidades: fuimos forzados, por primera vez, a explorar nuevos potenciales para la formación de espacio.⁵¹

Las fachadas son simple y sencillamente un corte donde terminan los agenciamientos necesarios en los estratos. Se trata, en la mayoría de los casos, de no hacer una diferenciación con el exterior, con el afuera, sino por el contrario, hacer una continuidad con él, un espacio interior-exterior sin costuras, que la fachada sea solamente un corte más, que no signifique una división o cambio brusco del interior con el exterior: 'el interior y el exterior se intercambian', **'entre los dos está el límite, la membrana que regula los intercambios y la transformación de organización'**. Me recuerdo aquí de la Sala 1 de la Kunsthalle con sus columnas vestidas de troncos, en la que cuando uno entra, la vista es enfocada hacia el parque mediante un 'estrato cristalino' que lo enmarca, en ese momento uno no sabe si está adentro o afuera del edificio, uno no sabe si las columnas-tronco son parte de los árboles del exterior, o los árboles del exterior son columnas-tronco del interior, una especie de imagen de espejo, a la manera en que la analiza Foucault en las heterotopías. También, por ejemplo, en el proyecto del Hotel y Centro de convenciones *Palm Bay Seafont*, en Agadir, Marruecos, Koolhaas escribe y lo describe:

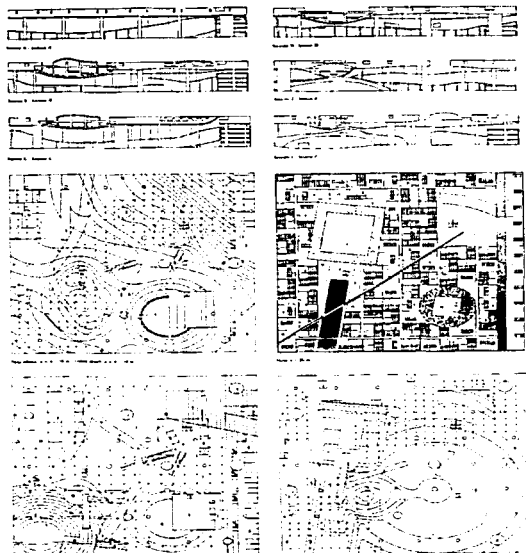
El edificio es un solo bloque rebanado horizontalmente en dos partes. El plano irregular del corte está expuesto mediante la separación de las dos mitades, creando una enorme plaza cubierta en la playa.

Más que convertirse en pretexto para una culminación de *beaux-arts*, los dos ejes corren a través de este espacio sin dejar trazas formales.

La parte alta del bloque es un hotel, una retícula ortogonal de muros que soporta la tapicería, no de los cuartos sino de apartamentos individuales, cada uno con su espacio exterior. Pequeñas torres en cada patio garantizan las vistas del océano. En la parte baja, los elementos heterogéneos del centro de convenciones —auditorios, salones de conferencias, vestíbulos— forman dunas artificiales, una continuación sin costura de los alrededores.

Como una imagen de espejo de este paisaje, un relieve similar flota en el techo del pórtico, donde una cámara real y otras facilidades especiales —una larga alberca y un club nocturno— están suspendidos bajo el hotel, una especie de Alhambra de cabeza. El eje principal de la nueva Agadir desaparece dentro del garaje que rodea el centro de conferencias y re-emerge en la plaza cubierta para servir a los cuartos reales.

El vacío entre el zócalo y el techo con sus domos cóncavos y convexos... la parte alta flotante que parece un espejismo del zócalo... el bosque irregular de columnas... la luz azul que se filtra a través del piso de cristal de la alberca... el concreto pulido, los azulejos, el oro de hoja: espacio islámico volteado al revés [el afuera adentro], Islam después de Einstein.⁵²



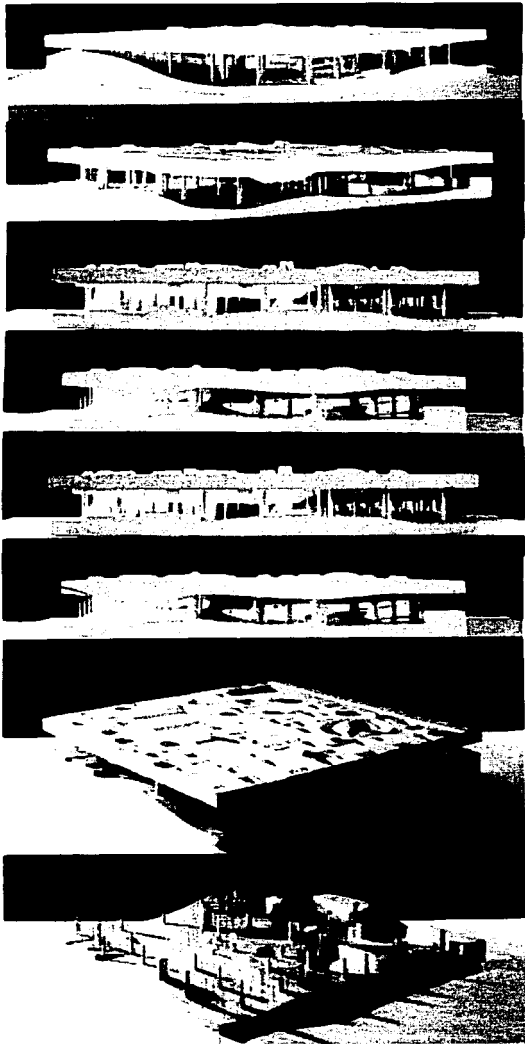
Agenciamientos en los estratos: cortes y plantas.

Hotel y Centro de convenciones en Agadir, Marruecos, 1990.

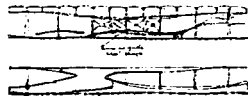
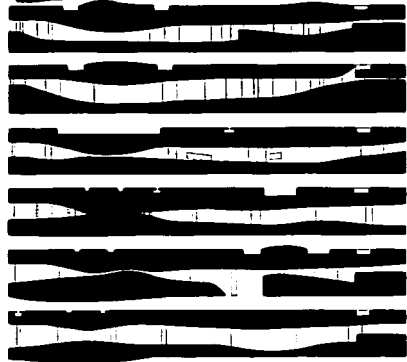
Fuente: El Croquis 79.



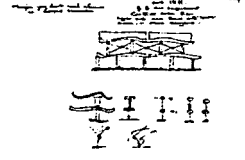
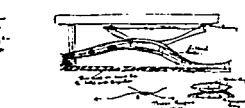
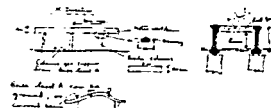
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TECIS CON
FALLA DE ORIGEN



Los estratos



Fuente: *El Croquis 79*.

668 10,000 a J. C. De la geología de la arquitectura-urbanismo de Koolhaas.

Consuelo Farías-van Rosmalen.

DE LAS ENVOLVENTES CRISTALINAS, LAS CORTINAS Y LOS SECRETOS.

Estrato

Cada edificio tiene su posición en un estrato...⁵³

LUDWIG MIES VAN DER ROHE.

Pero, ¿qué tienen que ver los **secretos** con las envolventes cristalinas como continentes o contenedores? Si el **secreto** es definido como contenido que esconde su forma en beneficio de un continente, es imposible separarlo de dos movimientos que pueden interrumpir su trayectoria de manera accidental o traicionarlo, pero que forman parte esencial de él: algo debe traslucirse o adivinarse de la caja –la percepción secreta–, algo que puede ser percibido a través de la caja, o en la caja a medio abrir –el modo de acción. Como ya anoté, Koolhaas llama al ensayo de la KunstHAL en el libro *SMLXL, ¿Vida en una caja?* *Kunsthal II*, la vida, el secreto como contenido en una caja, la influencia o la propagación secretas del secreto, la percepción secreta del secreto. "Pero el devenir del secreto lo lleva a no contentarse con ocultar su forma en un simple continente, o a intercambiarla por un continente. Ahora es necesario que el secreto adquiera su propia forma, en tanto que secreto. El secreto se eleva del contenido finito a la forma infinita del secreto. Ahí es donde el secreto alcanza lo imperceptible absoluto, en lugar de remitir todo a un juego de percepciones y de reacciones relativas. Se pasa de un contenido bien determinado, localizado o pasado, a la forma general *a priori* de un *algo* que ha pasado, no localizable. Se pasa del secreto definido como contenido histérico infantil al secreto definido como forma **paranoica** eminentemente viril"(MM p. 289). En esta forma también se encuentran los dos movimientos conexos del secreto, la percepción secreta y el modo de acción, esa influencia secreta, pero que ahora son "rasgos" de la forma que la reconstituyen, la vuelven a formar, la recargan.

Otra manera de interpretar los *estratos cristalinos* o *límite de cristal* o *límite de la membrana portadora*, y también las líneas de articulación o de segmentaridad, los estratos, las territorialidades, las líneas de fuga, los movimientos de desterritorialización y de desestratificación, las velocidades comparadas de flujo y el movimiento de las partículas de un estrato a otro, es la que a continuación anoto, respecto al Gran Vestíbulo de Ascensión de la Muy Grande Biblioteca. Además, este Gran vestíbulo de Ascensión es también una doble articulación:

nivel 0

Gran Vestíbulo de Ascensión

La organización del edificio es lo más explícita en el Gran Vestíbulo de Ascensión, un corte horizontal separa los cuatro niveles más bajos, del cubo que flota en el aire nueve metros arriba. El vestíbulo puede recibir 10,000 personas, *su piso y techo están hechos de vidrio.*

Está intersecado por las *cabinas de vidrio* de los nueve elevadores, cada uno sube a su respectivo destino, atravesando los otros interiores con un discreto silbido. Sobre los cubos de los elevadores, tableros electrónicos anuncian las diferentes bibliotecas. **Al mismo tiempo fragmentos de textos, títulos, nombres, y canciones descendiendo en movimiento continuo, el edificio entero parece soportado por signos** en perpetua cuenta regresiva para despegar. El bloque también está cortado por un sistema de escaleras eléctricas que serpentean su forma de un interior al siguiente.⁵⁴

O del párrafo siguiente de *Mil Mesetas*, también es posible intuir parte del Gran Vestíbulo de Ascensión de la Muy Grande Biblioteca, o mejor diría de los Grandes Vestíbulos de cualquiera de los proyectos, digamos el *Guggenheim* y *The Hermitage* en Las Vegas:

Las territorialidades están, pues, atravesadas de parte a parte por líneas de fuga que hablan de la presencia en ellas de movimientos de desterritorialización y reterritorialización. [...] En resumen en el Ecuemeno [por oposición al Planomeno del plan de consistencia (MM p. 57)] o la unidad de composición de un estrato, los epiestratos y los paraestratos no cesan de moverse, de circular, de desplazarse, de cambiar, unos transportados por líneas de fuga y movimientos de desterritorialización, otros por

procesos de descodificación o de deriva, comunicando unos y otros en el entrecruzamiento de los medios. Los estratos no cesan de estar sacudidos por fenómenos de fractura o de ruptura, bien al nivel de los sustratos que proporcionan materiales, bien al nivel de los 'caldos' que contiene cada uno de los estratos, bien al nivel de los epiestratos que se acumulan, bien al nivel de los paraestratos que se apoyan: por todas partes surgen aceleraciones y bloqueos simultáneos, velocidades comparadas, diferencias de desterritorialización que crean campos relativos de reterritorialización. (MM 61-62)

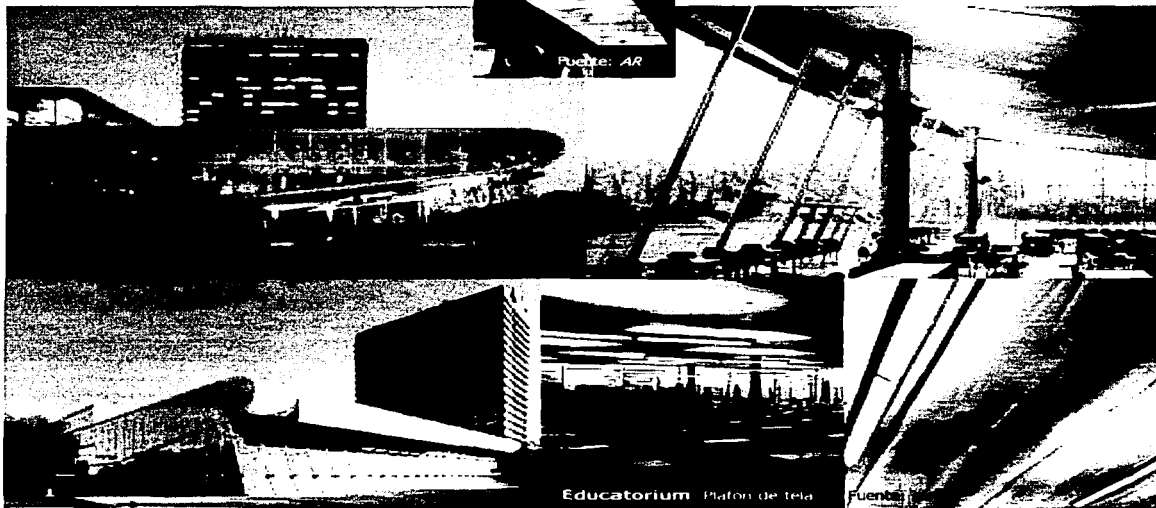
El lenguaje aparece claramente como la nueva forma de expresión, o más bien como el conjunto de rasgos formales que definen la nueva expresión en todo un estrato. (MM 67) **[Al mismo tiempo fragmentos de textos, títulos, nombres, y canciones descendiendo en movimiento continuo,...]**

Otras formas sumamente interesantes de envolventes cristalinas que se pueden encontrar en la arquitectura-urbanismo de Koolhaas son los **'telones' y cortinas**, las cuales usa tanto en el interior como en el exterior. Provocativamente enfatiza que los textiles son la raíz compartida de la arquitectura y la ropa, como lo demuestra con la cortina oblicua dobladillada de la KunstHAL, las columnas vestidas de tela de la casa de Burdeos, o en la Casa de Música de Oporto donde 'la ventana tiene dos cortinas: una para oscurecer y controlar la luz y la otra para dar condiciones acústicas flexibles (música contemporánea)...', entre muchas otras. El interés de Koolhaas en este renglón es tanto que la OMA cuenta con una persona especializada encargada particularmente del diseño de todos estos cortinajes, telones y en fin envolventes cristalinas. Pero mejor es ilustrarlo.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

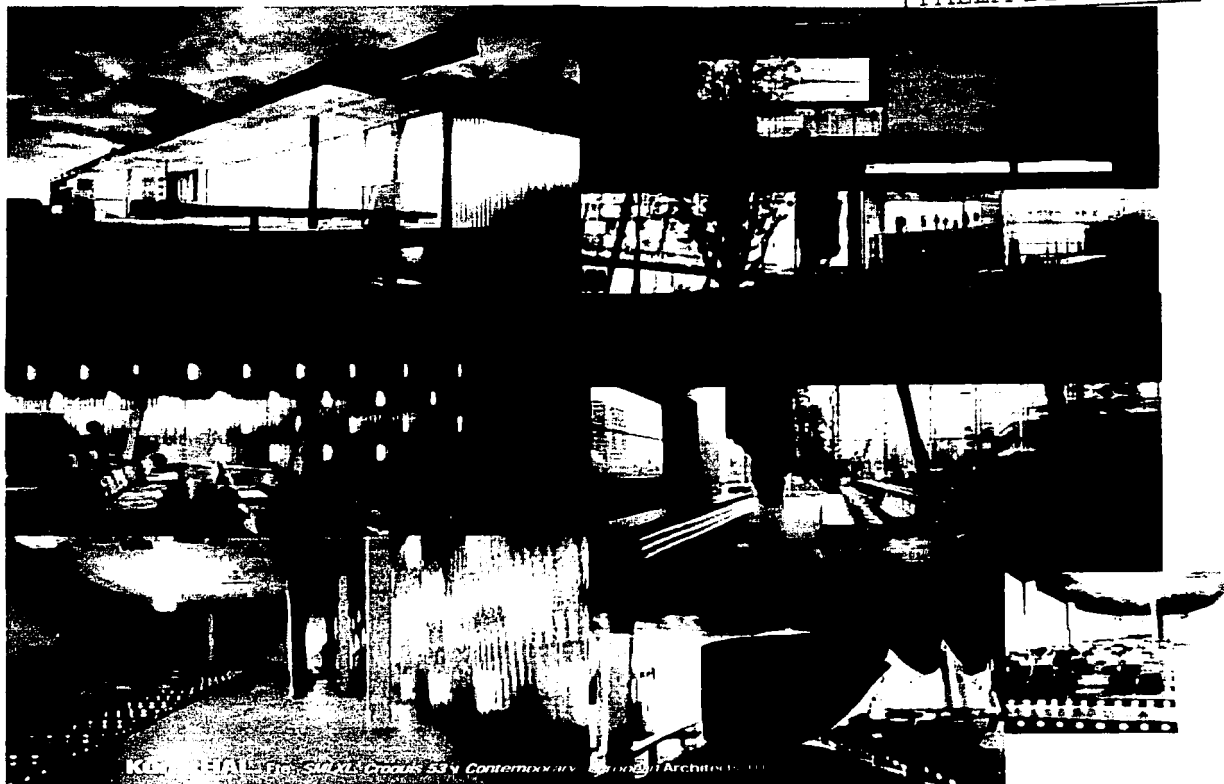


Fuente: AR



Educatorium Plafón de tela

Fuente:



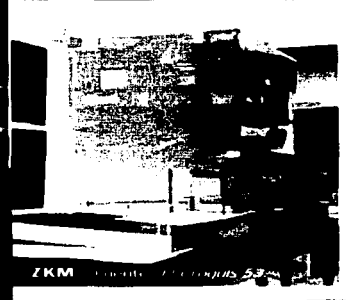
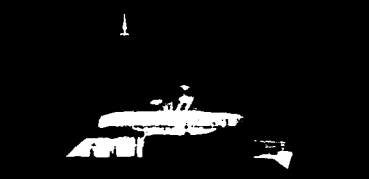
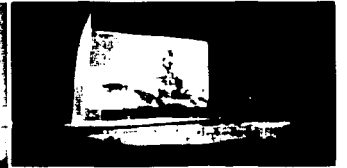
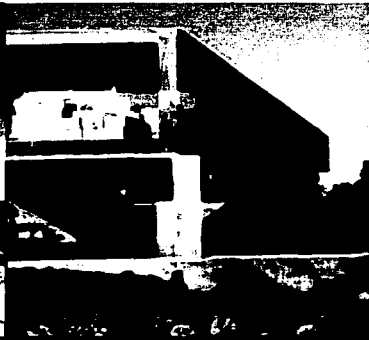
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Dos villas, Carpallo. Fuente: *Arquitectura*



Casa holandesa



Viviendas Nexus

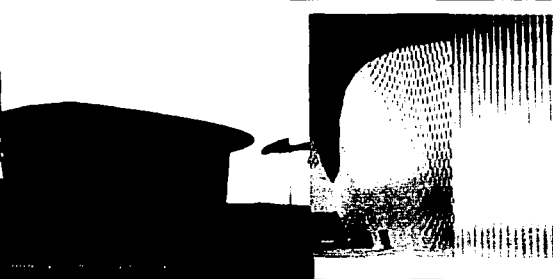
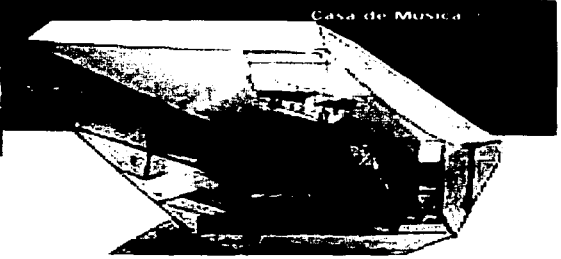
Villa dall'Ava

Gran Biblioteca

Video Bus Stop. Fuente: a+u.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





EXCUSADOS

Los excusados en los modernos cuartos de baño se levantan del piso como blancos lirios acuáticos. El arquitecto hace todo lo posible para que el cuerpo olvide lo mezquino que es, y que el hombre ignore que pasa con sus desperdicios intestinales después que el paso de agua del tanque los arrastra hacia el drenaje. Aun cuando las tuberías del alcantarillado llegan muy dentro de nuestras casas con sus tentáculos, son cuidadosamente escondidas de la vista, y somos felizmente ignorantes de la Venecia invisible de mierda que se oculta debajo de nuestros baños, dormitorios, salones de baile y parlamentos. (*SMLXL* y *Lo* La insoportable levedad del ser)

DE LA MÁQUINA DESEANTE, MÁQUINA ABSTRACTA.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Refiriéndome una vez más a la hermosa máquina deseante, abstracta –su poderosa mente–, con la cual Koolhaas se sirve para realizar por él mismo el **descubrimiento y construcción de conceptos, afectos y preceptos**, que lo ayudan a construir por adelantado un 'espacio urbano-arquitectónico', esa "máquina abstracta comienza a desplegarse, comienza a elevarse, produciendo la ilusión de que desborda todos los estratos, aunque pertenezca todavía a un estrato determinado. Evidentemente, esa es la ilusión constitutiva del hombre (¿Por quién se toma el hombre? [¿Koolhaas?]). Ilusión que deriva de la sobrecodificación [**cultura de congestión**], como la llama Koolhaas en términos generales] inmanente al lenguaje. Pero lo que no es ilusorio son esas nuevas distribuciones del contenido y de la expresión: contenido tecnológico caracterizado por mano-herramienta, que remite más profundamente a una Máquina social y a formaciones de potencia; expresión simbólica caracterizada por cara-lenguaje, que remite más profundamente a una Máquina semiótica y a regímenes de signo. En ambos casos, los epístratos y los paraestratos, los grados superpuestos y las formas *acotées* son más válidos que nunca como estratos autónomos. Si llegamos a distinguir dos regímenes de signos o dos formaciones de potencia diremos que las poblaciones humanas son de hecho dos estratos". (MM 69)

"¿Cuándo se puede hablar de signos? ¿Había que situarlos por todas partes, en todos los estratos, y decir que había signos cada vez que había forma de expresión? Sumariamente, se distinguan tres tipos de signos: *Los Indices* (signos territoriales), *los símbolos* (signos desterritorializados), *los iconos* (signos de reterritorialización)". (MM 70)

"Además, la forma de expresión no se reduce a palabras, sino a **un conjunto de enunciados que surgen en el campo social considerado como estrato (eso es precisamente un régimen de signos)**. La forma de contenido no se reduce a una cosa, sino a **un estado de cosas complejo como formación de potencia (arquitectura, programa de vida, etc.)**. Ahí hay como dos multiplicidades que no cesan de entrecruzarse, 'multiplicidades discursivas' de expresiones y 'multiplicidades no discursivas' de contenido. [...] En resumen, nunca hay que confrontar palabras y cosas supuestamente correspondientes, ni significantes y significados supuestamente conformes, **sino formalizaciones distintas en estado de equilibrio inestable o de presuposición recíproca**. *Por más que uno*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

se esfuerce en decir lo que ve, lo que ve no coincide nunca con lo que se dice' [...] Nunca se es significativo ni significado, estamos estratificados. [...] Ya no se puede plantear una primacía del contenido como determinante, ni tampoco una primacía de la expresión como significante". (MM 72-73)

Como puede verse en el **teorema 3**, citado más adelante, o en el **teorema 1** del Manifiesto de *Bigness*:

Más allá de cierta masa crítica, un edificio se convierte en un Edificio Grande [*Big*]. Una masa tal no puede ya ser controlada por una sola presencia arquitectónica, o incluso por ninguna combinación de presencias arquitectónicas. Esta imposibilidad dispara la autonomía de sus partes, pero esto no es lo mismo que fragmentación: las partes permanecen sometidas a la totalidad.⁵⁵

Por otro lado, estas situaciones de 'formalizaciones distintas en estado de **equilibrio inestable**' y de '**presuposición recíproca**' son muy notorias en los proyectos de Koolhaas, podría decirse que han sido características constantes en ellos. Claramente visibles en el *skybar* o en la inclinación del cono truncado que contiene la cafetería del *Danstheater*, el piso y las columnas inclinados del auditorio de la KunstHAL, así como sus pisos de rejilla, o el piso de vidrio del Educatorium, para nombrar sólo algunos ejemplos.

DEL PROGRAMA Y EL PROCESO.

Para llegar a algunos resultados: "Había que empezar por un primer grupo de nociones: el Cuerpo sin Órganos o el Plan de consistencia desestratificado; la materia del Plan, lo que se produce en ese cuerpo o en ese plan (multiplicidades singulares, no segmentarizadas, hechas de *continuums* intensivos, de emisiones signos-partículas de conjunciones de flujos); la o las Máquinas abstractas, en tanto que construyen ese cuerpo, trazan ese plan o 'diagramatizan' lo que pasa (líneas de fuga o desterritorializaciones absolutas).

"Luego estaba el sistema de los estratos. En el *continuum* intensivo, los estratos lograban formas y formaban las materias en sustancias. En las emisiones combinadas, distinguían expresiones y contenidos, unidades de expresión y unidades de contenido, por ejemplo, signos y partículas. En las conjunciones, separaban los flujos asignándoles movimientos relativos y territorialidades diversas, desterritorializaciones relativas y reterritorializaciones complementarias. De esa forma, los estratos instauraban por todas partes dobles articulaciones animadas de movimientos: formas y sustancias de contenido, formas y sustancias de expresión, que constitulan multiplicidades segmentarias bajo relaciones determinables en cada caso. Tales eran los *strata*. Cada estrato era una doble articulación de contenido y de expresión, los dos realmente distintos, los dos en estado de presuposición recíproca, dispersados el uno en el otro, con agenciamientos maquinosos de dos cabezas que ponen en relación sus segmentos. Lo que variaba de un estrato a otro era la distinción real entre contenido y expresión, la naturaleza de las sustancias como materias formadas, la naturaleza de los movimientos relativos. Se podía sumariamente distinguir tres grandes tipos de distinción real: la real-formal, para grados de tamaño, en la que se instauraba una resonancia de expresión (inducción); la real-real, para sujetos diferentes, en la que se instauraba una linealidad de expresión (transducción); la real-esencial, para atributos o categorías diferentes, en la que se instauraba una sobrelinealidad de expresión (traducción)".

Transducción: Tipo particular de intercambio genético, que se realiza por mediación de un bacteriófago.

En la investigación que Koolhaas realizó en Nueva York, que concreta en el libro *Delirious New York*, ya se encuentran las características que posteriormente le dieron contenido al Manifiesto *Bigness* de 1994, que publica en *SMLXL*. "En 1978, Bigness parecía un fenómeno del y para (el) Nuevo(s) Mundo(s). Pero en la segunda mitad de los años ochenta, se multiplicaron los signos de una nueva ola de modernización que absorbería -en una forma más o menos camuflada- al Viejo Mundo, provocando episodios de un nuevo comienzo incluso en el continente "terminado". Contra los antecedentes de Europa, el impacto de Bigness nos forzó a hacer lo que estaba implícito en *Delirious New York* explícito en nuestro trabajo".⁵⁶

En este Manifiesto se puede ver también gran parte de lo que se está analizando. En el **teorema 3** del Manifiesto de *Bigness*, además de lo expresado unos párrafos más arriba, es palpable la aplicación de la doble articulación tanto en la arquitectura interior y exterior al volverse proyectos separados, como en la inestabilidad y la estabilidad, dice así:

En Bigness, la distancia entre el núcleo y la envolvente se incrementa hasta el punto en que la fachada ya no puede revelar lo que pasa en el interior. La expectativa humanista de 'honestidad' está sentenciada: la arquitectura interior y exterior se vuelven proyectos separados, uno tratando con la inestabilidad de las necesidades programáticas e iconográficas, el otro -agente de desinformación- ofreciendo a la ciudad la estabilidad aparente de un objeto. Donde la arquitectura revela, Bigness confunde; Bigness transforma la ciudad de una suma de certezas en una acumulación de misterios. Lo que se ve ya no es lo que se obtiene.⁵⁷

En otro sitio del mismo manifiesto agrega Koolhaas:

A través de la contaminación más que de la pureza y de la cantidad más que de la calidad, sólo Bigness puede soportar genuinamente nuevas relaciones entre entidades funcionales que expanden más que limitan sus identidades. La artificialidad y complejidad de Bigness libera a la forma de su armadura defensiva para permitir una especie de licuefacción; los elementos programáticos reaccionan unos con otros para crear nuevos eventos -Bigness regresa a un modelo de *alquimia* programática.

"A primera vista, las actividades acumuladas en la estructura de *Bigness demandan* interactuar, pero *Bigness* también las mantiene aparte. Como varas de plutonio que, más o menos sumergidas, desaniman o promueven una reacción nuclear, *Bigness* regula las intensidades de coexistencia programática.

Aunque *Bigness* es un **plano de intensidad** perpetua, también ofrece **grados de serenidad e incluso de blandura**. Es simplemente imposible animar toda su masa con intención. Su vastedad agota la necesidad compulsiva de la arquitectura de decidir y determinar. Algunas zonas serán olvidadas, libres de arquitectura.⁵⁸

En síntesis, la Geología de los proyectos de Koolhaas sigue adelante, es una multiplicidad de estratos, una *strata*, tanto verticales como horizontales, es decir, en cortes y en plantas, de todo tipo en proyectos diversos, con inmensos multiprogramas, la mayor parte de ellos marcadamente heterotópicos y heterocrónicos... como puede verse en otro entrecruzamiento de este trabajo.

Un estrato servía de *substrato* a otro. Un estrato tenía una unidad de composición según su medio, sus elementos sustanciales y sus rasgos formales (Ecumeno). Pero se dividía en *paraestratos*, según sus formas irreductibles y sus medios asociados, y en *epistratos*, según sus capas de sustancia formadas y sus medio intermediarios. Tanto los epistratos como los paraestratos debían a su vez ser considerados como estratos. Un agenciamiento maquínico era un interestrato, en la medida en que regulaba las relaciones entre los estratos, pero también, en cada uno, las relaciones entre contenidos y expresiones conforme a las divisiones precedentes. Un mismo agenciamiento podía recurrir a estratos diferentes, y en cierto desorden aparente; y a la inversa, un estrato o un elemento de estrato podían funcionar todavía con otros, gracias a un agenciamiento diferente. Por último, el agenciamiento maquínico era un *metaestrato*, puesto que por otro lado estaba orientado hacia el plan de consistencia y efectuaba necesariamente la máquina abstracta. Esta existía englobada en cada estrato, en el que definía el Ecumeno o la unidad de composición, y desarrollada en el plan de consistencia en el que llevaba a cabo la desestratificación (el Planomeno). Los agenciamientos no ajustaban, pues, las variables de un estrato en función de su unidad sin efectuar al mismo tiempo, de tal o tal manera, la máquina abstracta tal como estaba fuera de los estratos. **Los agenciamientos maquínicos estaban en el entrecruzamiento de los contenidos y de las expresiones en cada estrato y, a la vez, del conjunto de los estratos con el plan de consistencia.** Giraban efectivamente en todos los sentidos, como faros.

Era el final. Pero sólo más tarde esto adquiriría un sentido concreto. [...] **El pánico es la creación.** (MM 76-77)

DE ALGUNAS CONCLUSIONES PRELIMINARES IMPORTANTES.

Después de haber leído cuando menos los párrafos anteriores de las mesetas que dejé consignadas, resulta más fácil poder percibir y discernir algunas de las características más fuertes en el quehacer urbano-arquitectónico, o mejor decir arquitecto-urbanístico de Koolhaas -matrimonio absolutamente indisoluble en su pensamiento- que son, para mí:

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

- La apropiación del territorio mediante la investigación.
- Alisamiento del territorio mediante la decodificación, y estrilarlo mediante una nueva codificación.
- El tamaño: *L ó Bigness*, como él lo llama.
- La organización de los programas de esta nueva talla –*L* y *XL*– de proyectos.
- La búsqueda y obtención de ‘otros espacios’, espacios heterotópicos, mediante la ‘cultura de congestión’, como se llama ahora, desde que Koolhaas le puso este nombre a todo el fenómeno como él lo concibe.
- El uso del Montaje, el libreto y otras formas cinematográficas, tanto en la creación de los programas como en el del urbanismo y la arquitectura.
- La forma cuadrada o mejor dicho de cuboides en el aspecto general de sus edificios.
- El espléndido análisis estructural y de instalaciones que realiza en cada uno de sus edificios, especialmente los de talla *L Bigness*.
- La aplicación del *rizoma* en multiplicidad de formas.
- El uso de papel plegado –pliegues– para la creación de conceptos espaciales, muchos de los cuales se han construido.
- El isomorfismo de las plantas y los cortes, como en el caso de la Muy Grande Biblioteca de París.
- La manera de manejar el espacio como estrato, es decir, que sus niveles o pisos son ‘medios estratificados’ donde se dan los ‘agenciamientos territoriales y los interagenciamientos’.
- La movilidad que da entre los ‘medios estratificados’, especialmente mediante rampas continuas –que pueden llamarse pliegues o trayectorias–, escaleras eléctricas y elevadores.
- Los cambios bruscos de ‘umbrales o gradientes’.
- El ‘contenido’ y la ‘expresión’ de los espacios-estratos, mediante la ‘doble-pinza’, o *doble-bind*: espacios esquizofrénicos.
- Las fachadas como un simple corte, tal vez ni siquiera el menos importante, de los tantos que puede haber en el apilamiento de estratos, es decir, como el estrato cristalino, mediante una membrana o ‘límite cristalino’.
- La aparente ausencia de ‘detallado’, tanto en fachadas como en interiores.
- La gran flexibilidad que logra en sus proyectos, en sus programas, para con los clientes, los usuarios, y en general su flexibilidad –rizomática– para abordar la Vida: “como si el mundo pudiera ser barajado como un paquete de cartas cuya secuencia original es una decepción”.
- Aplicación del Método paranoico crítico (MPC) que “es tanto el producto de, como el remedio contra esa ansiedad: promete que, a través de un reciclaje conceptual, los contenidos desgastados, consumidos del mundo pueden ser recargados o enriquecidos como el uranio, y esas generaciones siempre-nuevas de hechos falsos y evidencias fabricadas pueden ser generadas simplemente por medio del acto de interpretación”.⁵⁹
- La aplicación del proceso de deconstrucción desde el punto de vista de encontrar el intersticio mediante una investigación profunda, y desde el discurso libre indirecto, tanto en sus proyectos como en su obra escrita.
- La aplicación del pensamiento complejo preferentemente mediante los sistemas abiertos que tienen flujo de materia y energía a través de ellos:
 - a. Los sistemas abiertos al azar, como el flujo laminar de fluidos o difusión de gases. No hay modelos de predicables, sino probabilidades estadísticas. La imagen clásica del “caos”.
 - b. Los sistemas abiertos de auto-organización: estudiados por el ‘caos / teoría de la complejidad’. Predicables de corto-plazo, no predicables de largo-plazo. Nueva imagen del ‘caos’.

Aunque hay muchas más características en la arquitectura de Koolhaas, ya hay apuntadas suficientes como para seguir analizando. En el presente segmento se trató de ilustrar algunas de estas características con argumentos tanto teórico-filosóficos como prácticos, pragmáticos y empíricos, de la misma manera, creo yo, en que Koolhaas trabaja.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



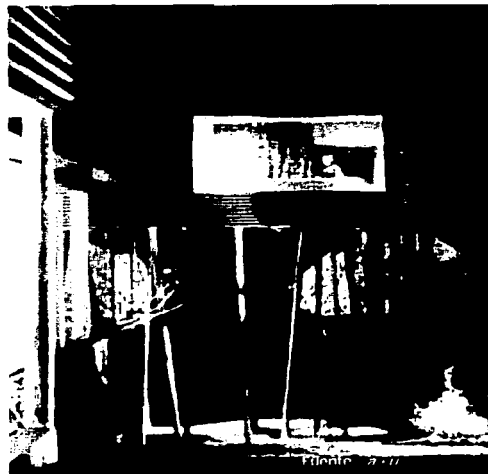
Fuente pinturas. Dalí.



Villa dall'Ava y Dalí



Fuente: *El Croquis* 57



Fuente: 2-11

- ³³ Deleuze, Gilles y Claire Parnot, *Dialogos*, traducción José Vázquez Pérez, editorial PRE-Textos, Valencia, 1997, 2ª edición, Pp. 31-32. (1ª edición en francés 1977).
- ³⁴ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1026. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³⁵ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Strategy of the Void y Weird Science*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 608. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³⁶ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Last Apples*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 665. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³⁷ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Last Apples*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 616. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³⁸ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Last Apples*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 620. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ³⁹ Arie Graafland y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. O: <http://stuwww.rug.ac.be/%Ejvvervoor/architects/koolhaas/index.html>
- ⁴⁰ Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", El Croquis, No. 53, OMA/ Rem Koolhaas, 1987 1993, Madrid, 1992. p. 11. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴¹ Luscombe, Belinda, "Making a Splash" ["Echándose un clavado"], Revista Time, 8 abril 1996. Pp. 44-46. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴² Información obtenida del artículo: *Los Angeles County Museum of Art selects architect Rem Koolhaas to redesign museum. Koolhaas Joins LACMA's Multiyear Process of Defining the Art Museum of the Future*. Los Angeles, December 6, 2001. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www.lacma.org/info/press/archfinal2.htm>
- ⁴³ Información obtenida de los artículos: *Guggenheim and The Hermitage in Las Vegas*. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. http://www.guggenheim.com/lowb/las_vegas/building1.jsp?imgName=cimage7.jpg&imgNav=cnav
- ⁴⁴ Koolhaas, Rem, *Delirious New York. Bigness*. 010 Publishers. Rotterdam. 1994. P. 500. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴⁵ Koolhaas, Rem, *Delirious New York. Bigness*. 010 Publishers. Rotterdam. 1994. Pp. 501-502. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴⁶ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Strategy of the Void y Weird Science*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 640. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴⁷ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Bigness*, Pp. 494-516, *Strategy of the Void y Weird Science*, Pp. 602-661. The Monacelli Press, Nueva York, 1995. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴⁸ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Strategy of the Void y Weird Science*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995. Pp. 628-638. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁴⁹ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Strategy of the Void y Weird Science*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 622. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁰ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Elegy for the Vacant Lot*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 937. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵¹ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Last Apples*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 668. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵² Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Islam after Einstein*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 382. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵³ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Glosario*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 1186. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁴ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Strategy of the Void y Weird Science*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, P. 613. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁵ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Bigness*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 499-500. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁶ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Bigness*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 502-503. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁷ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Bigness*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 500-501. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁸ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Bigness*. The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 511-513. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁵⁹ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. 010 Publishers. Rotterdam. 1994. Pp. 241-243. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

2001. DE 'LA TRANSFORMACIÓN DEL PANADERO' Y LAS 2 BIBLIOTECAS JUSSIEU.

El problema del pensamiento contemporáneo es que se ha producido, en nombre del modernismo, un retorno a las abstracciones, al problema de los orígenes... De pronto se han bloqueado todos los análisis en términos de movimientos, de vectores. Es un período muy débil, un período de reacción. Y, sin embargo, la filosofía parecía haber acabado con el problema de los orígenes. Ya no se trataba de partir de algo ni de llegar a algo, sino que la cuestión era más bien esta: ¿qué es lo que sucede 'entre'? Ocurre igual con los movimientos físicos.¹

Los intercesores. GILLES DELEUZE.

DEL ANÁLISIS DE UN PROYECTO.

El secreto oscila entre ese plano donde todo es visible. Pero entonces decimos que es ese el secreto puesto que, precisamente lo que deviene visible, lo que deviene perceptible sobre ese plano, es lo que es imperceptible sobre el otro plano.²

GILLES DELEUZE.

Voy a tratar de analizar un proyecto, según lo planteado por Deleuze, desde el punto de vista de las dos formas de segmentaridades o tipos de multiplicidades. Hay siete direcciones diferentes:

1. Biográfica o monográfica;
2. De organización;
3. De centralización;
4. De significancia;
5. De sociabilidad;
6. De subjetivación;
7. De planificación.

En el caso de un proyecto sería la monográfica. Esta consiste en enfatizar lo que cuenta en el proyecto, arquitectónico-urbanístico, es un cierto conjunto que se puede llamar una cartografía. Una cartografía está hecha de líneas, y esas líneas varían de un proyecto a otro, o bien puede haber pedazos comunes. Hay que investigar lo que quiere decir esa composición de líneas. Quisiera hacer sensibles las interferencias entre esas diferentes indicaciones. Esas líneas que envuelven ya lo que llamaré plano de consistencia o plano de composición; esas líneas se encuentran sobre el plano, hay que trazar el plano al mismo tiempo que las líneas. Pero ¿qué son esas líneas componentes? "Una vez más, no son puntos, habría que renunciar a la idea de que se pueda hacer el punto. Oponiendo trazar las líneas a hacer el punto".

La configuración del proyecto parece ejemplar porque el problema es trazar líneas y hacer dobleces.

Con base en el estudio realizado de un hermoso libro de Deleuze y Guattari llamado *¿Qué es la filosofía?*³ encuentro con gran placer, sobre las relaciones entre las artes, la ciencia y la filosofía, que no hay privilegio alguno de alguna de ellas sobre las otras, es decir, que las tres disciplinas son iguales en jerarquía. **Todas son creadoras.** No hay privilegio alguno de una de estas disciplinas sobre las otras dos. El auténtico objeto de la ciencia es crear funciones o preceptos, el de las artes es crear agregados sensibles o perceptos, y el de la filosofía es crear conceptos. Con estos grandes encabezados, aunque sumamente esquemáticos, voy a tratar de plantear la cuestión de las relaciones que se dan entre esas actividades. **¿Cómo es posible que, en líneas completamente diferentes, con ritmos y movimientos de producción totalmente distintos, se produzca el encuentro entre un concepto, un agregado y una función, es decir, entre un concepto, un percepto y un precepto?**

Percibo en las siguientes dos citas formas diversas y muy sencillas de explicar el proceso de los agenciamientos y la máquina abstracta con su *filum* y su diagrama, con la cual voy a encuadrar la explicación de las 2 *Bibliotecas Jussieu*.

Primero: "Existe en matemáticas un espacio llamado 'espacio de Riemann'. Perfectamente definido mediante funciones, desde el punto de vista matemático, un espacio de este tipo implica la constitución de pequeños fragmentos en sus inmediaciones, fragmentos cuyas conexiones pueden efectuarse de infinitas maneras (lo que hizo posible, entre otras cosas, la teoría de la relatividad). Ahora bien, tomando el caso del cine moderno, constatamos que después de la Segunda Guerra Mundial aparece un tipo de espacio que procede mediante aproximaciones, de tal modo que las conexiones de un fragmento con otro pueden realizarse de infinitas maneras no predeterminadas. **Son espacios inconexos.** Parecería una simpleza decir: es un espacio de Riemann; sin embargo, en cierto modo lo es exactamente". No es que el urbanismo-arquitectura haga lo mismo que Riemann. Pero, considerando solamente esta determinación espacial de proximidades que ofrecen infinitas posibilidades de conexión, inmediaciones visuales y sonoras enlazadas de forma táctil, obtenemos el espacio de Koolhaas. Ciertamente que Koolhaas no es Riemann, pero hace en la arquitectura-urbanismo lo mismo que se hizo en la matemática, y se produce un eco entre ambas formas de proceder.

Segundo: "Hay en la física ciertos fenómenos que me interesan mucho, y que han sido analizados por Prigogine y Stengers,⁴ lo que se conoce como la 'transformación del panadero'. Tomemos un cuadrado y estirémoslo hasta convertirlo en rectángulo; dividamos después en dos el rectángulo y proyectemos una de sus mitades sobre la otra, volviendo a estirar el cuadrado y, por tanto, modificándolo constantemente: es lo que se hace al amasar el pan. Después de un cierto número de **transformaciones**, dos puntos cualesquiera (no importa cuan próximos estuvieran en el cuadrado original), se encontrarán fatalmente cada uno de ellos en una mitad distinta. Hay un cálculo de este tipo de objeto, al que Prigogine, en función de su física probabilística, otorga una extrema importancia".⁵

Esto se parece mucho a lo que hace Koolhaas para determinar el espacio 'indeterminado' de las 2 Bibliotecas Jussieu, vemos a un usuario o visitante **x** a las Bibliotecas transportado de un lugar a otro y en cada lugar considerará el espacio desde diferentes conjuntos; como capas que se redistribuyen, se modifican o se traman constantemente, de manera que lo que en una capa está próximo en otra aparecerá muy lejano. Es una concepción sumamente sorprendente del espacio en el tiempo, una solución urbano arquitectónica por demás interesante y que constituye como un eco de la 'transformación del panadero', basta ver cómo con un pedazo de papel, sí de papel, realiza toda la determinación de los espacios, no un proyecto, sino una estrategia. De una manera semejante realiza Alain Resnais la película *Je t'aime, je t'aime*, sólo que aquí vemos al héroe transportado a un cierto instante de su vida, instante que se considerará cada vez desde diferentes conjuntos. No se trata que Koolhaas haga como Resnais o ambos como Prigogine, o como sea, la intención es constatar que entre los científicos creadores de funciones y los creadores de imágenes cinematográficas -Koolhaas lo fue, o ¿lo sigue siendo?- hay semejanzas extraordinarias, y como se puede ver también con los panaderos. Esto vale con más razón para la arquitectura-urbanismo, y ni que decir para los conceptos filosóficos, ya que existen conceptos diferenciados de esos espacios.

La cuestión es ¿qué son las capas -estratos- en la arquitectura urbanismo de Koolhaas, ya que prácticamente son una constante en su obra? ¿Se trata, como en el caso que nos ocupa, de niveles de un mismo espacio, de regiones de varios espacios, de la constitución de un espacio-mundo, o de la exposición de los espacios del mundo? Habría que analizarlo desde varios puntos de vista:

Primero: cada capa de espacio es un continuo (*continuum*). Las rampas de Koolhaas se han hecho famosas porque definen o mejor dicho, construyen continuos, circuitos de velocidad variable, siguiendo, en el caso de las 2 *Bibliotecas Jussieu*, las anaquelarias de dichas bibliotecas. El continuo parece caracterizarse por ser maleable, lo que Riemann llama la 'transformación del panadero'. Cada **transformación** tiene una función repetida pero diferente, coexisten capas o continuos de funciones

diferentes pero repetidas, esta coexistencia o estas transformaciones forman una 'topología', y con ello introduce en el proyecto lo que se puede llamar una estructura de eventos, disminuyendo el impacto de un Programa. ¿Para qué hace esto? Para alcanzar la colaboración real que puede alcanzarse entre la arquitectura-urbanismo y la libertad. No se trata de una definición universal de la libertad, sino de la que es capaz de engendrar la arquitectura, libertades provisionales en una situación concreta, libertades tales como las experiencias, las sensaciones, y los afectos —de placer, de alegría, que se yo, las haecceidades-* quitándose de encima sistemas particulares de control y autoridad, típicos de las bibliotecas. Se extiende holgadamente, demostrando que este tipo de experiencias liberadoras y tangibles, apoyadas en la arquitectura, pueden engendrarse incluso en contextos restrictivos y totalitarios. Como lo hizo en su propuesta de renovación de una prisión de Panóptico en Arnhem, Holanda, o en las tiendas Prada, por ejemplo. Puede verse que los acontecimientos no se suceden simplemente, no tienen meramente un curso cronológico, sino más bien cronotópico —como lo son las bibliotecas y los museos—, sino que se estructuran sin cesar según su pertenencia a tal o cual capa de espacio y de tiempo, todos coexistentes.

Es evidente que sobre el plano de consistencia, no hay ni pasado ni porvenir; hay devenir. Es muy diferente. Buscamos las resonancias de las palabras. Sobre el plano de composición, no hay ni pasado ni porvenir porque, finalmente, no hay historia, sólo hay geografía.⁶

Segundo: con lo anterior Koolhaas conquista tanto lo discontinuo como la continuidad. Las transformaciones o nuevas reparticiones de un continuo llevarán siempre y por fuerza a una fragmentación, esto quiere decir, que una región por pequeña que sea, se fragmentará y cada uno de sus puntos más cercanos pasará a una mitad: toda región de un continuo 'podrá comenzar por deformarse de manera continua, pero acabará cortada en dos, y sus partes se fragmentarán a su vez' (Stengers). En resumen, los estratos continuos no cesan de fragmentarse al mismo tiempo que se reorganizan, de un espacio al otro.

Tercero: en sus trabajos previos Koolhaas nunca ocultó el interés que sentía por una minuciosa cartografía de sus propuestas basada en una investigación profunda y completa del proyecto encargado. Cada mapa corresponde a un espacio, o sea a un continuo o a una capa de espacio. Y el **diagrama** es el conjunto de las transformaciones del continuo, el apilamiento de los estratos o la superposición de capas coexistentes. Por tanto, los mapas y **diagramas** subsisten como partes integrantes del proyecto. Los mapas aparecen primero como descripción de objetos, lugares y estrategias. **Los objetos son ante todo funcionales y para Koolhaas la función no es el simple uso del objeto, es la función mental o el nivel de pensamiento que le corresponden.** En las 2 Bibliotecas Jussieu, como ocurre también en su propuesta de la Gran Biblioteca de París, los libros, anaqueles, carretillas, escaleras, ascensores, y pasillos constituyen los elementos y niveles de una gigantesca memoria donde los propios usuarios tal vez ya sólo son funciones mentales. **En esta forma de funcionalismo, la cartografía es esencialmente mental.** El **diagrama** será una superposición de mapas que define un conjunto de transformaciones de capa en capa, con redistribuciones de funciones y fragmentaciones de objetos: 'la transformación del panadero'.

Cuarto: su obra se basa, aunque no parezca, en la coexistencia de capas de pasado: el manifiesto retroactivo: *Delirious New York*, el concepto retroactivo, no sé si el presente interviene como centro de evocación. ¿Cómo explicar una situación aparentemente tan paradójica? Es posible que cuando se lee un libro o se mira un espectáculo o un cuadro, y con mayor razón cuando se es autor, se ponga en marcha un proceso análogo: construimos una capa de transformación que inventa una suerte de continuidad o de comunicación transversal entre varias capas y teje entre ellas un conjunto de relaciones no localizables. Se desprende así el tiempo no cronológico. Se extrae una capa que, a través de todas las demás, capta y prolonga la trayectoria de los puntos, la evolución de las regiones. La arquitectura misma es donde se enfrentan directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo. Las características de la arquitectura ya no son solamente el espacio y el movimiento, sino también la topología y el tiempo.

Ahora bien, volviendo al asunto de las haecceidades, no dice Deleuze que "sobre el plano de composición tenemos únicamente, por el momento, velocidades y lentitudes, y afectos. Ni forma ni sujeto. Al mismo tiempo, esos conjuntos de afectos, esas relaciones de velocidad y de lentitud están perfectamente individuados. No tienen el tipo de individuación de un sujeto, nos serviremos de la palabra haecceidad: son haecceidades. Ahí, esos grados de velocidad y lentitud que pasan los unos en los otros, que se transforman, si es necesario, a través de zonas de interferencia o por encima de un agujero, un agujero de silencio -sobre un plano de consistencia tenemos agujeros, tenemos silencios, interferencias-, en todo caso agenciamientos latitudes-longitudes hacen parte de los medios, y entre las haecceidades, longitudes y latitudes de un cuerpo, hay esas haecceidades particulares que son los medios transmutadores: en un medio es donde se transforman los afectos. Hay haecceidades de un tipo particular que no son simplemente longitudes y latitudes, sino que son factores o relaciones entre longitudes y latitudes, los medios conductores de su transformación, si bien sobre el plano de consistencia devienen cada vez más poblado, más denso, se distribuirán los inviernos, las primaveras y los veranos, los días que serán ellos mismos haecceidades: esa primavera, este día. El cuerpo tiene una individualidad del mismo tipo que un día, una estación, una hora".

Entonces, el espacio riemaniano es un espacio que se construye localmente, se construye por porciones locales y el plano de consistencia se construye de la misma manera. "Si hay riesgos sobre el plano de consistencia es por dos razones: a la vez, porque el plano de consistencia será catastrófico si rompe al otro plano, pero será catastrófico, también, en virtud de los peligros que le son propios. A saber, que todo un sistema de relaciones no se haga, que su construcción local no prosiga por mucho tiempo. En todo caso, sobre un tal plano, usted sólo encuentra velocidades, lentitudes, movimiento, reposo, haecceidades, afectos. Cuando usted encuentra otra cosa, usted dirá que es una mezcla, algo del otro plano que se desliza en éste".⁷

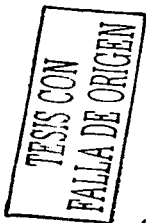
Antes de pasar a analizar cómo lo plantea Koolhaas en *SMLXL*, tanto en el ensayo como en las ilustraciones, bajo el título de *Unraveling [Desenmarañando]*, *2 Bibliothèques Jussieu, París, Francia, Concurso 1993. Primer lugar*; lo cual me encantaría hacer de una manera lúdica, es decir, algo así como: **ponga en negritas las veces que a lo largo del escrito Koolhaas alude a lo planteado**, a ver si queda claro, quiero recordar aquí algo que ya dejé apuntado acerca de las 2 Bibliotecas Jussieu en otro segmento:

En el proyecto de las *2 Bibliothèques Jussieu* en París, se ve con mucha claridad esta forma de trabajar con espacios o imágenes **diagramáticas** que, como dije, introducen otros movimientos posibles no predeterminados por el programa general a través de conexiones en espacios múltiples dispares, permitiendo relaciones de mezcla, hibridez, contaminación, simultaneidad, e incluso azar, o sea, cultura de congestión. El proceso fue semejante, el programa también fue cambiado y el concurso también fue ganado por Koolhaas y la OMA. En aquel momento fue llamado un diseño 'desestabilizador', muy alejado de la tipología rígida sobre la cual el concepto de biblioteca se había manejado históricamente. Koolhaas introduce las funciones de biblioteca de una manera libre, como si se tratara de un programa provisional en una 'red tridimensional' diagramática, a la cual también se le ha llamado *event-structure* o estructura de eventos o sucesos, término que "se utiliza para indicar todas las actividades sociales y eventos casuales, deseados o no, que se representan y que están condicionados por un entorno arquitectónico. Entre ellas se encuentran, aunque no son las únicas, las actividades expresadas en el programa".⁸

"Unraveling, 2 Bibliothèques Jussieu, París, Francia, Concurso 1993. Primer lugar.

La construcción de las dos bibliotecas en la Universidad de Jussieu deberá deshacer el déficit social que se ha acumulado desde que la construcción del campus fue abortada después de los eventos de Mayo '68. Mientras que el proyecto representa la inserción de un nuevo núcleo, deberá también resucitar el significado del proyecto original de Albert.

[URBANISMO-ARQUITECTURA]. Ciertamente bello, el *parvis* [atrio, pórtico de columnas] de Albert -el techo del podium [estrado, plataforma]- está demasiado expuesto al viento, es frío, vacío; pero hay razones más importantes para su disfuncionalidad: Jussieu es una **red** [de trabajo] **de tres dimensiones**, no un edificio. Sus interminables **conexiones** absorben toda circulación, psicológicamente se agota por adelantado cualquier intento de habitarlo. Pretendido como un **escenario de apariencia social** -la esencia del campo- el *parvis* es



experimentado como un residuo, una mera rebanada de vacío *ensandwichada* entre el zoclo y el edificio.

[PLIEGUE, ESTRATOS]. Para reafirmar su credibilidad, nos imaginamos su **superficie** como **plegable**, una **carpeta mágica social**; la **doblamos** para generar **densidad**, entonces formamos un **"apilamiento" de plataformas**; un **encerramiento mínimo lo hace un edificio**. La culminación de la red Jussieu. [Mapa].

Si el problema esencial del podium presente es la dispersión, entonces esta reconfiguración genera, con la misma sustancia, concentración. Para crear aún más densidad, las dos bibliotecas están **sobrepuestas**: la de ciencias está empotrada en el suelo; la de humanidades se levanta encima. Entre ellas, el *parvis* **-conectado** por el sur con la estación del metro y por el norte con el Sena- corre dentro del edificio para convertirse en el *accueil* [recibimiento, acogida]. Estas superficies —un paisaje intensificado y vertical— son entonces "urbanizadas": los **elementos específicos** de las bibliotecas son reimplantados en el nuevo reino público como edificios en la ciudad.

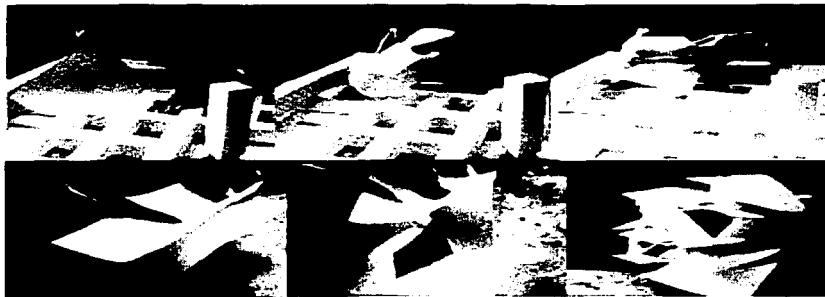
En lugar de un simple **apilado** de pisos, las secciones [cortes] de cada nivel son manipuladas para llegar a aquellos de encima y de abajo; todos los planos son **conectados** por una **única trayectoria**, un boulevard interior **alabeado** que expone y relata todos los **elementos programáticos**. El visitante se convierte en un *flâneur* [paseante] baudeleriano, inspeccionando y siendo seducido por un mundo de libros e información —por un **escenario urbano**.

[ARQUITECTURA-URBANISMO]. A través de su escala y variedad, el efecto de los **planos habitados** se vuelve casi como el de la calle: este boulevard genera un **sistema de elementos "urbanos" supra-programáticos en el interior**: plazas, parques, escaleras monumentales, cafés, tiendas. Para enriquecer la experiencia de la circulación, y para introducir caminos más eficientes y utilitarios, escaleras eléctricas y elevadores crean cortos circuitos que complementan las opciones peatonales con las mecánicas y establecen las conexiones programáticas necesarias.

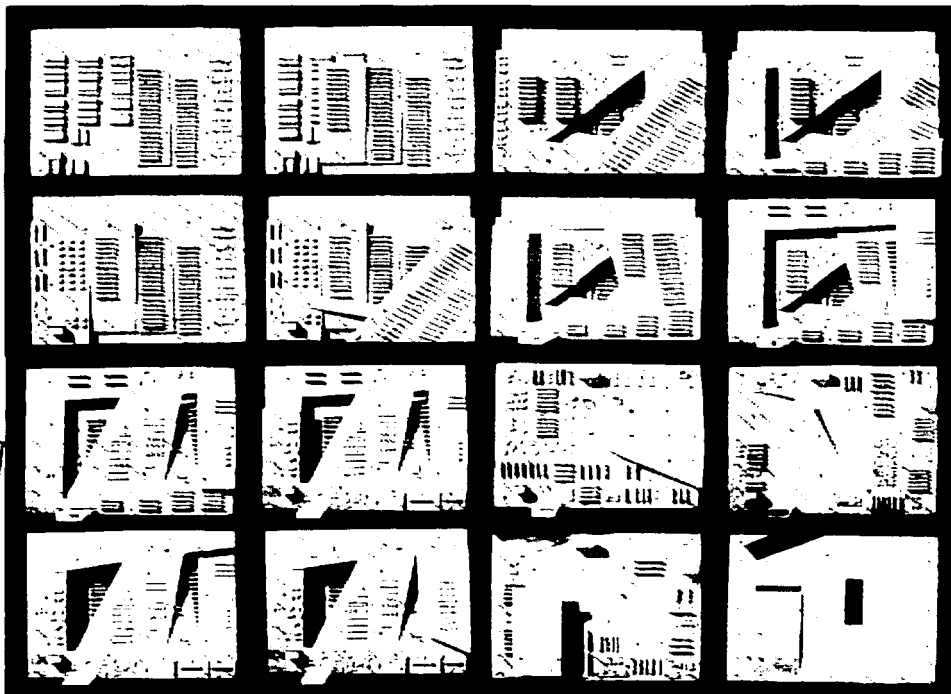
[TEATRO MONTAJE]. Cara a cara la escala monumental de la arquitectura —la distancia promedio entre el piso y el techo es de siete metros- la capa de 2.5 metros de ocupación humana es insignificante. La arquitectura **representa un fondo sereno** contra el cual la **"vida" se despliega** en el **primer plano**. En este **concepto urbano** la construcción específica de las bibliotecas tendrá un **potencial ilimitado** para la **expresión individual** y la diferencia. Además, la duración (máxima) de la vida de la estructura y la de la **capa de los "asentamientos"** no necesariamente es la misma: el camino y el dominio público son análogos a la permanencia de la ciudad, el del relleno interior de las bibliotecas, al de las arquitecturas individuales. En esta estructura, **el programa puede cambiar continuamente sin afectar el carácter arquitectónico.**⁹ **[Flexibilidad]**.

"Lo que contamos es completamente concreto. No hay intensidades abstractas. La cuestión es saber si una intensidad le conviene a alguien y si puede soportarla. Una intensidad es mala, es radicalmente mala cuando excede el poder de aquel que la experimenta. Es mala aún si es la más bella de las cosas. Una intensidad está siempre en relación con otras intensidades. Una intensidad es mala cuando excede el poder correspondiente que es el poder de ser afectado. Una intensidad débil puede, a veces, ser ruinosa para alguien. La constitución del plano de consistencia o de composición de alguien, radica en las intensidades que es capaz de soportar. Si una intensidad no es su asunto entonces está perdido: o bien él hace ridículo o el payaso, o bien estalla en el aire".¹⁰

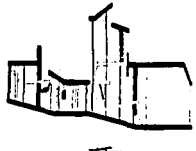
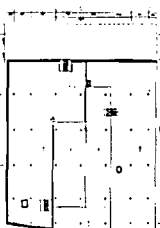
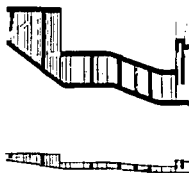
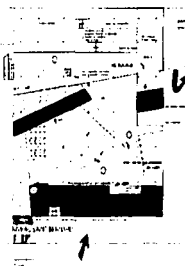
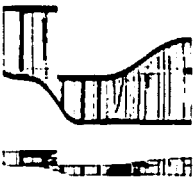
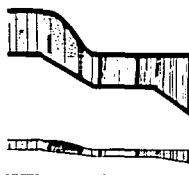
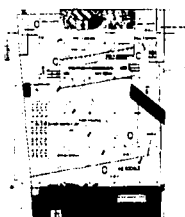
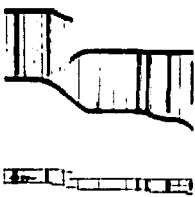
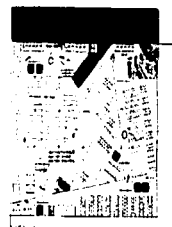
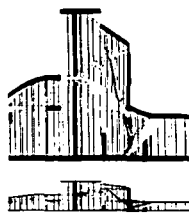
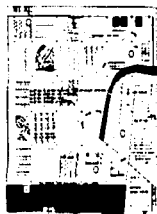
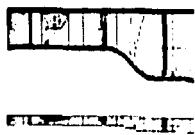
2 Bibliotecas Jussieu, París.



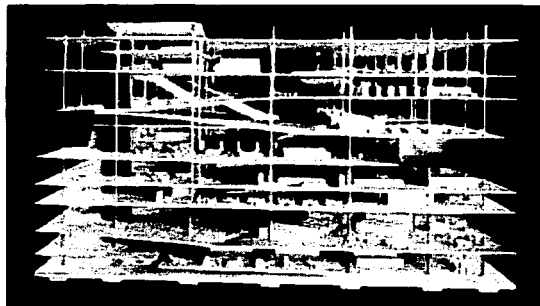
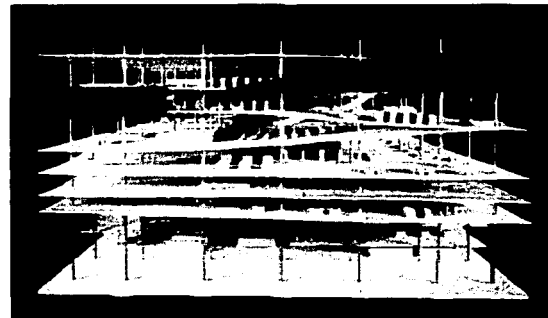
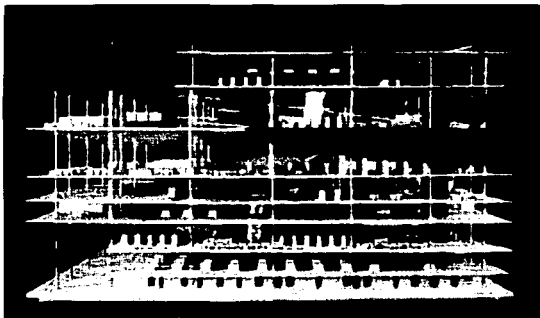
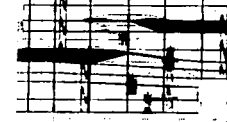
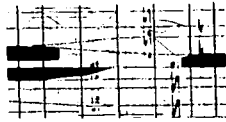
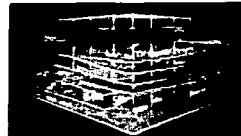
'Transformación del panadero': Tomemos un cuadrado y estirémoslo hasta convertirlo en rectángulo; dividámoslo después en dos el rectángulo y proyectemos una de sus mitades sobre la otra, volviendo a estirar el cuadrado y, por tanto, modificándolo constantemente: es lo que se hace al amasar el pan. Después de un cierto número de transformaciones, dos puntos cualesquiera (no importa cuán próximos estuvieran en el cuadrado original), se encontrarán fatalmente cada uno de ellos en una mitad distinta.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



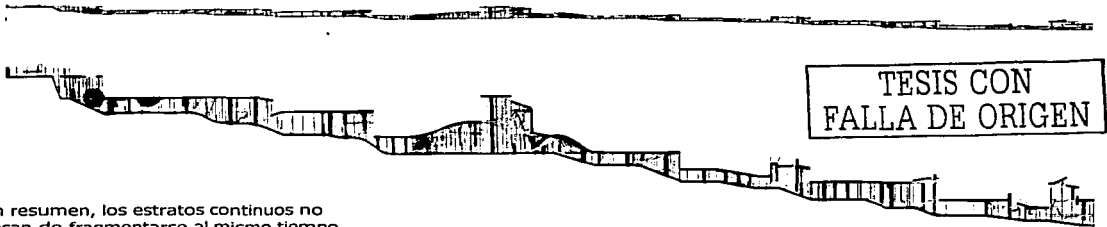
Y el **diagrama** es el conjunto de las transformaciones del continuo, la apilación de los estratos o la superposición de capas coexistentes. Por tanto, los mapas y **diagramas** subsisten como partes integrantes del proyecto.



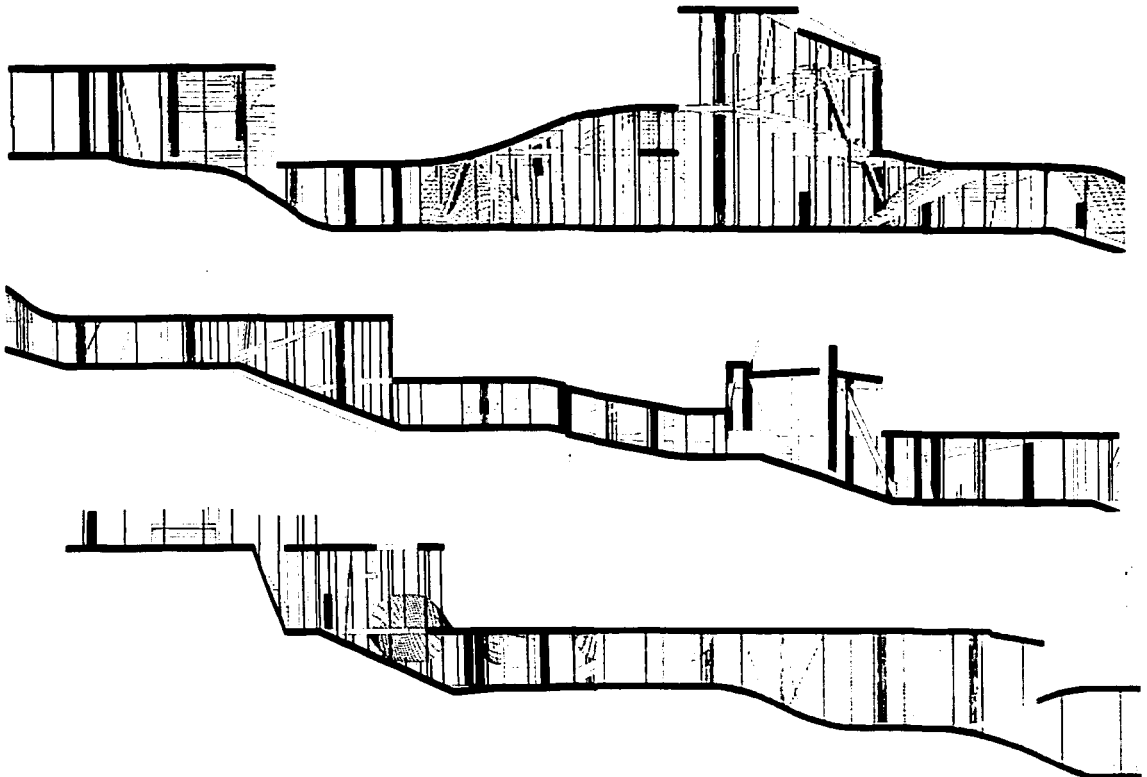
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cada capa de espacio es un continuo (*continuum*). Las rampas de Koolhaas se han hecho famosas porque definen o mejor dicho, construyen continuos, circuitos de velocidad variable,... Entonces, el espacio riemaniano es un espacio que se construye localmente, se construye por porciones locales y el plano de consistencia se construye de la misma manera. Construimos una capa de transformación que inventa una suerte de continuidad o de comunicación transversal entre varias capas y teje entre ellas un conjunto de relaciones no localizables.

Fuente de las ilustraciones: *El Croquis 79* y *SMLXL*.

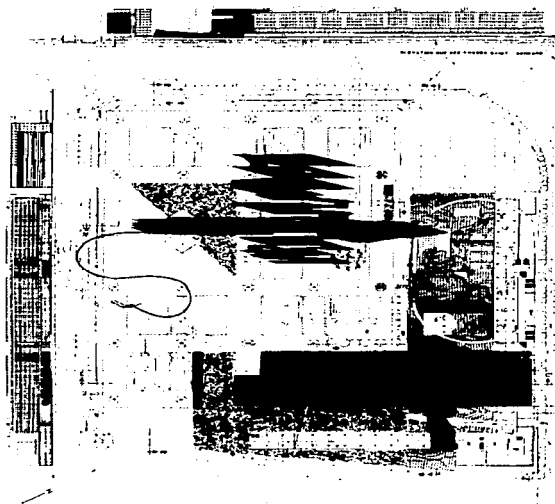


En resumen, los estratos continuos no cesan de fragmentarse al mismo tiempo que se reorganizan, de un espacio al otro.
Fuente de las ilustraciones: *SMLXL*.





El **diagrama** será una superposición de mapas que define un conjunto de transformaciones de capa en capa, con redistribuciones de funciones y fragmentaciones de objetos: 'la transformación del panadero'.

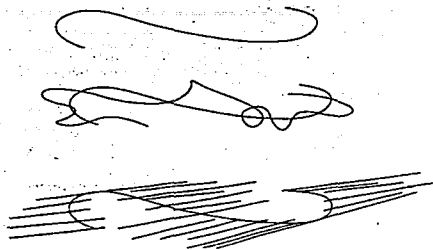


Las rampas como trayectorias y recorridos de la película: El montaje.



El rizoma como una estructura de eventos.

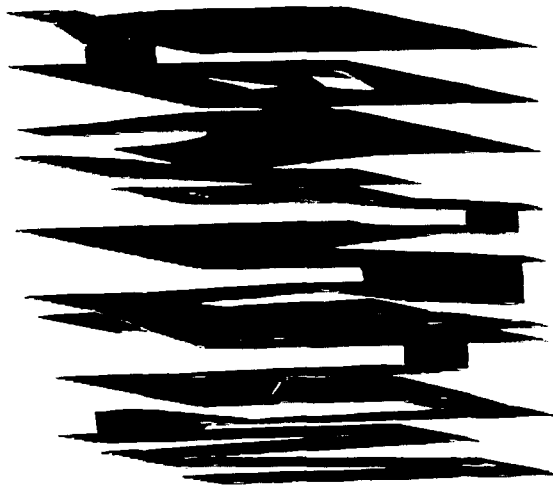
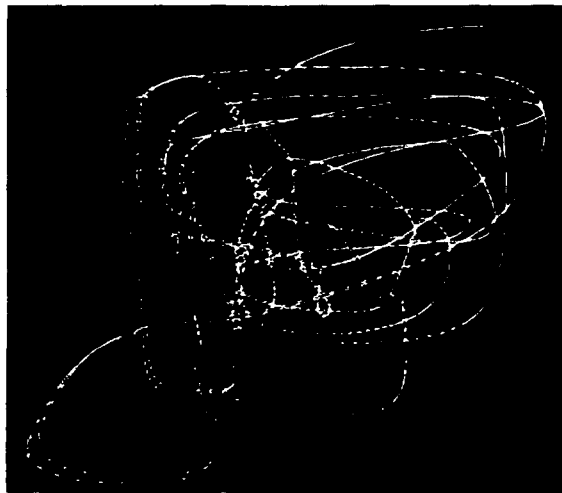
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Los pliegues en el alma.
Fuente: *The Fold [El pliegue]*.



Fuente: *SMLXL*.



Otro edificio ejemplar de la 'transformación del panadero' o de los 'pliegues de la materia' o los 'pliegues en el alma' es el Educatorium:

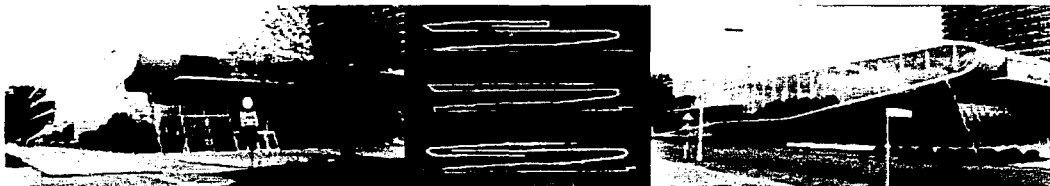


Diagrama: *Educatorium*. Fotos: Consuelo Farías.

¹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Traducción José Luis Pardo, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996. p. 193, (1ª edición en francés, 1995).

² Deleuze; Gilles, Curso en la Universidad de Vincennes, Francia, del 15 de febrero de 1977. Redacción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>

³ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997. (1ª edición en francés 1991).

⁴ Cfr.: Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance: Métamorphoses de la science* (París: Gallimard, 1979). Una traducción revisada al inglés, aparece como *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature* (Editorial Bantam, Nueva York, 1984).

⁵ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Traducción de José Luis Pardo, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996. Pp. 197-198, (1ª edición en francés, 1995).

⁶ Deleuze; Gilles, Curso en la Universidad de Vincennes, Francia, del 15 de febrero de 1977. Redacción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>

⁷ Deleuze; Gilles, Curso en la Universidad de Vincennes, Francia, del 15 de febrero de 1977. Redacción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>

⁸ Kipnis, Jeffrey, *El último Koolhaas, OMA / Rem Koolhaas 1992 1996*, El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, p. 30.

⁹ Koolhaas, Rem, y Bruce Mau, *SMLXL. Unraveling, 2 Bibliothèques Jussieu*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Pp. 1303-1344. Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen.

¹⁰ Deleuze; Gilles, Curso en la Universidad de Vincennes, Francia, del 15 de febrero de 1977. Redacción Consuelo Farías-van Rosmalen. <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2020. DEL LENGUAJE VERBAL DE KOOLHAAS: DOS LECCIONES SOBRE URBANISMO.

DE LA CIUDAD GENÉRICA.

DEL GRAN SALTO ADELANTE: PEARL RIVER DELTA [DELTA DEL RÍO PERLA].

Si es que va a haber un "nuevo urbanismo" este no estará basado en las fantasías gemelas de orden y omnipotencia; será el andamiaje de la incertidumbre; ya no estará interesado en el arreglo de objetos más o menos permanentes sino con la irrigación de territorios con potencial; ya no ambicionarán configuraciones estables sino la creación de campos habilitados que alojen procesos que rehúsen ser cristalizados en una forma definitiva; ; ya no será más sobre definiciones meticulosas, imposición de límites, sino acerca de nociones expansibles, fronteras contradichas, no acerca de separar e identificar entidades, sino acerca de descubrir híbridos innombrables; ya no estará obsesionado con la ciudad sino con la manipulación de infraestructura para interminables intensificaciones y diversificaciones, atajos y redistribuciones -la reinención del espacio psicológico. Ya que lo urbano es ahora penetrante, el urbanismo nunca volverá a ser sobre lo "nuevo", sólo acerca de lo "más" y de lo "modificado". Ya no será acerca de lo civilizado, sino acerca de lo subdesarrollado. Desde que está fuera de control, lo urbano está a punto de convertirse en un vector mayor de la imaginación. Redefinido, el urbanismo, o su mayor parte, no sólo será una profesión, sino una forma de pensar, una ideología: aceptar lo que existe. Estábamos haciendo castillos de arena. Ahora nadamos en el mar que los desbarató.

¿Qué ocurriría si simplemente declaramos que no *hay* crisis -redefinimos nuestra relación con la ciudad no como sus hacedores sino como sus meros sujetos, como sus partidarios? Más que nunca, la ciudad es todo lo que tenemos.

*¿Qué pudo haberle pasado al urbanismo?**

REM KOOLHAAS.

Con el doble objeto: **primero**, de estudiar una vez más el lenguaje escrito de Koolhaas, ya que existen suficientes ejemplos de este a lo largo de la disertación, voy a incluir dos ensayos más, sobre todo por el interés de las ideas que en ellos presenta, uno del libro *SMLXL: Generic City*,² y el otro del libro *Documenta X³* de la exposición del mismo nombre realizada en Kassel, Alemania, que se presentó con el nombre de *Pearl River Delta*, y que recientemente se publicó parte de este ensayo en el libro *Harvard Projects on the City 1: Great Leap Forward*,³ realizado por él y sus alumnos de *Harvard Design School*: ya que en este ensayo Koolhaas acusa el registro de autoría del significado que le da a las palabras, incluso muchas de uso común. Resulta interesante pues hacer este estudio, ya que, sobre todo el segundo ensayo, al cual también llama *La ciudad de las diferencias exacerbadas*, puede ser tomado como un caso de crecimiento similar al que seguramente ocurrirá más allá del Valle de México, cuando la zona metropolitana englobe todas las ciudades cercanas tales como Querétaro, Toluca, Puebla, Cuernavaca, Pachuca, para empezar. En el caso del Delta del Río Perla este proceso se dará para el año 2020, cuando el conjunto de ciudades tenga 35 millones de habitantes. Me pregunto en cuánto tiempo se dará en México y si se están tomando ya previsiones tanto para el proceso como para cuando sea un hecho, o sucederá como tenga que suceder, es decir, sin ninguna intervención de tipo planificación urbana. Y **segundo**, de facilitar el material a los estudiantes, ya que resulta no muy fácil conseguirlo en México y menos traducido al español.

DE LA CIUDAD GENÉRICA.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 ¿Es la ciudad contemporánea como el aeropuerto contemporáneo -"todo lo mismo"? ¿Es posible teorizar esta convergencia? ¿Y si así fuera, a que configuración final aspira? La convergencia es posible solamente a precio de deshacerse de su identidad. Eso normalmente es visto como una pérdida. Pero a la escala que esto ocurre, *debe* significar algo. ¿Cuáles son las desventajas de la identidad, y al contrario, cuáles son las desventajas de la vacuidad, ausencia de identidad? ¿Qué si esta homogeneización aparentemente accidental -y usualmente deplorada- fuera un

proceso intencional, un movimiento consciente alejado de la diferencia en apoyo de la similaridad? ¿Qué si estamos atestiguando un movimiento de liberación global: "¡abajo con el carácter!"? ¿Qué queda después de que la identidad es desmantelada? ¿Lo Genérico?

1.2 En la medida en que la Identidad es derivada de la sustancia física, de la histórica, del contexto, de lo real, nosotros de alguna manera no podemos imaginar que nada contemporáneo -hecho por nosotros- contribuya a ella. Pero el hecho de que el crecimiento humano es exponencial implica que el pasado se volverá en algún punto demasiado "pequeño" para ser habitado y compartido por aquellos que están vivos. Nosotros mismos lo agotamos. En la medida en que la historia encuentra su depósito en la arquitectura, las cantidades humanas presentes inevitablemente reventarán y agotarán la sustancia previa. La identidad concebida como forma de compartir el pasado es una propuesta perdedora: no sólo hay allí -en un modelo estable de expansión continua de población- proporcionalmente menos y menos que compartir, sino que también la historia tiene una media vida injusta -mientras más se abusa de ella, se vuelve menos significativa- hasta el punto en que su información decreciente se vuelve insultante. Este adelgazamiento es exacerbado por la constantemente creciente masa de turistas, una avalancha que, en una perpetua búsqueda de "carácter", muele identidades exitosas hasta volverlas polvo sin sentido.

1.3 La identidad es como una trampa de ratón en la que más y más ratones tienen que compartir la carnada original, y esta, en una inspección más cercana, puede haber estado vacía por siglos. Mientras más fuerte es la identidad, más aprisiona, más resiste la expansión, la interpretación, la renovación, la contradicción, la identidad se vuelve como una faro-fijo, sobredeterminado: puede cambiar su posición o el patrón que emite sólo a costa de desestabilizar la navegación. (París sólo puede volverse más parisino -ya está en su camino de volverse hiper-París, una pulida caricatura. Hay excepciones: Londres -su única identidad una carencia de identidad clara -está perpetuamente convirtiéndose aún en menos Londres, más abierto, menos estático).

1.4 La identidad centraliza; insiste en una esencia, un punto. Su tragedia está dada en términos geométricos simples. Mientras la esfera de influencia se expande, el área caracterizada por el centro se vuelve más y más grande, diluyendo desesperadamente tanto la fuerza como la autoridad del núcleo; inevitablemente la distancia entre el centro y la circunferencia se incrementa hasta el punto de ruptura. En esta perspectiva, el reciente, descubrimiento tardío de la periferia como una zona de valor potencial -una especie de condición prehistórica que puede finalmente ser digna de la atención arquitectónica- es solamente una insistencia disfrazada en la prioridad y la dependencia de un centro: sin centro, no hay periferia; el interés del primero presumiblemente compensa la vacuidad de la última. Dejada huérfana conceptualmente, la condición de la periferia se hace peor por el hecho de que su madre está aún viva, robándose el espectáculo, enfatizando las insuficiencias de su descendencia. Las últimas *vibras* que emanan del exhausto centro imposibilitan la lectura de la periferia como una masa crítica. No sólo es el centro por definición demasiado pequeño para ejecutar sus obligaciones asignadas, sino que ya no es además el centro real, sino un espejismo dispersado en su camino a la implosión; incluso su presencia ilusoria le niega al resto de la ciudad su legitimidad. (Manhattan deniega como "gente-de-puente-y-túnel" a aquellos que necesitan soporte de infraestructura para entrar a la ciudad, y les hace pagar por eso). La persistencia de la obsesión concéntrica presente nos hace a *todos* gente-de-puente-y-túnel, ciudadanos de segunda clase en nuestra propia civilización, privados de derechos civiles por la coincidencia silenciosa de nuestro exilio colectivo del centro.

1.5 En nuestro programar concéntrico (el autor pasó parte de su juventud en Amsterdam, ciudad de máxima centralización) la insistencia del centro como el núcleo de valor y significado, fundición de todo lo significativo, es doblemente destructivo -no sólo es el volumen siempre creciente de dependencias una tensión extremadamente intolerable, sino que también significa que el centro tiene que ser constantemente *mantenido*, i.e., modernizado. Como "el lugar más importante", paradójicamente tiene que ser, al mismo tiempo, el más viejo y el más nuevo, el más fijo y el más dinámico; pasa por la adaptación más intensa y constante, la cual es entonces comprometida y complicada por el hecho de que tiene que ser una transformación no reconocida, invisible a simple vista. (La ciudad de Zurich ha encontrado la solución más radical y cara en revertirse en una especie de arqueología invertida: capa sobre capa de nuevas modernidades -centros comerciales, estacionamientos, bancos, cajas de caudales, laboratorios- son construidas debajo del centro. El centro ya no se expande hacia afuera o hacia el cielo, sino hacia adentro hacia el mismo centro de la tierra). Desde el injerto del más o menos discreto tráfico de arterias, desviaciones, túneles subterráneos, la construcción de siempre más *tangenciales*, hasta la transformación rutinaria de viviendas en oficinas, de almacenes en buhardillas, iglesias abandonadas en clubes nocturnos, desde las quiebras en serie y las subsiguientes reaperturas de unidades específicas en cada vez más caras inmediaciones comerciales hasta la inexorable conversión del espacio utilitario en espacio "público", peatonalización, la creación de nuevos parques, sembrado, puenteo, exposición, la restauración sistemática de la mediocridad histórica, toda la autenticidad es implacablemente evacuada.

1.6 La Ciudad Genérica es la ciudad liberada de la cautividad del centro, de la camisa de fuerza de la identidad. La Ciudad Genérica rompe con este ciclo destructivo de dependencia: no es nada más que una reflexión de la presente necesidad y de la presente habilidad. Es la ciudad sin historia. Es suficientemente grande para todo el mundo. Es fácil. No necesita mantenimiento. Si se vuelve demasiado pequeña sólo se expande. Si se vuelve vieja sólo se destruye a sí

misma y se renueva. Es igualmente excitante -o no excitante- en todos lados. Es "superficial" -como un lote de estudio de Hollywood, puede producir una identidad cada lunes por la mañana.

2. ESTADÍSTICAS

2.1 La Ciudad Genérica ha crecido dramáticamente en las pasadas últimas décadas. No sólo ha incrementado su tamaño, sino también su número. A principio de los setenta estaba habitada por un promedio de 2.5 millones de residentes oficialmente (y \pm 500 000 extra oficialmente); ahora ronda alrededor de la marca de 15 millones.

2.2 ¿Empezó la Ciudad Genérica en [Norte]América? ¿Es verdaderamente tan poco original que solamente puede ser importada? En cualquier caso, la Ciudad Genérica ahora también existe en Asia, Europa, Australia, África. El alejamiento definitivo del campo, de la agricultura, a la ciudad no es un movimiento a la ciudad como la conocemos: es un movimiento a la Ciudad Genérica, la ciudad tan penetrante que ha venido al campo.

2.3 Algunos continentes, como Asia, aspiran a la Ciudad Genérica; otros están avergonzados de ella. Porque tiende hacia el trópico -convergiendo alrededor del ecuador- una gran porción de Ciudad Genérica es asiática -aparentemente una contradicción de términos: lo sobre-familiar habitado por lo inescrutable. Un día será absolutamente exótico otra vez, este producto descartado de la civilización occidental, por medio de la resemantización que su mera diseminación trae en su despertar...

2.4 Algunas veces alguna antigua y singular ciudad, como Barcelona, por sobre simplificar su identidad, se torna Genérica. Se vuelve transparente, como un logo. Lo contrario nunca sucede... al menos no hasta ahora.

3. GENERAL

3.1 La Ciudad Genérica es lo que queda después de que grandes secciones de vida urbana cruzaron al espacio cibernético. Es un lugar de sensaciones débiles y distendidas, pocas y esparcidas emociones, discretas y misteriosas como un gran espacio iluminado con una lámpara para cama. Comparada con la ciudad clásica, la Ciudad Genérica está *sedada*, usualmente percibida desde una posición sedentaria. En lugar de concentración -presencia simultánea- en la Ciudad Genérica los "momentos" individuales están espaciados a gran distancia para crear un trance de experiencias estéticas casi imperceptibles: las variaciones de color en la iluminación fluorescente de un edificio de oficinas justo antes de la puesta de sol, las sutilezas de los ligeramente diferentes blancos de un signo iluminado en la noche. Como la comida japonesa, las sensaciones pueden ser reconstruídas e intensificadas en la mente, o no -pueden ser simplemente ignoradas. (Hay ahí una alternativa). Esta penetrante falta de urgencia e insistencia actúa como una potente droga; induce una *alucinación de lo normal*.

3.2 En un retroceso drástico de lo que es supuestamente la mayor característica de la ciudad -"negocios"- la sensación dominante de la Ciudad Genérica es una calma pavorosa: mientras más calmada es, más se aproxima al estado puro. La Ciudad Genérica consigna los "males" que estaban adscritos a la ciudad tradicional antes de que nuestro amor por ella se volviera incondicional. La serenidad de la Ciudad Genérica es lograda por la *evacuación* del reino público, como en un simulacro contra incendio de emergencia. El plano urbano ahora sólo aloja el movimiento necesario, fundamentalmente el automóvil; las autopistas son una versión superior de los bulevares y plazas, que toman más y más espacio; su diseño, aparentemente dirigido a la eficiencia automatizadora, es de hecho sorprendentemente sensual, una pretensión utilitaria entrando en el dominio del espacio *liso*. Lo que es nuevo en este reino público locomotor es que no puede ser medido en dimensiones. El mismo tramo (digamos diez millas) produce un vasto número de experiencias totalmente diferentes: puede durar cinco minutos o cuarenta; puede ser compartido con casi nadie, o con la población entera; puede producir el placer absoluto de la velocidad pura no adulterada -punto en el cual la sensación de la Ciudad Genérica puede incluso volverse intensa o al menos adquirir densidad- o momentos completamente claustrofóbicos de paralización -punto en el cual la transparencia de la Ciudad Genérica está en su más alta percepción.

3.3 La Ciudad Genérica es fractal, una interminable repetición del mismo simple módulo estructural; es posible reconstruirla desde su más pequeña entidad, una computadora de escritorio, tal vez incluso un disquete.

3.4 Los campos de golf son todo lo que queda de lo otro.

3.5 La Ciudad Genérica tiene números telefónicos fáciles, no los resistentes de compartimiento-frontal crujiente con diez-números de las ciudades tradicionales, sino versiones más sencillas [lisas], por ejemplo, los números intermedios idénticos.

3.6 Su atracción principal es la alienación que resulta de la destrucción de las estructuras de una sociedad.

4. AEROPUERTO

4.1 Alguna vez manifestaciones de máxima neutralidad, los aeropuertos ahora están entre los elementos más singulares y característicos de la Ciudad Genérica, su vehículo de diferenciación más fuerte. Tienen que ser, siendo que toda persona promedio tiende a experimentar una ciudad particular. Como una drástica demostración de perfume, los foto murales, la vegetación, las costumbres locales dan una primera ráfaga concentrada de la identidad local (a veces es también la última). Lejano, confortable, exótico polar, regional, oriental, rústico, nuevo, incluso "no descubierto": son los registros emocionales invocados. Así cargados conceptualmente, los aeropuertos se vuelven

signos emblemáticos impresos en el Inconsciente colectivo global en manipulaciones salvajes de sus atractivos no-relativos-a-la-aviación -tiendas libres de impuestos, cualidades espaciales espectaculares, la secuencia y confiabilidad de sus conexiones con otros aeropuertos. En términos de su iconografía /funcionamiento, el aeropuerto es un concentrado tanto de lo hiper-local como de lo hiper-global -hiper-global en el sentido de que se pueden obtener bienes ahí que no están disponibles ni siquiera en la ciudad, hiper-local en el sentido de que se pueden obtener cosas ahí que no se obtienen en ningún otro lugar.

4.2 La tendencia en la gestalt [psicología de la forma] del aeropuerto es hacia una autonomía aún-más-grande: algunas veces no están aún prácticamente relacionados a una Ciudad Genérica específica. Volviéndose más y más grandes, equipados con más y más facilidades no conectadas con viajar, están en camino de reemplazar a la ciudad. La condición de no-tránsito se está volviendo universal. Juntos, los aeropuertos contienen una población de millones - más la fuerza laboral más grande diariamente. En la integridad de sus facilidades, son como barrios de la Ciudad Genérica, algunas veces incluso su razón de ser (¿su centro?), con la atracción añadida de ser sistemas herméticos de los que no hay escape -excepto a otro aeropuerto.

4.3 La fecha /edad de la Ciudad Genérica puede ser reconstruida de una lectura cercana de la geometría de su aeropuerto. Plano hexagonal (en casos único penta o heptagonal): sesenta. Planta y sección ortogonal: setenta. Ciudad Collage: ochenta. Una sola sección curvada, perpetuamente extruída en un plano lineal: probablemente noventa. (Su estructura ramificándose como un roble: Alemania).

4.4 Los aeropuertos vienen en dos tamaños: demasiado grande y demasiado pequeño. Sin embargo su tamaño no influye en su desempeño. Esto sugiere que el aspecto más intrigante de todas las infraestructuras es su elasticidad esencial. Proyectados con exactitud para lo calculado -pasajeros por año- son invadidos por lo incontable y sobreviven, tensados hacia la máxima indeterminación.

5. POBLACIÓN

5.1 La Ciudad Genérica es seriamente multiracial, en promedio 8% negro, 12% blanco, 27% hispánico, 37% chino /asiático, 6% indeterminado, 10% otras. No sólo multiracial, también multicultural. Es por eso que no sorprende ver templos entre los edificios, dragones en los principales bulevares, Budas en el CBC (central business district) [distrito central de negocios].

5.2 La Ciudad Genérica es siempre fundada por gente en movimiento, balanceada en seguir su movimiento. Esto explica la insubstantialidad de sus cimientos. Como las hojuelas que de repente son formadas en un líquido claro por la unión de dos sustancias químicas, para acumularse eventualmente en un montón incierto en el fondo, la colisión o confluencia de dos migraciones -los emigrés cubanos yendo al norte y los judíos retirados yendo al sur, por ejemplo, ambos ultimadamente en su camino a otro lugar- establecen, inesperadamente, un asentamiento. Ha nacido una Ciudad Genérica.

6. URBANISMO

6.1 La gran originalidad de la Ciudad Genérica es simplemente abandonar lo que no funciona -lo que ha sobrevivido a su uso- para romper la superficie asfaltada del idealismo con los martillos neumáticos del realismo y aceptar lo que crezca en su lugar. En este sentido, la Ciudad Genérica aloja tanto lo primordial como lo futurista -de hecho, *solamente* estos dos. La Ciudad Genérica es todo lo que queda de lo que solía ser la ciudad. La Ciudad Genérica es la post-ciudad.

6.2 La Ciudad Genérica es mantenida junta no por un sobre-demandante reino público-progresivamente degradado en una sorprendentemente larga secuencia en la que el Foro Romano es al Ágora Griega lo que el centro comercial es a la calle principal -pero por lo *residual*. En el modelo original de los modernos, lo residual era meramente verde, su pulcritud controlada una afirmación moralizadora de buenas intenciones, desalentando la asociación, el uso. En la Ciudad Genérica, debido a que la corteza de su civilización es tan delgada, y a través de su immanente tropicalidad, lo vegetal es transformado en Residuo *Edénico*, la carrera principal de su identidad: un híbrido de política y paisaje. Al mismo tiempo refugio de lo ilegal, lo incontrolable y sujeta a interminables manipulaciones, representa un triunfo simultáneo de lo manicurado y de lo primitivo. Su lozanía inmoral compensa por las otras escaseces de la Ciudad Genérica. Supremamente inorgánica, lo orgánico es el mito más fuerte de la Ciudad Genérica.

6.3 La calle está muerta. Ese descubrimiento ha coincidido con frenéticos intentos en su resurrección. El arte público está en todos lados -como si dos muertos hicieran una vida. La peatonalización -propuesta para preservarse-meramente canaliza el flujo de aquellos destinados a destruir con sus pies el objeto de su pretendida reverencia.

6.4 La Ciudad Genérica está en camino de la horizontalidad a la verticalidad. El rascacielos se ve como si fuera a ser la tipología final, definitiva. Se ha tragado a todo lo demás. Puede existir en cualquier lugar: en un campo de arroz, o en el centro -ya no hay ninguna diferencia. Las torres ya no están erigidas juntas; están espaciadas debido a lo cual no interactúan. La densidad en el aislamiento es lo ideal.

6.5 La vivienda no es problema. Ya sea que haya sido completamente resuelta o totalmente dejada a la casualidad; en el primer caso es legal, en el segundo "ilegal"; en el primer caso, torres o, usualmente, placas (a lo más, 15 metros de profundidad), en el segundo (en perfecta complementariedad) una corteza de casuchas improvisadas. Una solución

consume el cielo, la otra el suelo. Es extraño que aquellos con menos dinero habiten la comodidad más cara -la tierra; aquellos que pagan, lo que es gratis -el aire. En cualquier caso, la vivienda prueba ser sorprendentemente acomodaticia -no sólo hace que la población se duplique cada tantos años, sino también, con el aflojamiento del control de las varias religiones, el número promedio de ocupantes por unidad se parte a la mitad -a través del divorcio y otros fenómenos que dividen familias- con la misma frecuencia que la población de la ciudad se duplica; mientras sus números se hinchan, la densidad de la Ciudad Genérica está perpetuamente en disminución.

6.6 Todas las Ciudades Genéricas surgen de la tabula rasa; si no había nada, ahora están allí; si había algo, lo han reemplazado. Deben hacerlo, sino serán historia.

6.7 El Paisaje de la Ciudad Genérica es usualmente una amalgama de secciones ordenadas excesivamente -datando desde alrededor del inicio de su desarrollo, cuando "el poder" estaba aún sin diluir -y cada vez más arreglos libres en los demás lugares.

6.8 La Ciudad Genérica es la apoteosis del concepto de opción múltiple: todas las casillas cruzadas, una antología de todas las opciones. Usualmente la Ciudad Genérica ha sido "planeada", no en el sentido usual de alguna organización burocrática controlando su desarrollo, sino como si varios ecos, esporas, tropo, semillas que caen en la tierra al azar como en la naturaleza, asumieron el mando -explotando la fertilidad natural del terreno- y ahora forman un ensamble: un fondo arbitrario de genes que algunas veces produce resultados asombrosos.

6.9 La escritura de la ciudad puede ser indescifrable, defectuosa, pero eso no significa que no *hay* escritura; puede simplemente ser que *nosotros* desarrollamos un nuevo alfabetismo, una nueva ceguera. Una paciente detección revela los temas, partículas, hilos que pueden ser aislados de la aparente lóbreguez de esta *ur-sopa* Wagneriana: las notas dejadas en el pizarrón por un genio visitante hace 50 años, reportes en estencil de la ONU desintegrándose en su silo de vidrio en Manhattan, descubrimientos por anteriores pensadores coloniales con un ojo agudo para el clima, rebotes impredecibles de la educación de diseño cobrando fuerza como un proceso global de lavado.

6.10 La mejor definición de la estética de la Ciudad Genérica es la de "estilo libre". ¿Cómo describirla? Imaginemos un espacio abierto, un claro en el bosque, una ciudad arrasada. Hay tres elementos: carreteras, edificios y naturaleza; coexisten en relaciones flexibles, aparentemente sin razón, en una diversidad organizacional espectacular. Cualquiera de los tres puede dominar: algunas veces la "carretera" está perdida -para ser encontrada serpenteando en un rodeo incomprensible; algunas veces *no se ve ningún edificio*, solamente la naturaleza; entonces, igualmente impredecible, se está rodeado sólo por edificios. En ciertos puntos aterradores, los tres están ausentes simultáneamente. En esos *sitios* (realmente, ¿qué es lo opuesto a un sitio? Son como hoyos perforados a través del concepto ciudad) emerge el arte público como el Monstruo de Loch Ness, a partes iguales figurativo y abstracto, usualmente auto-depurándose.

6.11 Las ciudades específicas aún debaten seriamente los errores de los arquitectos -por ejemplo, sus propuestas para crear redes peatonales levantadas con tentáculos que lleven de una manzana a la siguiente como solución a la congestión- pero la Ciudad Genérica simplemente goza los beneficios de sus invenciones: *plataformas, puentes, túneles, autopistas* -una enorme proliferación de la parafernalia de conexión- frecuentemente tapizados con helechos y flores como para rechazar el pecado original, creando una congestión vegetal más severa que la de una película de ciencia ficción de los cincuenta.

6.12 Las carreteras son sólo para automóviles. La gente (peatones) es llevada en viajes de algún vehículo (como en un parque de diversiones), en "promenades" que los levantan del suelo, entonces los someten a un catálogo de condiciones exageradas -viento, calor, escarpado, frío, interior, exterior, olores, humos- en una secuencia que es una caricatura grotesca de la vida de la ciudad histórica.

6.13 *Hay* horizontalidad en la Ciudad Genérica, pero está en el camino de la salida. Consiste ya sea de historia que aún no ha sido borrada o de enclaves tipo-Tudor que se multiplican alrededor del centro como emblemas de preservación nuevamente insinuados.

6.14 Irónicamente, aunque toda ella nueva, la Ciudad Genérica está circundada por un constelación de Nuevos Poblados: los Nuevos Poblados son como anillos anuales. De alguna manera, los Nuevos Poblados envejecen muy rápidamente, en la misma forma en que un niño de cinco años desarrolla arrugas y artritis por la enfermedad llamada progeria.

6.15 La Ciudad Genérica presenta la muerte final de la planificación [urbana]. ¿Porqué? No porque esté planificada -de hecho, universos complementarios enormes de burócratas y desarrolladores encauzan inimaginables flujos de energía y dinero en su fin; por el mismo dinero, sus llanuras podrían ser fertilizadas con diamantes, sus campos lodosos pavimentados con ladrillos de oro... Pero su más peligroso y regocijante descubrimiento es que la planificación como sea no hace diferencia alguna. Los edificios pueden ser ubicados bien (una torre cerca de una estación de metro) o mal (centros enteros alejados por millas de cualquier carretera). Florecen /perecen de forma impredecible. Las redes se vuelven demasiado estrechas, viejas, deterioradas, se vuelven obsoletas; las poblaciones se duplican, triplican, cuadruplican, repentinamente desaparece. La superficie de la tierra explota, la economía se acelera, retrocede, quiebra, sufre un colapso. Como las madres antiguas que aún crían embriones gigantescos, ciudades completas son construidas en infraestructuras coloniales de las cuales los opresores se llevaron los planos de regreso a casa [su país de origen]. Nadie sabe donde, como, desde cuando corren los albañiles, la localización exacta de las líneas telefónicas, cual fue la razón para la ubicación del centro, donde terminan los ejes monumentales. Todo lo que prueba es que hay márgenes infinitos escondidos, reservas colosales de negligencia, un perpetuo proceso orgánico de

ajuste, estándares, comportamiento; las expectativas cambian con la inteligencia biológica del animal más alerta. En esta apoteosis de opción múltiple nunca será posible otra vez reconstruir causa y efecto. Trabajan -esos es todo.

6.16 La aspiración de la Ciudad Genérica hacia la tropicalidad automáticamente implica el rechazo de cualquier referencia prolongada a la ciudad como fortaleza, como ciudadela; es abierta y aloja como un manglar.

7. POLÍTICA

7.1 La Ciudad Genérica tiene una (a veces distante) relación con el régimen más o menos autoritario -local o nacional. Usualmente los compinches del "líder" -quien quiera que sea- decidieron desarrollar un pedazo del "centro" o de la periferia, o incluso empezar una ciudad nueva en medio de la nada, y así dispararon el estallido que puso a la ciudad en el mapa.

7.2 Muy frecuentemente, el régimen ha evolucionado a un grado sorprendente de invisibilidad, como si, a través de su mera indulgencia, la Ciudad Genérica resistiera lo dictatorial.

8. SOCIOLOGÍA

8.1 Es de sorprender que el triunfo de la Ciudad Genérica no haya coincidido con el triunfo de la sociología -una disciplina cuyo "campo" ha sido extendido por la Ciudad Genérica más allá de su más salvaje imaginación. La Ciudad Genérica *es* sociología, acontecimiento. Cada Ciudad Genérica es una caja de Petri -o un pizarrón infinitamente paciente en el cual casi cualquier hipótesis puede ser "probada" y entonces borrada, nunca más reverberar en las mentes de sus autores o de su audiencia.

8.2 Claramente, hay una proliferación de comunidades -una animación sociológica- que resiste una sola interpretación avasalladora. La Ciudad Genérica está aflojando toda estructura que hizo que cualquier cosa se aliara en el pasado.

8.3 Mientras infinitamente paciente, la Ciudad Genérica es también persistentemente resistente a la especulación: prueba que la sociología puede ser el peor sistema para capturar

sociología en formación. Prueba ser más sabia que cada una de las críticas establecidas. Contribuye con enormes cantidades de evidencia para -en aún más impresionantes cantidades- y en contra de cada hipótesis. En la torre A los bloques conducen al suicidio, en la B a la felicidad para siempre. En la C son vistos como una primera piedra a escalar hacia la emancipación (presumiblemente, sin embargo, bajo cierta clase de "coalición"), en la D simplemente como pasó [anticuado]. Construida en números inimaginables en la K, están siendo explotados en la L. La creatividad es inexplicablemente alta en la E, no existe en la F. La G es un mosaico étnico sin costuras, la H perpetuamente a merced del separatismo, si no es que en el borde de la guerra civil. La modelo Y nunca durará debido a su entretimiento con la estructura de familia, pero la Z prospera -nunca será aplicada una palabra no académica a ninguna actividad en la Ciudad Genérica -por sí misma. La religión está desgastada en la V, sobrevive en la W, transmutó en la X.

8.4 Extrañamente, nadie ha pensado que acumulativamente el sin fin de contradicciones de estas interpretaciones prueba la riqueza de la Ciudad Genérica; esta es la única hipótesis que ha sido eliminada por adelantado.

9. BARRIOS

9.1 Siempre hay un barrio llamado Lipservice [Jarabe de pico, lealtad de dientes para afuera], donde un mínimo de pasado es preservado: usualmente tiene una antigua vía de tren /tranvía o un autobús de dos pisos paseando a través de la ciudad, tocando campanas siniestras -versiones domesticadas del buque fantasma del Flying Dutchman [Holandés volador]. Sus cabinas telefónicas son ya sea rojas o transplantadas de Londres. O equipadas con pequeños techos chinos. El Lipservice -también llamado Idea tardía, Waterfront [frente hacia el agua, muelle, puerto], Demasiado tarde, la Calle 42, simplemente el Village [Pueblo], o incluso subterráneo- es una elaborada operación mítica: celebra el pasado como sólo lo recientemente concebido lo puede. Es una máquina.

9.2 La Ciudad Genérica tuvo un pasado, alguna vez. En su campaña por prominencia, grandes secciones de ella de alguna manera desaparecieron, en un principio sin lamentos -el pasado aparentemente fue sorprendentemente insalubre, incluso peligroso- entonces, sin advertencia, el alivio se volvió arrepentimiento. Algunos profetas -de largo pelo blanco, calcetines grises, sandalias- han siempre estado advirtiendo que el pasado era necesario -un recurso. Lentamente, la máquina de destrucción tritura hasta detenerse; algunos cobertizos casuales en el plano euclidiano fueron sus salvados, restaurados hasta un esplendor que nunca tuvieron....

9.3 A pesar de su ausencia, la historia es la preocupación mayor, incluso industria, de la Ciudad Genérica. En los terrenos liberados, alrededor de los cobertizos restaurados, incluso más hoteles son construidos para recibir turistas adicionales en proporción directa a la borradura del pasado. Su desaparición no tiene influencia en sus números, o tal vez es sólo la prisa de último minuto. El turismo es ahora independiente de la destinación....

9.4 En lugar de memorias específicas, las asociaciones que la Ciudad Genérica moviliza son memorias generales, memorias de memorias: si no todas las memorias al mismo tiempo, entonces al menos, una memoria distintiva, un déja vu que nunca termina, memoria genérica.

9.5 A pesar de su modesta presencia física (Lipservice nunca tiene más de tres pisos de altura: ¿homenaje a /venganza de Jane Jacobs?) condensa el pasado entero en un solo complejo. La historia retorna aquí no como una

farsa, sino como un *servicio*: mercaderes disfrazados (sombreros chistosos, torsos desnudos, velos) voluntariamente representan las condiciones (esclavitud, tiranía, enfermedad, pobreza, colonia) -que su nación alguna vez fue a la guerra para abolir. Como un virus que se repite, a lo ancho del mundo, lo colonial parece la única fuente inextinguible de lo auténtico.

9.6 La Calle 42: ostensiblemente los lugares donde el pasado es preservado, son realmente los lugares donde el pasado ha cambiado más, es el más distante -como visto a través del lado equivocado del telescopio- o incluso completamente eliminado.

9.7 Sólo la memoria de excesos anteriores es suficientemente fuerte para cargar con lo blando. Como si tratarán de calentarse a sí mismos al calor de un volcán extinguido, los sitios más populares (con turistas, y en la Ciudad Genérica que incluye a todos) son aquellos que alguna vez estuvieron intensamente asociados con sexo y conducta impropia. Los inocentes invaden a los fantasmas anteriores de alcahuetes, prostitutas, buscavidas, travestís, y en menor grado, artistas. Paradójicamente, en el mismo momento que la supercarretera de Información está a punto de entregar la pornografía por carretadas en sus salas, es como si la experiencia de caminar en estas brasas sobre-calentadas de trasgresión y pecado los hace sentir especial, vivos. En una época que no genera nueva aura, el valor del aura establecida cubre hasta las nubes. ¿Es caminando sobre esas cenizas lo más cerca que llegarán a la culpabilidad? ¿El existencialismo se diluyó a la intensidad de un Périer?

9.8 Cada Ciudad Genérica tiene un frente hacia el agua [muelle, puerto] no necesariamente de agua -también puede ser con el desierto, por ejemplo- pero al menos una orilla donde encuentra otra condición, como si una posición de escape cercano fuera la mejor garantía para su disfrute. Aquí los turistas se congregan en multitudes alrededor de un racimo de establos. Hordas de "mercachifles" tratan de venderles los aspectos "únicos" de la ciudad. Las partes únicas de todas las Ciudades Genéricas juntas han creado un souvenir universal, un cruce científico entre la Torre Eiffel, Sacre Coeur, y la Estatua de la Libertad: un edificio alto (usualmente entre 200 y 300 metros) ahogado en una pequeña bola de agua con nieve o, si está cerca del ecuador, hojuelas doradas; diarios con cubiertas de piel cacarañada; sandalias hípicas -incluso si los verdaderos hípicas son rápidamente repatriados. Los turistas acarician esto -nadie ha nunca testificado una subasta- y luego se sientan en fondas exóticas que se alinean en el frente hacia el agua: manejan toda la gama de la comida actual: *picante*: desde todos los puntos de vista tal vez la indicación más segura de estar en otro lugar; *pastillos*: ternera o sintéticos; *crudo*: práctica atávica que será muy popular en el tercer milenio.

9.9 El camarón es el último aperitivo. A través de la simplificación de la cadena alimenticia - y de las vicisitudes de la preparación- saben como muffins [panecillos] ingleses, i. e., a nada.

10. PROGRAMA

10.1 Las oficinas están aún allí, en cantidades nunca tan grandes, de hecho. La gente dice que ya no son necesarias. En unos cinco a diez años todos trabajaremos en nuestro hogar. Pero entonces necesitaremos hogares más grandes, suficientemente grandes para hacer juntas. Las oficinas tendrán que ser convertidas en hogares.

10.2 La única actividad es hacer compras. Pero ¿porqué no considerar el hacer compras como temporal, provisional? Le aguardan tiempos mejores. Es nuestra propia culpa -no pensamos en nada mejor que hacer. Los mismo espacio inundados con otros programas -bibliotecas, baños, universidades- sería magnífico; estaríamos impresionados con su grandeza.

10.3 Los hoteles se están convirtiendo en el alojamiento genérico de la Ciudad Genérica, su bloque de edificio en el más común. Eso solía ser la oficina -que al menos implicó un ir y venir, asumió la presencia de otros alojamientos importantes *en otra parte*. Los hoteles son ahora contenedores que, en la expansión y totalidad de sus facilidades, hacen a casi todos los otros edificios redundantes. Aún sirviendo como centros comerciales, son lo más cercano que tenemos a la *existencia urbana*, al estilo del siglo XXI.

10.4 El hotel ahora implica aprisionamiento, arresto voluntario domiciliario; ya no queda lugar para ir que compita; se llega para quedarse. Acumulativamente, describe una ciudad de 10 millones todos cerrados en sus cuartos, es una especie de animación en reversa -la densidad implosionada.

11. ARQUITECTURA

11.1 Cierre los ojos e imagine una explosión en beige. En su epicentro se esparce el color de los dobleces vaginales inanimado, [color] berenjena metálico-mate, tabaco-caquí, calabaza polvosa; todos los coches en su camino a la blancura de novia....

11.2 Hay edificios interesantes y aburridos en la Ciudad Genérica, como en todas las ciudades. En ambos casos trazan su pasado ancestral hasta Mies van de Rohe: la primera categoría a su torre irregular de Friedrichstad (1921), la segunda a las cajas que concibió no mucho después. Esta secuencia es importante: obviamente, después de una experimentación inicial, Mies se decidió de una vez por todas, por el aburrimiento contra el interés. A lo más, sus últimos edificios capturan el espíritu de su trabajo inicial -¿sublimado, reprimido?- como una más o menos notoria ausencia, pero él ya nunca propuso otra vez proyectos "interesantes" como posibles edificios. La Ciudad Genérica le prueba su equivocación: sus arquitectos más audaces han tomado el reto que Mies abandonó, hasta el punto en que

ahora es difícil encontrar una caja. Irónicamente, este exuberante homenaje al interesante Mies muestra que "el" Mies estaba equivocado.

11.3 La arquitectura de la Ciudad Genérica es por definición hermosa. Construida a una velocidad increíble, hay un promedio de 27 versiones descartadas por cada estructura realizada -pero este no es exactamente el término. Son preparadas en 10,000 oficinas arquitectónicas de las cuales nunca nadie ha oído hablar, cada una vibrante de inspiración fresca. Presumiblemente más modestas que las de sus colegas bien reconocidos, estas oficinas están vinculadas por una conciencia colectiva de que algo está mal con la arquitectura que sólo puede ser rectificado a través de *sus* esfuerzos. El poder de los números les da una espléndida y brillante arrogancia. Ellos son los que diseñan sin ningún escrúpulo. Ensamblian, de 1,001 fuentes, con precisión salvaje, más riquezas que las que cualquier genio nunca podría. En promedio, su educación ha costado 30,000 dólares, excluyendo viajes y alojamiento. El 23% ha sido lavado en las universidades de la American Ivy League, donde han sido expuestos -admitidamente por muy cortos períodos- a las élites bien pagadas de alguna otra profesión "oficial". Lo siguiente es una inversión total combinada de 300 billones de dólares (\$300,000,000,000) de valor de educación arquitectónica (30,000 [costo promedio] X 100 [número promedio de trabajadores por oficina] X 100,000 [número de oficinas en todo el mundo]) está trabajando en y produciendo Ciudades Genéricas en cualquier momento.

11.4 Los edificios que son complejos en forma dependen de la industria de los muros-cortina, de adhesivos cada vez más efectivos y de selladores que convierten cada edificio en una mezcla de camisa de fuerza y tienda de oxígeno. El uso del silicón -"estamos extendiendo la fachada tanto como sea posible"- ha aplastado todas las fachadas, pegado el vidrio a la piedra al acero al concreto en una impureza de espacio-edad. Estas conexiones dan la apariencia de rigor intelectual a través de la aplicación liberal de un compuesto espermático transparente que mantiene todo junto por intención más que por diseño -un triunfo del pegamento por encima de la integridad de los materiales. Como todo lo demás en la Ciudad Genérica, su arquitectura es lo resistente hecho maleable, una epidemia de producción ya no a través de la aplicación de principios sino a través de la aplicación *sistemática* de lo sin principios.

11.5 Debido a que la Ciudad Genérica es mayormente asiática, su arquitectura es generalmente con aire acondicionado; aquí es donde la paradoja del reciente cambio del paradigma -la ciudad ya no representa el desarrollo máximo sino la línea fronteriza del subdesarrollo- se vuelve agudo: los medios brutales por los que el acondicionamiento universal es logrado imitando adentro del edificio las condiciones que alguna vez "sucieron" afuera -tormentas repentinas, mini tornados, temporadas heladas en la cafetería, ondas de calor, incluso niebla; un provincialismo de lo mecánico, abandonado por un asunto gris en persecución de lo electrónico. ¿Incompetencia o imaginación?

11.6 La ironía es que de esta manera la Ciudad Genérica está en su máxima subversión, su máxima ideología; eleva la mediocridad a un nivel más alto; es como la *Merzbau* de Kurt Schwitter a la escala de la ciudad: la Ciudad Genérica es una *Merzcity*.

11.7 El ángulo de las fachadas es el único índice confiable del genio arquitectónico: 3 puntos por pendiente hacia atrás, 12 puntos por pendiente hacia adelante, 2 puntos de multa por retroqueos (demasiado nostálgico).

11.8 La aparentemente sólida sustancia de la Ciudad Genérica es engañosa. El 51% de su volumen consiste de atrium. El atrium es un recurso diabólico en su habilidad de dar sustancia a lo insustancial. Su nombre romano es un garante eterno de clase arquitectónico -sus orígenes históricos hacen el tema inagotable. Aloja al cavernícola en su inexorable provisión de confort metropolitano.

11.9 El atrium es espacio libre: los espacios son el bloque del edificio esencial de la Ciudad Genérica. Paradójicamente, su cavidad asegura su mucha "fiscalidad", el bombeo del volumen el único pretexto para su manifestación física. Mientras más completos y repetitivos son sus interiores, menos se nota su repetición esencial.

11.10 El estilo de la elección es posmoderno, *y así permanecerá siempre*. El Posmodernismo es el único movimiento que ha tenido éxito en conectar la práctica de la arquitectura que produce resultados suficientemente rápido como para mantener el paso con el desarrollo de la Ciudad Genérica. En lugar de conciencia, como sus inventores originales pueden hacer esperado, crea una nueva inconsistencia. Es la pequeña ayudante de la modernización. Cualquiera puede hacerla -un rascacielos basado en la pagoda china *y/o* un pueblo toscano en la colina.

11.11 Toda la resistencia al posmodernismo es anti-democrática. Crea una envoltura de "subrepción" alrededor de la arquitectura que la hace irresistible, como un regalo de Navidad de un instituto de caridad.

11.12 ¿Hay una conexión entre la predominancia del espejo en la Ciudad Genérica -es para celebrar la inexistencia a través de su multiplicación o un esfuerzo desesperado de capturar esencias en vías de evaporación? -Y ¿los "regalos" que, por siglos, se supuso que eran el más popular y eficiente obsequio para los salvajes?

11.13 Máximo Gorki habla con relación a Coney Island de "Aburrimiento variado". El claramente propone el término como un oximoron. La variedad no puede ser aburrida. El aburrimento no puede ser variado pero la infinita variedad de la Ciudad Genérica viene cerca, al menos, de hacer la variedad normal: hecha trivial, en sentido contrario de la expectación, es repetición que se ha vuelto inusual, por tanto, potencialmente, atrevida, regocijante. Pero eso es para el siglo XXI.

12. GEOGRAFÍA

12.1 La Ciudad Genérica está en un clima más cálido que el usual; está en su camino al sur -hacia el ecuador- lejos del desorden que el norte hizo del segundo milenio. Es un concepto en estado de migración. Su último destino es ser tropical. Mejor clima, gente más hermosa. Está habitada por aquellos que no les gustó otra parte.

12.2 En la Ciudad Genérica, la gente no sólo es más hermosa que sus semejantes, también es considerada por estar aún más dispuestos, menos ansiosos acerca del trabajo, menos hostiles, **más a prueba** de lo placentero, en otras palabras, que allí *hay* una conexión entre arquitectura y comportamiento, que la ciudad puede hacer mejor gente a través de métodos no identificados hasta ahora.

12.3 Una de las características más potentes de la Ciudad Genérica es la estabilidad de su clima -no hay estaciones, panorama soleado- aunque todos los pronósticos son presentados en términos de cambio inminente y deterioro futuro: nubes en Karachi. Desde lo ético y lo religioso, la emisión del destino ha cambiado al dominio ineludible de lo meteorológico. El mal clima es más o menos la única ansiedad que flota en el aire de la Ciudad Genérica.

13. IDENTIDAD

13.1 Hay una calculada (?) redundancia en la iconografía que la Ciudad Genérica adopta. Si está frente a agua, entonces los símbolos basados en agua son distribuidos sobre el territorio entero. Si es un puerto, entonces barcos y grúas aparecen lejos tierra adentro. (Sin embargo, mostrar los contenedores mismos no tiene sentido: no se puede particularizar lo genérico a través de lo Genérico). Si es asiática, entonces "delicadas" (sensuales, inescrutables) mujeres aparecen en poses elásticas, sugiriendo sumisión (religiosa, sexual) donde quiera. Si tiene una montaña, cada folleto, menú, boleto, cartelera insistirá en la montaña, como si nada menos que una tautología inconsútil convenciera. Su identidad es como un mantra.

14. HISTORIA

14.1 Lamentarse acerca de la ausencia de historia es una reflexión cansada. Se expone un consenso no hablado de que la presencia de historia es deseable. ¿Pero quién dice que es el caso La ciudad es un plano habitado de la mejor forma posible por gentes y procesos, y en la mayoría de los casos, la presencia de la historia sólo echa abajo su desempeño...

14.2 La historia presente obstruye la explotación pura de su valor teórico como ausencia.

14.3 A lo largo de la historia de la humanidad -para empezar un párrafo a la manera [norte]americana- las ciudades han crecido a través de un proceso de consolidación. Los cambios son hechos en el sitio. Las cosas son mejoradas. Las culturas prosperan, decaen, reviven, desaparecen, son saqueadas, invadidas, humilladas, violadas, triunfan, renacen, tienen épocas de oro, caen repentinamente en silencio -todo en el mismo sitio. Es por eso que la arqueología es una profesión de *excavación*: muestra capa tras capa de civilización (i.e., ciudad). La Ciudad Genérica, como un esquema que nunca es elaborado, no es mejorado sino abandonado. La idea de capas, intensificación, consumación es ajena a ella: no tiene *capas*. Su siguiente capa se desarrolla en otro lugar, ya sea en la siguiente puerta -que puede ser del tamaño de un país- o incluso en otro lugar toda junta. La Arqueologue (= arqueología con más interpretación) del siglo XX necesita boletos de avión en número ilimitado, no una pala.

14.4 En exportar expulsar sus mejoras, la Ciudad Genérica perpetúa su propia amnesia (¿su única liga con la eternidad?). Por esto su arqueología será la evidencia de su progresivo olvidar, la documentación de su evaporación. Se quedará con las manos vacías -no un emperador sin ropas sino un arqueólogo sin hallazgos, o incluso sin sitio.

15. INFRAESTRUCTURA

15.1 Las infraestructuras, que mutuamente se reforzaban y totalizaban, se están volviendo más y más competitivas y locales; ya no pretenden crear todos funcionales sino que ahora tejen entidades funcionales. En lugar de sistema y organismo, la nueva infraestructura crea enclave e impasse: ya no más el *grand récit* [el gran relato] sino desviación parasitaria. (La ciudad de Bangkok ha aprobado planes de concurso para tres sistemas de metro aerotransportado para ir de la A a la B -puede que gane el más fuerte).

15.2 La infraestructura ya no es una respuesta más o menos urgente sino un arma estratégica, una predicción: el puerto X no es ampliado para servir a una región alejada de consumidores frenéticos sino para matar /reducir las oportunidades de que el puerto Y sobreviva al siglo XXI. En una sola isla, a la metrópoli sureña Z, aún en su infancia, le es "dado" un nuevo sistema de subway [subterráneo] para hacer que la metrópoli W en el norte se vea torpe, congestionada y antigua. La vida en V es suavizada para hacer la vida en U eventualmente insoportable.

16. CULTURA

16.1 Sólo lo redundante cuenta.

16.2 En cada huso horario, hay cuando menos tres funciones de *Cats*. El mundo está rodeado por un anillo de Saturno de maullidos.

16.3 La ciudad solía ser el gran coto de cacería sexual. La Ciudad Genérica es como una agencia de citas: eficientemente empareja la oferta con la demanda. Orgasmo en lugar de agonía: ahí *hay* progreso. Las posibilidades más obscenas son anunciadas en la tipografía más limpia; la helvética se ha vuelto pornográfica.

17. FINAL

17.1 Imagínese una película de Hollywood sobre la Biblia. Una ciudad en algún lugar de la Tierra Sagrada. Escena de mercado: de izquierda a derecha los extras cubiertos con trapos de colores, pieles, mantos de seda, en el cuadro gritando, gesticulando, girando los ojos, comenzando pleitos, riéndose, rascándose las barbas, pedazos de pelo chorreado pegamento, amontonándose hacia el centro de la imagen ondeando palos, puños, volteando los tenderetes, pisoteando animales.... La gente grita. ¿Vende mercancía? ¿Proclama futuros? ¿Invoca Dioses? Las bolsas son arrebatadas, los criminales perseguidos (¿o ayudados?) por las multitudes. Los sacerdotes oran por la calma. Los niños corren frenéticos en una maleza de piernas y manos. Los animales ladran. Las estatuas son derribadas. Las mujeres chillan -¿amenazadas? La masa agitándose se vuelve oceánica. Las olas se rompen. Ahora apáguese el sonido -silencio, un alivio bienvenido- y regrésese la película. Los ahora mudos pero aún visiblemente agitados hombres y mujeres bamboleándose hacia atrás; el observador ya no registra sólo humanos sino que empieza a notar espacios entre ellos. El centro se vacía; las últimas sombras evacuan el rectángulo del cuadro de la película, probablemente quejándose, pero afortunadamente no se les oye. El silencio es ahora reforzado por el vacío: la imagen muestra tenderetes vacíos, algunos despojos que fueron pisoteados. Alivio... se terminó. Esa es la historia de la ciudad. La ciudad ya no existe. Podemos irnos ahora del teatro...

DEL GRAN SALTO ADELANTE: PEARL RIVER DELTA [DELTA DEL RÍO PERLA]

CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE © (COED) © [Ciudad de la deferencia exacerbada] La sociedad tradicional pugna por una condición de balance, armonía y un grado de homogeneidad. La CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE ©, por el contrario, se basa en la diferencia más grande posible entre sus partes -complementaria o competitiva. En un clima de pánico estratégico permanente lo que cuenta para la CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE © no es la creación metódica de lo ideal sino la explotación oportunista de chiripas, accidentes e imperfecciones. Aunque el modelo de la CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE © parece brutal -depender de la robustez y del estado primitivo de sus partes- la paradoja es que así es, de hecho, delicado y sensible. La más ligera modificación de cualquier detalle requiere del ajuste del todo para mantener el equilibrio de los extremos complementarios.

A-SYMMETRY © Todos los fenómenos que restauran, mantienen o intensifican las desigualdades que definen la COED ©. **COOP-ETITION** © [Contracción de cooperación-competencia] Sin COOP-ETITION © no hay COED ©. **PALABRA DE SINGAPUR** recientemente acuñada que describe a la perfección el componente constructivo que puede tener la competencia en el contexto asiático. **BORDER-MANIPULATION** © [Manipulación fronteriza] La frontera en el Pearl River Delta (PRD), se dibuja y se re-dibuja, abierta o cerrada, según las estrategias fluctuantes de inclusión, exclusión, elementos deseados o indeseables. **MARKET REALISM** © [Realismo de mercado] ¿Hay una conexión entre la historia del reciente comunismo chino y su idolatría presente por el mercado? El Realismo Socialista es la doctrina stalinista que sugiere que el arte debe describir, en la forma más realista, una condición de Utopía realizada, más que morar en las imperfecciones del presente, o lo sacrificios en el camino hacia su implementación. Es una fórmula brillante para desear simultáneamente lo diferido y lo consumado. El intervalo presente entre promesa de Mercado y reparto de Mercado es explicado por el MARKET REALISM © un fervor especulativo que no demanda gratificación instantánea en forma de ganancia, rentabilidad, o una verdadera relación entre *abasto* y *demanda* -el primero abrumador, la segunda aún definida por la ORACULAR MAGIC © [Magia de oráculo]. El Realismo Socialista: MARKET REALISM © = trabajo: especulación. (ver FAUSTIAN MONEY © [Dinero fausto o venturosos]) **NEGLECT** © [Descuido] Otra palabra para libertad. Mejor ilustrada por un antiguo proverbio chino: "El cielo está alto, el emperador está lejos...." **PHOTO-SHOP** © [Tienda de fotografía] La facilidad que permite la PHOTO-SHOP © para combinar todo en cualquier cosa -acumulaciones no críticas de deseo- es aplicada literalmente en el PRD como urbanismo. **FAUSTO** © [Fausto, venturoso] Un contrato FAUSTIAN © [Faustiano, venturoso] puede existir en cualquier escala; una nación entera de 1.3 billones de personas hizo un pacto con el diablo (o mejor Geng lo hizo por ellos) cuando la 'política de puerta abierta' introdujo la economía de mercado *socialista* en China. De la misma manera que Fausto hizo una empresa colectiva con Mefistófeles, el estado comunista chino entró al mercado global buscando FAUSTIAN MONEY © [Dinero fausto, venturosos] (inversión, dinero extranjero, sobornos de extranjeros) Así como la Hell Bank Note [Nota de banco del Diablo] en el confucianismo financia el sostén de un ascendiente en lo sucesivo, el FAUSTIAN MONEY © en China financia el intervalo entre el exceso especulativo presente, y el bienestar colectivo eventual de una economía de mercado socialista.

CULTURAL REVOLUTION © [Revolución cultural] cultura: revolución cultural = ciudad: TABULA RASA ©. **ARCHITECTURE** © [Arquitectura] Valor de propiedad, de otra manera sólo marginalmente relacionado al arte o ciencia de la construcción. Diseñado en el PRD bajo presiones sin precedente de tiempo, velocidad y cantidad. **CHINESE ARCHITECT** © [Arquitecto chino] El arquitecto más importante, influyente y poderosos sobre la tierra. El

promedio de tiempo de vida del volumen de construcción del CHINESE ARCHITECT © [Arquitecto chino] sólo en vivienda es mayor de 30 pisos en edificios de gran altura. El CHINESE ARCHITECT © [Arquitecto chino] diseña el volumen más grande en el tiempo más corto por los honorarios más bajos. Hay en China 1/10 del número de arquitectos que en E.U.A., cada uno de los cuales diseña 5 veces el volumen de proyecto en 1/5 del tiempo, en tanto que gana 1/10 de los honorarios de diseño. Esto implica una eficiencia de 2,500 veces más que la del arquitecto [norte]americano. **CURTAIN WAR** © [Guerra de cortinas: paneles] La competencia entre las ARCHITECTURES © [Arquitecturas] utilizando la variedad máxima que permite el panel de vidrio. El panel [muro de cortina] ya no está asociado en China con simplicidad, precisión, y tirantez, sino con un barroco nuevo que puede asumir su lugar en un mayor y PICTURESQUE © [pintoresco] orden de cosas. **SHENZHEN SPEED** © [Velocidad Shenzhen] Unidad de crecimiento abrupto. El diseño arquitectónico en China se ha acelerado para mantenerse con la SHENZHEN SPEED © [Velocidad Shenzhen]. SPEEDS © [Velocidades] récord de diseño se establecen en la Zona Económica Especial de Shenzhen: 5 diseñadores X 1 noche + 2 computadoras = desarrollo de vivienda unifamiliar de 300 unidades; 1 arquitecto X 3 noches = apartamentos para subir de 7 pisos; 1 arquitecto por 7 días = edificio residencial de gran altura de concreto de 30 pisos. **MORE IS MORE** © [Más es más] Conclusión definitiva de la tríada que comenzó con Mies: *less is more* [menos es más], pasó a través de Venturi: *less is a bore* [menos es un aburrimiento], y ahora termina en un paroxismo de lo cuantitativo en el PRD: 500 kilómetros cuadrados de sustancia urbana es construida cada año (6.4 millones de metros cuadrados solamente en Shenzhen cuando las tasas de desocupación se ciernen a cerca del 50%); se abren 5 aeropuertos internacionales, con 2 más a punto de terminarse; 12 diferentes sistemas de paneles muro cortina son usados en un edificio (ver CURTAIN WAR ©); son construidos 10 restaurantes giratorios dentro de 4 manzanas; 414 hoyos de golf para jugar, y 720 más están en construcción; 5 sistemas de iluminación son desplegados en una estancia de 15 metros cuadrados....

FENG SHUI © Geomancia [Adivinación por medio de diseños geométricos] originalmente usada para leer las condiciones del sitio para la implantación óptima de nuevos edificios, la FENG SHUI © ahora, en el PRD, se ha convertido en un camino para fabricar condiciones ideales de venta al mayoreo.... (La FENG SHUI © también puede ser usada retroactivamente ara corregir el *ch?* malo acumulado en la arquitectura moderna....) **SMOOTHING** © [Allanando, suavizando] El reemplazo del tejido urbano tradicional con la SMOOTH © [suave] corteza verde de urbanismo THIN © [delgado], últimamente generando la UTOPIA OF GOLF © [Utopía del golf]. **UTOPIA OF GOLF** © [Utopía del golf] El campo de golf como el portador principal de la actividad urbana. La primera instalación de la UTOPIA OF GOLF © [Utopía del golf] toma forma en Shenzhen SEZ, donde tres campos de golf de 18 hoyos y cuatro parques temáticos se esparcen fuera del centro. **MERGE** © [Unión, fusión] La DIALECTICS © [dialéctica] se debilita dentro de la MERGE © [Unión, fusión]: la primera un método para entender y definir opuestos, la segunda un método para debilitar opuestos y crear nuevas condiciones. Paisaje y ciudad → SCAPE © [Escape], negocio y placer → BUSINESS VACATION © [Vacaciones de negocios], socialismo y el MARKET © [Mercado] → la economía del mercado socialista.... **VISIONARY vs. FUTURISTIC** © [Visionario vs. Futurista] Posiblemente como resultado de la hibridación del confucianismo, comunismo y capitalismo el Delta del río Perla revela una sobreabundancia de proyecciones VISIONARY © [Visionarias] que paradójicamente resisten totalmente lo FUTURISTIC © [futurista]. I, e. [esto es] Ellos aspiran por diferencias más que por progreso. **FACTORY/HOTEL/OFFICE/HOUSING/PARKING** © [Fábrica/hotel/oficina/vivienda/ estacionamiento] El estado de todo el espacio de piso en China es genérico. Cada función programática es provisional, y cada ocupación sólo temporal. **FLOATING** © [Flotante, en circulación] Una colección de emigrantes FLOAT © [Flota] de diferentes regiones (aún oficialmente registrados en su lugar original de residencia) atraídos por el hiperdesarrollo en las ciudades costeras de China. En el PRD ellos forman reservas no oficiales de habitantes. Los FLOATERS © [Flotantes] constituyen más de 2/3 de la población de Shenzhen SEZ. **METABOLISM** © [Metabolismo] Esfuerzo colectivo intensificado disparado por presiones DEMOGRAPHIC © [Demográficas] guiando hacia una aceleración total de la producción de la sustancia urbana. La paradoja de que ciertas condiciones contemporáneas pueden ser mejor entendidas a través de conceptos desarrollados por elementos arquitectónicos que ahora están ampliamente desacreditados. Muchos de los fenómenos ahora visibles en el PRD fueron anticipados en las especulaciones de los metabolistas y del Team X. **GREEN CARD DREAM** © [Sueño de la tarjeta verde] La política de Shenzhen de "Compre una casa y quede registrado; satisfaga su sueño de la tarjeta verde" permite el establecimiento inmediato de ciudadanía para 2.5 millones de FLOATERS ©, mientras que al mismo tiempo alienta la lentitud del mercado de bienes raíces. **CONCESSION** © [Concesión] Concesionante como táctica. Tradicionalmente China ha usado el PRD para hacer CONCESSIONS © : Hong Kong y Macau fueron cedidas a Bretaña y Portugal como receptáculos de importación controlada de la *occidentalidad*, permitiendo al resto de China permanecer "pura". De manera similar, las Zonas Económicas Especiales son CONCESSIONS ©; tierra sacrificada para experimentos de mercado libre. **PARADISE** © [Paraíso] La "última", condición de Edén cuya última realización permanece evasiva como un espejismo; aún inspira y justifica el esfuerzo sin fin para lograrla. **CHINESENESS** © [Chinelidad] La identidad China es, a través de desgaste, erosión, invención o manipulación, cambiada en una construcción artificial -kitsch [arte chafa, imitación de arte] confuciano- que es operativa lo mismo en el Este que en el Oeste. **DIALECTICS** © [Dialéctica] Un método de argumento que pesa los hechos o ideas contradictorias con vista a la resolución de sus contradicciones reales o aparentes. Un concepto que ha adquirido ahora suficiente lógica confusa

para ser usada en el PRD para justificar ANY [cualquier] contradicción -política de la política u otra diferente. **LING-NAN** © "Al Sur de la cordillera de Nan-ling" se refiere a la barrera geográfica entre la civilización china antigua al Norte, y el DESERT © [Desierto] del Sur de China. La palabra LING-NAN © es reclamada por ambos lados; inevitablemente sinónimo de "mal gusto y tosca" -culturalmente en bancarrota- para aquellos del Norte, se vuelve "natural, razonable, práctica y flexible" para aquellos del Delta del río Perla. LING-NAN © abarca pragmatismo y falta de valor: Jardín LING-NAN ©, Ciudad LING-NAN ©, Arquitectura LING-NAN ©. **STITCHING** © [Haciendo puntadas] La creación de hoyos sintéticos, no basados en los ingredientes originales de un contexto dado sino en la identificación radical -y subsecuente anexión- de lo que está *faltando* de ellos. **THINNING** © [Adelgazamiento] La capa del territorio más grande disponible, con la mínima concentración de sustancia que aún genera condición urbana. **SYSTEMATIC DISADVANTAGE** © [Desventaja sistemática] Una condición donde formas sucesivas de NEGLECT © [Descuido] -natural, político, económico, cultural- crea una mezcla explosiva de resentimiento y temeridad, que está guarnecida para impulsos repentinos de cambios drásticos. **AMBIGUITY** © [Ambigüedad] Estrategia china antigua usada ahora como estrategia para facilitar la modernización (con abrazo indiferente....). La AMBIGUITY © [Ambigüedad] permite una entidad territorial de SOVEREIGNTY © [Soberanía] indefinida para explotar su confusión, su condición de posibilidad -para beneficio político y /o económico. En el PRD, la AMBIGUITY © [Ambigüedad] permite tensiones y contradicciones para coexistir entre los varios municipios. **COORDINATION** © [Coordinación] Bajo la dictadura comunista antes de la reforma, las reglas eran impuestas, luego aflojadas secretamente. Ahora, en una reversa abrupta, el nuevo régimen de China *no impone reglas*. Políticos planificadores e investigadores chinos (aquellos sin el poder explícito para controlar una economía explosiva) son dejados con una tarea retroactiva de crear coherencia -para el mayor beneficio. **BUBBLE DIAGRAM** © [Diagrama de burbuja] Una vez que un término despectivo es usado para describir las sobre simplificaciones de los planificadores -una ciudad desmantelada, robada de su complejidad y sobreimposiciones- se vuelve en el PRD, el blueprint [plano], sino es que un manifiesto. Las BUBBLES © [Burbujas] están conectadas, usualmente por POTEMKIN CORRIDORS © [Corredores de Potemkin] pero *no relacionados*. La ciudad no es entendida como un venir a reunirse a compartir intereses comunes, sino como una forma de *coexistencia centrífuga* de intereses divergentes. "**HAS BECOMING**" © ["Se ha volviendo"] El tiempo futuro perfecto inventado en Pearl River Delta que combina la urgencia del logro con el aplazamiento eterno. Esfuerzo terminal. "15 años de trabajo, es un trabajo arduo para exploración. La ciudad de Zhuhai con un hermoso escenario y buen ambiente se está volviendo un punto escénico famoso para turismo y una inversión en forma de jardín, es el resultado de la sabiduría y la valentía de la gente de Zhuhai." De **Rising**, Zhuhai Yearbook [Anuario], 1995. Esencial para el entendimiento de la condición asiática: ahora no hay ahora allí, sólo después. **TABULA RASA** © [Tabla rasa] Las notorias manos limpias que eran el mito subyacente de la planeación Modernista. Desacreditado en el Oeste, es la norma, el *sine qua non* en el Este. En el PRD la TABULA RASA © [Tabla rasa] ha logrado un estado autónomo: ya no es una condición arrasada en donde es proyectada una nueva condición, sino un *proyecto* de necesidad independiente: FLATNESS © [llanura, lo plano] como un lujo platónico proporcionable. Inicialmente aplicado a una condición física, la TABULA RASA © [Tabla rasa] ahora se extiende a otros "arrazes" donde regimenes políticos o culturales han patrocinado la remoción de todas las capas anteriores. Gran ironía: el Oeste ahora persigue *autenticidad plegada*, el Este artificialidad FLATTENED © [Allanada]. **SCENERY** © [Escenografía] La rapidez de la construcción en el PRD cambia el paisaje en un telón de fondo habitado por gente que inadvertidamente se volvió espectadora. Espacio público bajo DICTATORSHIP © [Dictadura]. **DICTATORSHIP OF THE EYE** © [Dictadura del ojo] Después de que todas las otras lógicas han sido subordinadas, la VISUAL [Visual] provee el sistema dominante de organización en la ciudad contemporánea. Bajo la DICTATORSHIP © [Dictadura], los objetos coexisten, y son entendidos (o no) en relaciones visuales. **VIRGIN** © [Virgen] Sustancia urbana intacta (pre-ocupada) i.e. VIRGIN CITY © [Ciudad virgen]. **SPECULATOR'S SEARCHLIGHT** © [Reflector del especulador] El repentino, frecuentemente inexplicable empuje con el cual la atención de los desarrolladores es cambiada a un asunto 'intenso' reciente. El intervalo siempre reducido entre nuevos descubrimientos significa que el alcance de atención del desarrollador es apresurado -demasiado corto para realmente *efectuar* el desarrollo. Su actividad se vuelve sólo especulativa -una profecía de realización de deseos propios que nunca sucede. (ver ORACULAR MAGIC © [Magia de oráculo]). **ORACULAR MAGIC** © [Magia de oráculo] Aparentemente al azar, forma esencialmente impredecible para definir 'intenciones', 'metas' y 'tratos' que dependen de una amalgamación de tradición /práctica confuciana y comunista. Ahora operativa en un nuevo contexto basado en el mercado como el fundamento del MARKET REALISM © [Realismo de mercado]. **BUSINESS VACATION** © [Vacaciones de negocios] La forma para algunos de habitar el territorio más grande posible en cambios, o a través de rotación. En el PRD, la reducción (STREAMLINING © [Modernización], con forma aerodinámica) del programa coincide con la reducción (THINNING © [Adelgazamiento]) de la ciudad. **SPILLOVER** © [Sobre derrama] Crecimiento fantástico, cuando es concentrado en un sistema económico claramente demarcado (el capitalismo en marcha libre de la isla de Hong Kong, el esquizofrónico mercado socialista en Shenzhen ZONE © [Zona]) eventualmente SPILLS © [Se derrama] en un territorio VIRGIN © [Virgen], ideológicamente desprotegido. En China este exceso (en su mayoría visible como fábricas de exportación de procesamiento y desarrollos de vivienda 'lujosa') corrompe la tierra adentro *socialista* con las tentaciones de un capitalismo no adulterado. **BANKRUPTCY** © [Bancarrota] "La ley para juicio de empresa en bancarrota" no lleva a

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

las empresas a la bancarrota, asegura el Salario Diario de los Trabajadores, "Incrementa su vitalidad." La inconsistencia fundamental en BANKRUPT © [Lo insolvente] del sistema socialista de mercado. Una economía que abraza tanto a la sustentabilidad estilo comunista (la resurrección de una base industrial defectuosa) como a la reencarnación estilo chino (la evolución y la perfección de la estrategia de mercado en un ciclo de muerte y renacimiento) -es responsable por múltiples BANKRUPTCIES © [Insolvencias, bancarrotas] más pequeñas. En el Oeste la bancarrota o quiebra es una fatalidad de negocios. Para los chinos, la BANKRUPTCY © [Bancarrotas] es libertad (para empezar otra vez....). **POTEMKIN CORRIDOR** © [Corredor de Potemkin] Durante el GREAT LEAP FORWARD © [Gran salto hacia adelante] la trayectoria entera de los viajes del Presidente Mao a través del país fueron transformados en zonas lineales de perfección ingeniería, donde todas las ambiciones de la Revolución serían realizadas mágicamente. Hoy, las BUBBLES © [Burbujas] de la COED © están conectadas por corredores de "desarrollo" que juegan el mismo papel; prefiguraciones del PARADISE © [Paraíso]. **STREAMLINING** © [Modernización, con forma aerodinámica] La simplificación de la burocracia política a través de la desreglamentación para permitir la aceleración del proceso de desarrollo. **INFRASTRUCTURE** © [Infraestructura] Infraestructuras que se estaban mutuamente reforzando y totalizando, se están volviendo más y más competitivas y locales; ya no pretenden crear funcionamientos totales sino que se han vuelto instrumentos de secesión. En lugar de red y organismo, la INFRASTRUCTURE © [Infraestructura] ahora crea enclave y atoladero, ya no el "grand rect" [Gran relato] sino la desviación parásita. El mal funcionamiento es también una forma de funcionamiento. Cada INFRASTRUCTURE © [Infraestructura] tiene un programa tanto positivo como negativo. Si habilita y previene. **LEARNING** © [Aprendizaje] Una moda de experimentación permanente que ha eliminado la noción de fracaso -ahora declarado una experiencia de LEARNING © [Aprendizaje]. En una subversión del proceso educacional, China recicla las 'ideas' (frecuentemente desacreditadas) occidentales y soviéticas recibidas, y las adapta para poder ganar acceso a lo "nuevo" (ver VISIONARY vs. FUTURISTIC © [Visionario vs. Futurista]). **INFRARED** © [Infrarrojo] Forzado a la resistencia por las fuerzas de la economía global el Partido Comunista Chino salvaguarda su ideología totalitaria moviéndose al espectro invisible de la política. El INFRARED © [Infrarrojo] es una estrategia secreta de compromiso y doble estándar, una inversión de [compra por] derecho de prioridad de la historia que liga el idealismo del siglo XIX con las realidades del siglo XXI. **SCALE** © [Escala] La planificación define la ciudad en términos de número. El CCP [Chinese Communist Party, Partido Comunista chino] introduce un régimen de estándares que reemplazan la jerarquía con ímpetus. Durante la era de Mao, el cometido ideológico era medido por el tamaño relativo de cada disparate económico, desastre o hambruna. En una lógica inversa la economía de mercado socialista mide el éxito de la 'campaña de puertas abiertas' en términos de cada victoria del MARKET © [Mercado] sobre la ideología comunista. Para el CCP, el tamaño es una medida de verdad. **LINEAR** © [Lineal] La economía del mercado socialista define el presente como una era de yuxtaposiciones oportunistas, y usa la ciudad LINEAR © [Lineal] como un blueprint [plano] para un rompecabezas ideológico de formas y programas urbanos. La economía del mercado socialista expone, por tanto, lo LINEAR © [Lineal] como si fuera consanguíneo de PICTURESQUE © [Pintoresco], lo irracional es racionalizado, planeado según una lógica que encuentra belleza en el desorden y virtud en lo grotesco. **CULTURAL DESERT** © [Desierto cultural] El eufemismo chino para el PRD. El resultado del NEGLECT © [Descuido], la circunstancia geográfica, y la inexorable campaña ideológica. El **CULTURAL DESERT** © [Desierto cultural] es puesto en tierra donde solamente las ideas nuevas más animosas pueden ser cultivadas. PEASANT VACATION VILLAGE © [Villa vacacional campesina] Un puesto de avanzada de hoteles, camas de flores, espectáculos de lagartos, parques de tomates, albercas para nadar, bares karaoke, campos de golf, restaurantes temáticos y "románticos barcos de ruedas." Las VILLAGES © [Villas] están estratégicamente ubicadas en áreas remotas con el objeto de atraer condiciones urbanas. **PICTURESQUE** © [Pintoresco] Venganza de lo anti-idealista. Una moda de hacer y percibir el espacio, inventada por jardineros chinos en el siglo XVI, que insiste en las yuxtaposiciones y relaciones entre objetos, más que su presencia singular. "Podemos considerar las fotografías como un juego de experimentos de las distintas maneras en que los árboles, edificios, agua, etc. pueden ser dispuestos, agrupados y acompañados de la manera más bella e impresionante, en cada estilo, desde el más simple y rural al más grandioso y ornamental: muchos de esos objetos, que están escasamente marcados en tanto que descansan sobre la faz de la naturaleza, cuando son puestos juntos en el ámbito de un pequeño espacio de lienzo, son forzosamente impresos en el ojo, quien por esos medios aprende cómo separar, selección y combinar...." (Uvedale Price, An Essay on the Picturesque, 1974). **FLATNESS** © [Llanura, lo plano] La condición espacial de FLATNESS © [Llanura, lo plano] es un resultado directo de lo PICTURESQUE © [Pintoresco] (donde el espacio es FLATTENED © [Aplanado] en una superficie vertical, para ser consumido por el EYE © [Ojo], y el MARKET © [Mercado] (donde las montañas son FLATTENED © [Aplanadas] en una superficie horizontal, para ser consumidas por el desarrollo). **RECLAMATION** © [Reclamación] La primera estrategia china de expansión territorial. Ahora la reocupación de REAL STATE © [Bienes raíces] abandonados por una cultura nativa que (re)emerge al ejercicio de la nueva ideología china de permanente adaptación. La reclamación es el proceso que cambia el paisaje costero del Delta del río Perla en tierra fresca para desarrollo. Los edificios del PRD están sometidos a una toma de posesión similar, que cambia la inexorable imitación china del Oeste en un triunfo de la CHINESENESS © [Chineidad]. (ver SOVEREIGNTY © [Soberanía]) **SCAPE** © [Escape] PRD. Una montaña (explotada), un rascacielos, y un campo de arroz en cada dirección, nada entre altura excesiva y lo bajo de una corteza agrícola /industrial ligera continua; entre lo encumbrado y lo alto. **SCAPE** © [Escape], ni ciudad ni paisaje, es

la nueva condición post-urbana: será la arena para la confrontación final entre la arquitectura y el paisaje. Sólo puede ser entendida como una apoteosis de lo PICTURESQUE © [Pintoresco]. **TRANSITIONAL REVERSAL** © [Inverso de transición] El cambio conceptual y ajuste mutuo, inevitable cuando el balance de contrastes que ahora define la COED © es repentinamente desequilibrado por el cambio que tendrá lugar cuando China — libertad del no /espacio y Hong Kong/Macau — sobre población /libertad sea revertido. Esto predice que, después de 1997, la ausencia compartida de la libertad hará a Hong Kong y Macau parecer barrios bajos sobrepoblados. En comparación la espacioso de Shenzhen y Zhuhai adquirirán un encanto repentino. **DEMOGRAPHICS** © [Demográfico] El uso de cambios dramáticos en patrones de población para justificar la planeación grotesca y las doctrinas arquitectónicas. Bajo el socialismo lo DEMOGRAPHICS © [Demográfico] dictó el desarrollo; bajo el capitalismo el desarrollo dicta lo DEMOGRAPHICS © [Demográfico]. **ZONE** © [Zona] Impone límites, pero no contenido espacial. Un término vago, **ZONE** © [Zona] es preferido por el Partido comunista chino sobre el de *ciudad*. Porque es conceptualmente vacía, una **ZONE** © [Zona] está abierta a las impurezas de la manipulación ideológica. Una **ZONE** © [Zona] depura los contenidos históricos de los territorios en que han sido impuestos, y los reemplaza con la dinámica de economía global. Una **ZONE** © [Zona] permanece programáticamente insatisfecha; una condición urbana que nunca logra foco e intensidad. La **ZONE** © [Zona] es el lugar de nacimiento de la **CHINESE SUBURBIA** © [Suburbios chinos]. **CHINESE SUBURBIA** © [Suburbios chinos] Urbanización sin una doctrina de la ciudad. Si en el Oeste, suburbano es un término despectivo para los efectos laterales mal acogidos de la ciudad, en China los **SUBURBIA** © [Suburbios] son la esencia de la urbanización. La novedad de la ciudad china es el empeño por lo **SUBURBAN** © [Suburbano]. **RETROFIT** © [Adaptar con anterioridad, retroajuste] Instalar o adaptar un dispositivo o sistema para reparar una estructura existente. Usado en el PRD como estrategia para reparar cualquier cosa -arquitectura, ideología, o política. **STEALTH** © [Cautela, astucia] Las ciudades chinas aspiran a acelerar el crecimiento a través de la modernización (ver **SHENZHEN SPEED** © [Velocidad Shenzhen]), y de la fama global (¿O es infamia?) que prosigue. Las ciudades inmoladas por el **NEGLECT** © [Descuido] -no son Zonas Económicas Especiales- son incapaces de atraer el capital extranjero necesario. Ellas en cambio planean estrategias **STEALTH** © [Cautelosas, astutas] para poder prosperar. Las tácticas **STEALTH** © [Cautelosas, astutas] simultáneamente aceleran y aseguran *invisibilidad* continuada, facilitando así los negocios. Estilos **CHINESES** © [chinos] (ver **CORRUPTION** © [Corrupción]). **CORRUPTION** © [Corrupción] Facilita miles de kilómetros cuadrados de construcción en existencia cada año en el Delta del río Perla. La práctica de negocios asiática nunca admitió la **CORRUPTION** © [Corrupción] como otra cosa que un *regalo*. Ahora la política de puertas abiertas descansa en la **CORRUPTION** © [Corrupción] para mediar entre el dogma del CCP y las demandas del **MARKET** © [Mercado]. La **CORRUPTION** © [Corrupción] *diminuye* el riesgo del inversionista extranjero; asegura la complicidad con la burocracia comunista. La **CORRUPTION** © [Corrupción] en China es punible *sólo* cuando es buscado un ejemplo para saciar el hambre de sacrificio del mercado global (transparente -"honesta"- la práctica de negocios es la versión occidental de Utopía....). **BASTARD METROPOLIS** © [Metrópoli bastarda] La integración y coherencia sólo puede ser lograda a costa de revisión, de control. La **BASTARD METROPOLIS** © [Metrópoli bastarda] no aspira siquiera a tal estado -su vitalidad está garantizada por la *sistemática evasión de la perfección*. **SOVEREIGNTY** © [Soberanía] La cultura asiática es más fuerte que la cultura occidental (la Centuria Pacifica - bla, bla, bla).

La siguiente parte es la mencionada al principio que aparece también en el libro *A great Leap Forward*:

GRAND LEAP FORWARD © [Gran salto hacia adelante] Los cuentos de hadas suceden.... Tal vez **TEAM X** y Archigram fueron, en los sesenta, los últimos verdaderos "movimientos" en urbanismo, los últimos que pudieron proponer nuevas ideas y conceptos para la organización de la vida urbana con convicción. En el largo intervalo desde entonces, la usual inteligencia ad hoc y la improvisación, y el desarrollo de un tipo de urbanismo plástico que es progresivamente capaz de crear una condición urbana libre de urbanidad. Al mismo tiempo, Asia ha estado en dominio de un inexorable proceso de construcción, a una escala que probablemente nunca sucedió antes. Una vorágine de modernización está destruyendo, en todos lados, las condiciones asiáticas existentes y creando en todos lados, sustancia urbana completamente nueva. La ausencia, por un lado, de doctrinas universales, plausibles, y la presencia por el otro, de una intensidad sin precedentes de producción nueva, crea una condición angustiosa única: la condición urbana parece ser menos entendida en el momento de su verdadera apoteosis. El resultado es un callejón sin salida teórico, crítico y operacional que fuerza tanto a la academia como a la práctica de posturas de ya sea confianza, o indiferencia. De hecho, una disciplina completa no posee una terminología adecuada para discutir el fenómeno más pertinente, más crucial que ocurre dentro de su dominio, no [posee] marco conceptual para describir, interpretar y entender exactamente aquellas fuerzas que pueden ayudar a redefinirla y revitalizarla. El campo es abandonado a los "eventos" que son considerados indescriptibles, o a la creación de un idilio sintético en memoria de la ciudad. Ya no queda nada entre el Caos y la Celebración.

El proyecto del **PEARL RIVER DELTA** está basado en trabajo de campo: consiste en una serie de estudios interrelacionados que, juntos, intentan dar un panorama inicial de la(s) condición(es) urbanas que emergen en una

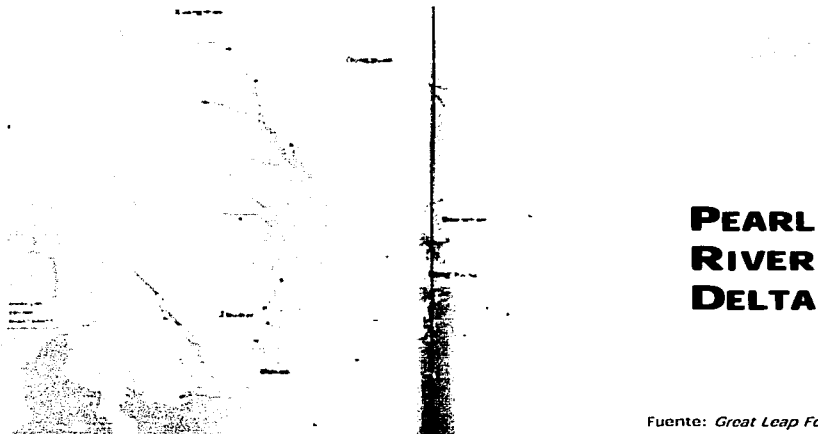
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

región china que, según predicciones confiables, está destinada a crecer a 34 millones de habitantes para el año 2020, y a través solamente de su mero tamaño, jugar un papel crítico en el siglo XXI. La investigación ha sido conducida en el curso de 1996, comenzando con una visita de grupo en enero, un viaje en sentido contrario a las manecillas del reloj en la gran Zona Económica Especial Shenzhen y concluyendo en Hong Kong. Para el verano, las investigaciones personales se enfocaron en locaciones y temas específicos. Parecía sin esperanza reconstruir los eventos en el PRD con un grupo tan pequeño. Por tanto, cada estudiante fue acopiado con un tema principal y con aquella condición urbana donde el tema era más tangible y pertinente:

Bernard Chang	INFRAESTRUCTURA	PRD
Mihai Craciun	IDEOLOGÍA	Shenzhen
Nancy Lin	ARQUITECTURA	Shenzhen
Yuyang Liu	POLÍTICAS	Guangzhou
Katherine Orff	PAISAJE	Zhuhai
Stephanie Smith	DINERO	Dongguan

Juntos, estos estudios describen una nueva condición urbana, una nueva forma de coexistencia urbana que hemos llamado CITY OF EXACERBATED DIFFERENCE © [Ciudad de diferencia exacerbada], o COED ©. Más allá de las particularidades de cada condición que encontramos, el proyecto COED © introduce un número de nuevos conceptos registrados, que, clamamos, representan el principio de un nuevo vocabulario y una nueva infraestructura conceptual para describir e interpretar la condición urbana contemporánea. El surgimiento del PRD con la rapidez de un cometa y la 'nube de ignorancia' presente que crea una especie de envolvente cautelosa alrededor de su existencia y desempeño, son en sí mismos prueba de la existencia de universos paralelos que cabalmente contradicen la asunción [hipótesis] de que la Globalización iguala el conocimiento global. — Rem Koolhaas.

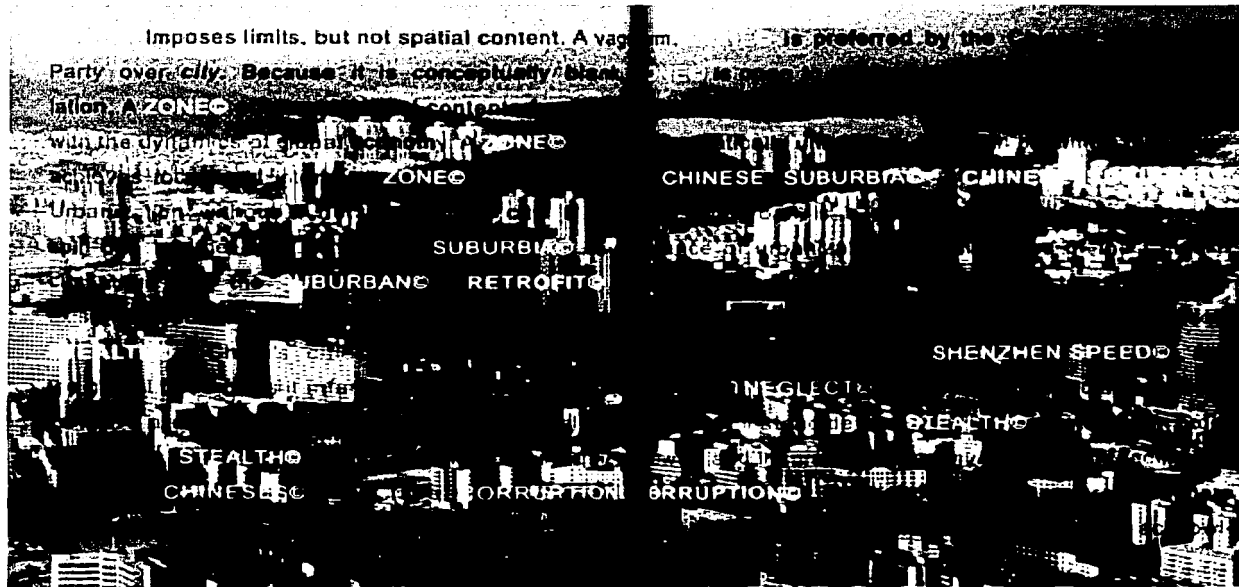
Este proyecto de tesis fue guiado en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard como parte de los Proyectos de Harvard sobre la ciudad que dirige Rem Koolhaas. Rem Koolhaas y el China Group: Bernard Chang, Mihai Craciun, Nancy Lin, Yuyang Liu, Katherine Orff, Stephanie Smith con Marcela Cortina y Jun Takahashi. Catálogo y diseño de la instalación: Bruce Mau Design, con Rem Koolhaas y el China Group.



Fuente: *Great Leap Forward*.

Las láminas de las que hube de traducir el ensayo anterior fueron, como ya dejé explicado en otro lugar, con las que se expuso la investigación de Koolhaas y sus alumnos de Doctorado bajo el programa de *Harvard Projects for the City*, en la Exposición de Documenta X en Kassel, Alemania. Varias veces estuve a punto de desistir de esta empresa por la dificultad de no poder leer con claridad el escrito sobre las

fotografías, en especial en las que el escrito está en reversa, donde hube de auxiliarme de un espejo. Reproduzco unas más que corresponde a la parte subrayada:



¹ Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *S.M.L.X.L. What Ever Happened to Urbanism?* Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 958-971. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

² Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *S.M.L.X.L. Generic City.* Monacelli Press, Nueva York. 1995. Pp. 1238-1267. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

³ *Poetics-Politics. Documenta X - The Book*, editores: Documenta and Museum Fridericianum, Veranstaltungs-GmbH. Editorial Cantz Verlag, Kassel, 1997. Rem Koolhaas. *Pearl River Delta*, pp. 557-592. Traducción Consuelo Farias-van Rosmalen.

⁴ *Great Leap Forward. Project on the City 1.* Harvard Design School, edición Chihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, Sze Tsung Loong. Editorial Taschen GmbH, Köln, 2001.

DEL GLOSARIO: UNIVERSO DEL PENSAMIENTO.

MEDIADORES [O INTERCESORES]

Los mediadores son fundamentales. La creación es todo acerca de mediadores. Sin ellos, nada pasa... Ya sean reales o imaginarios, animados o inanimados, uno debe formarse sus mediadores. Es una serie: si no perteneces a una serie, incluso una completamente imaginaria, estás perdido. Yo necesito a mis mediadores para expresarme, y ellos nunca se expresan sin mí: uno siempre trabaja en grupo, incluso cuando no es el caso.¹

GILLES DELEUZE.

El siguiente glosario está conformado con los términos, biografías y demás referencias que en más de un sentido son importantes para el desarrollo de esta disertación. Un buen número de las referencias está tomado de la especie de diccionario que aparece en el libro de Koolhaas *SMLXL*, por ser éste parte del universo de su pensamiento. Aunque las que aparecen en el libro son una infinidad y de una riqueza tal, que va desde las de filósofos, arquitectos, escritores, poetas, artistas, pintores, y demás personajes, hasta las de anuncios de productos, todas muy coherentes, no obstante, aparentemente incoherentes, seleccioné sólo algunas de ellas, de los personajes que considero sus intercesores o mediadores y en más de un sentido, como ya apunté, son importantes para el desarrollo de esta disertación, además, claro, de las del propio Koolhaas, a las cuales añado algunas, sólo algunas, de las que yo fui tomando de sus textos y que me parecen interesantes. Pero me adelanto a aclarar que en el sentido del pensamiento de Koolhaas y en muchos otros sentidos, todas son importantes y tienen su razón de estar, son útiles para comprender el sentido de su obra y de su obrar, y de su forma de ser, ver y entender las situaciones de la vida. Algunas de ellas las cité en otras partes del texto donde era conveniente. Esta especie de glosario que plantea Koolhaas en su libro es una clara manifestación de un rizoma que crece y se mete por todos los intersticios de su trabajo y su pensamiento, un rizoma que crece y se renueva, como se puede ver ahora en otros libros, Prada por ejemplo, y de la misma manera destruye sus partes viejas y caducas. Considero que es un reflejo muy evidente de la forma de vida y el pensamiento de Koolhaas, y ahora también lo son para entender el desarrollo de esta disertación. Por otro lado, también incluyo las biografías de algunos personajes, no sólo interesantes sino indispensables para este trabajo, y de otras palabras que espero que ayuden a aclarar algunos puntos.

DE LOS FILÓSOFOS MEDIADORES Y SUS CONCEPTOS.

BAUDELAIRE, CHARLES (1821-1867)



Poeta y crítico francés, con el que se abre la vía a la poesía moderna. Baudelaire nació en París el 9 de abril de 1821 y estudió en el Collège Louis-le-Grand. Su infancia y su adolescencia fueron infelices, pues su padre murió cuando tenía sólo seis años. Su madre volvió a casarse y Charles, que odiaba a su padrastro, nunca se lo perdonó. Decididos a poner freno a su carrera literaria, y con la intención de que abandonara sus propósitos, sus padres lo enviaron a la India en 1841. Pero abandonó el barco y regresó a París en 1842, más dispuesto que nunca a dedicarse a la literatura. Con la intención de solucionar sus problemas económicos, empezó a escribir críticas en la prensa nacional. Sus primeras publicaciones importantes fueron dos cuadernillos de crítica de arte, *Los salones* (1845-1846), en los que analizaba con agudeza las pinturas y los dibujos de artistas contemporáneos franceses como Honoré Daumier, Édouard Manet y Eugène Delacroix. Su primer éxito literario llegó en 1848, cuando aparecieron sus traducciones del escritor estadounidense

Edgar Allan Poe. Animado por los resultados, e inspirado por el entusiasmo que en él suscitó la obra de Poe, a quien le unía una fuerte afinidad, Baudelaire continuó traduciendo los relatos de Poe hasta 1857.

En 1842 alcanzó la mayoría de edad y heredó la fortuna de su padre, lo que le permitió irse de casa y disfrutar de una vida de lujo. Las grandes sumas de dinero que gastó en su apartamento del Hôtel Lauzun y su estilo de vida decadente le dieron fama de excéntrico, e inmoral y le hicieron endeudarse para el resto de su vida. Durante este periodo de libertad y ocio, Baudelaire fue, sin embargo, enormemente creativo y escribió muchos de sus mejores poemas.

La principal obra de Baudelaire, una recopilación de poemas que lleva por título *Las flores del mal*, vio la luz en 1857. Inmediatamente después de su publicación, el gobierno francés acusó a Baudelaire de atentar contra la moral pública. A pesar de que la elite literaria francesa salió en defensa del poeta, Baudelaire fue multado y seis de los poemas contenidos en este libro fueron eliminados en las ediciones posteriores. La censura no se levantó hasta 1949. Su siguiente obra, *Los paraísos artificiales* (1860), es un estudio autoanalítico basado en sus propias experiencias e inspirado en *las Confesiones de un comedor de opio inglés*, del escritor británico Thomas De Quincey. A partir de 1864 y hasta 1866, Baudelaire vivió en Bélgica. En 1867, aquejado de parálisis, regresó a París, donde tras una larga agonía murió el 31 de agosto.

Considerado hoy como uno de los mayores poetas de la literatura francesa, Baudelaire poseía un sentido clásico de la forma, una extraordinaria habilidad para encontrar la palabra perfecta y un gran talento musical; escribió algunos de los poemas más bellos e incisivos de la literatura francesa. Su originalidad, que causaba tanto asombro como malestar, le hace merecedor de un lugar al margen de las escuelas literarias dominantes en su época. Su poesía es para algunos la síntesis definitiva del romanticismo, para otros la precursora del simbolismo y para otros, finalmente, la primera expresión de las técnicas modernas de la poesía. Baudelaire fue un hombre dividido, atraído con idéntica fuerza por lo divino y lo diabólico. Sus poemas hablan del eterno conflicto entre lo ideal y lo sensual, entre el *spleen* y el *idéal*. En ellos se describen todas las experiencias humanas, desde las más sublimes hasta las más sórdidas. Entre sus obras destacan, además de las ya citadas *Pequeños poemas en prosa*, sus diarios íntimos *Cohetes*, y *MI corazón al desnudo*. Todas ellas se publicaron tras la muerte del autor.²

ALTERNAR

Entiendo cómo uno puede abandonar una causa para experimentar la sensación de servir otra. Sería tal vez placentero ser alternadamente víctima y verdugo.³

BELLEZA (1)

Martes, 13 de Mayo de 1856

Llevar algunas copias a Michel.

Escribirle a Moun

a Urrie\s.

a María Clemm.

Enviarle a Madame Dumay para saber si Mire\s...

Aquello que no está ligeramente distorsionado carece de atractivo sensible; de lo cual sigue que la irregularidad –es decir, lo inesperado, sorpresa y asombro– es una parte esencial y característica de la belleza.⁴

CAMAS

Esta vida es un hospital en el cual el hombre enfermo es poseído por un deseo de cambiar de camas. Alguno prefiere sufrir cerca de la estufa. Otro cree que se recuperará si se sienta junto a la ventana. Yo pienso que sería feliz en ese lugar en el que sucede que no estoy, y esta cuestión de cambiarse de casa es el tema de un diálogo perpetuo que tengo con mi alma.⁵

EBRIO

Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts...⁶

GLASEADO

La belleza se hace, por una parte, de un elemento que es eterno e invariable... y, por el otro, de un elemento relativo, circunstancial, que podríamos llamar... contemporaneidad, moda, moralidad, pasión. Sin este segundo elemento, que es como el glaseado divertido, gracioso, estimulante del apetito, de un pastel divino, el primer elemento sería indigestible, sin sabor, inadaptado, e inapropiado para la naturaleza humana.⁷

MODERNIDAD

La modernidad es lo transitorio, lo momentáneo, lo contingente; es una mitad de arte, la otra siendo lo eterno y lo inamovible.⁸

NÚMERO

El placer de estar en multitudes es una expresión misteriosa de alegría sensual en la multiplicación del Número. Todo es Número. El Número está en todo. El número está en lo individual. El éxtasis es un número.⁹

BARTHES, ROLAND (1915-1980)



Crítico y semiólogo francés, autor del *Grado cero de la escritura* que fue uno de los primeros en aplicar a la crítica literaria los conceptos surgidos del psicoanálisis, la lingüística y el estructuralismo.

Nacido en Cherburgo, su padre era subteniente de la Marina y murió en 1916. Huérfano de padre desde muy niño así como enfermizo y tendiente a la melancolía, vivió y creció con su madre en Bayona hasta 1924, fecha en la que se trasladó a París, donde terminó sus estudios de bachillerato en el Lycée Montaigne y Louis-le-Grand. Obtuvo el título de bachiller en 1934, y en 1939 la licenciatura en lenguas clásicas de la Universidad de la Sorbona. Entre 1934 y 1947 contrajo una tuberculosis que le obligó a pasar mucho tiempo en diversos sanatorios, donde completó sus estudios leyendo a Marx y a Michelet. En 1946 comenzó a colaborar en *Combat*, un periódico de izquierdas, y sus artículos se recopilaban en *El grado cero de la escritura* (1953). A partir de 1948 fue lector en las universidades de Bucarest y Alejandría, y posteriormente trabajó como investigador de

lexicología y sociología en el *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS, Centro Nacional de Investigación Científica de París). En 1962 fue nombrado director de estudios de la École Pratique des Hautes Études (la Escuela Práctica de Estudios Superiores), donde dio clases de semiótica (sociología de los signos, de los símbolos y de su representación), y fue nombrado profesor de Semiología Literaria del *Collège de France* en 1976. También recibió el título de *Chevalier des Palmes Académiques*. En 1980 Barthes fue víctima de un mortal accidente de automóvil cerca de la Sorbona.

En 1963 provocó la polémica en el mundo académico con su obra *Sobre Racine* (1964); en la línea de los nuevos métodos estructuralistas, Barthes explicaba que los elementos de la obra literaria debían entenderse en relación con otros elementos de la misma obra y no en un contexto ajeno a la literatura. Además de crítica literaria escribió sobre música, arte, cine y fotografía. Barthes abordaba cada uno de estos campos con nuevas herramientas críticas que respondían a su siempre cambiante trayectoria intelectual: neomarxista al comienzo de su carrera, se acercó a la crítica existencialista en la década de 1960, y posteriormente se convirtió en uno de los primeros teóricos que estudió los límites del estructuralismo, preparando así el terreno, desde el punto de vista teórico, para el *nouveau roman* y sus representantes, como Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute. Su obra ha sido considerada por algunos filósofos alemanes como un intento de construir una filosofía de la semiótica, cuya identidad reside en el reconocimiento de su singularidad.

Entre sus escritos destacan: *Elementos de semiología* (1965), *Crítica y verdad* (1966), *Sistema de la moda* (1967), *S/Z* (1970), *El imperio de los signos* (1970), *El placer del texto* (1973), *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) y *La cámara lúcida* (1980), que fue su última obra.¹⁰

BABEL (3)

Por tanto podemos hablar, entre hombres, de un verdadero complejo de Babel: Se suponía que Babel servía para comunicarnos con Dios, y aún Babel es un sueño que toca profundidades mucho más profundas que aquella del proyecto teológico. Y así como este gran sueño ascensional, relevado de su propósito utilitario, es finalmente lo que permanece en las incontables Babels representadas por los pintores, como si la función del arte fuera revelar la profunda inutilidad de los objetos, como la Torre (Eiffel), casi inmediatamente desenganchada de las consideraciones científicas que han autorizado su nacimiento (importa muy poco aquí que la Torre debiera ser de hecho inútil), ha surgido de un gran sueño humano en el cual los significados móviles e infinitos están mezclados: ha reconquistado la inutilidad básica que la hace vivir en la imaginación de los hombres.¹¹

ÉPOCA

Época, una noción escéptica, es la suspensión del juicio. Yo digo: suspensión de imágenes. Suspensión no es negación. Esta diferencia era bien conocida a la teología negativa: "Si lo inefable es lo que no puede ser dicho, entonces cesa de ser inefable por el hecho de que algo es dicho de ello llamándolo así". Si yo rechazo la Imagen, yo produzco la imagen de una especie de persona que rechaza las Imágenes: San Agustín recomendaba evitar esta aporrhoea [Sic] mediante el silencio. Uno tenía que obtener de uno mismo el silencio de las Imágenes. Esto no significaba que tal silencio fuera una indiferencia superior, serenidad, maestría:

Época, suspensión, permanece como un *patetismo*: Yo continuaré a ser *movido* (por las Imágenes) pero ya no atormentado.¹²

EXTERIOR

¿Cómo se puede estar encerrado entre el vacío, cómo se puede visitar una línea? Aún Incontestablemente la Torre (Eiffel) es visitada; nos quedamos entre ella, antes de usarla como observatorio. ¿Qué sucede? ¿En qué se vuelve la gran función exploratoria del interior cuando es aplicada a este monumento vacío y sin profundidad, que puede decirse que consiste enteramente de una sustancia exterior?¹³

INCOHERENCIA

La incoherencia me parece a mí preferible a un orden distorsionado.¹⁴

LENGUAJE

El lenguaje nunca es inocente.¹⁵

OTRO (2)

Exigirte algo a ti mismo es siempre a instancias del Otro vengativo, para entrar en su discurso, para discutir con él, para procurar de él una rascadita de identidad.¹⁶

TOKIO (2)

[Tokio] ofrece esta preciosa paradoja: sí posee un centro, pero este centro está vacío. Toda la ciudad se voltea hacia un sitio tanto prohibido como indiferente... Diariamente, en sus rápidas y enérgicas, trayectorias como de bala, los taxis evitan este círculo, cuya baja cumbre, la forma visible de la invisibilidad, esconde la sagrada "nada".

Una de las dos ciudades más poderosas de la modernidad es de este modo construida alrededor de un anillo opaco de muros, corrientes, techos y árboles cuyo propio centro no es más que una noción evaporada, que subsiste aquí, no para irradiar poder, sino para dar a todo el movimiento urbano el soporte de su vaciedad central, forzando al tráfico a realizar un perpetuo rodeo. De esta manera, se nos dijo, el sistema de lo imaginario es distribuido circularmente, mediante rodeos y regresos de la longitud de un objeto vacío.¹⁷

VISIBILIDAD (1)

Maupassant frecuentemente almorzó en el restaurante de la Torre, aunque no se interesaba mucho por la comida: *Es el único lugar en París, solía decir, donde no tengo que verla*. Y es verdad que uno debe tomar interminables precauciones, en París, para no ver la Torre Eiffel; cualquiera que sea la estación, a través de niebla y nubes, en días nublados o soleados, en la lluvia —donde quiera que se esté, cualquiera que sea el paisaje de techos, cúpulas, o ramas que le separen a uno de ellas, *la Torre está ahí*; incorporada a la vida cotidiana hasta que ya no se le otorga ningún atributo específico, determinada meramente a persistir, como una piedra o el río, es tan literal como un fenómeno de la Naturaleza cuyo significado puede ser cuestionado hasta el infinito pero cuya existencia es incuestionable.¹⁸

BAUDRILLARD, JEAN (N. 1929)



Filósofo y sociólogo francés cuya obra estuvo consagrada al análisis de la sociedad contemporánea.

Nacido en Reims, tras doctorarse en Sociología fue profesor, desde 1966, en la Universidad de Nanterre (Universidad de París X). Más tarde ingresó en el Instituto de Investigación Social, laboratorio del Centro Nacional de Investigación Científica. Traductor al francés de Bertolt Brecht, en su primera gran obra original, *El sistema de los objetos* (1968), trató de aplicar los conceptos surgidos de la lingüística de Ferdinand de Saussure a las teorías económicas y políticas de Karl Marx, analizando el valor de cambio como significante y el valor de uso como significado. Prosiguió sus investigaciones en *La sociedad de consumo* (1970), texto también marcado por la influencia del estructuralismo en el que trató el consumo en términos de "lenguaje social", que tiende a exacerbar los deseos de los consumidores y no a satisfacer sus necesidades. En *Estrategias fatales* (1983) afirmaba que la violencia, la miseria y la ignorancia no han desaparecido de la sociedad

contemporánea, sino que forman parte de su realidad cotidiana aunque los individuos terminen por no percibirla; las "estrategias fatales" que presentaba consisten en el apaciguamiento de toda rebelión por medio de la amplificación de sus aspectos negativos, que parecen desde entonces ineluctables.

Según Baudrillard, el mundo contemporáneo se caracteriza por un proceso de desmaterialización de la realidad: la mirada del hombre ya no se dirige hacia la naturaleza, sino sobre las pantallas de televisión; la comunicación se ha convertido en un fin en sí misma y en un valor absoluto. Los mitos han sido desplazados, como afirmaba en *América* (1986), y el exceso de informaciones dificulta la búsqueda del sentido. El "drama de la alienación", que bajo el impulso de movimientos de tipo marxista había animado la sociedad a principios del siglo XX, ha sido sustituido, como argumentaba en *Otro por sí mismo* (1987), por una ideología centrada en el "éxtasis de la comunicación". Después de la ebriedad del progreso y del crecimiento, apuntaba Baudrillard en *La transparencia del mal* (1990), la sociedad intenta dotarse de una nueva imagen de sí misma.¹⁹

ALUCINACIÓN

Pompeya: estamos en deuda con una catástrofe por haber preservado la pieza más extraordinaria de nuestra herencia clásica. Pero por sino hubiera sido por el Vesubio no habríamos tenido esta alucinación viviente de la Antigüedad —como le debemos la preservación de los mamuts a la repentina llegada de la Era del Hielo. Hoy son todos los sistemas de memoria artificial los que juegan el rol de constructores de museos de los desastres naturales.²⁰

ESTRATEGIA

Estrategia de ausencia, de evasión, de metamorfosis. Una ilimitada posibilidad de sustitución, de concatenación sin referencia. De divertir, de poner distracciones que dispersan la evidencia, que dispersan el orden de las cosas, el orden del deseo... de mover ligeramente las apariencias para golpear en el corazón vacío y estratégico de las cosas. Esta es la estrategia de las artes marciales orientales: nunca atacar directamente al adversario o su arma, nunca mirarlo, mirar a un lado, hacia el punto vacío desde donde se acelera y golpear ahí, en el centro vacío del acto, en el centro vacío del arma.²¹

HIPERREAL

Disneylandia es presentada como imaginaria para hacernos creer que lo real (es decir, el mundo afuera de Disneylandia) es real, mientras que, de hecho, todo Los Ángeles y el Estados Unidos rodeándola ya no son reales, sino del orden de lo hiperreal y de la simulación.²²

IMÁGENES (2)

Las imágenes se han convertido en nuestro verdadero objeto sexual, el objeto de nuestro deseo. La obscenidad de nuestra cultura reside en la confusión del deseo y su equivalente materializado en la imagen; no sólo por deseo sexual, sino en el deseo de conocimiento y su equivalente materializado en "información", el deseo por la fantasía y su equivalente materializado en Disneylandias del mundo, el deseo por el espacio y su equivalente programado en itinerarios de vacaciones, el deseo por el juego y su equivalente programado en telemática privada. Es esta promiscuidad y la ubicuidad de imágenes, la contaminación viral de las cosas por las imágenes, que son características fatales de nuestra cultura.²³

MODA

Lo que deja de ser moda pasa a ser parte de la vida cotidiana.²⁴

MEDIOS (1)

Los medios no son otra cosa que un maravilloso instrumento para desestabilizar lo real y lo verdadero, toda verdad histórica o política... Y la adicción que tenemos ahora por los medios... no es resultado de un deseo de cultura, comunicación, e información, sino de esta perversión de verdad y falsedad, de esta destrucción de significado en la operación del medio.²⁵

MONSTRUOS

Monstruos. ¿Qué sentido habría en mezclar estos monstruos urbanos (Beaubourg, la Villette, La Défense, Ópera, Bastille, etc.) con la ciudad o el área circundante? No son monumentos; son monstruos. Atestiguan no la integridad de la ciudad sino su desintegración, no su naturaleza orgánica sino su desorganización. No proveen un ritmo a la ciudad y sus intercambios; son proyectados encima de ella como objetos extraterrestres, como naves espaciales cayendo en la tierra desde alguna oscura catástrofe.

Ni centro ni periferia, ellos marcan una falsa 'centralidad' y alrededor de ellos yace una falsa esfera de influencia; en realidad reflejan la satelización de la existencia urbana. Su atracción sirve solamente para

impresionar a los turistas, y su función, como la de los aeropuertos y lugares de intercambio en general, es la de un lugar de expulsión, extradición, y éxtasis urbano. Además, esto es lo que todos los grupos alternativos y la subcultura que congrega allí buscan primeramente: un éxtasis vacío, un banco de hielo flotante en el espacio exterior, un cabo metropolitano, un sitio parasitario.... "Debemos tomarlos por lo que son -son monstruos; monstruos debemos dejarlos."²⁶

MURO (1)

Berlín.

De pronto, estoy justo ahí frente a él, sin haberme dado cuenta. Una larga línea de graffiti corre justo a través de él, como el graffiti en el metro de Nueva York, como la manía del Oeste por las estampas. De repente, no tengo imaginación histórica para enfrentar este muro, con esta ciudad cortada en dos como un cerebro dividido por un escalpelo artificial. Los edificios que lo rodean llevan las huellas calcinadas de una historia candente —la historia fría, por su parte, se alimenta de signos fríos; los cuales reducen la imaginación a desesperación (incluso los graffiti son signos fríos; los únicos signos graciosos son los conejos saltando en el alambre de púas pintado de la *tierra de nadie*).²⁷

RÍO

El río de los iris: en vez de un río fluyendo bordeado por iris, son los iris los que fluyen entre dos bancos de agua.²⁸

SEDUCCIÓN (2)

Signos distintivos, signos completos, nunca nos seducen. La seducción sólo viene a través de signos vacíos, ilegibles, insolubles, arbitrarios, que se resbalan ligeramente, modificando el índice de refracción del espacio... Como tales los signos de la seducción no significan; son del orden de la elipse, del corto circuito, del rayo del ingenio (le trait d'esprit).²⁹

SIMULACRO

Estas serían las fases sucesivas de la imagen: 1/ es el reflejo de la realidad básica 2/ enmascara y pervierte la realidad básica 3/ enmascara la *ausencia* de una realidad básica 4/ no guarda ninguna relación con ninguna realidad de cualquier tipo; es su propio simulacro puro.³⁰

VIEJA

Consiguieron una póliza de seguro tan buena que cuando su casa de campo se quemó, fueron capaces de construir otra más vieja que la primera.³¹

DALÍ, SALVADOR (1904-1989)



Pintor y escultor español, uno de los máximos exponentes del movimiento surrealista en su país.

Nació en Figueras, Girona, el 11 de mayo de 1904. En 1921 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), de donde fue expulsado en 1926. En esa época vivió en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se relacionó con Federico García Lorca, Luis Buñuel, Rafael Alberti, José Moreno Villa y otros artistas. En 1929, durante su estancia en París, conoció a Pablo Picasso y en 1930 se adhirió al movimiento surrealista, del que más tarde fue relegado por sus ideas comerciales. La producción de Dalí de este periodo se basa en su método 'paranoico-crítico', inspirado en buena parte en las teorías de Freud: representación de imágenes oníricas y objetos cotidianos en formas compositivas insospechadas y sorprendentes, como los relojes blandos de *La persistencia de la memoria* (1931, Museo de Arte Moderno, MOMA, Nueva York). Dalí se trasladó a Estados Unidos en 1940, donde permaneció hasta 1948. Sus últimas obras, a menudo de contenido religioso, poseen un estilo más clásico, entre ellas cabe citar la *Crucifixión* (1954, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York) y *La última cena* (1955, National Gallery, Washington).

La técnica pictórica de Dalí se caracteriza por un dibujo meticuloso, una minuciosidad casi fotográfica en el tratamiento de los detalles, con un colorido muy brillante y luminoso. Dalí realizó

varias películas surrealistas en colaboración con Buñuel como *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), libros ilustrados, diseños de joyería así como escenografías y vestuarios teatrales. También escribió libros autobiográficos como *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942) y *Diario de un genio* (1965). Fue miembro de la Academia Francesa de Bellas Artes desde 1979. Murió el 23 de enero de 1989 en Figueras.³²

DESEO (1)

Cada tarde, los rascacielos de Nueva York asumen las formas antropomórficas de múltiples *Angelus* de Millet gigantes... sin movimiento, y listos para llevar a cabo el acto sexual y a devorarse uno al otro... Es el deseo sangulnario que los ilumina y hace toda la calefacción central y la poesía central circular dentro de su estructura de huesos ferruginosos.³³

HUNDIÓ

Le Corbusier también hizo un deshonoroso error: nunca la voluntad reforzó que se usara cemento en otros planetas. Le Corbu, Le Corbubu, Le Corbi, Le Corba, Le Corbo muerto. Le Corbisier murió ahogado. ¡Sí! Sí y sí, se hundió como piedra, el peso de su propio cemento reforzado jalándolo hacia abajo como un masoquista queso suizo protestante.³⁴

MPC

Método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes.³⁵

SISTEMATIZAR

Creo que el momento está a la mano cuando por un desarrollo paranoico y activo de la mente, será posible sistematizar la confusión y, por tanto, ayudar a desacreditar completamente el mundo de realidad.³⁶

DELEUZE, GILLES (1925-1995)

(Ver también GUATTARI, FÉLIX)



Filósofo francés que ha disfrutado de una reputación como uno de los pensadores innovadores en una era cada vez más preocupada por la pregunta de la complejidad. En efecto, Michel Foucault cierta vez predijo que el siglo XX se conocería como el siglo deleuziano. El pensamiento de Deleuze es una combinación de comentarios sobre otros pensadores —más notablemente Nietzsche y Foucault— y sus propias investigaciones originales, empapado en sus últimas obras por la influencia de su colaborador, el psicoanalista radical Félix Guattari.

Deleuze es sobre todo un teórico del flujo, la pluralidad y el movimiento. Rechaza los conceptos tradicionales de identidad y representación a favor de repetición, proliferación y diferencia. Elaboró una serie de conceptos como lo 'estriado', el 'pliegue', y en especial, 'rizoma'. Sería hacerle una injusticia a la sofisticación del pensamiento de Deleuze si tratáramos de dar breves definiciones de tales términos. Es precisamente la fluidez de su pensamiento lo que niega tales estrategias totalizantes.

El pensamiento radicalmente horizontal difícilmente puede ser comparado con otras formas de pensamiento. Tal pensamiento opera ampliamente de acuerdo

con sus propias normas y conceptos. Por esta razón, Deleuze, de forma significativa, nunca ha adoptado la historia de la filosofía como convencionalmente se define en Francia. Para él, el filósofo que piensa (es decir, aquí que crea un acontecimiento en el pensamiento) entra en el desierto, en términos de Nietzsche. Esta horizontalidad radical, tal vez paradójicamente, no lleva a un orden de similitudes (todos en el mismo nivel), pero a la inestabilidad de las diferencias. La horizontalidad radical, entonces, es el cuasi-orden de la diferencia radical, donde la base de la comparación se vuelve problemática. Una vez más, el eje horizontal no provoca la afirmación de fronteras entre identidades, como es el caso del pensamiento representativo basado en el Igual, pero lleva, en cambio a la permeabilidad de todas las fronteras y las barreras. Esto es porqué el pensamiento horizontal evita (mas no se opone) el pensamiento vertical cotidiano, la jerarquía burocrática —el pensamiento que resulta en la consolidación de identidades.³⁷

Entre sus obras se cuenta: *Crítica y Clínica, Foucault, Leibniz y el barroco. El Pliegue, Spinoza y el problema de la expresión, Diferencia y repetición, Kafka, Conversaciones, Diálogos, La lógica del sentido, La imagen movimiento, La*

imagen tiempo, Nietzsche y la filosofía, El Anti-Edipo y Mil Mesetas, El rizoma, ¿Qué es la filosofía?, éstas últimas en equipo con Félix Guattari.

CAPITALISMO

El capitalismo está en el cruce de cada tipo de formación, siempre y por naturaleza neocapitalismo.³⁸

CONECTADO

Cualquier punto en un rizoma puede ser conectado con otro, y debe serlo.³⁹

ESTRANGULADO

La creación tiene lugar en canales estrangulados.⁴⁰

FLUJO (3)

El flujo de capital produce un enorme canal, una cuantificación de poder con Quanta inmediata, en la cual cada cual tiene ganancia a su propia manera de la circulación del flujo de dinero.⁴¹

GIRADO

Hoy hay muchas fuerzas trabajando que repudiarían toda distinción entre lo comercial y lo creativo. Mientras más grande negación de esta distinción, más piensa el negador que es divertido, inteligente, e informado. En efecto, el negador está transmitiendo simplemente un requerimiento de capitalismo: el rápido giro.⁴²

IMPOSIBILIDADES

Un creador es alguien que crea sus propias imposibilidades, y por lo tanto, crea posibilidades. Es golpeando la cabeza contra la pared como se encuentra una respuesta. Se tiene que trabajar sobre la pared, porque sin un juego de imposibilidades, no tendrás la línea de fuga, la salida que es la creación, el poder de la falsedad que es la verdad. Se tiene que ser líquido o gaseoso, precisamente porque la percepción y la opinión normales son sólidas, geométricas.⁴³

INDUSTRIA

No hacemos distinción alguna entre hombre y naturaleza: la esencia humana de la naturaleza y la esencia natural del hombre se hacen una con la naturaleza en la forma de producción o industria, justo como lo hacen dentro de la vida del hombre como especie. La industria ya no se está considerada desde el punto de vista extrínseco de la utilidad, sino más bien desde el punto de vista de su identidad fundamental con la naturaleza como producción del hombre y por el hombre. No el hombre como rey de la creación, sino más bien como el ser que está en íntimo contacto con la vida profunda de todas las formas o de todo tipo de seres, que es responsable hasta por las estrellas y la vida animal, y quien incesantemente conecta un máquina-órgano en una máquina-energía, un árbol en su cuerpo, un seno en su boca, el sol en su año; la eterna custodia de las máquinas del universo.⁴⁴

LITERATURA

Ahora todo mundo aparenta, y se aparentan a sí mismos, tener un libro en ellos, sólo por virtud de tener un trabajo particular, o incluso una familia, un pariente enfermo, un jefe rudo. Una novela para todos en la familia o en el negocio... Se olvida que para cualquiera, la literatura envuelve un tipo especial de exploración y esfuerzo, un propósito creativo particular que puede ser perseguido sólo dentro de la misma literatura, cuyo trabajo no es de ninguna manera registrar los resultados inmediatos de muy distintas actividades y propósitos. Los libros se hacen "secundarios" cuando invade la mercadotecnia.⁴⁵

MAPA (2)

Principio de cartografía o ¿de calcomanía?: Un rizoma no está dispuesto a aceptar ningún modelo estructural o generativo. Es extraño a cualquier idea de ejes genéticos o estructura profunda. Un rizoma es un mapa, no un trazo. No sigue la lógica arbórea, orientada a la reproducción y el establecimiento de competencias, sino una lógica rizomática, trazada para experimentación y ejecución (performance). Tiene entradas múltiples más que un solo punto de vista.⁴⁶

MEDIADORES

Los mediadores son fundamentales. La creación es todo acerca de mediadores. Sin ellos, nada pasa... Ya sean reales o imaginarios, animados o inanimados, uno debe formarse sus mediadores. Es una serie: si no perteneces a una serie, incluso una completamente imaginaria, estás perdido. Yo necesito a mis mediadores

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

para expresarme, y ellos nunca se expresan sin mí: uno siempre trabaja en grupo, incluso cuando no es el caso.⁴⁷

REVOLUCIÓN (2)

La pregunta candente, entonces, se convierte en esto: ¿Por qué los inmensos potenciales procesuales traídos por las revoluciones en el procesamiento de información, la telemática, la robótica, la automatización de oficinas, la biotecnología y demás, hasta ahora sólo dirigen a un refuerzo monstruoso de sistemas tempranos de alienación, una opresiva cultura de *mass media* y una infantilizante política de consenso: Qué les haría posible finalmente introducirse a una cultura posmoderna, de desconectarse de los valores capitalistas segregativos y dar rienda suelta a los primeros estímulos, visibles hoy, de una revolución en inteligencia, sensibilidad y creatividad?⁴⁸

RIZOMA

El rizoma es una anti-genealogía, una memoria de corto plazo o anti-memoria. El rizoma opera por variación, expansión, conquista, captura, retoño (vástago, rama colateral, descendiente). A diferencia de las artes gráficas, dibujo o fotografía, a diferencia de los trazos, el rizoma pertenece a un mapa que debe ser producido, construido, un mapa que es siempre separable, conectable, reversible, modificable, y tiene múltiples entradas y salidas y sus propias líneas de vuelo. Son trazos lo que debe ponerse en el mapa, no lo opuesto. En contraste con sistemas centrados (incluso policéntricos) con modas jerárquicas de comunicación y caminos preestablecidos, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico, sin significado, sin un General y sin memoria organizativa o autómatas central, definido solamente por una circulación de estados.⁴⁹

VELOCIDAD (3)

Es entonces necesario hacer una distinción entre velocidad y movimiento: un movimiento puede ser muy rápido, pero eso no le da velocidad; una velocidad puede ser muy lenta, o incluso inmóvil, e incluso así es aún velocidad. El movimiento es extensivo, la velocidad es intensiva. El movimiento designa el carácter relativo de un cuerpo considerado como "uno", y que va de punto a punto; la velocidad, al contrario, constituye el carácter absoluto de un cuerpo cuyas partes irreductibles (átomos) ocupan o llenan un espacio liso a manera de un vórtice, con la posibilidad de arrancar en cualquier punto.⁵⁰

DERRIDA, JACQUES (N. 1930)



Contado entre uno de los más controversiales filósofos del siglo XX, Derrida nació el 15 de Julio de 1930 en El Bihar, Argelia. En 1952 se fue a Francia donde atendió la *Ecole Normale Supérieure* en París, donde estudió fenomenología y al filósofo alemán Edmund Husserl, siendo Maurice de Gandillac su asesor. El interés de Derrida lo llevó hacia el análisis de la función de la *écriture*, o escritura en filosofía. A través de su conferencia "Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas", ingresó a la academia norteamericana en 1967, en la *Johns Hopkins University*. Actualmente, Derrida es director de la *Ecole des Hautes Etudes* en Ciencias Sociales en París y mantiene un puesto de profesor en la Universidad de California en Irvine.

La mayor contribución de Derrida al siglo XX es la deconstrucción, un método de investigación o una forma de cuestionamiento que ataca la lógica de oposiciones binarias que estructura la metafísica *logocéntrica* de Occidente. Puesto de otra manera, se privilegia un término de la oposición binaria (naturaleza sobre cultura, presencia sobre ausencia, discurso sobre escritura, racional sobre irracional), y esto permite la formación de un sistema (filosófico, social, y así) con un centro estable

(Dios, Verdad, Hombre, Ser, Conciencia, y así sucesivamente). El acercamiento derrideano expone la naturaleza arbitraria de todas las valoraciones binarias: un término no puede existir sin el otro, y el valor positivo asignado a un término es reversible. De la misma forma, la naturaleza autoevidente del centro se expone como contingente. La deconstrucción se ha usado en los campos más diversos como las leyes, la política, la teoría y la crítica literaria, y la filosofía, mientras que sus detractores la han criticado por dirigir al nihilismo. Entre los principales trabajos de Derrida se encuentra *De la Gramatología* (1976), *Escritura y Diferencia* (1978), *Espectros de Marx* (1994).⁵¹

CITADO

Cada signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido actual de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; al hacerlo de esta manera, puede romper con cualquier contexto dado, engendrando una infinidad de nuevos contextos de una manera que es absolutamente ilimitable.⁵²

FIRMA (3)

Creo que los arquitectos de mañana no serán personas; no serán anónimos, la firma singular no será borrada.⁵³

GRÚAS (1)

Un tipo de máquina para dragar. De la cabina oculta (pequeña, cerrada, de vidrio), de la grúa, manipulo algunas palancas y (vi que esto se hizo en Saintes-Maries-de-la-Mer en Pascua) de lejos hundo una boca de acero dentro del agua. Y escarbo el fondo, tomo algunas piedras y algas que traigo de regreso a la superficie para ponerlas en el suelo mientras que el agua cae rápidamente de la boca.

Y nuevamente vuelvo a escarbar, a arañar, a dragar el fondo del mar.

Apenas escucho el ruido del agua desde el pequeño cuartito...

Algunas algas, algunas piedras...

Removidas.⁵⁴

IMPLANTE

Y ellos mismos sólo pueden ser leídos dentro de la operación de su reinscripción, dentro del implante. Es la sostenida, discreta violencia de una incisión que no es aparente en el grosor del texto, una calculada inseminación del alógeno proliferante a través del cual dos textos se transforman, deforman unos a otros, se contaminan el contenido unos a otros, tienden a veces a rechazarse uno a otro, o pasar elípticamente uno dentro del otro y regenerarse en la repetición, a lo largo de las orillas de una oscura costura. Cada texto implantado continúa radiando de regreso hacia el sitio de su remoción, transformando eso también, conforme afecta el nuevo territorio.⁵⁵

TRADUCCIÓN

¿De dónde viene esta urgencia por la traducción? Yo no quiero una traducción que sea posible. Ese sería el fin de cualquier evento, cualquier firma, y así en adelante. Sin embargo, hay traducción. No podemos reprimir el deseo por la traducción. Así que ¿por qué, al mismo tiempo, traducir y no traducir?⁵⁶

VENTANA (1)

(¿Y una ventana forma parte del interior de un edificio o no?)⁵⁷

VISIÓN (2)

El tiempo de reflexión es también la oportunidad de regresar sobre las condiciones de la reflexión, en todos los sentidos de esa palabra, como si con la ayuda de un nuevo aparato óptico uno pudiera finalmente ver la vista, uno no sólo podría ver el paisaje natural, la ciudad, el puente y el abismo, pero pudiera ver la visión.⁵⁸

ECO UMBERTO (N. 1932)



Escritor consagrado y Profesor universitario. Nace en Alessandria, Italia, el 28 de agosto de 1932. A los veinte años, se traslada a Turín para estudiar en la Universidad. En 1954 se licencia en estética bajo la dirección del profesor Luigi Pareyson con una tesis sobre Tomás de Aquino, una auténtica fuente de estudios medievales que tendrá en cuenta en algunas de sus novelas más afortunadas. Licenciado en Filosofía, trabaja varios años en programas culturales para la televisión. Luego, entra a formar parte del Grupo 63 y realiza un sinnúmero de estudios en muchas direcciones: la poética de vanguardia, la historia de la estética, la comunicación de masas, etc. Profesor ordinario de Semiótica y presidente de la Escuela Superior de Ciencias Humanísticas de la Universidad de Bolonia, debuta con la novela "El nombre de la rosa" (1980). Empieza a dar clases de Estética en las universidades de Turín y Milán, y después de Semiótica en diversas

universidades europeas. Ha sido catedrático de Filosofía y director del Instituto de la Comunicación y del Espectáculo de la Universidad de Bolonia. En 1968 publica su primera obra de Semiótica, *La estructura ausente*, que ampliará más tarde con el *Tratado de semiótica general*. Posteriormente escribe varios ensayos sobre crítica literaria y estructuras narrativas. Sin embargo será en 1980, con la publicación de *El nombre de la rosa*, cuando el autor alcanzará reconocimiento a escala mundial. Llevada al cine por J. J. Annaud. Fue galardonada con el premio Strega en Italia, y el premio Médicis en Francia. Su segunda novela, *El péndulo de Foucault*, publicada en 1988, levanta mucha expectación. Será calificada por la Santa Sede de "bufonada, pura charlatanería, profanación y blasfemia". Siempre presente en el mundo literario y académico, participa en numerosos coloquios, debates y conferencias, e interviene frecuentemente en los medios de comunicación. La brillante trayectoria de Umberto Eco ha sido avalada por prestigiosos premios y reconocimientos: *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Madrid, de Tel Aviv y Atenas; desde 1992 es miembro del Foro de Sabios de la Mesa del Consejo Ejecutivo de la UNESCO y miembro de la Academia Universal de Culturas.

Valiéndose de características propias de la novela gótica, la crónica medieval, la novela policíaca, el relato ideológico en clave y la alegoría narrativa, *El nombre de la rosa* narra las actividades detectivescas de Guillermo de Baskerville para esclarecer los crímenes cometidos en una abadía benedictina. Y a esta apasionante trama debe sumarse la admirable reconstrucción de una época especialmente conflictiva, reconstrucción que no se detiene en lo exterior sino que ahonda en las formas de pensar y sentir del siglo XIV.

En *El péndulo de Foucault*, tres intelectuales que trabajan en una editorial de Milán establecen contacto con autores interesados en las ciencias ocultas, las sociedades secretas y las conjuras cósmicas. En un primer momento dicha relación se mantiene estrictamente profesional, pero poco a poco van estrechándose los lazos. Editores y autores inventan juntos, por puro juego, un complejo "plan", urdido supuestamente por los templarios siete siglos atrás. Pero alguien toma demasiado en serio el juego, y todos ellos se verán inmersos en una inquietante pesadilla.

En *La isla del día de antes*, en el verano de 1643 y en los mares del Sur, Roberto de la Grive, un joven piemontés, llega como náufrago a una nave abandonada donde encuentra sólo animales desconocidos y extrañas máquinas. Frente a la nave hay una isla de ensueño, tan cercana como inalcanzable. Confinado en este exiguo espacio y perdido en el vasto mar, Roberto nos pone al corriente sobre su pasado -duelos, lances amorosos, disputas de salón-, a través de las cartas que escribe a una enigmática "Señora". Pero Roberto ha viajado hasta allí con una misión muy concreta: resolver el misterio por el cual pugnan las nuevas potencias de la época, el secreto del Punto Fijo.

En *El superhombre de masas*: "Creo que se puede afirmar que la pretendida superhumanidad de Nietzsche tiene por origen y modelo doctrinal, no Zaratustra, sino al conde de Montecristo de Dumas". Eco parte de esta afirmación de Gramsci para estudiar a los superhombres de las novelas populares de Rocambole a Montecristo, de Arsenio Lupin a James Bond, de Tarzán a Superman, sin olvidar a Rodolfo de Gorolstein, el príncipe de *Los misterios de París*. ¿Por qué y cómo se leen las novelas folletinescas? ¿Qué mecanismos entran en juego en su estructura narrativa? ¿Cómo funciona la ideología de la consolación (el héroe consuela al lector de no ser un superhombre)? Estas son algunas de las preguntas que se plantea Umberto Eco en estos ensayos magistrales.

La estrategia de la ilusión, no es una novela, como *El nombre de la rosa* o *La isla del día de antes*, ni una obra teórica, como *La estructura ausente* o *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Umberto Eco lleva a cabo en esta serie de artículos y estudios -con estilo directo y narrativo, humor satírico y moralizante y una curiosa atención a los acontecimientos del momento- una semiología de lo cotidiano, una aproximación al universo de los discursos periodísticos o políticos, a los fenómenos de la moda y la costumbre, acorde con lo que él considera la natural vocación política de un estudioso de ese lenguaje que utilizamos para hablar de las cosas, a menudo para silenciarlas y con frecuencia para convencernos de que son cosas, cuando son, por el contrario, ideologías, fantasmas, ilusiones o decepciones.

Los gnomos de Gnu, esta es la historia de un emperador que quiere a toda costa conquistar nuevos territorios. Sus ministros le dicen que en la tierra no queda nada por descubrir y que habría que intentarlo en el espacio. En la búsqueda galáctica encuentran un pequeño planeta, Gnu, habitado por gnomos...

Debuta con la novela "*El nombre de la rosa*" (1980), un afortunado thriller gótico ambientado en un convento que, además, estimula el debate ideológico. Sus novelas posteriores, "*El péndulo de Foucault*" (1988) y "*La isla del día antes*" (1994), no gozan del mismo éxito, quizá porque están demasiado marcadas por preocupaciones intelectuales yuxtapuestas. Entre sus ensayos cabe destacar: "*Obra abierta*" (1962), "*Apocalípticos e integrados*" (1964), "*La definición del arte*" (1968), "*La estructura ausente*" (1968), "*Las formas del contenido*" (1971), "*Tratado general de semiótica*" (1975), "*Lector in fabula*" (1979), "*Semiótica y filosofía del lenguaje*" (1984), "*De los espejos y otros ensayos*" (1985), "*Los límites de la interpretación*" (1990), "*La búsqueda de la lengua perfecta*" (1993), "*Seis paseos por los bosques narrativos*" (1994), "*Kant y el ornitorrinco*" (1997). Además, cabe señalar las investigaciones de "*Diario mínimo*" (1963), "*El superhombre de masa*" (1976), "*Siete años de desed*" (1983) así como "*El segundo Diario Mínimo*" (1990), "*Cinco escritos morales*" (1997) y "*La bustina di Minerva*" (2000).³⁹

ANAGRAMA

Inventa, inventa salvajemente, sin poner atención a las conexiones, hasta que se vuelva imposible resumir, compendiar. Una simple carrera de relevos entre los símbolos, uno dice el nombre de lo siguiente, sin descanso. Para desmantelar al mundo en una zarabanda de anagramas, interminable. Y luego creer en lo que no puede ser expresado. ¿No es esta la verdadera lectura del Torah? La verdad es el anagrama de un anagrama.

Anagrama = ars magna.⁶⁰

ANALOGÍA

Regla uno: Los conceptos están conectados por analogía. No hay manera de decidir al mismo tiempo si una analogía es buena o es mala, porque hasta cierto grado todo está conectado con todo lo demás. Por ejemplo, la papa se cruza con la manzana, porque ambas son vegetales y de forma redonda. De la manzana a la serpiente, por asociación Bíblica. De serpiente a dona, por apariencia formal. De dona a salvavidas, y de salvavidas a traje de baño, de baño a mar, de mar a barco, de barco a mierda, de mierda a papel de baño, de baño a colonia, de colonia a alcohol, de alcohol a drogas, de drogas a jeringa, de jeringa a hoyo, de hoyo a tierra, de tierra a papa.⁶¹

FAC-DIFERENTE

A la salida, junto con tarjetas postales y libros ilustrados de historia, venden reproducciones de documentos históricos, desde el billete de la venta de Manhattan hasta la Declaración de la Independencia. Esto es descrito como "verse y sentirse antiguo", porque en adición a la sensación táctil, el facsímil también está perfumado con *old spice* [especia antigua]. Casi real. Desafortunadamente el contrato de compraventa de Manhattan, escrito en caracteres pseudo antiguos, está en inglés, en tanto que el original estaba en holandés. Así que no es un facsímil, sino-perdón por el neologismo- fac-diferente. Como en una historia de Heinlein o Asimov, se tiene la impresión de entrar y salir del tiempo en una novatada espacio-temporal donde los siglos están confundidos.⁶²

MALA MÚSICA

Proust tenía razón: la vida está mejor representada por la mala música que por la *Missa solemnis*.⁶³

PLAN (3)

Inventar un Plan. El Plan te justifica hasta cierto grado que ya no se pueda ser hecho responsable, ni siquiera del Plan mismo. Sólo tira la piedra y esconde la mano. Si realmente hubiera un Plan, no habría fracaso.⁶⁴

SESIÓN AGLOMERADA

Pero no hay nada que objetar hasta aquí, porque la baja Manhattan es una obra maestra de arquitectura viviente, torcida como la línea baja de los dientes de Cowboy Kate; los rascacielos y las Catedrales Góticas componen lo que ha sido llamado una sesión aglomerada en piedra, ciertamente la más grande en la historia de la humanidad. Aquí, además, el Gótico y el neoclásico no aparentan el efecto del frío razonamiento; ilustran la conciencia revivista del período en que fueron construidos, y así no son falsificaciones, al menos no más que la Madeleine lo es en París, y no son increíbles, no más que el monumento de Vittorio Emmanuel lo es en Roma. Todo está integrado en el ahora homogéneo paisaje urbano, por que las verdaderas ciudades, redimen, en su contexto, incluso lo que es arquitectónicamente horrible. Y tal vez en Nueva York el Ca' d'Zan de Sarasota podría ser aceptable, lo mismo que en Venecia, en el Gran Canal, tantos palacios emparentados con el Ca' d'Zan son aceptables.⁶⁵

EISENMAN, PETER (N. 1932)

Arquitecto estadounidense nacido en Newark, Nueva Jersey. Arquitecto por la Universidad de Cornell, obtuvo la Maestría de Arquitectura en la Universidad de Columbia y otra Maestría de Arquitectura y el Doctorado en Filosofía en la Universidad de Cambridge. Además del título de *Doctor Honoris Causa* en Bellas Artes por la Universidad de Chicago, Illinois.

En 1980, tras varios años dedicados a la enseñanza y a la escritura, estableció su propio estudio de arquitectura. Ha elaborado una amplia gama de proyectos prototípicos, entre los que se incluyen proyectos de viviendas y planes urbanísticos a gran escala, equipamientos para instituciones educativas y viviendas unifamiliares.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



En 1982, Eisenman recibió el Stone Lion (Primer Premio) en la Tercera Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia por su proyecto *Romeo and Juliet*. Fue uno de los dos arquitectos elegidos para representar a Estados Unidos en la Quinta Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia de 1991. sus proyectos han sido objetos de exposiciones en museos y galerías de todo el mundo. Eisenman fue fundador y, hasta 1982, director del *Institute for Architecture and Urban Studies*. Ha recibido numerosos premios y distinciones, entre otros el *Guggenheim Fellowship*, el *Brunner Award* de la Academia Americana de Artes y Letras, y una beca de la Fundación Nacional para el Fomento de las Artes. Se le ha concedido el *National Honor Award del Instituto Americano de Arquitectos (AIA)*, en 1993 por el Centro Wexner para la Universidad de Ohio en Columbus (1989), y en 1991, por la sede de la Koizumi Dangyo Corporation en Tokio (1990).

Ha sido profesor en las Universidades de Cambridge, Princeton, Yale y Ohio. Desde 1982 hasta 1985 fue *Arthur Rotch Professor of Architecture* en la Universidad de Harvard, donde desempeñó el cargo de *Eliot Noyes Visiting Design Critic* en el otoño de 1993. actualmente es el primer *Irwin S. Chanin Distinguished Professor of Architecture* en la Cooper Union de Nueva York.

Eisenman es autor de varios libros, entre los que se incluyen *House X* (Rizzoli), *Fin d'Ou T Hou*s (The Architectural Association), *Moving Arrows, Eros and Other Errors* (The Architectural Association), y *Houses of Cards* (Oxford University Press). Dirigió las publicaciones *Oppositos Journal* y *Oppositions Books*, y ha publicado numerosos ensayos y artículos sobre teorías arquitectónicas en revistas y publicaciones internacionales.⁶⁶

ARQUITECTURA

¿Cuál es el acto de la arquitectura, cuáles son sus elementos, sus condiciones, sus materiales, sus motivos?⁶⁷

DICOTOMÍA

En retrospectiva, es fácil de entender el fracaso del modernismo para complementar una dislocación fundamental en la arquitectura consistente con la revolución en la condición humana de ser. Para el nuevo vector dominante, la ciencia, albergó una profunda e irresoluble dicotomía. Por un lado, a través de la tecnología y las ciencias sociales, prometió la realización de algo que siempre había sido un sueño, la utopía de la certeza perfecta. Por el otro, en sus implicaciones profundas, ya anticipó tanto la imposibilidad de lograr esa visión como su propio y fatal antropocentrismo.⁶⁸

DISLOCACIÓN

Se puede hacer el argumento de que cada innovación estilística en arquitectura es, cuando menos hasta cierto grado, una dislocación en su metafísica. Por eso los cambios del Renacimiento al Barroco, del Barroco al Rococó, del Rococó al Neoclásico pueden ser vistos como dislocaciones. Sin embargo, este argumento da por hecho un error que ha ejercido un gran poder sobre las artes en general y la arquitectura en particular en el último siglo: la creencia de que cualquier cosa nueva es necesariamente una dislocación.⁶⁹

SURREAL

Siempre estoy muy apegado a tus proyectos, sabes. Estoy predispuesto. Y probablemente por esos he sido uno de su más ardientes críticos. Tengo la sensación de que tu trabajo cae en una categoría surreal. Es mi uso del término; no sugiero que ni siquiera pienses que tu trabajo es surreal, pero si tuviera que ponerlo en una categoría —y soy propenso a hacer estas sobre-generalizaciones, y me disculpo por la apología, pero parece necesaria— yo diría que es surreal.⁷⁰

EISENSTEIN, SERGUÉI MDJÁILOVICH (1898-1948)

Director de cine y de teatro soviético, uno de los grandes teóricos del cine. En sus escritos sobre esta materia expresó su visión estética del mundo.

Eisenstein nació el 23 de enero de 1898 en Riga (capital de Letonia) y estudió en el Instituto de Ingeniería Civil de Petrogrado. Entró en contacto con el teatro durante su permanencia en el Ejército Rojo, en la época de la Revolución de Octubre de 1917. En 1920 se convierte en director de escena del Teatro Obrero, experiencia que lo impulsa a estudiar dirección teatral. Sus ideas poco convencionales sobre el arte dramático incluían ya el uso de imágenes fuertemente contrastadas capaces de suscitar intensas reacciones emocionales entre los espectadores.



Eisenstein realizó su primer largometraje, *La huelga* (1924), con el grupo del Teatro Obrero. Una conocida secuencia de esta película, que representa la lucha de los obreros en huelga, muestra de forma alternativa escenas de ganado sacrificado en el matadero con escenas de trabajadores fusilados por los soldados zaristas. Su siguiente película, *El acorazado Potemkin* (1925), su obra maestra, considerada uno de los máximos logros del cine mudo, fue el resultado de un encargo del gobierno soviético para conmemorar los primeros intentos revolucionarios de 1905. La ejecución en el barco y la acción en las escalinatas figuran en todas las antologías de la historia del cine. En 1927 dirige *Octubre* (1928), basada en la obra de John Reed *Diez días que estremecieron al mundo*, a la que seguirán *La línea general* (1929), con crecientes problemas de censura. Así mismo, intenta poner en marcha algún proyecto en Hollywood, pero le rescinden el contrato.

Marcha entonces a México para rodar *¡Qué viva México!* (1931), sobre la revolución en este país, pero el negativo es secuestrado en Estados Unidos por razones económicas, ya que los patrocinadores se negaban a seguir aportando dinero, y tuvo que dejarla incompleta. Con el material rodado se han hecho seis montajes distintos, pero ninguno por el propio Eisenstein. Los negativos fueron subastados y la Metro Goldwyn Mayer (MGM) adquirió una parte para utilizarla en *¡Viva Villa!* (1934, Jack Conway); otra fue a parar a manos del productor estadounidense Sol Lesser, que las unió para realizar *Tormenta sobre México*. Con parte del resto, Mary Seaton, amiga de Eisenstein, hizo un montaje, *Tiempo al sol*, exhibido en diversos lugares como un documental sobre México. No obstante, es una obra con fuertes influencias en el cine mexicano e incluso en alguna obra estadounidense (*Viva Zapata*, 1952, de Elia Kazan).

De vuelta a la Unión Soviética dirige *El prado de Bezhin* (1935), interrumpida por la censura; *Alejandro Nevski* (1938, con música de Serguéi Prokófiev, su primera obra sonora), que gana el premio Stalin, y la saga inconclusa *Iván el Terrible* (1944-1948). La segunda parte de esta película, *La conjura de los boyardos*, estuvo prohibida hasta la muerte de Stalin en 1953, por lo que no pudo rodar la tercera parte, ya que murió el 11 de febrero de 1948 en Moscú.

Su pasión por llegar a comprender el potencial del cine y su desarrollo hizo de él uno de los grandes innovadores de la historia del cine. Dueño de un inmenso bagaje de conocimientos, de una enorme cultura, ocupa un lugar entre los grandes genios universales. Entre sus escritos teóricos más conocidos figuran *Teoría y técnica cinematográficas*, *La forma en el cine*, *Reflexiones de un cineasta*, *El sentido del cine* y *Cinematismo*.⁷¹

FOUCAULT, MICHEL (1926-1984)



Nacido en Poitiers, Francia, en 1926, Michel Foucault se consideró a sí mismo como un 'arqueólogo' cuya tarea era descubrir las estructuras latentes de conocimiento y poder que son responsables de muchas formaciones culturales en la historia reciente de Occidente. Tras obtener una *agrégation* en 1951, Foucault trabajó en un hospital psiquiátrico por tres años. Mientras daba clases en la Universidad de Upsala en Suecia, Foucault escribió *Historia de la locura en la época clásica* (1961). Fue la primera de sus incisivas historiografías revisionistas. En 1970, Foucault fue elegido para ocupar la prestigiosa silla de "Historia de los sistemas de pensamiento" en el Colegio de Francia. Murió en 1984.

Foucault expone el hecho de que todas las disciplinas –sean científicas, legales, políticas o sociales– operan a través de una red de poder y conocimiento auto-legitimante. Más adelante mantiene que el poder /conocimiento funciona en una forma que hace que su versión de la verdad sea obvia a sus participantes. Critica el proyecto de las ciencias humanas modernas al enseñar que sus pretensiones de objetividad son imposibles en un dominio en el que la verdad misma es siempre una construcción discursiva. Cualquier periodo dado de la historia comparte formaciones inconscientes que definen la forma correcta de razonar por

la verdad. Su crítica se extiende hasta los conceptos de sexualidad y comportamientos normativos, mostrando cómo las relaciones heterosexuales son un fenómeno distintivamente moderno.

Por otra parte, para Foucault no había un orden o un significado esencial de las cosas, y, por tanto, todo debía ser juzgado de acuerdo a un marco de conocimiento que siempre está cambiando. Foucault se refería a los grandes

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

cambios en la visión intelectual como *epistemes*, periodizaciones del conocimiento no muy diferentes a los 'paradigmas' de Thomas Khun. La historia, para Foucault, debía entenderse de acuerdo a los *epistemes* y discursos del pasado. Era a través del análisis 'genealógico' del pasado que inevitablemente obtendríamos un vistazo a cómo el presente había sido 'producido'. De esta manera, por ejemplo, la obra temprana de Foucault, *Las palabras y las cosas* (1966), reflejaba el predominio del estructuralismo en los sesenta, mientras que sus trabajos históricos más tardíos, *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión* (1975) y en mayor grado, *La historia de la sexualidad* (1976-84), reflejan el subsecuente alejamiento 'post-estructuralista' de la rigidez del estructuralismo.⁷²

EXCLUSIÓN

En una sociedad como la nuestra, todos conocemos las reglas de la exclusión. La más obvia y familiar de éstas tiene que ver con lo que está prohibido.⁷³

PODER

Bentham asentó el principio de que el poder debería ser visible y no verificable. Visible: el inquilino constantemente tendrá ante sus ojos la alta silueta de la torre central desde la cual es espiado. No verificable: el inquilino no debe saber nunca si está siendo observado en ningún momento; pero debe estar seguro de que puede estarlo siempre.⁷⁴

VISIBILIDAD

La visibilidad es una trampa.⁷⁵

GUATTARI, FÉLIX (1930-1992)

(Ver también DELEUZE, GILLES)



Nació en Villeneuve-les-Sablons, Oisy, muy cerca de París, Francia, 1930. En el nombre de Félix Guattari se conjugan militante político, escritor y psicoanalista. Muere en Francia, a los 62 años, la noche del 29 de agosto de 1992. Su formación es inclasificable. Luego de tres años abandona los estudios de Farmacia e intenta una licenciatura en Filosofía en la Sorbona que interrumpe al poco tiempo. Concorre a cursos de Merleau-Ponty y de Bachelard. Como muchos jóvenes de su época siente admiración por Sartre.

Se aproxima a la obra freudiana a través del pensamiento de Jacques Lacan. Comienza su psicoanálisis con el propio Lacan y es uno de los primeros "no médicos" que participa en su *Seminario*. Entre otras cosas, esa experiencia decide su formación como psicoanalista. Años después se integra a la

Escuela Freudiana de París creada por Lacan, en la que alcanza el título de *Analista Miembro de la Escuela*. Participa del grupo hasta su disolución, declarada por su fundador, el 5 de enero de 1980.

La producción intelectual de Félix Guattari vive entremezclada con su militancia política. Marxista disidente, concibe el pensamiento como herramienta de lucha social. Milita en la *Voie Communiste* y en diferentes grupos de izquierda. En toda su producción se respiran los aires de *mayo del 68*. Para Guattari, ese movimiento (que caracteriza por primera vez como una *revolución molecular*) anuncia la posibilidad de otros modos de subjetivización política y de lucha microsocial.

En ese contexto, *tratar con la psicosis* es una de las marcas del pensamiento de Guattari. Trabaja durante cuarenta años, desde su fundación en 1953, en la Clínica *La Borde* con Jean Oury. A partir de su incorporación como miembro del equipo animador, desarrolla una serie de prácticas y teorizaciones que son el inicio de la llamada corriente de *análisis institucional*. Pertenecen a Guattari las nociones de *transversalidad*, *analizador*, *transferencia institucional*. Ideas adoptadas, después, por institucionalistas como Lapassade, Lourau, Lobrot; aunque Guattari les reprocha distorsionarlas al llevarlas al terreno universitario o encasillarlas en el campo de la psicociología. En la perspectiva de Guattari, el *análisis institucional* no se relaciona con la dinámica de grupos (Lewin), ni con el psicodrama (Moreno). No es un añadido marxista al psicoanálisis. Ni se trata de la terapia de un grupo de individuos, o del análisis de una institución. Tampoco se reduce a los impulsos transformadores de François Tosquelles (un psiquiatra catalán refugiado en Francia después de la guerra civil española). El *análisis institucional* es para Guattari implicación en un

proceso molecular. Una intervención política que, a través de un dispositivo analítico de enunciación, revela aristas de una constelación social.

En 1964, unos años antes de iniciar su trabajo con Gilles Deleuze, Félix Guattari presenta un informe que titula *La transversalidad*. Afirma allí que en toda existencia se conjugan dimensiones deseantes, políticas, económicas, sociales e históricas. Critica la reducción de esta multiplicidad. Alerta contra la psicologización de los problemas sociales. Entiende que los padecimientos psicopatológicos (o los malestares individuales, o las fracturas familiares) no se pueden pensar por fuera del universo social. Sugiere, por ejemplo, que el fantasma de castración es fantasma de castración y es modo de regulación capitalista. Deseo que muere en el fruto prohibido e interiorización de la represión burguesa. Propone la idea de *coeficiente de transversalidad* para ilustrar las situaciones de ceguera institucional. Describe cómo las condiciones sociales intervienen en la producción del malestar.

Pero el pensamiento de Guattari no se propone (como se dijo) introducir la política en el psicoanálisis sino revelar que la política es condición de producción del inconsciente mismo. Guattari supone que el inconsciente no sólo tiene relación con las coordenadas míticas y familiares invocadas tradicionalmente por algunos psicoanalistas, sino que es (también) formación entre texturas sociales, económicas y políticas. Piensa que los contenidos sociopolíticos del inconsciente intervienen en la determinación de los objetos del deseo. O, en otras palabras, no concibe las relaciones sociales como un más allá o un más acá o un después de las cuestiones individuales, familiares o institucionales. Piensa que las relaciones sociales son los *flujos maquínicos* con los que el inconsciente hace su trabajo.

En Guattari la pregunta por la psicosis lleva al problema del inconsciente y la cuestión del inconsciente lleva al problema político. En la serie psicosis, inconsciente y política dibuja los problemas que hacen a la condición deseante de la subjetividad. La cosa en cuestión es *qué es eso* que (más allá de las voluntades y los consensos) *hace enganche* en cada uno de nosotros. Para Guattari eso, que nos deja colgados como peces del anzuelo, se llama *deseo*. Hambre de subjetividad. Sed de una existencia que no se llena. Potencia que muere en los *extraños objetos* que se ofrecen en el mercado capitalista. Al respecto escribe (junto con Deleuze, en 1972) que el problema fundamental de la filosofía política sigue siendo el que Spinoza supo plantear (y que Reich redescubre): *¿Por qué hombres y mujeres combaten por su servidumbre como si lucharan por su salvación? ¿Cómo es posible que se llegue a gritar: ¡queremos más impuestos! ¡Menos pan! Lo sorprendente no es que la gente robe, o que haga huelgas; lo sorprendente es que los hambrientos no roben siempre y que los explotados no estén siempre en huelga. ¿Por qué soportamos desde siglos la explotación, la humillación, la esclavitud, hasta el punto de quererlas no sólo para los demás, sino, también, para nosotros mismos?». Guattari se rehúsa a invocar un desconocimiento o una ilusión de las masas para explicar ese misterio. Pide una explicación a partir del deseo. Concluye: "No, las masas no fueron engañadas, ellas desearon el fascismo en determinado momento, en determinadas circunstancias, y esto es lo que precisa explicación, esta perversión del deseo colectivo."*

La militancia política y el trato cotidiano con la psicosis modelan estas teorizaciones. Así como ausculta el pulso político en los estados psicóticos, también advierte los límites explicativos del psicoanálisis ante esas constelaciones existenciales desamarradas de las estructuras neuróticas. Escribe: *"Más allá del yo, el sujeto estalla en todo el universo histórico, el delirante comienza a hablar lenguas extranjeras, alucina la historia; los conflictos de clase o las guerras se convierten en los instrumentos de la expresión de sí mismo"*. La palabra desquiciada de los locos no sólo expresa el sufrimiento por un desorden psíquico individual. En cada una de esas voces solitarias gime (también) el mundo social.

Sin embargo, esta posición frente a las psicosis no debe confundirse con los postulados de la *antipsiquiatría inglesa* (Cooper y Laing). En Guattari siempre reaparece la distinción entre alienación mental y alienación social. Su valoración de la locura no es elogio de la enfermedad mental. Por el contrario, el pensamiento de Guattari está empeñado en la pregunta: *¿Cómo liberar a la locura de la enfermedad mental?* O, dicho en sus palabras, *¿cómo restituir la potencia del sin-sentido a resguardo del dolor?* Guattari advierte que los estados psicóticos ponen a la vista que en la subjetividad reverbera un murmullo de multiplicidades históricas. Murmullo acallado, a la vez, por ataduras neuróticas y por disciplinamientos sociales. Las psicosis nos enseñan esa locura de flujos y simultaneidades, cierto. Pero, la paradoja es que los psicóticos viven ajenos en ese mensaje del que son portadores. Por esa *capacidad de locura* pagan el precio atroz de la enfermedad mental.

Para Félix Guattari escribir es luchar, escribir es resistir y escribir es cartografiar. Pero *¿cómo dibujar planos de la subjetividad? ¿Cómo sujetar intensidades que no permanecen? ¿Territorios que mudan? ¿Trazos de una sola vez? Se pregunta Guattari (1989) si las mejores cartografías de la subjetividad o, si se quiere, los mejores psicoanálisis, no han sido hechos por Goethe, Kafka, Proust, Joyce, Artaud y Beckett, más bien que por Freud, Jung y Lacan. Escribe: "Después de todo, la parte literaria en la obra de estos últimos constituye lo mejor que subsiste de ellos (por ejemplo, La interpretación de los sueños de Freud puede ser considerada como una extraordinaria novela moderna)". Guattari no se interesa por el análisis como asunto que concierne a especialistas. Una profesión que ejerce un psicoanalista y*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que controla un grupo o una escuela analítica. Se interesa por otra cosa: la producción de lo que llama *dispositivos de enunciación analíticos*. En ese sentido considera, por ejemplo, a Samuel Beckett, uno de los más grandes analistas de todos los tiempos. Explica que, aunque a primera vista no parece involucrado en las luchas políticas y sociales o preocupado por los problemas del inconsciente, sus exploraciones tienen el efecto de una intervención analítica. Porque revelan las mutaciones micropolíticas de nuestros estados de subjetividad y, a la vez, ponen en crisis los modos colectivos de semiotización.

Quizá, el *esquizoanálisis* (otras veces llamado *análisis molecular*, o *enfoque ecosófico*) sea uno de los nombres del *proyecto guattariano* de poner la práctica psicoanalítica del lado de los problemas planteados por las psicosis. Consecuencia tanto de su perseverancia como *psicoanalista disidente* crítico de la teoría freudiana, como de su posición heterodoxa frente al discurso lacaniano. Escribe Guattari (1992): "*Con la invención del dispositivo analítico, la modelización freudiana marcó un enriquecimiento indudable en la producción de subjetividad, una ampliación de sus constelaciones referenciales, una nueva apertura pragmática. Pero rápidamente encontró sus límites con sus concepciones familiaristas y universalizantes, con su práctica estereotipada de la interpretación, pero sobre todo con su dificultad para tomar posición más allá de la semiología lingüística. Mientras que el psicoanálisis conceptualiza la psicosis a través de su visión de la neurosis, el esquizoanálisis aborda todas las modalidades de subjetivización iluminadas por la expresión del ser en el mundo de la psicosis*".

Pero el *esquizoanálisis* no es (como se dijo) un *psicoanálisis psicótico*. Para Guattari la fractura esquizo es la *vía regia* para entrever emergencias de la fractalidad del inconsciente. En su perspectiva, *el lapsus*, por ejemplo, no es sólo la expresión conflictiva de un contenido reprimido, sino (también) una manifestación indicial positiva de un universo que golpea en nuestra ventana *como un pájaro mágico*.

Guattari no piensa el inconsciente como estructura, ni esencia inamovible, ni entidad cerrada sobre sí misma. Tampoco como cementerio viviente de lo expulsado de la conciencia. Lo entiende como una maquilación que recomienza cada vez que se produce un nuevo encuentro, o encarnación de alteridades que proliferan. Máquina de multiplicidades, polifonías y heterogeneidades que no se pueden fijar sólo a un asunto complejo o episódico familiar, ni a cadenas significantes u ontologías topológicas o de matemáticas; aunque puede dejarse pensar (en parte) bajo el calco de esas operatorias. Según su perspectiva, se trata de optar entre concepciones mecánicas y concepciones maquinicas de apertura procesual. Para el esquizoanálisis (piensa) el problema central no es la interpretación sino la intervención. Declara que, en el límite, toda interpretación "*es todo eso que dice y, a la vez, muchas cosas más*".

Quizá se perciba en sus textos (*Les trois écologies*, 1989 y *Chaosmose*, 1992) la postulación de un programa totalizador. Por un lado, en lo referente a un pensamiento que atienda simultáneamente (en un bloque inseparable) a la ecología medioambiental, a la ecología social y a la ecología mental; y, por otro, lo referente a la propuesta de un nuevo paradigma *ético estético* que propicie nuevos modos de semiotización.

Lo cierto es que si Guattari afirma (sobre un fondo de incertidumbre) que no le gusta que las cosas sean como son, sería un error cubrir esa ignorancia radical con la fórmula (o la *solución*) de un esquema *súper-ecológico o extra-paradigmático*. Guattari ofrece un testimonio desgarrador: redes de parentesco a las que se les sueltan los hilos, consumos mass-mediáticos que infectan nuestra cotidianeidad, comportamientos estandarizados en la vida amorosa y familiar, relaciones de vecindad afectadas por el temor y el rechazo del otro, la desertificación social que avanza cada día un poco más. Retoma, de otros modos, las ideas de *serialidad* (Sartre) o de unidimensionalidad (Marcuse). Se propone formas alternativas a la producción de subjetividad uniformizante. Convoa a imaginar e inventar espacios de enunciación colectiva de procesos de singularización.

Refiriéndose a este programa existencial, Guattari entiende la experiencia de subjetividad como la vivencia de un *extraño en nosotros*. Subjetividad como presencia insondable de la alteridad en uno mismo. Un *extraño en nosotros* que, sin embargo, dice, se imagina, se percibe como peligro de desintegración. O como terror a lo otro. O amenaza de lo que nos es ajeno. Una dolencia de lo extranjero en nosotros mismos. Por eso, Guattari se pregunta de qué modo un dispositivo analítico puede ser *creación, soporte y acogida del extraño en nosotros*. Recepción hospitalaria de lo otro. Albergue de potencias que vibran en la ajeneidad. O, en otras palabras, de qué modo un dispositivo de enunciación analítico puede *dar lugar* a vagabundeos existenciales expulsados de los territorios restrictivos del yo, o del mí mismo, o de las culturas de grupo, o del desierto mass-mediático. Si en la ilusión de completud se representa a la otredad como carencia, Félix Guattari propone, en cambio, pensar la alteridad *como proyecto*. Como posibilidad de un proceso de heterogénesis en la subjetividad.

Declaró una vez: "*Soy uno de esos que vivieron los años sesenta como una primavera que prometía ser interminable. Por eso, siento el pesar de tener que acostumbrarme a este largo invierno*".

Practicaba lo que él llamaba "DISCONSENSO" que significa no sólo aceptar posiciones diferentes, sino también buscarlas y deseirlas, deviniendo así la singularidad en RESISTENCIA TRANSGRESORA Y SUBVERTORA.

Entre su obra se cuenta: *Psychoanalyse et transversalité*, 1972 (trad. esp. Psicoanálisis y transversalidad, 1976). *L'Anti-Oedipe (capitalisme et schizophrénie)*, 1972, con Gilles Deleuze. (trad. esp. El Antiedipo (capitalismo y esquizofrenia), 1973). *Rizhome (Introduction)*, 1976, con Gilles Deleuze (trad. esp. Rizoma (Introducción), 1977). *Kafka, pour une littérature mineure*, 1975, con Gilles Deleuze (trad. esp. Kafka, por una literatura menor, 1978). *La révolution moléculaire*, 1977. *Politique et psychoanalyse*, 1977, con Gilles Deleuze. *L'inconscient machinique. Essai de schizo-analyse*, 1979. *Mille plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, 1980, con Gilles Deleuze. (trad. esp. Mil Mesetas (capitalismo y esquizofrenia), 1988). *Pratique de l'institutionnel et politique*, 1985, con Jean Oury. *Les Nouveaux espaces de liberté*, 1985, con Toni Negri. *Les années d'hiver*, 1986. *Micropolitica. Cartographies du Déserto*, 1986, con Suely Rolnik. *Les trois écologies*, 1989. (trad. esp. Las tres ecologías, 1990). *Cartographies schizoanalytiques*, 1989. *¿Quest-ce que la philosophie?*, 1991, con Gilles Deleuze (trad. esp. ¿Qué es la filosofía?, 1993). *Chaosmose*, 1992 (trad. esp. Caosmosis, 1996).⁷⁶

(Ver vocabulario en **DELEUZE, GILLES**)

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1770-1831)¹



Nacido en Stuttgart, Alemania, G. W. F. Hegel estudió teología en Tübingen de 1788 a 1793. Estuvo fuertemente influenciado en su carrera temprana por un compañero de estudios Friedrich von Schelling, y en su primer trabajo argumentó que Schelling había seguido a Johan Fichte en completar el proyecto de idealismo trascendentalista de Emmanuel Kant. Para el momento de su muerte en Berlín, donde había mantenido el su puesto ocupando una silla en filosofía en la Universidad de Berlín en 1818, Hegel había propuesto una filosofía del idealismo del espíritu, que lo establecía como el seguidor más importante de Kant. El pensamiento hegeliano influyó directamente al marxismo, al existencialismo y a la Escuela de Frankfurt. También provee un punto de debate para la Escuela Analítica, dirigida por Bertrand Russell.

Hegel creía en una concepción idealista de la historia, en la cual el Espíritu progresa a través de un proceso continuo de dialéctica. La dialéctica hegeliana implica una lucha entre dos fuerzas culturales extremadamente opuestas –la tesis y la antítesis– que son resueltas en forma de una síntesis. La meta de la dialéctica es llegar a la síntesis última, que Hegel llama Idea Absoluta, punto en el cual el Espíritu habrá resuelto la dialéctica entre lo temporal y lo eterno.

Las principales obras de Hegel son *La fenomenología del Espíritu* (1807), *La filosofía de la Historia* (1833), *Lineamientos de la fenomenología* (1840), y *Lineamientos de la lógica* (1840).⁷⁷

HABERMAS, JÜRGEN (N. 1929)



Nació en Dusseldorf, Alemania, en 1929. Estudió en Gottinga y en Bonn, doctorándose con una tesis sobre Schelling y fue ayudante de Adorno desde 1956 a 1959 en el Instituto de Investigación Social de Francfort. Entre 1961 y 1964 ejerció como Profesor en Heidelberg, luego fue profesor titular de Sociología y de Filosofía en Francfort desde 1964 a 1971, y dirigió a partir de este último año el Instituto Max Planck de Starnberg. En 1983 regresa a Francfort. Realiza importantes trabajos empíricos sobre comunicación de masas y socialización política: considera al pragmatismo americano como una interesante propuesta para compensar las debilidades de la teoría marxista de la sociedad.

En 1976 desarrolla la teoría de la acción comunicativa con la intención de lograr una reconstrucción del materialismo histórico. Crítica fuertemente al marxismo por descuidar el aspecto superestructural y hacer fuerte hincapié en lo económico- material. En 1981 su interés

se centra en la filosofía práctica: moral, ética, derecho y justicia. La noción clave es la idea de "comunidad ideal de comunicación".

Tomada en su conjunto, la obra de Jürgen Habermas resulta de difícil acceso. La variedad de los intereses y el rigor de sus planeamientos teóricos, junto con la continua referencia y aprovechamiento de investigaciones de áreas diversas, lo revelan como un pensador polémico. Su temática es tanto sociológica y filosófica como científica y política. Influidor por Heidegger, Hegel y Lukács, se pone en contacto con los "temas de izquierda". Lee a Marx, Benjamin, Marcuse, Horkheimer y Adorno. Espantado por el nazismo -quizá la expresión más dolorosa del proyecto moderno- se esfuerza desesperadamente por encontrar en el ámbito intersubjetivo de la comunicación la clave que permita reanudar ese proyecto, reinterpretarlo y realizarlo.

Por sus estudios en sociología entra en contacto con trabajos empíricos de comunicación de masas y sociología política, y con la obra de Durkheim, Weber y Parsons. En esa época escribe "*Historia y crítica de la opinión pública*" y "*Teoría y praxis*", en un intento de proseguir el marxismo hegeliano y weberiano de los años 20. De forma simultánea se dedica a la filosofía del lenguaje y a la teoría analítica de la ciencia. Considera al pragmatismo americano como una interesante propuesta para compensar las debilidades de la teoría marxista de la sociedad. Todo ello lo conducirá a la idea de una pragmática universal desarrollada ampliamente en su Teoría de la acción comunicativa.

En "*Ciencia y técnica como Ideología*" y en "*Conocimiento de interés*", del mismo año, distingue la acción racional con orientación utilitaria de la acción comunicativa. Esta distinción apunta al desarrollo de una teoría de la comunicación. Deja en claro además que es tarea de una crítica de la ciencia que escape a los engaños del positivismo admitir el carácter "interesado" de aquella: no hay conocimiento neutral. Más aún, hay diversos intereses científicos: uno es el técnico de las ciencias empíricas; otro, el práctico, orientador de la acción por su comprensión de sentidos; y el tercero, el emancipador de la teoría crítica de la sociedad.

En 1976 recurre a la teoría de la comunicación para lograr una "reconstrucción" del materialismo histórico. Reconstrucción, esto es, descomposición y reconstrucción en forma nueva de una teoría con el fin de ver y alcanzar mejor su meta. Aceptada la diferencia entre trabajo e interacción simbólicamente mediada, la crítica del marxismo se deduce fácilmente: tiene que ver con su énfasis en lo económico y su descuido de lo superestructural.

Crítica las contradicciones y tendencias de la crisis del capitalismo tardío- burocrático, las cuales derivan de la falta de consenso racional con respecto al principio de organización de la sociedad vigente. Es decir, apunta a la consideración de lo particular en detrimento de lo argumentativamente generalizable. Sin embargo, es una censura moral con la cual un Habermas no puede contentarse. Hay que tener en cuenta sobre todo las tendencias concretas a la crisis del capitalismo, las cuales se ubican no sólo en el plano económico administrativo, sino también en el sociocultural de las legitimaciones y motivaciones. Por otro lado, no se puede concluir con certeza la autosupresión del principio capitalista de organización, ni tampoco predecir la necesidad de una crisis.

En 1981 publica su monumental obra "*Teoría de la acción comunicativa*". Es una obra sociológica, una teoría global de la sociedad: el origen, la evolución y las patologías de la sociedad. Habermas abandona el programa de la filosofía de la conciencia o del sujeto y se ubica en el de la intersubjetividad comunicativa o del entendimiento lingüístico. Desde este punto de vista, considera entre otras cosas que el modelo de acuerdo con el cual hay que pensar la acción social no es ya el de una acción subjetiva orientada por fines egoístas de sujetos individuales, sino el de una acción orientada al entendimiento en el cual los sujetos coordinan sus planes de acción sobre la base de acuerdos motivados racionalmente, a partir de la aceptación de pretensiones. La pragmática universal intenta identificar y reconstruir las condiciones universales de todo entendimiento posible en el medio específico del habla.

Junto con el concepto de acción comunicativa, Habermas introduce una noción complementaria: el mundo de la vida, único horizonte desde el cual y sobre el cual puede producirse la reproducción simbólico-social en acciones lingüísticamente mediadas.

Sin embargo, una teoría sociológica no puede reducirse a mera teoría de la comunicación sino que se requiere además de una teoría sistémica. La sociedad queda así enfocada como mundo de la vida por un lado, como sistema por otro. Con estos elementos puede afrontar el carácter paradójico del proyecto ilustrado: la creciente racionalización del mundo de la vida corre paralela a la creciente complejidad sistémica. Esta última desborda su esfera propia y "coloniza" el mundo de la vida: de ahí la pérdida de sentido y libertad.

En "*El discurso filosófico de la modernidad*" y en "*El pensamiento posmetafísico*", Habermas refleja el debate que se instaura en los '80 en los medios académicos. En el primero califica la llamada "filosofía posmoderna" de neoconservadora, y aboga por una nueva apropiación crítica del proyecto moderno teniendo en cuenta problemas que la modernidad no resolvió. Concluye que lo agotado no es hoy la racionalidad moderna, sino el paradigma del sujeto o de la conciencia, y que el "espíritu moderno" sigue aún vigente en el vivir la historia como proceso marcado por la crisis, en la actualidad como relámpago que alumbrará difíciles encrucijadas y en el futuro como premio de lo no resuelto. Mientras que en el segundo texto nombrado señala la necesidad de tomar en serio el prefijo "pos" y de tener en cuenta los motivos del pensamiento actual.

Desde 1981 en adelante su interés se centra en la filosofía práctica: moral, ética, derecho y justicia. En "*Conciencia moral y acción comunicativa*" y en "*Moralidad y ética*", de 1986, intenta fundamentar una ética en un universalismo normativo y afrontar así el escepticismo de nuestro tiempo. La noción clave es la idea regulativa de "comunidad ideal

de comunicación”, libre de coerciones de intereses particulares. En ese concepto está supuesto que la moral individual es una abstracción, pues siempre está involucrada en la eticidad concreta de un concreto mundo de la vida. Se entiende así que también la ética sea para Habermas una ciencia reconstructiva que no deja a un lado elementos histórico-culturales.

Digamos en primer término que el universalismo relativiza la propia forma de existencia y la tradición propia, y da lugar a otras formas de vida a los extraños; ésta es la universalidad abstracta que, como la demanda de libertad ilustrada, desemboca en terror. Pero hay otro tipo de universalidad: una comunidad en la que los participantes comparten un sentido de la vida, lo que da lugar a la moral y la política en toda su concreción. Sin embargo, en este punto se corre un riesgo, ya que las democracias deben reconocer las comunidades sin permitir la caída en nacionalismos totalitarios-homogeneizantes.

Habermas confía en la estrategia de la “ética del discurso”: el discurso representa una forma de comunicación en la medida en que su fin es lograr el entendimiento entre los hombres, por lo cual apunta aún más allá de las formas de vidas singulares, es decir que se extiende a la ya mencionada “comunidad ideal de comunicación”, que incluye a todos los sujetos capaces de lenguaje y acción. Se garantiza así una formación de la voluntad común que da satisfacción a los intereses de cada individuo sin que se rompa el lazo social sustancial a cada uno con todos. Comprometido con el objetivo de asegurar la validez y no sólo la vigencia de las normas éticas, del derecho y a la constitución fáctica de los estados democráticos, esta necesidad de “moralizar” la política no supone confundir esferas diferentes: la pretensión de legitimación del derecho positivo no puede agotarse en la validez moral. Una norma jurídica es tal en la medida en que se agrega un componente empírico, el de su imposición a todas las personas por igual. Queda justificado así el poder político y sus instituciones, claro que generando nuevos conflictos derivados del contraste entre una idealidad deseada y una pragmática factibles.⁷⁸

AUTENTICIDAD

El trabajo auténtico está radicalmente ligado al momento de su emergencia; precisamente porque se consume a sí mismo en la realidad, puede hacer que el flujo estable de trivialidades se suspenda, se abra a la normalidad y satisfaga por un momento los inmortales anhelos de belleza –un momento en el que lo eterno se pone en contacto fugaz con lo actual.⁷⁹

CLÁSICO

Lo “clásico” es de aquí en adelante el “destello” del amanecer de un nuevo mundo el cual desde luego no tiene duración, ya que su colapso está ya sellado por su apariencia.⁸⁰

HEIDEGGER, MARTIN (1889-1976)



Nacido en Baden, Alemania, Martin Heidegger asistió a la Universidad de Freiburg en 1906 para estudiar teología católica romana. En 1911 desistió del sacerdocio para ir a estudiar filosofía con Edmund Husserl. Fuertemente influenciado por el fenomenología de Husserl, Heidegger también estudió a los presocráticos, a Soren Kierkegaard, y a Friedrich Nietzsche. En 1928, fue nombrado profesor de filosofía en Friburgo. Colaboró con el régimen nazi firmando, incluso la Proclamación de Leipzig de 1933 en apoyo a Adolf Hitler. Sin embargo, permanece como un importante filósofo del siglo XX cuyo trabajo influenció el existencialismo de Jean Paul Sartre y la deconstrucción de Jacques Derrida.

En su libro *El ser y el tiempo* (1927), Heidegger se cuestiona acerca de la relación entre la psicología y la filosofía trascendental. El *Da-sein* (ser-ahí) es explorado en su inextricable relación con la experiencia humana y con la estructura del tiempo. La exploración de Heidegger al respecto tiene que ver con la recuperación de un modo de ser auténtico. Creía en un estado de ser “óntico” que ha sido olvidado o cubierto a lo largo del curso de la existencia humana. A través de un acercamiento fenomenológico, Heidegger trata de descubrir el conocimiento pre-reflexivo auténtico. Llamó a su acercamiento la “fenomenología existencial”.

Fue educado en la tradición fenomenológica de Edmund Husserl. Siendo una figura controversial en mucho por sus afiliaciones políticas con el Nacional Socialismo, Heidegger ha sido una figura clave en el pensamiento europeo del siglo XX y una influencia significativa en otros pensadores como Hans-Georg Gadamer y Jacques Derrida. Con la publicación en 1927 de su trabajo seminal, *El ser y el tiempo*, Heidegger perseguía el problema del lugar que ocupa la humanidad en el mundo, en un proyecto centrado en los conceptos clave de *dasein* y la pregunta por el ‘Ser’.

Heidegger argumentaba que la alineación de la existencia contemporánea se basaba en la separación entre el pensamiento y el 'Ser', condición sintetizada por el privilegio otorgado a la tecnología y al pensamiento calculador en el mundo moderno. Su proyecto era, por tanto, un intento de regresar a la humanidad a una forma de existencia auténtica.

Otras de sus obras incluyen *Nietzsche vols. 1-4* (1979-1987), *La pregunta por la técnica y otros ensayos* (1977) y *La fenomenología del Espíritu de Hegel*⁸¹

DESTINO

La revelación de reto tiene sus orígenes en una destinación a la procreación. Pero al mismo tiempo, el Crear eleva en el sentido característico de una destinación bloquea la *poesis*... la tecnología es el destino de nuestra época, donde *destino* quiere decir la inevitabilidad de un curso inalterable.⁸² }

SIN OBJETO (OBJECTLESSNESS)

De este modo cuando el hombre, investigando, observando, enreda a la naturaleza como área de su propia concepción, él ya ha sido requerido por una forma de descubrimiento que lo retenga a abordar la naturaleza como un objeto de investigación, hasta que incluso el objeto desaparece en el sin objeto de reserva estancada.⁸³

VACÍO

¿Y en qué se volverá la vaciedad del espacio? Frecuentemente parece ser deficiencia. Entonces la vaciedad es considerada ser un fracaso para llenar una cavidad o un abismo. Incluso presumiblemente la vaciedad está cercanamente aliada al carácter especial de lugar, y entonces no como fracaso, sino como procreadora. Una vez más, el lenguaje puede darnos una sugerencia. En el verbo "vaciar" (*leeren*) la palabra "colectar" (*lesen*), tomada en el sentido original de la colecta que reina en el lugar, está hablada, incluida. Vaciar un vaso significa: colectar el vaso, como eso que puede contener algo, en su haber estado libre. Vaciar la fruta colectada en una canasta significa: preparar para ellas este lugar.

La vaciedad no es la nada. Tampoco es deficiencia. En una personificación escultural, la vaciedad juega a la manera de buscar-proyectar la institución de lugares.⁸⁴

KOOLHAAS, REM (N. 1944)



Nacido en 1944 en Rotterdam, Holanda -un año antes de terminar la Segunda Guerra Mundial, en ese entonces una ciudad llena de cráteres producidos por las bombas lanzadas en el centro de ella.

Durante su infancia la familia se traslada a vivir por algún tiempo a Indonesia (Jakarta) -territorio holandés hasta 1949- donde por primera vez se enfrenta con las masas de seres humanos y la congestión de una ciudad, inimaginables para la gente holandesa, más aún aquel tiempo.

Hijo de un famoso escritor y crítico de teatro, y nieto, por parte materna, de un arquitecto, hace eco a su estirpe y desde muy joven es reportero del *Haagse Post* y escritor de guiones. Sin embargo, de un día para otro decide estudiar Arquitectura, hace sus maletas y se dirige a la *Architectural Association School* de Londres, donde se recibe en 1972 con el proyecto *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, proyecto con el cual participa, además, en el concurso *Casabella: "The City as a meaningful Environment"*, obteniendo primer lugar *ex aequo*. Tan pronto termina es premiado con la *Harkness Fellowship* para permanecer dos años en Estados Unidos haciendo investigación. Hace sus maletas otra vez y parte entonces a Nueva York a enfrentarse con una metrópoli imponente -pensemos que en ese momento es apenas un joven recién egresado de la licenciatura- donde por un lapso de cuatro años -con el apoyo además del *Institute for Architecture and Urban Studies*, que le brinda una base en

Manhattan y la *Graham Foundation for Advanced Studies in Fine Arts* de Chicago que otorga una donación- se dedica con entusiasmo a la investigación y análisis de la cultura metropolitana, trabajo que da como resultado su famosísimo libro *Delirious New York* -publicado en 1978-, libro en el que la cultura urbana era, por una vez, no despreciada sino descrita como un fenómeno fascinante y contradictorio, completamente hecho por el hombre, y el

cual era un reto continuar construyéndolo. En parte gracias a las ilustraciones de su esposa Madelon Vriesendorp, en las cuales a los rascacielos les dio gestos humanos, el libro atrajo la imaginación de mucha gente. La primera edición se agotó como pan caliente, era imposible conseguir uno ni siquiera repagándolo en una subasta de Sotheby. Fue hasta el año de 1994 cuando se lanzó otra edición del renombrado libro. Su obra magna respecto a libros hasta la fecha es el 'adoquín de plata', publicado en Diciembre de 1995: **SMLXL**.

En el año de 1975, Koolhaas junto con Elia y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp inauguraron una oficina en Londres la que llamaron **Office for Metropolitan Architecture -OMA-** nombre de llamar la atención, pues como el propio Koolhaas dice, "la arquitectura es una profesión peligrosa... Es especialmente peligrosa si se tiene un nombre como *Office for Metropolitan Architecture* -un nombre muy pretencioso comparado con el cual casi cualquier realización puede ser encontrada deficiente."

Dos años después abren otra OMA en Rotterdam y luego otra en Atenas, esta última desaparece en 1985 cuando los Zenghelis deciden tomar otros rumbos. En la actualidad OMA es una de las oficinas más importantes a escala internacional con un gran volumen de trabajo en todo el mundo, al cual me referiré más adelante. Cuenta con su centro de investigaciones propio, en donde se hacen las investigaciones para fundamentar cada uno de los proyectos y obras que realizan y encontrar nuevas propuestas y soluciones con base en ellas; y ya que esta investigación considera Koolhaas que está subutilizada -sólo la utiliza la OMA-, está en tratos para asociarse, nada más ni nada menos que con la oficina de *Ove Arup & Associates* -oficina dedicada al diseño estructural que en la actualidad cuenta con 2,000 empleados en su oficina de Gran Bretaña y otros mil en el resto del mundo-, para que ellos también puedan disponer de ella.

De regreso en Europa, el mismo año de la presentación de su libro *Delirious New York* (1978), Koolhaas es invitado a participar en el concurso para la Extensión del Parlamento Holandés (*Tweede Kamer*) -una obra actual enclavada en plena fortificación medieval que alberga el Parlamento original conocida como Binnenhof -donde obtiene primer lugar. Un jurado de expertos seleccionó su proyecto como el mejor de todos pero el Concejo Municipal de La Haya vio conveniente ignorar esta decisión. Se construye otro proyecto, hecho, éste de ganar y que por infinidad de causas no se construya el proyecto de Koolhaas, que se vuelve reiterativo a lo largo de su desempeño profesional.

Paralelamente se dedica a impartir un sinnúmero de conferencias y entrevistas en diversos países, con las cuales ejerce una enorme influencia en las discusiones de arquitectura y urbanismo donde los jóvenes adoptaban entusiastamente sus ideas y estilo de presentación -y podría agregar que también entre los jóvenes de espíritu, por ejemplo el conocido arquitecto británico James Stirling (1926-1994), quien no se perdía una sola de ellas por nada y además las gozaba a carcajadas; o el también conocido arquitecto alemán Oswald Mathias Ungers (1926), con quien estudiara en Nueva York, entre otros. Pero Koolhaas mismo no había realizado para ese entonces un solo edificio, por un buen tiempo estuvo en esta frustrante situación; así que por otro lado los no tan jóvenes de espíritu lanzaban ya sus acres ataques por la desmedida influencia que ejercía en la profesión apodándose para empezar el arquitecto en papel o el contador de *leyendas*.

En abril de 1986 le es conferido el Premio *Maaskant* a cuenta 'del efecto estimulante de sus conferencias públicas acerca de su profesión.'

En 1987 se inaugura el *Nederlands Dans Theater* (NDT) en La Haya, después de un sin fin de peripecias que Koolhaas nos narra de una manera divertidísima en su libro **SMLXL**, pero que en su momento no lo fueron tanto. Obra que se vuelve muy significativa para él y para OMA por el trabajo enorme que costó llevarla al cabo debido a la escasez tanto de presupuesto como de terreno y la abundancia del programa y de requerimientos -sin contar el cambio de ubicación que propició el tener que hacer un segundo proyecto. Finalmente, aunque otras obras ya estaban en construcción, esta fue la primera de connotación internacional que terminaba y a la gente le encantó: el tiempo del arquitecto en papel empezaba a llegar a su fin. Por otro lado, se vuelve también muy significativa para mí porque fue la primera obra de Koolhaas que tuve la oportunidad de no sólo conocer, sino gozar en 1988. Inolvidable en particular la experiencia del techo ondulado del teatro y sobre todo la del bamboleante *Skybar*, junto con la regocijante riqueza de espacios, formas, colores, en fin, que logra.

Después de este espectacular, aunque muy difícil inicio, el incansable ritmo de trabajo de Koolhaas 'ha dado un salto cuantico', para usar palabras del mismo arquitecto. Ha participado en muchos concursos, ganado un buen número de ellos, construido no todos por razones, como ya dije, diversas, son el caso de, por ejemplo, la Terminal Marítima en Zeebrugge, Bélgica, donde teniendo ya todo listo para comenzar la obra, después de una inversión enorme de trabajo, ésta fue suspendida; del *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, donde tres años después de ganar el concurso y ser designado para construirlo, el Concejo Municipal de Karlsruhe decide cancelarla; del concurso del *Parc de la Villette*, donde obtiene el primer lugar y le designan la construcción a Bernard Tschumi; del Ayuntamiento de la Ciudad de La Haya, Holanda, donde le sucede lo mismo y le designan la obra a Richard Meier; entre muchos otros. Pero no por esto pierde el espíritu y aprovecha siempre la oportunidad para aplicar y enseñar sus valiosísimas reflexiones y razonamientos; a la fecha las obras que sí ha podido construir, entre desarrollos urbanos, edificios, casas, libros, investigaciones y publicaciones así como exposiciones de su trabajo -que suman alrededor de 150 a todo lo largo y ancho del planeta-, son más que suficientes para hacerlo -a los 53 años de edad-, ahora sí, *legendario*, por la calidad de ellas y de las reflexiones que conllevan en la apertura de nuevos caminos y puntos de vista.

Entre sus más importantes obras construidas, tanto de arquitectura como de diseño urbano, podría citar: *IJ-Plein Urban Planning* (1981-88), *Oost III Housing and Shops* (1981-88), Escuela y Gimnasio (1981-86), Estación de Policía (1982-85), *Nederlands Dans Theater*, Proyecto II (1984-87), *De Brink Apartments* (1984-88), la hermosísima *Villa Dall'Ava* (1984-91), Byzantium (1985-91), Dos Casas con Patio (1985-88), Estación Conmutadora de Rotterdam (1985-87), Conjunto de Oficinas y Restaurantes (1985-90), *Uithof 2000* (1986), *Kunsthal*, Proyecto II (1987-92), Renovación del *Furka Blick Hotel* (1988-91), *Euralille: Centre International d'Affaires* Fase I (1988-94), Fase II (terminación proyectada: 2005), RWA Talleres para Discapacitados- (1988-90), *Museum Park* (1989-94), *Nexus World Housing* (1989-91), *Video Bus Station* (1989-92), *Souterrain*: Túnel de equipamientos urbanos en La Haya (1990-2000), *Lille Grand Palais o Congrèxpo* (1990-94), *Educatorium* (1992-97), *Holten House* (1982-93), *2 Bibliothèques Jussieu* (1993 en desarrollo), *Almere Urban Redevelopment* (1994 en desarrollo), *MCA Universal City* (1996 en construcción), *Maison à Bordeaux* para un inválido, *Centro de Congresos de Córdoba*, Ampliación del MoMa, *Dallas Center for the Performing Arts*, *Los Angeles County Museum of Art*, Ciudad-aeropuerto- isla *Schipols* en Holanda, *Tiendas epicentro Prada*, entre otras. Muchas de las cuales han ganado premios especiales.

Entre sus escritos más importantes tenemos primero sus libros: *Delirious New York* (1978), Iván Leonidov (1981), *New York Architecture*, Vol. 1 (1988), *SMLXL* (1995), *New Urbanism: Pearl River Delta* (1996), *Yves Brunier: Landscape Architect* (1996), *Four Spaces Four Architects* (1997), *Mutations*, los libros de *Harvard Projects on the City: A Great Leap Forward* y *Harvard Guide to Shopping*, entre sus ensayos e investigaciones: *The Story of the Pool* (1976), *The White Sheet* (1981); en 1985: *Imagining Nothingness, The Terrifying Beauty of the Twentieth Century, Elegy for a Vacant Lot, Passion Play* (1992); en 1993: *The House that Mies Made, Learning Japanese, Field Trip: (A)A Memoir, Typical Plan, Globalization, Dirty Realism, Last Apples*; en 1994: *Bigness, or the Problem of Large, Palace of the Soviets, Atlanta, What ever happened to Urbanism?, The Generic City*, en 1995: *City of Exacerbated Differences, Singapore Songlines: Thirty Years of Tabula Rasa, Junkspace, Transformations, Bigness & Velocity*.

Y para no alargar demasiado esta parte no voy a nombrar sus tantas exposiciones, entrevistas, premios y conferencias. De estas últimas sólo apuntó que conforma el Consejo de Directores, junto con: Peter Eisenman, Cynthia Davidson, Arata Isozaki, Philip Johnson, Phyllis Lambert, John Rajchman e Ignasi de Solà-Morales de *Anyone Corporation* -donde además de dirigir, organizó, dio conferencias, moderó mesas de debate con mucha habilidad, fue panelista y más-, corporación establecida en 1990 para anticipar el conocimiento y entendimiento de la arquitectura y sus relaciones con la cultura general a fines del milenio, a través de conferencias, seminarios públicos y publicaciones que se llevaron a cabo anualmente en diferentes ciudades del mundo, a partir de 1991, con una temática basada en las definiciones arquitectónicas de las diez palabras compuestas de *any* en el idioma Inglés: *Anyone, Anywhere, Anyway, Anyplace, Anywise, Anybody, Anyhow* -llevada a cabo en agosto del año pasado en Holanda-, *Anytime, Anymore, y Anything*, esta última concluyó el programa en el 2001.

Ha impartido clases en el *Institute for Architecture and Urban Studies*, Nueva York; *University of California; Los Angeles School of Architecture; Architectural Association School*, Londres; *Technical University*, Delft, Holanda; *Rice University*, Houston, Texas; actualmente y desde 1990, es profesor del Doctorado en Arquitectura en *Harvard University*, Cambridge, Massachusetts.

La crítica tradicional no ha alcanzado a explicar por qué la arquitectura de Koolhaas es en la actualidad la más debatida e influyente del mundo, como lo puede mostrar cualquier indicador: 'la aparición frecuente del arquitecto en todas las selecciones de proyectos relevantes; la popularidad de las publicaciones [reales y virtuales] escritas por él o sobre su trabajo; el número y popularidad de sus apariciones personales; el número de estudiantes que le imita; el número de profesionales que le copia, le piratea, le imita o le falsea; la violencia con que algunos profesionales explícitamente se colocan en una postura contraria; y el gran número de ellos, tanto conocidos como anónimos, que claramente han reconocido su deuda con él.' ("*El último Koolhaas*", Kipnis, J. El Croquis 79, 1996.)

Encuentro en su obra -escrita, verbal, gráfica y construida- algunas marcas de fábrica interesantísimas como lo es la figura del oximorón: que consiste de esa forma de antitesis en la cual los términos contradictorios son puestos juntos de manera violenta (*oxys*: perspicaz, *moros*: tonto); en el *Nederlands Dans Theater* Koolhaas combina torres con discos, formas esféricas con formas cúbicas; en la *Kunsthal* y el *Museum Park*, nos habla de 'cultura versus naturaleza', o 'el parque como naturaleza hecha por el hombre.' En *Delirious New York*, también encontramos esta figura retórica: hedonismo espantoso, anarquía organizada, manifiesto retroactivo, por ejemplo, y así en todo su trabajo.

En más de una ocasión pone en claro que no es demasiado serio acerca de la lógica o, por decirlo de otra manera, él maneja una lógica diferente: la fotografía en ese mismo libro de los hombres desnudos comiendo ostiones con los guantes de box puestos, o los magistrales diseños estructurales con que da soporte a sus proyectos que a simple vista carecen de 'lógica', o cuando argumenta Peter Eisenman en acalorado debate: 'Durante cuatrocientos años los valores de la arquitectura han surgido de la misma fuente humanística. Hoy, esto debe cambiar, debido a las nuevas percepciones fundamentales alcanzadas gracias a la filosofía.' Y Koolhaas contesta: 'Hoy en día, todo esto ha cambiado de manera fundamental, gracias al ascensor.'

Se puede abordar este fenómeno característico en el trabajo de Koolhaas de manera diferente, contraria: lo que es ilógico es compatible con la fantasía del diseñador y del espectador cuando es puesto en *palabras*. Así, puede llamarse poética la función de la arquitectura de Koolhaas porque perturba el orden común del lenguaje arquitectónico y tiene su propia realidad como creación artística; esta función poética también se manifiesta en su refinada atención por lo lúdico y lo humorístico, medios que al igual que la ironía son conscientemente empleados. La sensación de inestabilidad, de flotación y de movimiento que da a sus edificios aunada al clarísimo estudio que el arquitecto realiza de la percepción del visitante en su movimiento a través de los espacios que los conforman, con medios tan sencillos como inclinar la losa, inclinar la estructura, o poner un piso 'transparente' junto a un espacio encristalado para sorprender al usuario, que atónito se encuentra en tres espacios a la vez; hacen de su arquitectura un trabajo de arte lleno de temas, referencias y efectos especiales que brindan al espectador un disfrute inesperado. **Todo esto nos habla de la verdadera colaboración que Rem Koolhaas puede alcanzar entre la arquitectura y la libertad.**

Para concluir, vemos que en la actualidad el número y la calidad de sus obras es impresionante, lo mismo que sus investigaciones en ciudades asiáticas, europeas y norteamericanas; con todo lo cual "Rem Koolhaas continúa creando proposiciones que luchan infatigablemente con los prejuicios establecidos de la teoría... A la larga, para Koolhaas el arquitecto está obligado a confrontar el caos de la metrópoli con el conocimiento de que su acción 'reformadora' no es nada más que una resistencia precaria. La dificultad de cualquier posición reside en esta incertidumbre radical, que solamente se alimenta de optimismo, aquél de siempre querer empezar otra vez 'el verdadero fuego de la modernidad,' ofreciendo una fundamentación para los programas del futuro," nos dice Jaques Lucan en su libro *Rem Koolhaas OMA*.⁸⁵

"En 1998 Rem Koolhaas, fue aclamado por muchos como "el arquitecto para el nuevo milenio".⁸⁶

ABURRIMIENTO (2)

Si mi interés en la arquitectura banal de los años cincuentas y sesentas, los derivados de Ernesto Rogers y Richard Neutra, parece una especie de fuente de aburrición, sólo puedo responder que morir de aburrición no es tan malo.⁸⁷

ALBERCA (2)

Un día descubrieron que si nadaban al unísono —en brazadas regulares sincronizadas de un lado a otro de la alberca— la alberca se empezaría a mover lentamente en la dirección opuesta.⁸⁸

ALBERCA (3)

Ellos querían una alberca en el techo, lo cual encontré muy desagradable porque yo quería hacer un proyecto sin alberca al menos por una vez.⁸⁹

ARGUMENTO

Comer ostiones con guantes de boxeo, desnudo, en el enésimo piso —tal es el "argumento" del... siglo XX en acción.⁹⁰

AUTÉNTICO

La ciudad histórica está llena de falsificaciones y manipulaciones que hacen imposible hablar de lo que es auténtico y de lo que no lo es.⁹¹

AUTOMONUMENTO

Más allá de cierta masa crítica cada estructura se vuelve un monumento, o al menos levanta esa expectativa sólo mediante su masa, incluso si el total o la naturaleza de las actividades que aloja no requieren una expresión monumental. Esta categoría de monumento presenta una ruptura radical, y moralmente traumática con las convenciones del simbolismo: su manifestación física, no representa un ideal abstracto, una institución de importancia excepcional, una articulación tridimensional y legible de una jerarquía social, un memorial; meramente es ella misma y a través de su puro volumen no puede evitar ser un símbolo —un símbolo vacío, disponible para significar como un tablero lo está para la propaganda. Es un solipsismo celebrar sólo el hecho de su desproporcionada existencia, la desverguenza de su propio proceso de creación. Este monumento del siglo XX es el *Automonumento*, y su más pura manifestación es el Rascacielos.⁹²

CANIBALIZADO

Después del naufragio de la Medusa en el Mediterráneo —un bajel militar— los soldados /náufragos fueron dejados en su balsa sólo con barriles de vino, pistolas y municiones. En un pánico prematuro y embriagado empezaron a canibalizarse unos a otros en el segundo día de su viaje. Salvados en el 7º día del naufragio —fácilmente pudieron haber sobrevivido sin comer absolutamente nada. Esta monumental expresión de "pérdida

TIPOS CON
FALLA DE ORIGEN

de nervios" corresponde al pánico prematuro y pérdida de nervios sobre la Metrópolis en el momento presente del siglo XX.⁹³

CAOS (2)

No puedes aspirar a él, sólo puedes ser su instrumento... la única relación que los arquitectos pueden tener con el caos es tener su lugar correcto en el ejército de aquellos comisionados para prevenirlo, y fallar. Y es solamente en el fracaso, por accidente, que el caos sucede.⁹⁴

CIUDAD LITE

Es claro en cualquier carretera a través de Houston que lo que es necesario es una ciencia del desasentamiento –un arte de borradura- el desarrollo de "ocupar" el anteriormente territorio urbano (parque no es por ninguna extensión de la imaginación la palabra correcta) pero con una especie condición urbana menos sustancial, por tanto, menos opresiva y menos vulnerable que ofrezca los beneficios de la condición urbana – cadenas catalíticas y patrones de eventos impredecibles- sin el peso de la materia –llamémosla Ciudad Lite.⁹⁵

COLAPSO

Existe una enorme tensión entre la salud ostensible de la arquitectura y la erosión real de su importancia... por un lado, existe esta atmósfera triunfante: una increíble cantidad de publicaciones, una increíble cantidad de programas, una increíble cantidad de atención y celebridad, pero por el otro lado, una enorme escasez de cosas de verdadera calidad. Podemos vivir en el momento en el que la contradicción se está volviendo demasiado ruidosa para cubrirse con esa aura de triunfo. Siento que el momento del colapso bajo su propio peso está cerca, y que será en sí mismo un momento muy saludable porque permitirá a la gente ser anónima otra vez, hacer su propia investigación, a no tener esta especie de nervios perpetuos.⁹⁶

CISMA

Es para que no haya filtración de simbolismo entre los pisos. De hecho, el arreglo esquizoide de las plantas temáticas implica una estrategia arquitectónica para planear el interior del Rascacielos, el cual se ha vuelto autónomo a través de la lobotomía: el Cisma Vertical, una explotación sistemática de la desconexión deliberada entre los pisos.⁹⁷

CONDENSADOR

En el Club Atlético del Centro el Rascacielos está usado como un Condensador social Constructivista: una máquina para generar e intensificar formas deseables de intercambio.⁹⁸

DECORATIVO

Mi escepticismo acerca de los deconstructivistas está basado en su presunción de esta analogía inocente y banal entre una geometría supuestamente irregular y un mundo fragmentado o un mundo donde los valores ya no están anclados de una manera fija. Es desesperanzadamente visual, compositivo y por tanto, en un sentido muy tradicional, arquitectónico. Y para mí, esto es ultimadamente decorativo.⁹⁹

DESTINADO

Lo que puede ser culminación está destinado a volverse anti-clímax.¹⁰⁰

DIRIGIR

Ahora sabemos mejor como dirigir los procesos creativos y como crear las condiciones correctas, la mezcla correcta entre pánico y contemplación, el incentivo correcto en términos de relaciones competitivas y de soporte, y al final aún se puede hablar de la composición de la oficina como un tema de "diseño, una composición de acentos nacionales y complementarios.¹⁰¹

DISIMULADO

Le Corbusier encaró el vacío en el núcleo de la vorágine y se hizo el disimulado. Esta fue la cita con el destino de la modernización. Este fue el verdadero fracaso.¹⁰²

DIVORCIO

El genio de Manhattan es su simplicidad de este divorcio entre apariencia y desempeño: mantiene la ilusión de la arquitectura intacta, mientras se rinde de todo corazón a las necesidades de la metrópoli.¹⁰³

DOGMA (2)

En cuanto al dogma que nos fue enseñado en la universidad —es como tener unos padres demasiado fuertes... parte de la educación puede estar rechazándolos.¹⁰⁴

DONA (1)

Como se sabe, Dominique Perrault un arquitecto joven y muy inteligente, ganó el concurso de la biblioteca francesa, y lo que admiramos especialmente en su proyecto es que, mientras estuvimos dudando por largo tiempo entre una versión horizontal y una vertical, él tuvo la habilidad de hacerla de ambas formas, en el sentido de que su esquema es una dona, una especie de dona rectangular, del tamaño de la Place de la Concorde.¹⁰⁵

ELEVADOR

Es presentado al público como un espectáculo teatral.

Elisha Otis, el inventor, monta una plataforma que asciende —parece la mejor parte de la demostración. Pero cuando ha llegado a su nivel más alto, un asistente presenta a Otis con una daga en un cojín de terciopelo.

El inventor toma el cuchillo, aparentando atacar al elemento crucial de su propia invención: el cable que ha lizado la plataforma hacia arriba y que ahora previene su caída. Otis corta el cable; da un chasquido. Nada le pasa, ni a la plataforma ni al inventor.

Frenos invisibles de seguridad —la esencia de la brillantez de Otis— impiden que la plataforma se reencuentre con la superficie de la tierra.

De este modo Otis introduce una invención en la teatralidad urbana: el anticlímax como desenlace, el no-evento como triunfo.

Como el elevador, cada invención tecnológica está preñada con una doble imagen: contenido en su éxito está el espectro de su posible fracaso.

Los medios de prevenir ese fantasma de desastre son casi tan importantes como la invención original misma.

Otis ha introducido un tema que será motivo guía del desarrollo futuro de la isla: Manhattan es una acumulación de posibles desastres que nunca suceden.¹⁰⁶

ENVOLVENTE

Otra lección que aprendí en Nueva York es que más allá de cierta escala es importante que un edificio tenga su propia integridad, su propia claridad y su propia cualidad escultural o arquitectónica. Dentro de esta enorme envolvente del edificio pueden establecerse los diferentes programas casi como grutas: o como proyectos autónomos de modo que la envolvente del edificio juega su propio papel en la vida de la ciudad y responde a todas las demandas que le hace el contexto.¹⁰⁷

ESQUELETO

Solía ser diferente, pero ya no. Holanda es ahora solamente un esqueleto quemado de una cultura que alguna vez fue ambiciosa, crítica, y dedicada a una especie de modernismo.¹⁰⁸

EVITAR

Estoy haciendo lo mejor posible por evitar la palabra japonesa *vació*.¹⁰⁹

FACHADA

Para el mundo exterior el arquitecto aún parece vivir encantadoramente y mantener una posición en la que las grandes expectativas están justificadas. Pero esto es sólo apariencia. De hecho, los arquitectos son como víctimas de secuestro que tienen que llamar a casa para decir que están bien, incluso cuando la pistola está siendo sostenida contra su cabeza. Difícilmente algún arquitecto se atreve a señalar los peligros, las humillaciones y absurdos del proceso de construcción o a explicar quien tiene el poder en la refriega diaria que tiene que ser tolerada.¹¹⁰

FANTÁSTICO

¿Cómo tantos edificios mediocres juntos generan un espectáculo arquitectónico tan fantástico? ¿Cómo tanta "maldad" a veces lleva a una especie de Intelligencia?¹¹¹

FOBIAS

Para poder estar realmente convencido de algo se necesita tener un completo disgusto por todo lo demás. Así que es crucial en ciertos proyectos explorar nuestras fobias para poder reforzar nuestras convicciones.¹¹²

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FÓRMULA (1)

Pienso que ahora todo está tan indeterminado que es una ilusión creer que se tiene una teoría. Así que, he tratado de proyectar fórmulas que combinen la especificidad arquitectónica con la inestabilidad programática. Creo que es terriblemente importante tratar de hacerlo.¹¹³

Globalización

Una de las cuestiones clave de nuestro tiempo es que hay globalización. Un país en particular que es extremadamente agresivo en esa búsqueda es Japón. Una enorme cantidad de trabajo en firmas [norte]americanas es para Japón. Eso nos confronta con un dilema increíble, o un grupo acumulado de ellos que tiene que ver con escala, programa, articulación, extrañeza y alienación de los orígenes. Estos son fenomenalmente complejos; ¿alguno de nosotros tiene términos de referencia para juzgar realmente su triunfo o su fracaso? No lo creo.¹¹⁴

HACER

Y actualmente es diez veces más interesante hacer cosas que explotarlas... la explosión dura un momento, pero hacer toma mucho más tiempo. En este sentido, la deconstrucción ha hecho todo lo que puede hacer en arquitectura. Pudo haber sido una forma importante de analizar las cosas, de experimentar, pero en arquitectura no le veo ningún futuro.¹¹⁵

HISTORIA

Esto es lo que se obtiene como resultado de esta creencia en la historia: un edificio que imita la historia, pero a través de sólo su escala y su volumen radicalmente rompe la escala de la historia y no es realmente nuevo, ni realmente histórico.¹¹⁶

HOLANDESES (2)

Por tanto, para poder trabajar, tuve que desarrollar una reacción contra los problemas y temas estándares holandeses. Para mí, la proposición más atractiva era construir cosas esencialmente muy modestas, inteligentes —no estoy diciendo que los holandeses no sean así, pero en cualquier caso, ésta era nuestra ambición— relativamente elegantes, pero también relativamente neutras.¹¹⁷

INCERTIDUMBRE (1)

Yo creo en la incertidumbre.¹¹⁸

INTERNACIONALIZACIÓN

La nueva internacionalización no necesariamente significa que una nueva homogeneidad esté emergiendo; significa, casi al contrario, que un solo arquitecto interviene en, y es influenciado por muchas culturas diferentes —hay semanas que trabajo en Alemania, Francia y Japón. Significa que su trabajo sólo puede ser descrito con un sistema similar de diferenciación.¹¹⁹

INVERSO

Una de las mayores tragedias de la presente condición arquitectónica es que la sabiduría de cada nueva generación existe en relación inversa de la sabiduría de la generación asociada. Una vez que en los sesentas hubieron creído y puesto su entera confianza en las torres, los setentas no quisieron aceptarlas y de hecho las contradijeron.¹²⁰

JUICIOS

Los juicios le hace a uno muy pesado. Prefiero mejor posponer el momento del juicio —el asunto de la moralidad— hasta el último momento, u ocasionalmente suspenderlo por completo. Como dicen en Japón: flota.¹²¹

LIBERADOR

Creo que el verdadero potencial del elevador está aún en su infancia y nunca ha sido explorado suficientemente en el sentido de que lo que el elevador hace por la arquitectura es liberar al arquitecto de la estúpida obligación de establecer relaciones arquitectónicas entre diferentes componentes del edificio. El gran potencial y la gran virtud del elevador son que puede establecer relaciones mecánicas con la misma facilidad entre el primero y segundo piso como entre el primero y el centésimo.¹²²

LOBOTOMÍA

En esta discrepancia deliberada entre contenedor y contenido los que hicieron Nueva York descubrieron un área de libertad sin precedentes. La explotan y la formalizan en el equivalente arquitectónico de una lobotomía —una separación quirúrgica de la conexión entre los lóbulos frontales y el resto del cerebro para aliviar ciertos desordenes mentales mediante desconectar los procesos de pensamiento de las emociones.. El equivalente arquitectónico separa la arquitectura exterior de la interior. De este modo el Monolito libera al mundo exterior de las agonías de los intensos cambios continuos dentro de él. Esconde la vida diaria.¹²³

MEGALOMANÍA

La arquitectura es una profesión sumamente bizarra en el sentido en que es una mezcla venenosa de omnipotencia e impotencia. Es obviamente verdad que nuestros sueños y fantasías son megalomaniacas, y estamos destinados a esperar pasivamente por las ocasiones en que podamos realizar fragmentos de esa megalomanía.¹²⁴

MEMO

PARA: Toda la oficina

DE: Rem Koolhaas

FECHA: 10 de julio de 1991

El lunes 15 de julio Phyllis Lambert visitará la oficina.

(Cuando tenía 23 años convenció a su papá de que le pidiera a Mies que hiciera la Seagram [Tower] para él.)

Por favor limpien y preparen para presentación...

POR FAVOR PREPAREN LAS DIAPOSITIVAS DE FUKUOKA

¡Ojo! ¡Por favor desaparezcán todas las trazas de ceniza!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!¹²⁵

MIDAS

Nuestra intención puede ser sintetizada en cómo convertir toda esa basura del sistema presente en nuestra ventaja. Una especie de Rey Midas democrático: tratar de encontrar el concepto mediante el cual lo que no tiene valor se convierta en algo, donde incluso lo sublime no sea impensable.¹²⁶

MIMESIS

No, no. Desde luego que no. No existe un orden total. Pero al mismo tiempo, no estoy de acuerdo con la conclusión dominante de un amplio espectro de los contemporáneos —especialmente los japoneses— quienes proponen que la arquitectura por definición tiene que ser caótica. La última justificación o argumento de esta posición ha sido el de la analogía: estás en un revoltijo, estamos en un revoltijo, estás desestructurado, estamos desestructurados, eres vulgar, somos vulgares, eres caótico, somos caóticos... Comienzo a pensar que esto es un error: existe ahora un potencial excitante para una arquitectura que resista esta mimesis.¹²⁷

MÍTICO

Un complejo como La Defense consiste exclusivamente de edificios mediocres, sino es que horribles, sino es que completamente fallados, defectuosos, pero tiene, sin embargo, una cierta grandeza, y cuando se le ve de una cierta manera en ciertos días, parece positiva y absolutamente bella. La única (muy drástica) explicación es que casi cualquier edificio más allá de determinada escala posee una especie de belleza en su ligera y sobrecogedora presencia. Éticamente, es algo muy difícil de tratar si se es un arquitecto con la creencia profundamente enraizada de que la belleza es algo que uno crea y no algo que viene del afuera o simplemente del impacto de una cierta escala.¹²⁸

MODERNISMO

Alguien, que creo que era inglés, recientemente dijo que el modernismo era tal vez el posmodernismo de Europa. Una vez que esa expresión fue lanzada, se volvió muy dolorosa para nosotros.¹²⁹

MONTAÑA

Por primera vez Hood trabajaba en un edificio multipropósitos. Indiferente a la jerarquía programática, él simplemente asigna partes de la Montaña a las funciones necesarias. Literalmente con descaro proyecta dos pisos —la Catedral y el estacionamiento, separados sólo por pulgadas de concreto— que realizan su alarde al pastor y representan la implementación final del complemento indispensable de la Gran Lobotomía: el Cisma Vertical, que crea la libertad de encimar actividades tan dispares directamente una encima de la otra sin ninguna referencia a su compatibilidad simbólica.¹³⁰

TFEIS CON
FALLA DE ORIGEN

NÓMADA

No puedo sentir pena por ti en la retícula de Manhattan: un buen nómada carga su identidad en la espalda, dondequiera que esté, incluso en el Waldorf.¹³¹

NOMBRE (3)

POR FAVOR NO ENVÍEN CARTAS EN MI NOMBRE SIN QUE YO LO SEPA.¹³²

NUEVA YORK (1)

Hace diez años, escribí un libro sobre Nueva York el cual era una investigación en otra especie de modernidad -no la modernidad europea de los veintes y treintaes que consistió en un sueño que no fue realizado. Lo que me fascinó sobre Nueva York fue que en los veintes y treintaes, edificios como el Rockefeller Center fueron tan revolucionarios como la arquitectura en Europa, pero construidos, realizados, y tal vez más importante - populares. Así que la gran virtud de Nueva York, a mis ojos, es que presenta una modernidad que no está enajenada de la población sino que de hecho es populista.

OCUPACIÓN (2)

Esta es definitivamente una ocupación de tiempo completo.¹³³

OCUPADO (3)

No tengo tiempo.¹³⁴

OLAS

Nuestros proyectos no han nacido de reflexiones que sean conocidas de antemano... Somos más bien como un surfeador -él no controla las olas, pero sí las reconoce y sabe como llevarse con ellas, incluso en contra de ellas.¹³⁵

PARANOIA

De hecho, la paranoia es un *delirio de interpretación*. Cada hecho, evento, fuerza, observación es atrapado en un sistema de especulación y "entendida" por el individuo afligido de tal manera que refuerza y confirma absolutamente su tesis -esto es, el engaño inicial que es su punto de partida. *El paranoico siempre pega en la cabeza del clavo, no importa donde golpee el martillo.*¹³⁶

PLANEACIÓN

Encuentro interesante ya no entender la ciudad como un tejido, sino más como una "mera" coexistencia, una serie de relaciones entre objetos que casi nunca están articulados de manera formal o visual alguna, ni atrapados en conexiones arquitectónicas... Pero si se llega a la percepción de que la conexión ya no es necesaria, de alguna manera se pone una bomba en la base de la existencia de la profesión. Si la planeación no es necesaria, o irrelevante... ¿por qué "planificar"?¹³⁷

PLANKTON

Holandia es tradicionalmente conocida como un país que tiene varias ciudades, algunas más importantes - como Rotterdam, La Haya, y Amsterdam- y otras menos conocidas como Utrecht y Arnhem. Un fenómeno intrigante es el que de los 6 millones de gente que vive en esta región, sólo 2 millones habita en los núcleos históricos. En ese caso, hay 4 millones de holandeses perdidos que viven en el plankton sin características entre estas grandes ciudades.¹³⁸

PREÑEZ

Era como una segunda preñez de la misma concepción.¹³⁹

PROCUSTO

Procusto era el ladrón que hacía que sus víctimas cupieran en su cama y sea estirándolos o cercenándolos.¹⁴⁰

PROXIMIDAD (2)

En tanto que dos edificios comparten el mismo espacio o se encuentran próximos uno del otro, ya sea que el arquitecto lo quiera o no, o ya sea que a alguien le importe, ellos tienen una relación. Es una enorme farsa creer que para crear una relación, una cosa tiene que ser como la otra, o una cosa se tiene que ajustar a la otra. Como cualquiera que comparte el mundo con otro cualquiera sabe, la simple proximidad -la simple yuxtaposición de cosas- crea una relación que está ahí, casi independiente del deseo mutuo de la gente que creo estos objetos.¹⁴¹

REGULADO

Si su pregunta es: hasta que grado la arquitectura *debe* regular la "vida humana", sólo puedo contestarle que no debe; o al menos no a ninguna "vida humana" – esos tiempos pasaron para siempre- ahora hay solamente hay vidas humanas múltiples, fragmentadas, atomizadas que realmente necesitan una multiplicidad, o tal vez más fuerte, tal vez más extremo, tal vez *contextos* regulados, todo regulados hacia una inclinación particular, como las diferentes velocidades de una máquina de pitcher [lanzamiento de bola].¹⁴²

RETÍCULA

La *Retícula* –o cualquier otra subdivisión del territorio metropolitano en incrementos máximos de control- describe un archipiélago de "Ciudades entre Ciudades". Mientras más celebre cada "isla" valores diferentes, más será reforzada la unidad del archipiélago como sistema. Porque el "cambio" está contenido en el componente "islas", un sistema tal jamás tendrá que ser revisado.¹⁴³

RUPTURA

Aquí la cuestión es, "¿Puede una ruptura ser bella?" Creo que la respuesta debe ser sí.¹⁴⁴

SECRETOS (1)

Creo que una de las cosas más lamentables que ocurre en la carrera de un arquitecto es el momento cuando empieza a tomarse a sí mismo demasiado seriamente –cuando su idea de sí mismo coincide con lo que los otros piensan de él- cuando ya no tiene más **secretos**. Yo siempre he tratado de encontrar medios y tácticas con los cuales evitar esto.¹⁴⁵

SIEMPRE (3)

Siempre me haces la misma pregunta.¹⁴⁶

SOLUCIÓN

La idea es: Tomar una viga "I", ponerla a la mitad, cortarla, e incrementar la distancia entre las dos mitades para articular las necesidades estructurales. Todas las otras soluciones no son compatibles con el concepto. Las dimensiones presentes son monstruosas. Las dimensiones son inaceptables.¹⁴⁷

SURREALISMO

He tenido un interés de largos años en el surrealismo, pero más por sus poderes analíticos que por su explotación del subconsciente o por su estética... Me impresionaron mucho sus métodos "paranoicos", los que considero una de las invenciones genuinas de este siglo, un método racional que no pretende ser objetivo, a través del cual el análisis se vuelve idéntico a la creación.¹⁴⁸

TRIUNFO

Las viviendas de Fukuoka son un triunfo.¹⁴⁹

VETE

Salte de París y Amsterdam y vete a ver Atlanta; vete derecho y sin ninguna idea preconcebida. Eso es todo lo que puedo decir.¹⁵⁰

VULNERABILIDAD

Cada vez más, la arquitectura es la imposición en el mundo de estructuras que éste nunca pidió. De aquí sigue su vulnerabilidad: se encuentra para siempre en la humillante posición de un amante enumerando sus cualidades positivas a alguien que ya perdió el interés.¹⁵¹

A continuación, como ya adelanté, voy a poner algunas definiciones que saqué de algunos de los textos de Koolhaas:

ORIGINALIDAD

Tal vez era temor, pero al principio de nuestra oficina, yo no creía en la originalidad. Con la explosión del Postmodernismo, eso parecía original. Ahora, creo que la originalidad tiene una función, es importante, pero como algo extremo, no a medias tintas.

En lugar de un mundo de más o menos originalidad promedio, sería más excitante *no* tener originalidad –lo genérico, mezclado con hiperoriginalidad. Un mundo en el que los contrastes sean reintroducidos, un antídoto contra nuestro aburrimiento.¹⁵²

Sacados por mí: **1.** Del texto del ensayo *Globalization* [Globalización]:¹⁵³

CAOS

En una conferencia en Japón, los arquitectos japoneses hablan orgullosamente acerca del caos: Tokio se está convirtiendo en un cliché; su verdadera resistencia a la organización le da un encanto imprevisto que paradójicamente amenaza promoverla al estado de modelo. El oximorón máximo: el caos como proyecto. Inyectado en la corriente sanguínea de la arquitectura, sus efectos se sentirán en México, África, París, Lagos, en cualquier lugar. Después de todas las importaciones, finalmente una exportación.

COLABORACIÓN (1)

La ONU era un edificio que un [norte]americano [Wallace Harrison] nunca pudo haber *pensado* y que un europeo [Le Corbusier] nunca pudo haber *construido*. Era una *colaboración*, no sólo entre dos arquitectos, sino entre dos culturas; una fertilización-cruzada entre Europa y [Norte]América produjo un híbrido que no podía haber existido sin su unión, aunque sin entusiasmo.

COLABORACIÓN (2)

El Seagram Building (1957) puede ser releído de la misma manera que la ONU, excepto que aquí los roles de Europa y [Norte]América fueron desempeñados por la misma persona: Mies tuvo que "volverse" un [norte]americano para realizar su yo europeo. Sin la inteligencia combinada de las dos culturas, el Seagram Building no podía haber sido.

ESPECIFICIDAD INDETERMINADA

Richard Meier en todas partes. Una nueva categoría: *espacio virtual que existe*. La verdadera identidad de los edificios es política, su reproducción asexual [clónica] genera un uso corriente de cultura cívica.

Para estas alturas estamos hastiados de estas instancias de concepción transcontinental, pero es revelador restaurarlas para el estado de *alquimia* geopolítica: la arquitectura como compuesto, contaminaciones imprevisibles y recombinaciones disparadas por el volumen-siempre-en-expansión del tráfico arquitectónico de la globalización -la arquitectura desatada de sus amarras.

GLOBAL

Repentinamente OMA era global, no en la forma de oficinas múltiples produciendo un único "producto", sino en la de una oficina involucrada más y más profundamente en otras culturas. Nos volvimos expertos en la diferencia: diferentes posibilidades, contextos, sensibilidades, monedas de uso corriente, sensualidades, rigores, integridades, poderes.

Desde entonces, navegamos entre los potenciales de crédito y descrédito que implicó la globalización.

GLOBALIZACIÓN 1

- Expande astronómicamente el reino de la posibilidad, para bien o para mal;
- depaupera exponencialmente la imaginación arquitectónica;
- enriquece exponencialmente la imaginación arquitectónica;
- revuelve la cronología individual de las carreras de los arquitectos; extiende y /o encoge la vida de la plataforma.
- causa, como en las colisiones tempranas de las culturas anteriormente puras, epidemias;
- modifica radicalmente el discurso arquitectónico, ahora una relación no fácil entre el desconocimiento regional y el conocimiento internacional.

GLOBALIZACIÓN 2 (O, YA NO ES)

La globalización desestabiliza y redefine tanto a la forma en que la arquitectura es producida como a eso que la arquitectura produce. La arquitectura *ya no es* una transacción paciente entre cantidades conocidas que comparten las culturas, *ya no es* la manipulación de posibilidades establecidas, *ya no es* un juicio posible en términos racionales de inversión y restitución, *ya no es* algo experimentado en persona -por el público o los críticos. La globalización da virtualidad a edificios reales, los mantiene indigestibles, por siempre frescos.

GLOBALIZACIÓN 3

"Babel: La secuencia" contiene la promesa de un nuevo sistema arquitectónico; establece episodios de una empresa global; un proyecto infraestructural para cambiar *al mundo*; su objetivo un montaje de *posibilidad máxima* recolectado desde cualquier punto, levantado desde cualquier contexto, hurtado de cualquier ideología. Promete la instalación final de la ópera de jabón de Prometeo.

Juntos estos episodios forman una constelación de experimentación e invención -ingeniería genética produciendo una arquitectura completamente nueva, una revolución sin programa, investigadores, teóricos, héroes. Necesitará sus propios Fröhliches Wissen [alegres saberes].

"NUEVO PURISMO"

Edificios producidos por arquitectos, que ni remotamente se conectan al contexto en el cual sus trabajos son propuestos -una ignorancia que lleva a un "nuevo purismo".

TABULA RASA

El pecado original del modernismo en Europa, es ahora la norma en todos los demás lugares.

2. Del ensayo *Surrender* [Rendición]:¹⁵⁴

INOCENCIA

Requeriría de una segunda inocencia creer, en este final del siglo XX, que lo urbano -lo construido- puede ser planeado y gobernado.

LÓGICA INVERSA

En lugar de comenzar el concurso diciendo "esto es lo que queremos hacer", definimos muy cuidadosamente lo que *no* queríamos hacer; no preguntamos "¿dónde construir?" sino "¿dónde no construir? ¿Cómo abstenernos de la arquitectura?"

3. Del ensayo *Imagining Nothingness* [Imaginando la nada]:¹⁵⁵

IMAGINANDO LA NADA

Donde no hay nada, todo es posible.
Donde hay arquitectura, nada (más) es posible.

4. Del libro de *Delirious New York*:¹⁵⁶

ARQUITECTURA

Arquitectura = la imposición en el mundo de estructuras que nunca fueron pedidas y que existían previamente sólo como nubes de conjeturas en las mentes de sus creadores.
La arquitectura es *inevitablemente* una forma de actividad PC.

ARQUITECTURA MODERNA (1)

Como un actor solista que realiza una actuación absolutamente diferente de la de otros actores en el mismo escenario, la arquitectura moderna quiere representar su papel sin pertenecer a la representación programada: incluso en sus más agresivas campañas de realización insiste en su alejamiento de este mundo.

ARQUITECTURA MODERNA (2)

La arquitectura moderna es invariablemente presentada como una oportunidad de último minuto para la redención, una invitación urgente para compartir la tesis paranoica de que una calamidad borrará esa parte ignorante de la humanidad que se adhiere a las viejas formas de habitación y coexistencia urbana.

LE CORBUSIER (1887-1965)

Sobrenombre profesional de Charles Édouard Jeanneret, pintor, arquitecto y teórico franco-suizo, al que se considera la figura más importante de la arquitectura moderna tanto por sus numerosas innovaciones como por la maestría y vigencia de sus obras.

Nació el 6 de octubre de 1887 en La Chaux-de-Fonds (Suiza), y en esta misma ciudad estudió Artes y Oficios. Trabajó dos años con el parisino Auguste Perret, pionero en la utilización arquitectónica del hormigón armado, y más tarde viajó a Alemania para colaborar esporádicamente en el estudio de Peter Behrens (donde conoció al joven Mies van der Rohe) y trabar relación con Josef Hoffmann y la Deutscher Werkbund. En 1922 se asoció en París con su primo, el ingeniero Pierre Jeanneret, y adoptó como arquitecto el seudónimo de Le Corbusier (del francés, "el cuervo", adaptación del apellido Lecorbésier de su bisabuela), que ya había empleado con anterioridad en sus escritos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



PINTURA Y TEORÍA. Aunque su principal carrera fue la de arquitecto, también practicó con acierto la pintura y la teoría artística. Como pintor se asoció a Amédée Ozenfant para fundar el movimiento purista, una corriente derivada del cubismo (véase Purismo). En 1920 fundó con él la revista *L'Esprit Nouveau*, para la que publicó numerosos artículos sobre sus teorías arquitectónicas. Una de sus principales aportaciones, aparte del rechazo a los estilos historicistas compartido con otros arquitectos y teóricos del movimiento moderno, es el entendimiento de la casa como una máquina de habitar (*machine à habiter*), en consonancia con los avances industriales que incorporaban los automóviles, los grandes transatlánticos y los nuevos aeroplanos. Sin embargo, siempre consideró fundamentales las lecciones de la arquitectura clásica.

Definió la arquitectura como "el juego correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz", fundamentada en la utilización lógica de los nuevos materiales: hormigón armado, vidrio plano en grandes dimensiones y otros productos industriales. Sus escritos más importantes se recogen en varios libros, entre los que destacan *Hacia una arquitectura* (1927), *La casa de los hombres* (1942) y *Cuando las catedrales eran blancas* (1947).

URBANISMO. Entre sus preocupaciones también destacó la necesidad de una nueva planificación urbana, adecuada a los condicionantes de la vida moderna. Una de las principales aportaciones de Le Corbusier fue la idea de liberar el territorio, construyendo una ciudad en bloques de cierta altura ubicados en grandes espacios libres y conectados por vías eficientes. Sus propuestas más radicales se recogen en la llamada Ville Radieuse, una especie de ciudad teórica que se fue concretando en numerosas propuestas (plan Voisin para París, plan Obus para Argel, Chandigarh) y tuvo una enorme influencia en el urbanismo posterior a la II Guerra Mundial. Por otra parte, su intervención fue decisiva en el IV Congreso del CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y en la consiguiente redacción de la Carta de Atenas. En ella se estableció definitivamente el concepto de la zonificación, basado en la especialización de los sectores urbanos respecto a las funciones básicas del hombre: habitar, trabajar, descansar y circular.

PERIODO DE ENTREGUERRAS. Durante la década de 1920, Le Corbusier elaboró numerosos proyectos urbanísticos y residenciales, pero sólo pudo construir una serie de villas unifamiliares cercanas a París que le sirvieron para concretar sus cinco postulados sobre la nueva arquitectura: bloques elevados sobre *pilotis* (pilares), planta libre, fachada libre independiente de la estructura, ventanales longitudinales (*fenêtre en longueur*) y cubiertas planas ajardinadas. Entre los edificios de esta época destacan el pabellón del *Esprit Nouveau* en París (1925), auténtico manifiesto de la nueva arquitectura construido con motivo de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París; la villa Stein en Garches (1927), cuya fachada esquemática ilustra la exigencia compositiva de los trazados reguladores; y la villa Savoye en Poissy (1929-1931), obra maestra donde se resumen todos sus postulados teóricos y se introducen nuevos conceptos como el de "paseo arquitectónico", concretado en una rampa que conecta los sucesivos espacios interiores y exteriores, desde el garaje al solarium. Entre los proyectos no construidos cabe destacar los de la Sociedad de Naciones en Ginebra (1927) y el palacio de los Soviets en Moscú (1931), dos concursos muy ilustrativos de la actitud de las instituciones de la época ante la arquitectura del movimiento moderno.

LA POSGUERRA. Paulatinamente, la obra de Le Corbusier evolucionó hacia un cierto carácter monumental, alentada por encargos de mayor envergadura y un creciente prestigio internacional. En la casa de Suiza de la Ciudad Universitaria de París (1931-1932) empleó por vez primera grandes *pilotis* de hormigón armado, primer atisbo de un estilo más expresionista, caracterizado por el empleo casi escultórico del *béton brut* (hormigón visto de acabado tosco), denominado por sus seguidores brutalismo.

Después de la II Guerra Mundial acometió una de sus obras más emblemáticas, la Unidad de Habitación de Marsella (Unité d'Habitation, 1947-1952), un enorme bloque de viviendas donde cada elemento está ideado con precisión, delicadeza y una incontenible fuerza expresiva: desde la imagen majestuosa de paquebote, anclado al terreno por vigorosos *pilotis* y coronado por una terraza vitalista y orgánica, hasta la forma de acoplar las viviendas pasantes, el encanto colorista de las terrazas o el carácter unificador de los *brise-soleil* (parasoles). Además, en esta obra puso en práctica un elaborado sistema de proporciones publicado con el nombre de *modular* (basado en la sucesión de Fibonacci), con cuyo manejo sutil consigue que el conjunto no pierda en ningún momento la escala humana.

En la década de 1950 proyectó otras obras de gran trascendencia, en especial la iglesia de peregrinación de Notre Dame du Haut en Ronchamp (Francia, 1950-1954), un hito paisajístico de formas fantásticas y espacio envolvente, inundado de luz coloreada; el monasterio de los dominicos de La Tourette (1957-1960), donde el silencio y la meditación inspiran esa nueva arquitectura monumental y sensible; y el planeamiento urbano de Chandigarh, la ciudad construida en la India como nueva capital del Punjab, para cuyo capitolio proyectó los edificios de la Asamblea

(1953-1961), el palacio de Justicia (1952-1956) y el Secretariado (1958). Sin embargo no cesó de explorar nuevos caminos, como muestran el pabellón Philips (1958) para la Exposición Universal de Bruselas, una estructura de paraboloides hiperbólicos, o el Centro Le Corbusier en Zurich (1963-1967), pionero de la arquitectura *high-tech*. Sus aportaciones a la arquitectura del siglo XX fueron constantes, y su incansable actividad propagandística ayudó al éxito del movimiento moderno, tanto en su país de adopción (Francia) como en el resto del mundo. Sus seguidores han sido numerosos, y sus enseñanzas siguen siendo fundamentales en las escuelas de arquitectura. Defensor apasionado de la cultura mediterránea, ese mismo mar le vio morir el 27 de agosto de 1965 en Cap Martin (Francia).¹⁵⁷

OJOS (2)

El verdadero viaje del descubrimiento consiste no en buscar nuevos paisajes pero en tener nuevos ojos.¹⁵⁸

PLAN (1)

El Plan es el generador.¹⁵⁹

PEQUEÑO

EL problema con Nueva York es que sus rascacielos son demasiado pequeños.¹⁶⁰

ESTILOS (2)

Los "estilos" son una mentira.¹⁶¹

VACÍO (1)

Exige una aspiradora.¹⁶²

LEONIDOV, IVAN (IL'ICH) (1902-1959)



(Nació en Vlasikh, nr Tver', 9 Feb 1902 y urió en Moscú, 6 Nov 1959). Arquitecto, diseñador urbano, escrito y maestro ruso. Su padre era granjero y leñador en un aislado lugar de granjas en la provincia de Tver'. De 1914 a 1917 Leonidov laboró como trabajador casual en los muelles de Petrograd (ahora San Petesburgo). Entonces se volvió aprendiz de un pintor de iconos en Tver', quien había notado sus dotes de dibujante. Sus estudios formales de arte comenzaron en Svomas (Estudios libres de arte), en Tver', y continuaron de 1921 a 1927 en el Vkhutemas (Talleres superiores de arte y técnica de la Facultad de pintura del Estado), en Moscú. Mientras estudiaba allí bajo la enseñanza del pintor y arquitecto Constructivista Aleksandr Vesnin, la atención de Leonidov cambió de la pintura a la arquitectura. Participó en varios concursos arquitectónicos, produciendo diseños para un modelo de cabaña campesina (1925), esquemas para una manzana de departamentos (1926) en Ivanovo.Voznesensk, edificios (1926) para la Universidad Estatal de Bielorusia, Minsk, y prototipos para Clubes de Trabajadores (1927). Su proyecto de tesis (1927, no realizado) para el Instituto de Bibliotecología Lenin, en Moscú, le trajo reconocimiento internacional. El esquema fue sobresalientemente exhibido ese año en la Exhibición Contemporánea de Arquitectura de Moscú, y publicado en el periódico arquitectónico de los Constructivistas Sovremennaya arkhitektura, del cual se volvió miembro del Consejo Editorial. Leonidov visualizó el instituto como un ensamblaje tecnológicamente audaz de edificios de paredes de vidrio en una vasta escala. Incluían un auditorio en forma de una esfera completa soportada en un solo pilón, un teatro de ciencias con planetario, y varios institutos de investigación. Los edificios eran para ser conectados por un monorriel elevado y dispositivos de telecomunicación avanzados. Un depósito rectangular de libros que enfoca la composición, se pretendía que fuera un hito en las Colinas Lenin con una vista panorámica de Moscú. Posteriormente trabajó en el Estudio para pintura monumental de la Academia de arquitectura de la URSS, entre muchas otras actividades..¹⁶³

NOVELA

Depende de cómo lo percibes; para alguna gente, el Poder Soviético no es poder, sino novela.¹⁶⁴

NUEVO (1)

¿Cómo estamos para ver el problema de tratamientos de altitud a la luz de los nuevos materiales de construcción?¹⁶⁵

LYOTARD, JEAN-FRANÇOISE (1924-1998)



Filósofo francés, autor de uno de los textos clave de la posmodernidad. Su trabajo, *La condición posmoderna: un reporte sobre el saber*, encargado por el gobierno de Québec, desafía muchas de las asunciones de la modernidad. Aquí, Lyotard está interesado en la legitimación del conocimiento, especialmente del conocimiento científico, y observa la crisis de la legitimación en la condición posmoderna. Para Lyotard el principio de la 'Gran Narrativa' o metarrelato (liberalismo, cristianismo, comunismo, etc.) ha sido cuestionado, y el mundo debería entenderse ahora en términos de pequeñas narrativas. El conocimiento ya no es legitimado de acuerdo a ninguna noción de emancipación humana o de espíritu especulativo, pero solamente a través de los discursos preformativos de la economía y la tecnología.¹⁶⁶

MIES VAN DER ROHE, LUDWIG (1886-1969)



Arquitecto alemán nacionalizado estadounidense, uno de los maestros más importantes de la arquitectura moderna y con toda probabilidad el máximo exponente del siglo XX en la construcción de acero y vidrio.

Nació el 27 de marzo de 1886 en Aquisgrán (Alemania) y se formó como colaborador en los estudios del arquitecto y diseñador Bruno Paul -entre 1905 y 1907- y del pionero de la arquitectura industrial Peter Behrens -entre 1908 y 1911-. En 1912 abrió su propio estudio en Berlín.

Durante los primeros años recibió muy pocos encargos, pero las primeras obras ya muestran el camino que continuaría durante el resto de su carrera. Entre los proyectos no construidos más emblemáticos de esta etapa están una colección de rascacielos de acero y vidrio, que se convirtieron en el símbolo de la nueva arquitectura. A finales de la década de 1920 acometió dos de sus obras maestras más representativas: el pabellón alemán para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 (para el que diseñó también el famoso sillón Barcelona, de acero cromado y cuero) y la casa Tugendhat (1930) en

Brno (actual República Checa). En ambos edificios utilizó una estructura de pequeños pilares metálicos cruciformes que liberaban el área de la planta, compuesta por espacios que fluyen entre ligeros paneles de ónice, mármol o madera de ébano, delimitados por grandes cristaleras que ocupan toda su altura.

La arquitectura de Mies se caracteriza por una sencillez esencialista y por la sinceridad expresiva de sus elementos estructurales. Aunque no fue el único que intervino en estos movimientos, su racionalismo y su posterior funcionalismo se han convertido en modelos para el resto de los profesionales del siglo. Su influencia se podría resumir en una frase que él mismo dictó, y se ha convertido en el paradigma ideológico de la arquitectura del movimiento moderno: "menos es más". Su obra se destaca por la composición rígidamente geométrica y la ausencia total de elementos ornamentales, pero su poética radica en la sutil maestría de las proporciones y en la elegancia exquisita de los materiales (en ocasiones empleó mármol, ónice, travertino, acero cromado, bronce o maderas nobles), rematados siempre con gran precisión en los detalles.

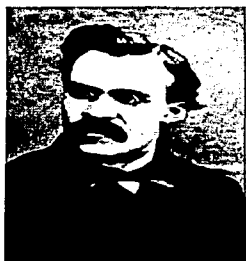
Mies dirigió la Escuela de Arte y Diseño de la Bauhaus, uno de los focos principales para la evolución del movimiento moderno, entre 1930 y 1933, fecha en que fue clausurada por el partido nazi. En 1937 emigró a Estados Unidos, donde ejerció el cargo de director de la Escuela de Arquitectura del *Illinois Institute of Technology*. Desde la ciudad de Chicago se convirtió en el maestro de varias generaciones de arquitectos estadounidenses, además de construir numerosos edificios, entre los que destacan los apartamentos de Lake Shore Drive (1948-1951) o el *Crown Hall* del MIT (1950-1956). Entre sus obras más emblemáticas de esta etapa destaca el *Seagram Building* (1958), un rascacielos de 37 pisos de vidrio y bronce construido en Nueva York junto a su discípulo Philip Johnson, y que se convirtió en el paradigma del *International Style*, definido por el propio Johnson en un libro de 1932. Sin embargo, unos años antes Mies había realizado su obra maestra estadounidense, la casa Farnsworth en Plano (junto al río Fox, Illinois, 1950), un pequeño refugio delimitado por un muro-cortina de vidrio plano, que se ha convertido en una de las residencias más estudiadas (y también más criticadas) de la arquitectura del siglo XX.

Se considera uno de los maestros más importantes de la arquitectura moderna, junto con el suizo-francés Le Corbusier y el estadounidense Frank Lloyd Wright. Su huella ha sido especialmente profunda en Estados Unidos y la mayoría de los rascacielos construídos por todo el mundo siguen parcial o totalmente sus planteamientos compositivos. Murió el 17 de agosto de 1969 en Chicago.¹⁶⁷

ESTRATO

Cada edificio tiene su posición en un estrato —cada edificio no es una catedral.¹⁶⁸

NIETZSCHE, FRIEDRICH (1844-1900)



Desde muy joven se interesó por la filosofía griega, a partir de la cual obtuvo elementos para analizar el camino que el pensamiento había recorrido hasta su momento. Fue especialmente atraído por la filosofía del devenir, del cambio, de la lucha de contrarios expresada por Heráclito, en contra de la cual colocó la de Parménides, referente a la existencia del Ser único y permanente que rige la realidad, y la de Platón, para quien la realidad era un reflejo del mundo permanente y eterno de las ideas. El ser humano, para Nietzsche, no se guía por la razón, como afirmarían Parménides, Platón y “los filósofos”, sino por el instinto, lo que hace que el ser humano cambie sin previo aviso: su camino no será recto, liso y regulado por leyes científicas, sino que, muy al contrario, será totalmente irregular, impredecible, según la voluntad de quien camine.

Por otra parte, Nietzsche se dejó influir por la filosofía de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Este filósofo pesimista afirmaba en sus obras, *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente* (1813) y *El mundo como voluntad y como representación* (1818), que la realidad o “el mundo no es más que lo que queremos y pensamos que es”, en otras palabras, es “voluntad y representación”. La voluntad es fuerza, y tanto las ideas como

las percepciones que tenemos del mundo se encuentran en función de la voluntad. La esencia de la voluntad es la voluntad de vivir, que no es otra cosa que lucha, conflicto. Nietzsche toma esta idea para estructurar su teoría de la voluntad de poder, que es el instinto básico de dominio que poseen los fuertes o, mejor dicho, los “superhombres”, los hombres del futuro.¹⁶⁹

ALEGRÍA

Para permanecer alegre cuando se está involucrado en un asunto sombrío y de excesiva responsabilidad no es un arte insignificante: ¿No obstante qué puede ser más necesario que la alegría? Nada tiene éxito si los altos espíritus no toman parte. Solamente un exceso de fuerza es una prueba de fuerza.¹⁷⁰

CEROS

¿Qué? ¿Estás buscando? ¿Quieres multiplicarte a ti mismo por diez, por cien? ¿Estás buscando seguidores? Busca ceros.¹⁷¹

HUMANIDAD

La mayoría de la gente es una imagen fragmentaria y exclusiva de lo que la humanidad es: se les tiene que sumar a todos para obtener humanidad. En este sentido, épocas enteras y toda la gente tienen algo fragmentario sobre ellas; y por ello puede ser necesario para el crecimiento de la humanidad desarrollar sólo partes. Por tanto, es un asunto crucial ver que lo que está en juego es siempre la idea de producir una humanidad sintética y que los humanos inferiores que hacen la mayoría de nosotros son sólo intentos preliminares o preparatorios cuyo juego concertado permite un *ser humano completo* para aparecer aquí y allá como un indicador fronterizo militar mostrando la extensión del avance de la humanidad.¹⁷²

IMPOTENCIA

Mide al menos tu altura como un hombre que sabe, con tu impotencia como un hombre que puede.¹⁷³

MORAL

No existe para nada el fenómeno moral, sólo una interpretación moral del fenómeno.¹⁷⁴

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PENSADORES

Los pensadores más profundos no son aquellos cuyas estrellas orbitan caminos cíclicos. Para aquellos que ven dentro de sí mismos como si fuera el inmenso universo y quienes en sí mismos llevan Vías Lácteas, la extrema irregularidad de estas constelaciones es bien conocida; guían directamente al caos y a una existencia larvínica.¹⁷⁵

SABE

Incluso el más valiente de nosotros raramente tiene la valentía de lo que realmente *sabe*...¹⁷⁶

SISTEMATIZADORES

No confío en ningún sistematizador y los evito. El deseo de un sistema es una falta de integridad.¹⁷⁷

SUPERAR

Negar el valor, pero hacer lo que supere toda alabanza o (para esa materia) entendimiento.¹⁷⁸

SLOTERDIJK, PETER (N. 1947)



Es profesor de Filosofía y Estética en la Hochschule für Gestaltung en Karlsruhe. Doctorado en Literatura alemana por la Universidad de Hamburgo con concentración en la literatura autobiográfica de la Weimar Republic. Publicaciones: *Regeln für den Menschenpark*, (1999), *Globen, Sphären II*, (1999), *Blasen, Sphären I*, (1998), *Selbstversuch*, (1996), (entrevista), *Weltrevolution der Seele*, (1993) (sobre gnosis), *Weltfremdheit*, (1993), *Eurotaoismus*, (1989), (ocho ensayos sobre la condición posmoderna), *Thinker on Stage: Nietzsche's Materialism* [Pensador en el escenario: Materialismo de Nietzsche], (1989), *Critique of Cynical Reason* [Crítica de la razón cínica], (1988), *Der Zauberbaum* (1987), (sobre los principios del psicoanálisis en 1785), *Kritik der zynischen Vernunft* (1983).

Ligas y reseñas críticas: Sobre "Sphären": "Beyond the Spheres" [Más allá de las esferas] por Luca DiBlasi. Sobre "Regeln für den Menschenpark": Video acerca del debate de Sloterdijk, "Streit um Peter Sloterdijk" (en alemán).

Sobre "Critique of Cynical Reason" [Crítica de la razón cínica]:

"Sloterdijk difícilmente puede ser sobrepasado en su vívida e imaginativa descripción de experiencias de una generación... Él no sólo quiere describir la cosa que él mismo ha experimentado tan personalmente, sino también explicarla. En vista de que él explica las consecuencias de los ideales destrozados

de 1968 con medios que presta de la historia filosófica, recoge del montón de desechos un pedazo de verdad. Llama a esta verdad el impulso cínico". Jürgen Habermas, en una reseña publicada de la edición en alemán.

En 1983, dos siglos después de la publicación de *Critica de la razón pura* de Kant, otro tratado filosófico – polémico por naturaleza, con un título que conciente e irrespetuosamente alude al trabajo anterior- apareció en Alemania Occidental. *Critica de la razón cínica* de Peter Sloterdijk, agitó tanto la aclamación crítica como la consternación y atrajo a un amplio número de lectores, especialmente entre que vienen por su edad de los años sesenta. Sloterdijk encuentra al cinismo como la moda dominante en la cultura contemporánea, tanto en ambientes personales como institucionales; su libro es menos una historia del impulso que una investigación de su papel en los posmodernos setentas y ochentas, entre aquellos cuyas esperanzas tempranas de un cambio social se han desmoronado y desaparecido. Como resultado, Sloterdijk trae al discurso cultural y político un tema que, aunque central del ambiente mental de una generación, ha permanecido sumergido a través de la corriente del debate sobre modernidad y posmodernidad.

Con Adorno y La dialéctica del Siglo de las Luces de Horkheimer como su primer escalón, Sloterdijk también traza sobre y contiene con los conceptos postestructuralistas de Deleuze y Guattari. Define cinismo como una falsa conciencia iluminada –una sensibilidad "afortunada y miserable al mismo tiempo", capaz de funcionar en el mundo diario del trabajo incluso asaltada por la duda y la parálisis; y, como contra estrategia, propone el cinismo de la antigüedad –la fuerte y sensual carcajada satírica de Diógenes. Sobre todo, Sloterdijk está determinado a resistir la amnesia inherente al cinismo. La experiencia histórica alemana del Siglo XX descansa sobre su trabajo, el cual cierra con un brillante ensayo sobre la Weimar República –los catorce años entre una guerra perdida y la ascensión de Hitler al poder, y un período cuando la moda cínica logró por primera vez la dominación cultural.¹⁷⁹

DESCANSAR (1)

En un rostro satisfecho, los labios descansan uno sobre el otro, imperceptiblemente vibrantes. Todo es como es. No hay nada que decir.¹⁸⁰

SIMPLE

EL sentimiento hacia la vida en la intelligentsia de hoy es la de gente que no puede captar la moralidad de la inmoralidad porque entonces todo sería "demasiado simple".¹⁸¹

VIOLENCIA

Con Intelectuales, un asombroso fastidio en los ojos es continuamente evidente que viene por lo menos de toda la continua violencia hecha a nuestros ojos por tener que leer cosas que los ojos no aceptarían si tuvieran voluntad propia.¹⁸²

VATTIMO, GIANNI (N. 1936)



Filósofo italiano nacido en Turín. Fue discípulo del también pensador italiano Luigi Pareyson y del alemán Hans-Georg Gadamer. Profesor en la universidad de su ciudad natal, se distinguió en el campo de la hermenéutica filosófica, así como por sus estudios sobre Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger. Su principal y más original aportación al pensamiento contemporáneo fue su teoría del "pensamiento débil", como filosofía que renuncia a toda pretensión de llegar a una fundamentación metafísica del saber. Entre sus principales obras destacan: Las aventuras de la diferencia (1980), *Más allá del sujeto* (1980), *El pensamiento débil* (1983, escrita en colaboración con Pier Aldo Rovatti), *Filosofía al presente* (1990) y *Crear que se cree* (1996).¹⁸³

VIRILIO, PAUL (1932)



Reconocido urbanista, teórico político y crítico del arte de la tecnología nació en París en 1932. Se le conoce por acuñar lo que él llama "dromología", que es la ciencia o el estudio o la lógica de la velocidad. También se conoce de él su "modelo de guerra" del crecimiento de la ciudad moderna y de la evolución de la sociedad humana. Identificado con la fenomenología de Merleau-Ponty, el futurismo de Marinetti y los escritos tecnocientíficos de Einstein, la perspectiva intelectual de Virilio puede ser comparada útilmente con la de arquitectos, filósofos y críticos de la cultura contemporáneos como Bernard Tschumi, Gilles Deleuze y Jean Baudrillard. Virilio es autor, entre otros libros, de *Velocidad y política: un ensayo sobre dromología* (1977), *El arte del motor* (1995), *La bomba de la información* (1998), y más recientemente, *La estrategia de la decepción* (1999).¹⁸⁴

ALBERCA (1)

En Tokio hay una nueva alberca interior equipada con un estanque de agua intensamente ondulada en donde los nadadores permanecen en el mismo punto. La turbulencia previene cualquier intento de movimiento hacia delante, y los nadadores deben tratar de avanzar sólo para mantener su posición. Como una especie de entrenador casero o banda móvil en donde uno se mueve en la dirección opuesta a la de la banda, la dinámica de las corrientes en esta alberca japonesa tiene la única función de hacer que los nadadores de carreras batallen con la energía, pasando a través del espacio de su encuentro mutuo, y la energía que toma el lugar de las dimensiones de una alberca Olímpica de la misma manera que las bandas de un entrenador casero han estado reemplazando a las pistas de carreras del estadio.¹⁸⁵

ESPACIO-TIEMPO

La representación de la ciudad contemporánea es en consecuencia ya no determinada por un ceremonial de apertura de puertas, por un ritual de procesiones y marchas, ni por una sucesión de calles y avenidas. De aquí en adelante, la arquitectura urbana debe tratar con el advenimiento de un "espacio-tiempo tecnológico". El protocolo de acceso de la telemática reemplaza a aquel del camino de las puertas. Las puertas giratorias han sido sucedidas por "data banks", por nuevos ritos de transición de una cultura técnica enmascarada por la inmaterialidad de sus componentes: sus networks [redes], sistemas de supercarreteras y reticulaciones diversas cuyos hilos no están tejidos en el espacio de una tela construida, sino en las secuencias de una planeación imperceptible de tiempo en el cual la Interfaz hombre /máquina reemplaza las fachadas de los edificios y las superficies de suelo en las que se levantan.¹⁸⁶

INTERFAZ

La *interfaz* en tiempo real ahora domina el *intervalo* de espacio real: la superficie se ha convertido "profundidad interactiva".¹⁸⁷

PERMANENTE

Los ritos de transición ya no son intermitentes –se han vuelto permanentes.¹⁸⁸

Para terminar, apunto algunas palabras en general a manera de **GLOSARIO**. Pueden verse también otras tantas en el fragmento **1926. DE LA CAJA DE HERRAMIENTAS** y en general en la Meseta **DE LAS MÁQUINAS**:

AGENCIAMIENTO: La palabra *agencement*, arreglo, disposición, organización, ordenamiento, de uso generalizado en el libro, se ha traducido como "*conformación*".¹⁸⁹

En francés *agencement*: m. disposición, arreglo.

Podría entenderse incluso: composición, como lo encontré en algún diccionario; y no sólo '*agenciamiento*', como se tradujo en español,¹⁹⁰ ya que en español agenciamiento, que no existe como tal, puede entenderse como el producto de algo agenciado, del verbo:

agenciar: Hacer las diligencias conducentes al logro de una cosa.// Procurar o conseguir alguna cosa con diligencia o maña.

Sin embargo, en la edición anterior¹⁹¹ se traduce como *composición maquínica*.

COMPOSICIÓN MAQUÍNICA = AGENCIAMIENTO = CONFORMACIÓN

AGENCIAMIENTO

"La unidad real mínima es el agenciamiento. Siempre es un agenciamiento el que produce los enunciados. El enunciado es el producto de un agenciamiento, que siempre es colectivo, y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos. Ahora bien, lo difícil es hacer conspirar todos los elementos de un conjunto no homogéneo, hacerlos funcionar juntos. Las estructuras están ligadas a condiciones de homogeneidad, los agenciamientos no".¹⁹²

"Agenciar es eso: estar en el medio, en la línea de encuentro e un mundo interior con un mundo exterior".¹⁹³

ESQUIZOANÁLISIS

Los *lapsus*, los actos fallidos, los síntomas son como pájaros que llaman a picotazos en la ventana, no se trata de **interpretarlos**, sino más bien de identificar su trayectoria, ver si pueden servir de indicadores de nuevos universos de referencia susceptibles de adquirir una consistencia suficiente para invertir la situación".¹⁹⁴

HAECCEIDAD

"A veces se escribe 'eccéite', derivando la palabra de ecce, he aquí. Es un error, puesto que Duns Scoto ha creado la palabra y el concepto a partir de Haec, 'esa cosa'. Pero es un error fecundo, puesto que sugiere un modo de individuación que no se confunde precisamente con el de una cosa o un sujeto".¹⁹⁵

Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de *haecceidad*.

Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son haecceidades en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectadas... Las 'cinco de la tarde de Lorca, cuando el amor acaba y surge el fascismo. ¡Qué terribles cinco de la tarde! Se dice ¡Qué historia! ¡Qué calor! ¡Qué vida!, para designar una individuación muy particular".¹⁹⁶

Sobre el plano de composición tenemos únicamente, por el momento, velocidades y lentitudes, y afectos. Ni forma ni sujeto. Al mismo tiempo, esos conjuntos de afectos, esas relaciones de velocidad y de lentitud están perfectamente individuados. No tienen el tipo de individuación de un sujeto, nos serviremos de la palabra haecceidad: son haecceidades. Ahí, esos grados de velocidad y lentitud que pasan los unos en los otros, que se trasforman a través, si es necesario, a través de zonas de interferencia o por encima de un agujero, un agujero de silencio -sobre un plano de consistencia tenemos agujeros, tenemos silencios, interferencias-, en todo caso agenciamientos latitudes-longitudes hacen parte de los medios, y entre las haecceidades, longitudes y latitudes de un cuerpo, hay esas haecceidades particulares que son los medios trasmutadores: en un medio es donde se trasforman los afectos. Hay haecceidades de un tipo particular que no son simplemente longitudes y latitudes, sino que son factores o relaciones entre longitudes y latitudes, los medios conductores de su trasformación, si bien sobre el plano de consistencia devienen cada vez más poblado, se distribuirán los inviernos, las primaveras y los veranos, los días que serán ellos mismos haecceidades: esa primavera, este día. El cuerpo tiene una individualidad del mismo tipo que un día, una estación, una hora.¹⁹⁷

MEDIATIZACIÓN O MEDIACIÓN [MEDIATISATION, MEDIATION]

Es el proceso general por medio del cual la transmisión de formas simbólicas se vuelve cada vez más mediado [mediated] por los aparatos técnicos institucionales de las industrias de medios:

- a. La televisión es el medio central en este proceso
- b. La aceleración de la saturación de medios ha continuado (por ejemplo, el entretenimiento dentro del coche, las videograbadoras, el Walkman)
- c. El proceso lleva a una cuasi interacción mediada debido a la falta de Interacción real entre personas.¹⁹⁸

MODOS DE SUBJETIVACIÓN

El concepto de modos de subjetivación designa aquella operación mediante la cual los individuos o las comunidades construyen sus propios estilos de vida al margen de los poderes y los saberes establecidos. El pensamiento tiene que apuntar a multiplicar los modos de subjetivación. Los modos de subjetivación no tienen nada que ver con la vida privada; son procesos mediante los cuales se crean nuevas posibilidades de existencia. Los modos de subjetivación son lo que hacen quienes se resisten a convertirse en lo que el amo le impone. En la obra de Deleuze los procesos de subjetivación suponen la afirmación de una diferencia, crear una manera de vivir y hacer de ella la más alta expresión de la ética.

SUBJETIVACIÓN

La subjetivación es la producción de modos de existencia o estilos de vida. No hay sujeto, hay producción de subjetividad: precisamente porque no hay sujeto, la subjetividad debe ser producida en cada momento. Y este momento llega cuando hemos franqueado las etapas del saber y el poder, son tales etapas quienes nos fuerzan a plantear esta nueva cuestión.¹⁹⁹



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

ESTRUCTURALISMO

Movimiento europeo en el área de las humanidades que emergió en Francia a mediados de los años cincuenta y en el que el lenguaje desempeña una función clave.

El estructuralismo tiene sus raíces en la lingüística de Ferdinand de Saussure, cuya principal propuesta es que "el lenguaje no es ni una forma ni una sustancia". Su nacimiento real tuvo lugar en 1955, cuando el filósofo Claude Lévi-Strauss (influido por Saussure pero también por los antropólogos y lingüistas estadounidenses y los formalistas rusos) publicó en el *Journal of American Folklore* un artículo titulado *El estudio estructural del mito: Un mito*, donde afirmaba que el mito "como el resto del lenguaje, está formado por unidades constituyentes" que deben ser identificadas, aisladas y relacionadas con una amplia red de significados. Así pues, los fenómenos culturales pueden considerarse como producto de un sistema de significación que se define sólo en relación con otros elementos dentro del sistema, como si fuera el propio sistema quien dictase los significados. Todo código de significación es arbitrario, pero resulta imposible aprehender la realidad sin un código. El estructuralismo se propone identificar y definir las reglas y limitaciones en el seno de las cuales, y en virtud de las cuales, el significado es generado y comunicado. Este método, que se define como inmanente porque no mira en el exterior para explicar los fenómenos culturales, elimina la búsqueda de autenticidad allí donde, por ejemplo, se encuentran diferentes versiones de un mito: el análisis estructural toma en consideración todas las variantes halladas en el estudio de un fenómeno determinado. Otra función del método es la de interpretar el funcionamiento de la mente, tanto en las culturas primitivas como en las culturas científicas, como un todo estructuralmente idéntico: la teoría kantiana de los procesos de pensamiento queda así demostrada a posteriori por la investigación antropológica. El estructuralismo se ha aplicado a la sociología, la crítica literaria y la filosofía, revelándose extraordinariamente útil en el estudio de la narrativa.

Entre los principales teóricos del movimiento estructuralista destacan Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan y, más recientemente, Jacques Derrida. El estructuralismo ha sido criticado por su devaluación de la autonomía individual y su aparente desprecio de la historia.

Su difusión en España e Hispanoamérica se inició a partir de la década de 1960 y alcanzó su máximo auge al coincidir con las reformas educativas de la década siguiente. Destacan, entre otros, los procesos de reformas lingüísticas llevados a cabo en Argentina, España y México, con autores como Ana María Barrenechea, Emilio Alarcos, Francisco Rodríguez Adrados, Idolina Noguel y Antonio Domínguez.²⁰⁰

EVENT-STRUCTURE O ESTRUCTURA DE EVENTOS O SUCESOS

Término que "se utiliza para indicar todas las actividades sociales y eventos casuales, deseados o no, que se representan y que están condicionados por un entorno arquitectónico. Entre ellas se encuentran, aunque no son las únicas, las actividades expresadas en el programa".²⁰¹

POSMODERNIDAD

Hay que empezar por notar que ambas ramas de la filosofía contemporánea francesa, la filosofía postfenomenológica de diferencia radical y el materialismo histórico-libidinal son denominadas "posmoderno". Sin embargo, extrañamente entre los más conocidos filósofos contemporáneos franceses, sólo Lyotard usa el nombre "posmodernidad", tratando de definir una "condición posmoderna" –como las fuerzas tecno-económicas que forzaron al occidente más allá de las condiciones que dieron vida al "moderno": las formas pensadas de Humanismo, Individualismo metodológico, Racionalismo, Moralismo secular y Progresismo.

Frecuentemente, como se puede uno dar cuenta, la palabra 'posmodernidad' es un peyorativo en las polémicas de lengua inglesa contra el pensamiento francés o de inspiración francesa. En otras ocasiones es usado positivamente en respuesta a lo mismo. Como un peyorativo, la 'posmodernidad' se refiere a una 'escuela de pensamiento'. La implicación es que algunos intelectuales, perversamente aburridos con la razón y no deseosos de usarla para unirse a la lucha por la libertad de otros no tan privilegiados como ellos, frívolamente abrazaron el rápido cambio y la repetición sin fin de lo último, pero aún moderno, el capitalismo, y lo nombraron la era postmoderna. De ese modo, ellos sólo reflejan la industria de la moda –o más generalmente lo que se puede llamar la industria de la cultura- supuestamente asumiendo un placer irónico en analizar, mediante la búsqueda interminablemente de ser el nuevo y apasionado teórico, aquel cuyas susurrantes palabras todos quieren tener en sus labios.

La cuestión de la posmodernidad es entonces la especificidad de nuestra era. Aunque hay quien dice que es la era de después de la Segunda Guerra Mundial, parece más aceptable pensar en la Primera Guerra Mundial, por un lado; pero por otro, si se considera que como Vattimo, en su ensayo del *Fin de la modernidad*,²⁰² señala a Nietzsche (1844-1900) y Heidegger (1889-1976) como los precursores de la ruptura con la modernidad en el ámbito filosófico o del pensamiento -a través principalmente del nihilismo el primero, y 'del ser como un evento que deviene en el tiempo' el segundo-, tal vez pudiera moverse este inicio a digamos 1900. O dicho de otro modo: "La posmodernidad es una consecuencia del duro cuestionamiento a la modernidad que se hizo intelectualmente desde finales del siglo XIX y principios del XX, y que queda históricamente marcado por el

Incalificable suceso de la Primera Guerra Mundial, momento en que se rompió el inestable equilibrio entre las potencias imperiales europeas. Inicia formalmente con la Gran Guerra, y antes, con la crisis y desvalorización de los valores, ya vistas por Nietzsche desde finales del siglo XIX.²⁰³

Esta cuestión quedaría expresada de la siguiente manera ¿Se ha separado el capitalismo lo suficiente, de modo que los esquemas conceptuales de su período de inicio (1600-1900) resultan hoy en día anticuados y con necesidad de ser reemplazados, o es el mundo contemporáneo sólo más de lo mismo: un poco más rápido y más ampliamente diseminado, pero un mundo que necesita solamente que se hagan modificaciones de los conceptos básicos que se han heredado? Aquí las cuestiones de la novedad, la moda, la tradición –categorías frecuentemente utilizadas en discusiones estéticas– son aplicadas a esquemas conceptuales. Se verá entonces que uno de los retos más radicales del pensamiento posmoderno es hacia el pensamiento opositor, un reto que busca inquietar la fórmula: **o** cambio radical, **o** más de lo mismo.²⁰⁴

POST-ESTRUCTURALISMO

Rama contemporánea de la teoría de la crítica, especialmente desarrollada en Francia, que afecta a áreas tan diversas como el psicoanálisis, la historia, la filosofía y la teoría literaria. Su relación con el estructuralismo ha sido objeto de un intenso debate y podría definirse como derivado del estructuralismo o como su antítesis. Algunos críticos incluyen a estos teóricos en dos campos diferenciados, el estructuralista y el postestructuralista. El historiador francés Michel Foucault, por ejemplo, afirmó que no era estructuralista a pesar de haber escrito lo que muchos consideran modelo del análisis estructuralista, y otro tanto puede decirse del psicoanalista Jacques Lacan. A ambos se les califica también como postestructuralistas. Esta confusión aparente procede de concepciones divergentes sobre la naturaleza del estructuralismo. Si se le considera limitado a los planteamientos del antropólogo Claude Lévi-Strauss y a las primeras obras del crítico literario Roland Barthes, en cuyos textos se analizaban los mitos, las instituciones sociales y culturales en relación con los opuestos que engloban y que conforman su estructura, sin que ni sus autores ni sus participantes sean conscientes, entonces el postestructuralismo es algo muy diferente. El postestructuralismo trata de superar la tendencia, aparentemente endémica en el pensamiento humano, de contemplar la realidad como la unión de dos opuestos, pero ambas corrientes comparten otras coincidencias: ambas rechazan la primacía del sujeto humano, como pone de manifiesto el humanismo filosófico, y aceptan las consecuencias del "desdoblamiento" del sujeto efectuado por Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, entre otros. Al sujeto se le considera como un producto, un punto focal de fuerzas, más que un agente creativo. La obra literaria es un tejido de otros textos cuyo significado viene determinado por sus lectores más que por la intención del autor. Las implicaciones de semejante punto de vista en el psicoanálisis y la historiografía son inmensas. Para Lacan, el dominio ineludible del lenguaje de los otros es el núcleo de la alienación psicológica. La historia postestructuralista analiza las estructuras institucionales, sociales y políticas en términos de la relación entre significado y poder, y su teoría pone en cuestión la verdadera naturaleza de las relaciones entre la realidad, el lenguaje, la historia y el sujeto.²⁰⁵

POST-MODERNISMO

Básicamente esto es lo que el post-modernismo es, un movimiento hacia atrás. Fue un proceso que tomó de reproducciones originales, copias de reproducciones, imitaciones de interpretaciones, todas tímidamente siguiendo al pasado. Esto no solamente saqueó nuestro pasado, sino que más pretenciosamente nos despojó de nuestro presente, destruyendo nuestro futuro.²⁰⁶

¹ Deleuze, Gilles, *Mediators*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 924.

² *Enciclopedia@ Microsoft® Encarta 2001*. © 1993-2000 Microsoft Corporation.

³ Baudelaire, Charles, *Intimate Journals*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, xx.

⁴ Baudelaire, Charles, *Intimate Journals*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 22.

⁵ *Any Where Out of This World!* Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 44.

⁶ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 302.

⁷ Baudelaire, Charles, "The Painter of Modern Life". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 182.

⁸ Baudelaire, Charles, "The Painter of Modern Life". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 928.

⁹ Baudelaire, Charles, *Intimate Journals*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 966.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- ¹⁰ Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation.
- ¹¹ Barthes, Roland, "The Eiffel Tower", *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, XXXII-12.
- ¹² Barthes, Roland, "The Image". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 324.
- ¹³ Barthes, Roland, "The Eiffel Tower", *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 402.
- ¹⁴ Barthes, Roland, "On Gide and His Journal". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 796.
- ¹⁵ Barthes, Roland. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 868.
- ¹⁶ Barthes, Roland. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 978.
- ¹⁷ Barthes, Roland, Empire of Signs. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1206.
- ¹⁸ Barthes, Roland, "The Eiffel Tower", *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1278-1280.
- ¹⁹ Enciclopedia Microsoft Encarta 2001.
- ²⁰ Baudrillard, Jean, *Cool Memories*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 671.
- ²¹ Baudrillard, Jean, *The Ecstasy of Communication*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1186
- ²² Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulations*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 784. Y en: : Baudrillard, Jean, Cultura y Simulacro, Traducción Antonio Vicens y Pedro Rovida, Editorial Kairós, Barcelona, 5ª edición 1998, p. 30. 1ª edición en francés 1978.
- ²³ Baudrillard, Jean, *The Ecstasy of Communication*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 787.
- ²⁴ Baudrillard, Jean, *Cool Memories*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 482.
- ²⁵ Baudrillard, Jean, *Facts About Germany*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 924.
- ²⁶ Baudrillard, Jean, *Cool Memories*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 932.
- ²⁷ Baudrillard, Jean, *Cool Memories*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1282.
- ²⁸ Baudrillard, Jean, *Cool Memories*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1106.
- ²⁹ Baudrillard, Jean, *The Ecstasy of Communication*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1128.
- ³⁰ Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulations*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1134, 1158. Y en: : Baudrillard, Jean, Cultura y Simulacro, Traducción Antonio Vicens y Pedro Rovida, Editorial Kairós, Barcelona, 5ª edición 1998, p. 18. 1ª edición en francés 1978.
- ³¹ Baudrillard, Jean, *Cool Memories*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 970.
- ³² Enciclopedia Microsoft Encarta 2001.
- ³³ Dalí, Salvador, *New York Salutes Me!* Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 288.
- ³⁴ Dalí, Salvador, *Dalí by Dalí*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1114.
- ³⁵ Dalí, Salvador, *The Conquest of the Irrational*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1012, 1022.
- ³⁶ Dalí, Salvador, *La Femme visible*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1194.
- ³⁷ Leach, Neil, editor, *Rethinking Architecture. A reader in cultural Theory*, Londres, Routledge, 1997, p. 308; John Lechte, *Fifty Key Contemporary Thinkers*, Routledge Chapman & Hall, 1994. Traducción Marijke van Rosmalen.
- ³⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 120.
- ³⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 234.
- ⁴⁰ Deleuze, Gilles, "Mediators", Zone 6: Incorporations. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1186.
- ⁴¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 554.
- ⁴² Deleuze, Gilles, "Le Cerveau: c'est l'ecraser", Cahiers du Cinema 380, Feb. 1986) Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1268.

- ⁴³ Deleuze, Gilles, "Mediators", in *Zone 6: Incorporations*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 794.
- ⁴⁴ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *The Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 796.
- ⁴⁵ Deleuze, Gilles, "Mediators", *Zone 6: Incorporations*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 920.
- ⁴⁶ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Rhizome*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 924.
- ⁴⁷ Deleuze, Gilles, "Mediators", *Zone 6: Incorporations*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 924. Y en: Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996. p. 200. (1ª edición en francés, 1995).
- ⁴⁸ Guattari, Félix "Regimes, Pathways, Subject", in *Zone 6: Incorporations*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1104.
- ⁴⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Rhizome*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1104.
- ⁵⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1164.
- ⁵¹ Derrida, Jacques, *Bedford St. Martin Critical Theory*, <http://www.bedfordstmartin.com/litlinks/critical/index.htm> Traducción Marijke van Rosmalen.
- ⁵² Derrida, Jacques, "Signature, Event, Context", *Glyph 1*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 130.
- ⁵³ Derrida, Jacques, "Summary of Impromptu Remarks", *Anyone*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1134.
- ⁵⁴ Derrida, Jacques, *Glas*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Trad. Marijke van Rosmalen, 258.
- ⁵⁵ Derrida, Jacques, *Dissemination*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 592.
- ⁵⁶ Derrida, Jacques, *Anyone*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1258.
- ⁵⁷ Derrida, Jacques, Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Trad. Marijke van Rosmalen, 1290.
- ⁵⁸ Derrida, Jacques, "The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1276.
- ⁵⁹ http://www.ciudadfutura.com/poemas/principales/biografias/eco_umberto.htm
<http://www.italica.rai.it/esp/principales/temas/biografias/eco.htm> . Arreglo de Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁶⁰ Eco, Umberto, *Foucault's Pendulum*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, XXII.
- ⁶¹ Eco, Umberto, *Foucault's Pendulum*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, XXII.
- ⁶² Eco, Umberto, *Travels in Hyperreality*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 442.
- ⁶³ Eco, Umberto, *Foucault's Pendulum*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 12.
- ⁶⁴ Eco, Umberto, *Foucault's Pendulum*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1024.
- ⁶⁵ Eco, Umberto, *Travels in Hyperreality*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 826.
- ⁶⁶ Eisenman, Peter, *El Croquis 83*, Madrid, 1997. p. 4-5. Arreglo Consuelo Farías-van Rosmalen.
- ⁶⁷ Eisenman, Peter. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, XXIV.
- ⁶⁸ Eisenman, Peter, *Misreading*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 290.
- ⁶⁹ Eisenman, Peter, *Misreading*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 292.
- ⁷⁰ Eisenman, Peter, *The Chicago Tapes*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1190.
- ⁷¹ Enciclopedia Microsoft Encarta 2001.
- ⁷² Foucault, Michel, *Bedford St. Martin Critical Theory*, <http://www.bedfordstmartin.com/litlinks/critical/index.htm> Traducción Marijke van Rosmalen.
- ⁷³ Y en: Leach, Neil, editor, *Rethinking Architecture. A reader in cultural Theory*, Londres, Routledge, 1997, p. 348.
- ⁷⁴ Foucault, Michel, Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Trad. Marijke van Rosmalen, 384.
- ⁷⁵ Foucault, Michel, *Discipline and Punish*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1052.

- ⁷⁵ Foucault, Michel, *Discipline and Punish*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1280.
- ⁷⁶ Guattari, Félix, *El devenir de Félix Guattari*, <http://members.fortunecity.com/angustiados/documentos/fguattari.htm> Arreglo de Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ⁷⁷ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Bedford St. Martin Critical Theory*, <http://www.bedfordstmartin.com/litlinks/critical/index.htm> Traducción Marijke van Rosmalen.
- ⁷⁸ Habermas, Jürgen, <http://usuarios.lycos.es/politicasnet/autores/habermas.htm> @PolíticasNet, 2001.
- ⁷⁹ Habermas, Jürgen, "Modernity's Consciousness of Time". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, XXVIII.
- ⁸⁰ Habermas, Jürgen, "Modernity's Consciousness of Time". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 134.
- ⁸¹ Heidegger, Martin, *Bedford St. Martin Critical Theory*, <http://www.bedfordstmartin.com/litlinks/critical/index.htm> Traducción Marijke van Rosmalen, Y en: Leach, Nell, editor, *Rethinking Architecture. A reader in cultural Theory*, Londres, Routledge, 1997, 98.
- ⁸² Heidegger, Martin, *The Question concerning Technology*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 482.
- ⁸³ Heidegger, Martin, *The Question concerning Technology*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 966.
- ⁸⁴ Heidegger, Martin, "Art and Space". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 318.
- ⁸⁵ Fariás-van Rosmalen, Consuelo, "¿Quién es Rem Koolhaas, el brioso arquitecto-urbanista-investigador-teórico-maestro-visoriano?", *Revistas Repentina*, números de agosto y septiembre, 1998, Facultad de arquitectura, UNAM, México. (Traducciones que aparecen Consuelo Fariás-van Rosmalen).
- ⁸⁶ Koolhaas, Rem, BETH KESSLER Copyright © 1994-2000 Encyclopædia Britannica, Inc.
- ⁸⁷ Entrevista con Bruno Fortier. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 70.
- ⁸⁸ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1046.
- ⁸⁹ Koolhaas, Rem, Villa dall' Ava "The Chicago Tapes". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1046.
- ⁹⁰ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1034.
- ⁹¹ Koolhaas, Rem, *Conferencia en Delft*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, XXVIII.
- ⁹² Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, XXVIII-XXXII.
- ⁹³ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 76-120.
- ⁹⁴ Koolhaas, Rem, "Finding Freedoms". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 124.
- ⁹⁵ Koolhaas, Rem, Notas para conferencia en la Universidad de Rice. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 904-920.
- ⁹⁶ Koolhaas, Rem, *New York Architecture, vol. 1*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 182-188.
- ⁹⁷ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1116.
- ⁹⁸ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 210.
- ⁹⁹ Koolhaas, Rem, "Finding Freedoms". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 284.
- ¹⁰⁰ Koolhaas, Rem, *Open letter in Berlin*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 296.
- ¹⁰¹ Koolhaas, Rem, "Finding Freedoms". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 318.
- ¹⁰² Koolhaas, Rem, Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 64.
- ¹⁰³ Koolhaas, Rem, *Elegy for the Vacat Lot*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 294-296.
- ¹⁰⁴ Koolhaas, Rem, *New York Architecture, vol. 1*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 296.
- ¹⁰⁵ Koolhaas, Rem, Conferencia en Columbia University. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 296-298.
- ¹⁰⁶ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, 24. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 316.
- ¹⁰⁷ Koolhaas, Rem, Conferencia en la Universidad de Delft. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 320.

- ¹⁰⁸ Koolhaas, Rem, *Conversation with Students*, Conferencia en la Universidad de Rice. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1158.
- ¹⁰⁹ Koolhaas, Rem, Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, XXXII. En inglés hay un juego de palabras entre *avoid* (evitar) y *void* (vacío) (N. de la t.)
- ¹¹⁰ Koolhaas, Rem, Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 402 -442.
- ¹¹¹ Koolhaas, Rem, "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 482.
- ¹¹² Koolhaas, Rem, "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1024.
- ¹¹³ Koolhaas, Rem, Entrevista con Hajime Yatsuka. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 556.
- ¹¹⁴ Koolhaas, Rem, *Progressive Architecture*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 576-578.
- ¹¹⁵ Koolhaas, Rem, "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 922.
- ¹¹⁶ Koolhaas, Rem, Conferencia en la Universidad de Delft. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 772.
- ¹¹⁷ Koolhaas, Rem, Entrevista con Hajime Yatsuka. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 302.
- ¹¹⁸ Koolhaas, Rem, "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1268.
- ¹¹⁹ Koolhaas, Rem, "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 802-804.
- ¹²⁰ Koolhaas, Rem, Conferencia en la Universidad de Delft. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1102.
- ¹²¹ Koolhaas, Rem, "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 826-866.
- ¹²² Koolhaas, Rem, conferencia en la Columbia University. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 870.
- ¹²³ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 922.
- ¹²⁴ Koolhaas, Rem, Conferencia en la Columbia University. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 926.
- ¹²⁵ Koolhaas, Rem, MEMO a la OMA. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 926.
- ¹²⁶ Koolhaas, Rem, "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 926.
- ¹²⁷ Koolhaas, Rem, "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 926.
- ¹²⁸ Koolhaas, Rem, Conferencia en la Columbia University. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 944.
- ¹²⁹ Koolhaas, Rem, Conferencia en la Universidad de Rice y en *Conversations with Students*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 928.
- ¹³⁰ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 928.
- ¹³¹ Nexus Housing, Rem Koolhaas fax a Toyo Ito. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 964.
- ¹³² Koolhaas, Rem, Memo a la oficina. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 960.
- ¹³³ Koolhaas, Rem, fax a Sven Ollmann. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 970.
- ¹³⁴ Koolhaas, Rem, Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 74.
- ¹³⁵ Koolhaas, Rem, entrevista *Tecniques et Architecture*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1288.
- ¹³⁶ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 990.
- ¹³⁷ Koolhaas, Rem, "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1026-1034.
- ¹³⁸ Koolhaas, Rem, "*Whether Europe?*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1026.
- ¹³⁹ Koolhaas, Rem, en su descubrimiento de fines de los años ochenta referente a que los principios explorados en *Delirious New York* podían aplicarse a Europa. "*Finding Freedoms*". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Farías-van Rosmalen, 1052.

TESS CON
FALLA DE ORIGEN

- ¹⁴⁰ Koolhaas, Rem, "Our New Sobriety". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1058.
- ¹⁴¹ Koolhaas, Rem, Conferencia en la Universidad de Delft. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1086.
- ¹⁴² Koolhaas, Rem, *Nexus Housing*, fax a Toyo Ito. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1096.
- ¹⁴³ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 592-596.
- ¹⁴⁴ Koolhaas, Rem, "Progressive Architecture". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1106.
- ¹⁴⁵ Koolhaas, Rem, Entrevista con Marta Cervello. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1124.
- ¹⁴⁶ Koolhaas, Rem, *The Chicago Tapes*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, XX.
- ¹⁴⁷ Koolhaas, Rem, *on vierendeel reams for ZKM Karlsruhe project*, fax to David Lewis, Ove Arup & Partners. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1162.
- ¹⁴⁸ Koolhaas, Rem, "Finding Freedoms". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1190.
- ¹⁴⁹ Koolhaas, Rem, fax to OMA office. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1268.
- ¹⁵⁰ Koolhaas, Rem, Entrevista con Bruno Fortier. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 578.
- ¹⁵¹ Koolhaas, Rem. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1282.
- ¹⁵² Koolhaas, Rem, Entrevista con Koji Takii para el programa NHK, 1992. Como se cita en OMA: A-Z, Kenchiku Bunka vol. 50 No 579, Enero, 1995, p. 97, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁵³ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Globalization*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 362-369.
- ¹⁵⁴ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Surrender*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 972-989.
- ¹⁵⁵ Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL, Imagining Nothingness*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 198-202.
- ¹⁵⁶ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, O10 Publishers, Rotterdam, 1994. 1a edición en inglés 1978. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 246.
- ¹⁵⁷ Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation.
- ¹⁵⁸ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 402.
- ¹⁵⁹ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1024.
- ¹⁶⁰ Le Corbusier, Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Trad. Marijke van Rosmalen, 1160.
- ¹⁶¹ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1188.
- ¹⁶² Le Corbusier, *Towards a New Architecture*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1272.
- ¹⁶³ Gozak, Andrei y Andrei Leonidov, *Ivan Leonidov*, editado y diseñado por Catherine Cooke, Editorial Rizzoli, p. 175, Nueva York, 1988. Traducido y resumido por Consuelo Fariás-van Rosmalen.
- ¹⁶⁴ Leonidov, Ivan. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 966.
- ¹⁶⁵ Leonidov, Ivan. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 962.
- ¹⁶⁶ Lyotard, Jean-Francoise, Leach, Neil, editor, *Rethinking Architecture. A reader in cultural Theory*, Londres, Routledge, 1997, p. 270. Traducción Marijke van Rosmalen.
- ¹⁶⁷ Mies van der Rohe, Ludwig, Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation.
- ¹⁶⁸ Mies van der Rohe, Ludwig, Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1186.
- ¹⁶⁹ Nietzsche, Friederich, Ramon Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 332-333
- ¹⁷⁰ Nietzsche, Friedrich, *Twilight of the Idols*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 130.
- ¹⁷¹ Nietzsche, Friedrich, *Twilight of the Idols*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1298.
- ¹⁷² Nietzsche, Friedrich, *The Will to Power*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 780-782.

¹⁷³ Nietzsche, Friedrich, *The Advantage and Disadvantage of History for Life*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1052.

¹⁷⁴ Nietzsche, Friedrich, *Beyond Good and Evil*, Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 928.

¹⁷⁵ Nietzsche, Friedrich, *The Gay Science*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1198.

¹⁷⁶ Nietzsche, Friedrich, *Twilight of the Idols*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 866.

¹⁷⁷ Nietzsche, Friedrich, *Twilight of the Idols*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1194.

¹⁷⁸ Nietzsche, Friedrich, *The Will to Power*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1190.

¹⁷⁹ Sloterdijk, Peter: Re-Thinking Soul and Body. <http://www.goethe.de/uk/bos/englisch/programm/enslote.htm> Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.

¹⁸⁰ Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1102.

¹⁸¹ Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1134.

¹⁸² Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Marijke van Rosmalen, 1276.

¹⁸³ Vattimo, Gianni, en Enciclopedia Microsoft Encarta 2001.

¹⁸⁴ Virilio, Paul, James Der Derian, *Future War: a discussion with Paul Virilio*, VirtualY2K Conference, Noviembre 5-7 1999, en http://www.brown.edu/Departments/Watson_Institute/programs/gs/VirtualY2K/futurewar.html; *Ctheory Interview With Paul Virilio*, "Paulo Virilio in Conversation with John Armitage", en http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=132. Traducción Marijke van Rosmalen.

¹⁸⁵ Virilio, Paul, *The Last Vehicle, Looking Back on the End of the World*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1186.

¹⁸⁶ Virilio, Paul, *The Overexposed City*, in *Zone V2: The City*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1162.

¹⁸⁷ Virilio, Paul, "The Interface". Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 802.

¹⁸⁸ Virilio, Paul, *The Overexposed City*, in *Zone V2: The City*. Como lo cita: Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen, 1186.

¹⁸⁹ Guattari, Felix, *Caosmosis*, Traducción Irene Agoff, Ediciones Manantial, Argentina, 1996, (1ª edición en francés, 1992)

¹⁹⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 1 *El Anti-Edipo*, Traducción Francisco Monge, Editorial Paidós Studio Básica, Barcelona, 1985, (1ª edición en francés 1972). Libro 2 *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, 3ª edición 1997. (1ª edición en francés, 1980). O en:

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma Introducción*, Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Editorial PRE-TEXTOS, Valencia, 2ª edición 1997.

¹⁹¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma (Introducción)*, Traducción C, Casillas y V. Navarro, Editorial PRE-TEXTOS, Valencia, 1ª edición 1977.

¹⁹² Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, traducción por José Vázquez Pérez, editorial PRE-Textos, Valencia, 1997, 2ª edición, p. 61. (1ª edición en francés 1977).

¹⁹³ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, traducción por José Vázquez Pérez, editorial PRE-Textos, Valencia, 1997, 2ª edición, p. 62. (1ª edición en francés 1977).

¹⁹⁴ Deleuze, Gilles, *Crítica y Clínica*, traducción Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, 92. (1ª edición en francés, 1993)

¹⁹⁵ Declaración de Deleuze y Guattari en Mil Mesetas, p. 310.

¹⁹⁶ Deleuze, G. y F. Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas*, Ed. PRE-TEXTOS. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, 3ª edición 1997. (1ª edición en francés, 1980), Pp. 264-265.

¹⁹⁷ Deleuze, Gilles, Curso en la Universidad de Vincennes, Francia, del 15 de febrero de 1977, <http://www.imaginet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>

¹⁹⁸ Bicket, Douglas, *K.I.S.S. of the Panopticon*, 1998. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://carmen.artsci.washington.edu/panop/home.htm>

¹⁹⁹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996. 184, (1ª ed. en francés, 1995).

²⁰⁰ Estructuralismo, Enciclopedia© Microsoft© Encarta 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation.

²⁰¹ Kipnis, Jeffrey, *El último Koolhaas, OMA* / Rem Koolhaas 1992 1996, El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, p. 30.

²⁰² Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad*, Trad. Alberto L. Bixio, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, (1ª ed. en francés 1985), pp. 23-32.

²⁰³ Van Rosmalen Fariás, Marijke, *La historia ha muerto...*, Ponencia para el XXIV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia, Guanajuato, noviembre 2001.

²⁰⁴ Como lo desarrollo en el fragmento 1640-2002. Del Telón de fondo. Nota de Consuelo Fariás-van Rosmalen.

²⁰⁵ Postestructuralismo, Enciclopedia© Microsoft© Encarta 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation.

²⁰⁶ Meier, Richard, *Royal Gold Medal Adress, Royal Institute of British Architects*, 1988, como lo cita: Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 1048-1052. Traducción Consuelo Fariás-van Rosmalen.



Francois Chaslin. Empecemos, si te parece bien, haciendo una retrospectiva rápida, en vuestros primeros trabajos, producidos en la década de los setenta, se advierten diversas fuentes: ciertas inspiraciones de origen surrealista —*collages* bajo la modalidad del cadáver exquisito, paranoia crítica— que se codeaban con frecuentes referencias a Nietzsche, para subvertir los valores establecidos; una invitación más tácita que explícita a pensar “más allá del bien y del mal”. Pero esto no se hacía nunca abiertamente, y creo que jamás ha remitido a tal o cual tesis de Nietzsche.

Rem Koolhaas. Hay gente como Charles Jencks o Kenneth Frampton, muy preocupados por sus lecturas, cuyo trabajo se funda en referencias explícitas. Pero a mí nunca me han impresionado sus fuentes, aunque haya admirado su labor crítica. Hay a menudo en la arquitectura, una relación abusiva entre las lecturas que se hacen de distintas fuentes y las consecuencias que ello produce. Para evitármelo, reivindicó el derecho a inspirarme en esto o en aquello sin estar obligado a consignar las citas.

FCh. Pero, ¿lees filosofía o la has leído en determinados momentos de tu vida?

RK. Sí, porque yo leo de todo.

FCh. Entonces también a Nietzsche.

RK. Sí, también a Nietzsche.

FCh. Pero su obra no la tienes en la mesilla de noche.

RK. No, pero está bien así. Otra de las razones por las cuales no quiero ser demasiado explícito a la hora de evocar mis referencias es porque eso me permite manipularlas con mucho más soltura.

FCh. Entre esas fuentes no creo que esté Heidegger.

RK. Efectivamente, no.

FCh. Ni Christian Norberg-Schulz, heideggeriano tardío, y su *genius loci*.

RK. No, salvo que para mí existen fuentes positivas y negativas. Y el universo heideggeriano me inspira una especie de angustia. Lo encuentro malsano, aunque pueda ser ocasionalmente una fuente de inspiración.

“FRENDES DE RUPTURA” ENTREVISTA DE FRANCOIS CHASLIN A REM KOOLHAAS.
ARQUITECTURA VIVA 83, MARCAS CULTURALES.

Me anticipo a aclarar que aunque la aquí enlistada es una bibliografía inmensa, no es toda la bibliografía que existe de y sobre Rem Koolhaas y OMA y sobre los temas tratados en el desarrollo de esta investigación doctoral.

1. Aesopos, Yannis y Yorgos Simeoforides, *Conversaciones con Eleni Gigantes & Ella Zenghells*. El Croquis 67, Madrid, 1994.
2. Amsonet, Wolfgang, *Contemporary European Architects*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991.
3. Anguera, Oriol, *Salvador Dalí*. Ediciones Cobalto, Barcelona, 1948.
4. Arangüés, Juan Manuel, *Deleuze*, Ediciones del Orto Bibliografía Filosófica, Madrid, 1998.
5. Argan, Giulio Carlo, *El concepto del espacio arquitectónico*. Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1980.
6. Arnheim, Rudolph, *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
7. *Arquitectura Viva 83, Marcas culturales*, Madrid, marzo-abril 2002.
8. *Arquitectura Viva* y *Monográficas AV*, además de las enlistadas, todas las revistas donde salen artículos sobre Rem Koolhaas, por ejemplo: la revista *Arquitectura Viva* 69, Madrid, noviembre-diciembre 1999, titulada *La década digital*. Luis Fernández-Galiano, crónica de los noventa. Pp. 34, 42-43, 57, 61, 71, 79, 84-85 (Otra versión de *La fiebre asiática*), 86-87.
9. Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*, traducción Margarita Mizraji, Editorial Gedisa, 2000, 1ª edición en francés, 1992.

10. Auster, Paul, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*, Harmondsworth: Penguin, 1993.
11. AV Monografías (2001) 91, *Pragmatismo y paisaje*, Madrid, septiembre-octubre 2001.
12. Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 3ª reimpresión.
13. Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 4ª reimpresión.
14. Badiou, Alain, Deleuze "El clamor del ser", traducción Dardo Scavino, Ediciones Manantial, Argentina, 1997, 1ª edición en francés 1997.
15. Barker, Geoffrey H., *Le Corbusier. Análisis de la forma*, México, Gustavo Gili, 1989.
16. Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, traducción Stephen Heath, Editorial Fontana, Londres, 1977.
17. Barthes, Roland, *Mythologies*, Traducción Annette Lavers, Editorial Paladín, St Albans, 1973, (1ª edición en francés 1957).
18. Barthes, Roland, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, traducción Richard Howard, Editorial Hill & Wang, Nueva York, 1979.
19. Barthes, Roland, *The Empire of the Sign*, traducción Richard Howard, Editorial Basil Blackwell, Oxford, 1988, (1ª edición en francés 1970).
20. Baudelaire, Charles, *Obras selectas: Los paraísos artificiales, Pequeños poemas en prosa, Las flores del mal, El vino y el hachís, La Fanfarlo*, traducción Enrique López Castellón, Edimat Libros, Madrid, 2000.
21. Baudrillard, Jean, *Cool Memories*, traducción Chris Turner, Editorial Verso, Londres, 1990, (1ª edición en francés 1987).
22. Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, Traducción Antonio Vicens y Pedro Rovida, Editorial Kairós, Barcelona, 5ª edición 1998, 1ª edición en francés 1978.
23. Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, traducción Joaquín Jordá, Editorial Anagrama Colección Argumentos, Barcelona, 1997.
24. Baudrillard, Jean, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, traducción de Thomas Kauf, 3ª edición, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
25. Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, traducción de Joaquín Jordá, Editorial Anagrama, 5ª edición, Barcelona, 1997.
26. Baudrillard, Jean, *The Transparency of Evil: Essays in Extreme Phenomena*, traducción John J. St John, Editorial Verso, Londres, 1993, (1ª edición en francés 1990).
27. Beckett, Samuel, *Film*, traducción de Jenaro Talens, Fábula Tusquets Editores, Barcelona, 2001 (1ª edición en inglés 1967).
28. Bicket, Douglas, *K.I.S.S. of the Panopticon*, 1998. <http://carmen.artsci.washington.edu/panop/home.htm>
29. Blaser, Werner, *Mies van de Rohe*, Basilea, Birkhäuser, 1997.
30. Bois, Yves-Alain, *Assemblage*, No. 10, diciembre 1989, París.
31. Brand, Jan y Hans Janselijn, *Architecture and Imagination*. Uitgeverij Waanders, Zwolle, Holanda. 1989.
32. Brouwers, Ruud, H. Ibelings y A. Oosterman, *Architectuur in Nederland*, Stichting Teleac, Utrecht, 1993.
33. Brouwers, Ruud, *Rotterdam: Metropool aan de Maas*, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam, 1991.
34. Bruno, G., "Bodily Architectures", *Assemblages*, diciembre 19, París, 1992.
35. Buch, Joseph, *A Century of Architecture in The Netherlands 1880-1990*, Editorial NAI, Rotterdam, 1995.
36. Buch, Joseph, *Een eeuw Nederlandse architectuur 1880-1990*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 1993.
37. Buchanan, Ian, editor, et. al., *A Deleuzian Century?* Duke University Press, Durham y Londres, 1999.
38. Cacciari, M., Rella, F., Tafuri, M., Teyssot, G.: *II dispositivo Foucault*, Editorial Cluva. Venecia, 1977.
39. Capezzutto, Rita, *La città di Koolhaas*, Domus 844, Milán enero 2002.
40. Carol, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, Penguin Popular Classics, Londres, 1994 (1ª edición 1865).
41. Carol, Lewis, *Matemática demente*, edición de Leopoldo María Panero, Fábula Tusquets Editores, Barcelona, 1999.
42. Carol, Lewis, *Through the Looking Glass*, Penguin Popular Classics, Londres, 1994 (1ª edición 1872).
43. Cervantes, Víctor Luis, *El ABC de los mapas mentales*, Asociación de Educadores Iberoamericanos, México, 1999, 1ª edición 1998.
44. Ching, Francis D. K., *Form, Space & Order*, Nueva York, van Nostrand Keinhold, 1979.
45. Conan Doyle, Sir Arthur, *Los muñecos danzarines*. Película pasada por la televisión Canal 11.
46. Conan Doyle, Sir Arthur, *A Study in Scarlet*. Penguin Books, Penguin Popular Classics. England, 1996.
47. Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, México, FCE Breviarios, 1986, 9ª edición.
48. Curtis, Helena y N. Sue Barnes, *Biología*, traducción de Ovidio Núñez, Editorial Médica Panamericana, Buenos Aires, 1ª reimpresión de la 5ª edición, 1994.
49. Czerniak, Julia, *Downsview Park Toronto*, Harvard Design School, PRESTEL Verlag, Munich, Londres, Nueva York, 2001.
50. D'Heilly, David, "Larger than a Signature": Interview with Rem Koolhaas, traducido al inglés por Keizuki Suzuki, Revista TN Probe *OMA / Rem Koolhaas*, volumen 2, 1995, Japón.

51. Dalí, Salvador, *¿Porqué se ataca a la Gioconda?*, traducción Edison Simons. Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
52. Dalí, Salvador, *50 secretos mágiques*, Editorial Deneöli, Suiza-París, 1974.
53. Dalí, Salvador, *Diario de un genio*, traducción Paula Brines, Tusquets Editores, Colección Andanzas. Barcelona, 7ª edición, 1998, (Título original: *Journal d'un genie*. 1964.)
54. Dalí, Salvador, *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*, traducción Joan Vinyoli, Tusquets Editores, Marginales 166, Barcelona, 1998, 2ª edición. (1ª edición original en francés 1963)
55. Dalí, Salvador, *La Femme visible*, Editions Surrealistes, París, 1930.
56. Dalí, Salvador, *Los carnudos del Viejo arte moderno*, traducción Carmen Artal, Tusquets Editores, Colección Fábula. Barcelona, 2000, 2ª edición, (1ª edición en francés, 1956).
57. Dalí, Salvador, *Si*, Traducción Gloria Martinengo. Editorial Ariel, Barcelona, 1977, (1ª edición en francés, título original *Ouf*, Editions Deneöli, Paris-Suiza, 1971).
58. Dalí, Salvador. *The Secret Life of Salvador Dalí*, traducción Haakon M. Chevalier, Edición en Inglés DASA Edicions, España, 1986, (1ª edición Dial Press, Nueva York 1942).
59. David, C. y J. F. Chevrier Editores, *Documenta X The Book: Politics Poetics*, Cantz Verlag, Kassel, 1997.
60. Davidson C. y R. Koolhaas, *Anyone*: Precarious Entity, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1991.
61. Davidson Cynthia, et. al., *Anybody*, Massachussets, MIT Press, Londres, 1997.
62. Davidson Cynthia, et. al., *Anyhow*, Massachussets, MIT Press, Londres, 1998.
63. Davidson Cynthia, et. al., *Anyplace*, Massachussets. MIT Press, Londres, 1995.
64. Davidson Cynthia, et. al., *Anytime*, Massachussets, MIT Press, Londres, 1999.
65. Davidson Cynthia, et. al., *Anyway*, Rizzoli, Nueva York, 1994.
66. Davidson Cynthia, et. al., *Anywise*, Massachussets, London, MIT Press, 1996.
67. De Landa, Manuel, Immanence and Trascendesce in the Genesis of the Form", <http://www.phreebyrd.com/~sisyphus/cinnabar/>.
68. De Peretti, Cristina y Paco Vidarte, *Derrida*, Biblioteca Filosófica, Ediciones del Orto, Madrid, 1998.
69. Defert, Daniel, *Foucault, Space and the architects*.
70. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 1 *El Anti-Edipo*, Traducido por Francisco Monge, Editorial Paidós Studio Básica, Barcelona, 1985, (1ª edición en francés 1972). Libro 2 *Mil Mesetas*, Edición PRE-TEXTOS. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, 3ª edición 1997. (1ª edición en francés, 1980).
71. Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, traducción José Vázquez Pérez, Editorial PRE TEXTOS, Valencia, 1997, 1ª edición en francés 1977.
72. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, traducción Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 4ª edición, 1997, (1ª edición en francés 1991).
73. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, traducido por Robert Hurley, Marc Seern y Helen R. Lane, Athlone, Londres, 1984. Prefacio por Michel Foucault. La edición en español no trae este Prefacio.
74. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 2 *Mil Mesetas*, traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Editorial PRE-TEXTOS. Valencia, 3ª edición 1997. (1ª edición en francés, 1980).
75. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Libro 1 *El Anti-Edipo*, traducción Francisco Monge, Editorial Paidós Studio Básica, Barcelona, 1985, (1ª edición en francés 1972).
76. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka por una literatura menor*, traducción Jorge Aguilar Mora, Ediciones Era, México, 1998, 3ª reimpression, 1ª edición en francés 1975.
77. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*. Traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Editorial Pre-Textos, Valencia 1997, 2ª edición, 1ª edición en francés, 1976.
78. Deleuze, Gilles, "Mediators", en *Zone 6: Incorporations*, editores Jonathan Crary y Sanford Kwinter, Ediciones Urzone, Nueva York, 1992.
79. Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducción de José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1996, (1ª edición en francés, 1995).
80. Deleuze, Gilles, *Crítica y Clínica*. Traducción Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, (1ª edición en francés, 1993).
81. Deleuze, Gilles, Curso en la Universidad de Vincennes, Francia, del 15 de febrero de 1977. Redactado por Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>
82. Deleuze, Gilles, *Deseo y placer*, artículo publicado en la revista francesa Magazine Littéraire, Núm. 325 (número dedicado a Foucault), octubre 1994, O en: <http://www.hartza.com/deleuze.html>
83. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, traducción Alberto Cardín, Editorial Júcar, Madrid, 1988.
84. Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, traducción Luis Ferrero Carracedo, Ediciones Cátedra colección teorema, Madrid, 1996.
85. Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, traducción José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Ediciones Pados, Barcelona, 1989, 1ª edición en francés 1988.

86. Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*. Traducción Hugo Acevedo. Editorial Gedisa, Barcelona 1996, 3ª edición. (1ª edición en francés 1953).
87. Deleuze, Gilles, *Foucault*. Traducción José Vázquez Pérez. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, (1ª edición en francés, 1986).
88. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Edición 1994. (1ª Edición en francés, 1983).
89. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción Irene Agoff. Edición Paidós Comunicación, Barcelona, 1ª Edición 1986. (1ª Edición en francés, 1985).
90. Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, traducción Miguel Morey y Víctor Molina, Paidós, Barcelona, 1989. (1ª ed. en francés 1969).
91. Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, traducción Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, 5ª edición.
92. Deleuze, Gilles, *Spinoza y el problema de la expresión*, traducción del francés por Horst Vogel, Muchnik Editores, Atajos 10, 2ª edición, Barcelona, 1999, (Edición original en francés 1968).
93. Deleuze, Gilles, *Spinoza: Filosofía Práctica*, traducción Antonio Escotado, Tusquets Editores, Colección Fábula, Barcelona, 2001, (1ª edición en francés 1970).
94. Deleuze, Gilles, *The Fold. Leibniz and the baroque*, traducción Tom Conley, The Athlone Press Ltd. London, 1993, (1ª edición en francés 1988).
95. Derrida, Jacques, *Bedford St. Martin Critical Theory*, <http://www.bedfordstmartin.com/litlinks/critical/index.htm>
96. Derrida, Jacques, *La diseminación*, traducción J. Martín, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975.
97. Derrida, Jacques, *La diseminación*, Editorial Seuil, París, 1972.
98. Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, traducción Carmen González Marín, 3ª Edición, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
99. Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Traducción Gayatri Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1976, (1ª edición en francés 1967).
100. Derrida, Jacques, *Psyché. Invention de l'autre*, Ediciones Gallilée, París, 1987.
101. Derrida, Jacques, *Resistencia – del psicoanálisis*, traducción J. Platiogorsky, Editorial Paidós, Buenos Aires /Barcelona /México, 1997.
102. Derrida, Jacques, *De la gramatología*, traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti, 6ª edición (1ª edición en francés 1976), Edición Siglo XXI, 2000.
103. Derrida, Jacques, *Points de suspension. Entretiens*. Gallilée, París, 1993.
104. Descharnes, Robert y Gilles Néret. *Dalí*. Benedikt Taschen, Colonia, 1997.
105. Diccionario Enciclopédico: *El pequeño Larousse ilustrado 1998*, Ediciones Larousse, México, 1997.
106. Doménech, Eduard, coordinador del catálogo de la exposición *Piranesi*, traducción Josepa Asensi, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Ministerio de asuntos exteriores, Secretaría de Estado para la cooperación internacional y para iberoamérica, Embajada de España en México, INBA Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Nacional de San Carlos, Octubre 1997.
107. Eco, Umberto, *El péndulo de Foucault*, Editorial Bompiani, Lume, Patria, México, 1989.
108. *Educatorium Brochure*. Editor: Universidad de Utrecht, Equipo de proyecto Educatorium. Utrecht, Holanda, s/a.
109. Eisenman, Peter, *Peter Eisenman, 1990-1997*, El Croquis 83, Madrid, 1997.
110. Eisenstein, Sergei, *El montaje escénico*, Traducción Margherita Pavia, Grupo Editorial Gaceta, S. A. Colección Escenología, México, 1994. (1ª edición en ruso 1958).
111. Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, edición Jay Leyda, traducción Norah Lacoste, Editorial Siglo XXI, México, 8ª edición, (1ª edición 1842).
112. Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, edición Jay Leyda, traducción María Luisa Puga, Siglo XXI Editores, México, 5ª edición, 1999, (1ª edición en Inglés 1949).
113. Eisenstein, Sergei, *S. M. Einsestein, Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1, edición Michael Glenn y Richard Taylor, traducción José García Vázquez, Editorial Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, (Originalmente publicado en inglés en 1991).
114. Eisenstein, Sergei, *S. M. Einsestein, Hacia una teoría del montaje*. Volumen 2, edición Michael Glenn y Richard Taylor, traducción José García Vázquez, Editorial Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona, 2001, (Originalmente publicado en inglés en 1991).
115. Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation.
116. Fanés, Félix, *El gran masturbador*, Editorial Electa España, Madrid, 2000.
117. Farías Villanueva, Consuelo. "Exposición Fundamentada del Proyecto de Investigación para TESIS DE DOCTORADO" 25 de noviembre 1997. Presentada ante la Jefatura de la DEPA, ahora CIEP, FA UNAM.
118. Farías-van Rosmalen, Consuelo. "¿Quién es Rem Koolhaas?" Revista Repentina. Primera parte número 165 (agosto 1998). Segunda parte número 166 (septiembre 1998). Facultad de Arquitectura, UNAM.

FALLA DE ORIGEN

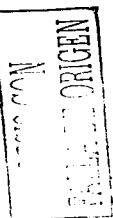
119. Fecht, Tom, "Una entrevista con Rem Koolhaas", Revista de arte Kunstforum International, junio 1997. Realizada en la inauguración de Documenta X, Kassel, Alemania.
120. Fernández-Gallano, Luis, *La fiebre asiática. Koolhaas en el Río de las Perlas*, Revista Arquitectura Viva 57, Madrid, noviembre-diciembre 1997.
121. Fort F., R. Koolhaas, et. al., *Yves Brunier: Landscape Architect*, Basilea, Birkhäuser, 1996.
122. Foster, Hal, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas, *La posmodernidad*, traducción Jordi Fibla, Editorial Kairós-Colofón, México, 1988, 1ª edición en inglés 1983.
123. Foucault, Michel, *Bedford St. Martin Critical Theory*, <http://www.bedfordstmartin.com/litlinks/critical/index.htm>.
124. Foucault, Michel, *Discipline and Punish*, traducción A. Sheridan, Vintage Books, Nueva York, 1977.
125. Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, traducción Manuel Arranz Lázaro, Editorial PRE-TEXTOS, Valencia, 1997, 1ª edición en francés 1986.
126. Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica I y II*, traducción de Juan José Utrilla, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1976 (8ª impresión 1999), 1ª edición en francés, 1964.
127. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno Editores, México, 1999, (1ª edición en francés 1966 *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines.*).
128. Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*, traducción Francisco Monge, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 2ª edición, Barcelona, 1999, edición original en francés 1970.
129. Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Siglo Veintiuno Editores, México, 1998, (1ª edición en francés 1975).
130. Foucault, Michel. *Of Other Spaces*. Título original: *Des espaces autres*. De: *Diacritics* 16-1, Primavera 1986.
131. Foucault, Michel, "Space, Power, Knowledge," entrevista con Paul Rabinow, *Skyline*, marzo 1982.
132. Frampton, Kenneth, "OMA, el legado de Leonidov", AV Monografías NL 2000, Número 73, septiembre-octubre 1998, Madrid, p. 24.
133. Franco, Arturo, *OMA, la Córdoba del futuro*, abc.es, (9 junio 2002).
134. Gane, Mike, editor, *Baudrillard Live: Selected Interviews*, Editorial Routledge, Londres, 1993.
135. Gibson, Ian, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama Biblioteca de la Memoria, 1998, 2ª edición.
136. Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Editorial Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, Nueva Jersey, 1986.
137. *Gilles Deleuze Seminar Session at Vincennes o Curso de Gilles Deleuze (1977-1980)*. Traducción, redacción y modificaciones Consuelo Fariás-van Rosmalen. Como referencia cito sólo algunas direcciones electrónicas, pues cada clase tiene una diferente, así como cada traducción en diferentes idiomas —el curso original fue impartido por Deleuze en francés—: <http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/120273.html>
<http://www.imagnet.fr/deleuze/TXT/ESP/140174.html>
138. Gordon, C., editor, "The Eye of Power", en *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Editorial Random House, Nueva York, 1981. Donde se publica la entrevista con Michel Foucault, publicada originalmente por la editorial Belfond, París, 1977, en ella aparece el facsímil de la edición francesa de 1792 de *Le panoptique* de Jeremy Bentham precedido por "L'oeil dupouvoir".
139. Gossel, Peter y Gabriele Leuthauser, *Architecture in the Twentieth Century*, Editorial Taschen, Colonia, 1999.
140. Gozack, Andrei y Andrei Leonidov, *Ivan Leonidov*, editado y diseñado por Catherine Cooke, Rizzoli, Nueva York, 1988.
141. Graafland, Arie y Jasper de Haan, *The Critical Landscape. A Conversation with Rem Koolhaas*. 010 Publishers. Rotterdam. 1997.
142. Gregor, Murray, *Space in Time – Filming Architecture, Architecture and Film*, Architectural Design Profile No. 112, Editorial Academy Group, Londres, 1994.
143. Groenendijk, Paul y Piet Vollaard, *Guide to Modern Architecture in the Netherlands Rotterdam*, 010 Publishers, Rotterdam, 1987.
144. Groenendijk, Paul, *Noord Holland: Moderne Aechitectuur in Nederland*, Editorial Stichting Kunstprojecten, Rotterdam, 1992.
145. Groenendijk, Paul, P. Vollaard y T. van Oeffelt, *Architectuurestafette: 20 routes langs interessante gebouwen in Nederland*, Editorial Uitgeverij 010, Rotterdam, 1992.
146. Groenendijk, Paul, P. Vollaard y T. van Oeffelt, *Architectuurestafette: 20 routes langs interessante gebouwen in Nederland*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 1992.
147. Guattari, Félix, *Caosmosis*, traducción Irene Agoff, Ediciones Manantial, Argentina, 1996, (1a edición en francés, 1992).
148. Guattari, Félix, *El devenir de Félix Guattari*, <http://members.fortunecity.com/angustiadados/documentos/fguattari.htm>.
149. *Guggenheim and The Hermitage in Las Vegas*. http://www.guggenheim.com/lowb/las_vegas/building1.jsp?imgName=cimage7.jpg&imgNav=cnav y

150. Habermas, Jürgen, <http://usuarios.lycos.es/politicasnet/autores/habermas.htm> ©PolíticasNet. 2001.
151. Habermas, Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity*, traducción Frederick Lawrence, Polity Press, Cambridge, 1987, 1a edición en alemán 1985.
152. Hadid, Zaha, *Zaha Hadid 1992-1995*, El Croquis 73 [I], Madrid, 1995.
153. *Harvard Project on the City 1*, edición: Chihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, Sze Tsung Leong, *Great Leap Forward*, Taschen GmbH, Colonia, 2001.
154. *Harvard Project on the City 2*, edición: Chihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, Sze Tsung Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, Taschen GmbH, Colonia, 2001.
155. Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, editorial Basil Blackwell, Oxford, Inglaterra, 1989.
156. Hayashi, Akira, Mr. Koolhaas, "Mr. Koolhaas, *The Dashing Urbanist*", traducción al inglés Keith Vincent, Revista TN Probe Vol. 2, *OMA / Rem Koolhaas "Generic City"*, 1995.
157. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Bedford St. Martin Critical Theory*, <http://www.bedfordmartin.com/litlinks/critical/index.htm>.
158. Heidegger, Martin, Filosofía, ciencia y técnica, traducción Francisco Soler y Jorge Acevedo, Editorial universitaria Temas de filosofía, Santiago de Chile, 1997.
159. Heidegger, Martin, *The Question concerning Technology and Other Essays*, traducción William Lovitt, Editorial Harper and Roe, Londres, 1977.
160. Hesselgren, Sven, *Los medios de expresión de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1969.
161. Horrocks, Ch. y Jevtic Z., *Baudrillard for Beginners*, Gran Bretaña, Icon Books, 1997.
162. Hoshino, Fuminori, *Kunsthal, Koolhaas, OMA: A-Z*, Kenchiku Bunka vol. 59, N° 579, enero 1995.
163. http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=132.
164. <http://stuwwww.rug.ac.be/%Ejvvervoor/architects/koolhaas/index.html>
165. http://www.archined.nl/010/publicaties/delirious_eng.html.
166. http://www.archined.nl/010/publicaties/smlxl_eng.html.
167. <http://www.arquired.net/espanol/noticias/oma.htm>.
168. http://www.ciudadfutura.com/poemas/principales/biografias_escritores/eco_umberto.htm
169. <http://www.dc.peachnet.edu/~mnunes/guattari.html>.
170. http://www.guggenheim.com/lowb/las_vegas/building1.jsp
171. <http://www.imaginet.fr/deleuze/TXT/ENG/270279.html>
172. <http://www.imaginet.fr/deleuze/TXT/ESP/150277.html>
173. <http://www.italica.rai.it/esp/principales/temas/biografias/eco.htm>. Arreglo de Consuelo Fariás-van Rosmalen.
174. Ibelings, Hans y R. Brouwers, *Modernisme zonder dogma. Een jongere generatie architecten in Nederland*, Nederlands Architectuursinstituut/Rijksdienst Beeldende, Rotterdam/La Haya, 1991.
175. Ibelings, Hans, *20th Century Architecture in The Netherlands, Editorial NAI*, Rotterdam, 1995.
176. Ibelings, Hans, Hans van Dijk, Bart Lootsma, Ton Verstegen, editores, *Architectuur In Nederland, Jaarboek 1997-1998, Educatorium*, NAI Publishers, Rotterdam, 1997.
177. Ibelings, Hans, *Supermodernismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
178. Jacques, Nichel, editor, *OMA Rem Koolhaas Living*, Arc en Rêve Centre d'architecture, Burdeos y Birkhäuser, Basilea, 1998.
179. Jencks, Charles, *What is Post-Modernism?*, Academy Editions /St. Martin's Press, Gran Bretaña /Nueva York, 1989, 3a edición.
180. Jodidio, Philip, *Contemporary European Architects*, volumen III, Editorial Benedikt Taschen Verlag GmbH, Colonia, 1995.
181. Johnson, Philip y M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1988.
182. Kapelos George, "Less is more. *Rem Koolhaas Manifesto Wins at Downsview*". Competitions, Kentucky, Otoño 2000. Volumen 10, número 3.
183. Kenneth Frampton: *OMA, el legado de Leonidov* en Monografías AV 73, *NL 2000*, Editorial Arquitectura Viva, Madrid, 1998.
184. Kleihues, Joseph P. y Heinrich Klotz, *Internationale Bauausstellung Berlin 1987*. Beispiele einer neuen Architektur, Stuttgart, 1986, Catálogo de la exhibición.
185. Kloos, Marten, editor, *Architecture Now. A compilation of comments on the state of contemporary architecture*, Architectura & Natura Press y ARCAM, Amsterdam, 1991.
186. Klotz, Heinrich, editor invitado y Andreas C. Papadakis, editor, *Revision of the Modern*, Architectural Design 55 ¾, Londres, 1985, publicado en asociación DAM Museo alemán de arquitectura.
187. Klotz, Heinrich, *Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980*, DAM Museo alemán de arquitectura, Munich, 1984.
188. Koolhaas Rem, et. al., *OMA / Rem Koolhaas 1992 1996, "El último Koolhaas"*, El Croquis 79, El Croquis Editorial, Madrid, 1996.

TRIPLO CON
 FALLA DE ORIGEN

- 189.** *Koolhaas takes Pritzker, speaks of "domain of the virtual."* 30 Junio 2000. <http://www.architecturalrecord.com/NEWS/ARTICLES/KOOLHAAS.ASP>
- 190.** Koolhaas, Nouvel, et. al., Euralille: *The Making of a New City Center*, Birkhäuser, Basilea, 1996.
- 191.** Koolhaas, Rem / OMA, "*Educatorium II, Utrecht*", *Arquitectura Viva* 57, Madrid, noviembre-diciembre 1997.
- 192.** Koolhaas, Rem y Bruce Mau, *SMXLX*, OMA, The Monacelli Press; Nueva York; 1995.
- 193.** Koolhaas, Rem y Cornel West, "*Masa crítica: filosofías de lo urbano*", *AV Monografías* 91, septiembre-octubre 2001, Madrid.
- 194.** Koolhaas, Rem y Elia Zhenghells, *Premio Casabella, "Exodus o i prigioneri volontari de l'architettura"*, Casabella 378, Milán, Julio 1973.
- 195.** Koolhaas, Rem y Gerrit Oorthuys, "*Ivan Leonidov's Dom Narkomtjazzprom, Moscow*", *Opositions* 2, Londres, enero 1974.
- 196.** Koolhaas, Rem y Gerrit Oorthuys, *Ivan Leonidov*, Nueva York, 1981, en la Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX, V. M. Lampugnani (Ed.) Editorial Gustavo Gill, Barcelona, 1989.
- 197.** Koolhaas, Rem y Sanford Kwinter, *Rem Koolhaas: Conversation with Students*, Rice University School of Architecture, Houston, Texas, New York, Princeton Architectural Press, 1996, 2a edición.
- 198.** Koolhaas, Rem y Zaera, Alejandro, *OMA / Rem Koolhaas 1987-1992*, *El Croquis* Número 53, El Croquis Editorial, Madrid, 1992. (3ª edición ampliada).
- 199.** Koolhaas, Rem, "*OMA na het IJ-Plein Projects*", (IJ-Plein catalogue), Amsterdam-Noord, Faculteit der Bouwkunde, Technische Universiteit Delft & Stadsdeelraad, Amsterdam, 1986.
- 200.** Koolhaas, Rem, "*Crítica criticada*", *Monografías AV* 73, *NL* 2000, Editorial Arquitectura Viva, Madrid, 1998.
- 201.** Koolhaas, Rem, "El espacio basura", *Revista Arquitectura Viva*, número 74, septiembre octubre 1992, Madrid.
- 202.** Koolhaas, Rem, Bernard Colebrandier, Michelle Provoost y Floris Alkemade, *Dutchtown: A City Center Design by OMA/REM (Dutchtown. OMA's meesterproef in Almere)*, NAI Publishers, Rotterdam, 2000.
- 203.** Koolhaas, Rem, BETH KESSLER Copyright © 1994-2000 Encyclopædia Britannica, Inc.
- 204.** Koolhaas, Rem, Conferencia en Columbia University, Nueva York, 1989.
- 205.** Koolhaas, Rem, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Rotterdam, 010 Publishers, 1994, 1a edición: Oxford University Press, New York, 1978.
- 206.** Koolhaas, Rem, *Entrevista con Bruno Fortier*, L'Architecture d'aujourd'hui 262, París, abril 1989.
- 207.** Koolhaas, Rem, Entrevista con Jacques Lacan, Patrice Noviant y Bruno Vayssière, *Architecture Mouvement Continuité* 6 (secon series), diciembre 1984.
- 208.** Koolhaas, Rem, Entrevista con Jaime Yatsuka, "*I combine architectural specificity with programmatic instability*", *Telescope* 3, Tokyo, 1989.
- 209.** Koolhaas, Rem, *Entrevista con Patricia Goulet, "La deuxième chance de l'architecture moderne..."*, *L'Architecture d'aujourd'hui* 238, París, abril 1985.
- 210.** Koolhaas, Rem, entrevista por Hans Ulrich Obrist, 1999, parcialmente publicada en el catálogo de la *Berlin Biennial*. BERLIN, Editorial Cantz. <http://www.archined.nl/index.html>.
- 211.** Koolhaas, Rem, entrevista por Tom Fecht para la *Art Magazine Kunstforum International*. Tuvo lugar en la fase de inauguración de *Hybrid Workspace* en [la Exposición] Documenta X, Kassel, Alemania. Junio de 1997.
- 212.** Koolhaas, Rem, et. al., *Anyone: Precarious Entity*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1991.
- 213.** Koolhaas, Rem, et. al., *Between Sea and City*, NAI Uitgevers Publishers, Amsterdam, 1996.
- 214.** Koolhaas, Rem, et. al., *Mutations*, USA, Actar Editorial, 2001. (inglés).
- 215.** Koolhaas, Rem, et. al., *OMA / Rem Koolhaas 1992-1996*, *El Croquis*, número 79, Madrid, 1996, 1ª edición.
- 216.** Koolhaas, Rem, et. al., *OMA / Rem Koolhaas*, Kenchiku Bunka, Vol. 54, No. 628, Japón, febrero 1999.
- 217.** Koolhaas, Rem, et. al., *The Chicago Tapes*, ensayo: *Rem Koolhaas on the Villa Dall'Ava*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1987.
- 218.** Koolhaas, Rem, et. al., *Yves Brunier. Arquitecto paisajista*, editor Michel Jacques, Birkhäuser-Verlag für Architektur y arc en réve centre d'architecture para exposición presentada en el Centro de arquitectura de Burdeos, 1996.
- 219.** Koolhaas, Rem, Jens Hommert y Michael Kubo, Equipo editorial, *OMA /AMO Rem Koolhaas. Projects for Prada Part 1*, Fondazione Prada Edizione, Milán, 2001.
- 220.** Koolhaas, Rem, *Koolhaas /OMA de la A a la Z*, Kenchiku Bunka, Vol. 50 No. 579, Japón, enero 1995.
- 221.** Koolhaas, Rem, *Kunst+HAL Rotterdam*, edición separada publicada por Kunsthal Rotterdam como en la emisión número 2 de la revista *a+t*. Kunsthal Rotterdam / *a+t* ediciones, mayo 1995.
- 222.** Koolhaas, Rem, Maarten Kloos, editor, *Amsterdam: An Architectural Lesson*, Thoth Publishing House, Amsterdam, 1988.
- 223.** Koolhaas, Rem, *Machine for Living, Burdeos*, <http://www.architecturemag.com/dec98/spec/machine.asp>.
- 224.** Koolhaas, Rem, *New York Architecture*, vol. 1. *New York Chapter*, American Institute of Architects, Nueva York, 1988.
- 225.** Koolhaas, Rem, *OMA Projects 1978-1981*, Architectural Association, Londres, 1981.
- 226.** Koolhaas, Rem, *OMA@work.a+u Architecture and Urbanism*. May 2000 Special Issue a+u, Japón.

227. Koolhaas, Rem, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Nadia Tazi y Hans Ulrich Obrist, *Mutaciones*, Ed. ACTAR arc en rêve centre d'architecture, Barcelona, Burdeos, s/a. (español).
228. Koolhaas/OMA, *Postcards*, editorial Birkhauser (Architectural), Basilea, 1998.
229. Koolhaas, Rem, *Conference at the University of Delft, 10 abril 1987*, Indesem 87 – International Design Seminar, Delftse Universitaire Pers, Delft, 1988.
230. Kopp, Anatole, *Constructivism Architecture in the URSS*, St. Martin Press Academy Editions, Gran Bretaña, 1985.
231. Koshalek, R. y E A. T. Smith, *Cien años de arquitectura, México y Los Angeles, San Ildefonso y MoMa*, Los Angeles, 1998.
232. Kulterman, Udo, *Architecture in the Twentieth Century*, Editorial Van Nostrand, Reinhold, Nueva York, 1993.
233. Kundera, Milan, *La Inmortalidad*, traducida por Fernando de Valenzuela, Fábula Tusquets Editores, México, 1999.
234. Kundera, Milan, *La insoponible levedad del ser*, traducción Fernando Valenzuela, México, Tusquets Editores, 1985.
235. Lacy, Bill, *100 Contemporary Architects: Drawings & Sketches*, Harry N. Abrahams Inc., Nueva York, 1991.
236. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos*, traducción Julio E. Payró, Editorial Posedón, Barcelona, 1979.
237. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Editorial Posedón, 1978.
238. Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, traducción J. E. Hardoy, C. A. Méndez Mosquera y A. Rey Pastor, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1978, 1ª edición en francés 1957.
239. Leach, Neil, editor, *Rethinking Architecture, a Reader in Cultural Theory*, Editorial Routledge, Londres y Nueva York, 1997, última reimpresión 2001.
240. Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Filosofía para princesas*, traducción Javier Echeverría, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
241. Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Monadología. Principios de la filosofía*, Edición y traducción de Julián Velarde. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
242. Leupen, Bernard, *Tj-plein, Amsterdam, Een speurtoch naar nieuwe compositorische middelen*, O10 Publishers, Róterdam, 1989.
243. Libeskind, Daniel, *Daniel Libeskind 1987-1996*, El Croquis 80, Madrid, 1996.
244. *Locomotive Montage Spatial Experience*. <http://www.msa.mmu.ac.uk/~mikeg/paper/paper.htm>.
245. Lootsma B. y H. Damen, *A Star is Born: Groningen The City as a Stage*, THOTH Publishers, Bussum, Netherlands, 1996.
246. *Los Angeles County Museum of Art selects architect Rem Koolhaas to redesign museum. Koolhaas Joins LACMA's Multiyear Process of Defining the Art Museum of the Future*. Los Angeles, Diciembre 6, 2001. <http://www.lacma.org/info/press/archfinal2.htm>.
247. Lubow, Arthur, *Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it*. The New York Times on the Web, Copyright 2000 The New York Times Company. <http://www10.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>
248. Lucan, Jacques, "Voluntary Prisoners of Architecture", Revista a + u, número 342, Japón, marzo, 1999.
249. Lucan, Jacques, et. al., *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, 1ª edición en francés 1990.
250. Luzcombe, Belinda, *Making a Splash*. Time Magazine, Abril 8, 1996, Vol., 147, No. 15, Nueva York.
251. Lyotard, Jean-Francoise, *La condición posmoderna. Ensayo sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato, Ediciones Cátedra, Colección Teoremas, 4ª edición, Madrid, 1989, (1ª edición en francés 1989)
252. Lyotard, Jean-Francoise, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, traducido por Enrique Lynch, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.
253. Mandado Gutiérrez, Ramón E., *Adorno, (Theodor Adorno)*, Madrid, Edición del Orto Biblioteca Filosófica, 1994.
254. Massumi, Brian, *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, MIT Press, Londres, 1992.
255. Maxwell, Robert, *Polemics. The Two Way Stretch, Modernism, Tradition and Innovation*, Academy Editions, Gran Bretaña, 1996.
256. McHale. B., *Postmodernist fiction*, Editorial Routledge, Nueva York, 1988.
257. Melville, Herman, *Moby Dick*, Traducción José Fernández, Editorial Juventud, Barcelona, 7ª edición, 1998.
258. *Memorandum on Architectural Policy Ruimte voor Architectuur*, SDU, La Haya, 1991.
259. Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, traducido del francés por Colin Smith, 10ª reimpresión, Routledge, Londres, 1999.
260. Merlino, Mario, recopilador y ordenador, *Diccionario privado de Salvador Dalí*, Altalena Editores, Madrid, 1980.
261. Middleton, R., editor Architectural Association, *The Idea of the City*, Londres, The Architectural Association, 1996.
262. Mitchell, Emily, *Euralille: Ciudad en la encrucijada*, revista Time, agosto, Nueva York, 1995.
263. Molesma, Jan, *The New Movements in The Netherlands, 1924-1936*, O10 Publishers, Róterdam, 1996.



- 264.** Monografías AV 73, *NL 2000*, Editorial Arquitectura Viva, Madrid, 1998.
- 265.** Montaner, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- 266.** Montaner, Josep, *Museos para el nuevo siglo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- 267.** Moore, Rowan y Deyan Sudjic, *Prada, guía allo shopping*, Domus 845, Milán, febrero 2002.
- 268.** Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, traducción Marcelo Pakman, Editorial Gedisa, Barcelona 2001, 4ª reimpresión, 1ª edición en francés 1990.
- 269.** Morin, Edgar, *Pensar Europa. La metamorfosis de Europa*, traducción Beatriz E. Anastasi de Lonné, Editorial Gedisa, Barcelona 1998, 3ª edición, 1ª edición en francés 1987.
- 270.** Nesbitt, Kate, editora, *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996.
- 271.** Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922 /1968*. Introducción. El Croquis Editorial. Madrid, 1995.
- 272.** Newhouse, Victoria, *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, Nueva York, 1998.
- 273.** Nietzsche, Friedrich, *El anticristo, s It*, Editores mexicanos unidos, 2000.
- 274.** Nietzsche, Friedrich, *El ocaso de los ídolos*, traducción Roberto Echavarren, Fábula Tusquets Editores, Barcelona, 1998.
- 275.** Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, traducción Roberto Ganiz, Editores mexicanos unidos, México, 1999.
- 276.** Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y el mal*, traducción Salvador Martínez, Editores mexicanos unidos, 1999.
- 277.** Obrist, Hans Ulrich, *Entrevista a Rem Koolhaas*, 1999, <http://www.archined.nl/index.html>
- 278.** *Office for Metropolitan Architecture*, octubre 1999. <http://www.spl.org/IFA/cantral/oma/oma.html>
- 279.** Olson, Sheri, "After an Intense Competition, Koolhaas Nabs Seattle Library", *Architectural Record* 07.99.
- 280.** Orwell, George, *1984*, The New American Library, a Signet Classic, 26ª edición, (1ª edición en inglés 1949), Nueva York, 1962.
- 281.** Osborne, Richard y Ralph Edney, *Filosofía I*, traducción Leandro Wolfson, Editorial Era Naciente, Documentos ilustrados, Argentina, 1996.
- 282.** Osborne, Richard y Ralph Edney, *Filosofía II, De la edad de la razón al posmodernismo*, traducción Leandro Wolfson, Editorial Era Naciente SRL, Argentina, 1996.
- 283.** Papadakis, Andreas, *Dekonstruktivismus. Eine Anthologie*, Stuttgart, 1989.
- 284.** Papadakis, Andreas, Catherine Cooke y Andrew Benjamin, *Deconstruction Omnibus Volume*. Rizzoli International Publications, Inc. y Academy Editions, Nueva York, 1989.
- 285.** Pardo, José Luis, *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Editorial Cincel. Serie historia de la filosofía 48. Madrid, 1990.
- 286.** Paulen, Françoise, *Atlas sociale woningbouw Amsterdam: The Amsterdam Social Housing Atlas*, Architectura & Natura Press, Amsterdam, 1992.
- 287.** Peretti, Cristina de y Paco Vidarte, *Derrida*, Madrid, Edición del Orto Biblioteca Filosófica, 1998.
- 288.** *Poetics-Politics, Documenta X - The Book*, Idea y concepción: Catherine David y Jean- Françoise Chevrier, editado por Documenta and Museum Fridericianum y Veranstaltungs-GmbH y Editorial Cantz Verlag, Kassel, 1997. Rem Koolhaas, "Berlin: the Massacre of Ideas - An open letter to the jury of the Potsdamer Platz".
- 289.** *Poetics-Politics, Documenta X - The Book*, Idea y concepción: Catherine David y Jean- Françoise Chevrier, editado por Documenta and Museum Fridericianum y Veranstaltungs-GmbH y Editorial Cantz Verlag, Kassel, 1997. Ensayos: Foucault, Michel, *Of Other Spaces* y Daniel Defert, *Foucault, Space and the Architects*.
- 290.** Porter, Tom, *The architects Eye - Visualization and Depiction of Space in Architecture*, Editorial E & FN Spon, Londres, 1997.
- 291.** Portoghesi, Paolo, *Después de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- 292.** Premio Pritzker 2000, www.pritzkerprize.com.
- 293.** Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers, *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*, Editorial Bantam, Nueva York, 1984, título original: *La Nouvelle Alliance: Me'tamorphoses de la science*, Editorial Gallimard, París, 1979.
- 294.** Quaderns D'Arquitectura i urbanisme 175, Barcelona, 1987.
- 295.** Quaderns D'Arquitectura i urbanisme 213, UIA, Barcelona, 1996.
- 296.** Quaderns D'Arquitectura i urbanisme 214, UIA, Barcelona, 1996.
- 297.** Rabinow, Paul, "Biopower in the French Colonies," conferencia impartida en el simposium Interdisciplinario *Foucault: Knowledge, Power, History*, Los Angeles octubre 29-31, 1981; *French Modern: Norms and forms of the social environment*, publicada por MIT Press, Cambridge, Mass., 1989.
- 298.** Rabinow, Paul, editor, *The Foucault Reader*, Editorial Pantheon Books, Nueva York, 1984.
- 299.** Radford, Robert, *Dali*, Phaidon Press Limited, Londres, 1997.
- 300.** Rajchman, John, et. al., *A New Pragmatism? Anyhow*, edición Cynthia C. Davidson, The MIT Press, Cambridge, 1998.

- 301.** *Rem Strikes Again*, 24 de julio 2001. <http://www.archinediclonnl/news/endex.html>.
- 302.** Revista *Time* 'The Best of 1998' cita la Casa de Burdeos diseñada por de Rem Koolhaas "como la mejor casa del mundo en todos los tiempos."
- 303.** Rudolf, Anheim, *La forma visual de la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gill, 1978.
- 304.** Schifter, Isaac, *La ciencia del caos*, La ciencia desde México, 142, Fondo de Cultura Económico, SEP, México, 1996.
- 305.** Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias y La Cruzada de los niños*. Donde además se encuentra: De Gourmont, Rémy, *Del II libro de las máscaras: Marcel Schwob*, Editorial Porrúa, "Sepan cuantos..." Núm. 503, 3ª edición, México, 1999.
- 306.** Serres, Michel, *El nacimiento de la Física en el discurso de Lucrecio, caudales y turbulencias*, traducción José Luis Pardo. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1977.
- 307.** Sloterdijk, Peter, *Critic of the Cynical Reason*, University of Minnesota Press, 1993.
- 308.** Sloterdijk, Peter, *Critica de la razón cínica*, 2 Volúmenes, Editorial Taurus Colección Humanidades, Madrid, 1989.
- 309.** Sloterdijk, Peter, *El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica*, <http://www.otrocampo.com/3/sloterdijk.html>
- 310.** Sloterdijk, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, traducción Germán Cano, Editorial PRE TEXTOS, Valencia, 2000, 1ª edición en alemán 1986.
- 311.** Sloterdijk, Peter, *La ironía cibernética*, <http://www.otrocampo.com/3/ironia.html>
- 312.** Sloterdijk, Peter, *La utopía ha perdido su inocencia*, entrevista con Fabrice Zimmer, publicada en *Magazine Littéraire*, mayo de 2000, traducción del francés de Ramón Alcoverro y en: <http://etpplot.jesuitescat.edu/~37272647/sloterdijk.htm>
- 313.** Sloterdijk, Peter, *Re-Thinking Soul and Body*, <http://www.goethe.de/uk/bos/englisch/programm/enpslote.htm>.
- 314.** Sloterdijk, Peter, *The Operable Man. On the Ethical State of Gene Technology*, traducción Joel Westerdale and Günter Sautter, <http://www.goethe.de/uk/bos/englisch/programm/enpslot2.htm> y <http://www.goethe.de/uk/bos/englisch/programm/enpslot3.htm>
- 315.** Soja, E., "The spaces that differences make," en *Place and the politics of identity*. Ediciones Kelth and Pile, Routledge, Nueva York, 1993.
- 316.** Sorkin, Michael, "Riff on Rem: Sorkin's take on multinational style. Critique", *Architectural Record*, 01, 2002.
- 317.** Speaks, Michael, "Rem Koolhaas and OMA lead the Dutch onto new turf", *Architectural Record*, 07, 2000.
- 318.** Speaks, Michael, *The Singularity of OMA*, Revista a + u, número 342, Japón, Marzo, 1999.
- 319.** Spinoza, Baruch, *La Ética*, traducción: José Gaos, UNAM Dirección General de Publicaciones, Nuestros clásicos 52, México, 1977.
- 320.** Stivale, Charles J., *Pragmatic/Machinic: Discussion with Félix Guattari*. (19 Marzo 1985), Traducida y adaptada por Consuelo Fariás-van Rosmalen. <http://www.dc.peachnet.edu/~mnunes/guattari.html>
- 321.** Tafuri, Manfredo y F. Dal Co, *Arquitectura Contemporánea*, Tomos I y II, Aguilar /Asuri, Madrid, 1989.
- 322.** Tafuri, Manfredo, *La Esfera y el Laberinto*, Aguilar /Asuri, Madrid, 1992.
- 323.** Teyssot, G. "Heterotopias and the history of spaces," en *Architecture and Urbanism, a+u 121*, Japón, 1980.
- 324.** *The Charlottesville Tapes*. Transcripción de la conferencia, presentada por Jaquelin Robertson, noviembre 12 y 13, 1983, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, Charlottesville, Virginia, USA.
- 325.** Thurlow, Clifford, *Sexo, surrealismo, Dalí y yo. Las memorias de Carlos Lozano*, traducción Claudio Molinari, RBA Libros, Barcelona, 2000, 1ª edición en inglés 2000.
- 326.** Toca, Antonio, Más allá del posmoderno, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- 327.** Toy, Maggie editora, *Architecture and Film*, Architectural Design Profile No. 112, Academy Group, Londres, 1994.
- 328.** Tromp, Jan. "Architect tussen modder en mythe" ["Arquitecto entre el fango y el mito"], de Volkskrant Periódico Holandés, 19 noviembre 1994.
- 329.** Tschumi, Bernard, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge-Londres, 1994.
- 330.** Tschumi, Bernard, *Cinegram Folie, Le Parc de la Villette*, Seyssel, París, 1987.
- 331.** Tzara, Tristan, *Siete manifiestos Dada*. Traducción de Huberto Alter, Fabula Tusquets Editores, Barcelona, 1999, (1ª edición en francés 1963).
- 332.** Van Berkel, Ben y Caroline Bos, *Move*, Tomo 1: *Imagination*, Tomo 2: *Techniques*, Tomo 3: *Effects*, Publisher UN Studio & Goose Press, Amsterdam, 1999.
- 333.** Van Berkel, Ben, *Ben van Berkel 1990-1995*, El Croquis 72, Madrid, 1995.
- 334.** Van der Cammen, Hans, *Four Metropolises in Western Europe*, Editorial Van Gorcum, Assen, 1988.
- 335.** Van der Laan, H. Dom, *Architectonic Space*, E. J. Brill, Leiden, 1983.
- 336.** Van der Zijl, Annejet, *Haagse Post*, HP de Tijd, 23 Octubre 1992 / Semana 43, periódico holandés.
- 337.** Van Esdonk, Jos y Helga Fassbinder, *Flexible Fixation: The Paradox of Dutch Housing Architecture*, Editorial Van Gorcum, Assen, 1983.
- 338.** Van Heuvel, Wim J., *Structuralisme in de Nederlandse architectuur*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 1992.

339. Van Rosmalen Farías, Marijke, *La historia ha muerto...*, Ponencia para el XXIV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia, Guanajuato, noviembre 2001.
340. Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, traducción de Alberto L. Bixio, Editorial Gedisa, Barcelona, 1998, edición original en italiano 1985.
341. Vattimo, Gianni, et. al., *En torno a la posmodernidad*, Editorial Antropos, Barcelona; Siglo del Hombre Editores, Santa Fe de Bogotá, 1994.
342. Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gill, 1978.
343. Vermeulen, Paul, *Architectuur in Nederland, Jaarboek 1992 1993*, "Revestimiento en tonalidades de luz", NAI Uitgevers, Rotterdam, 1992.
344. Ville, Claude A., *Biología*, traducción de Roberto Espinoza Zarza, MacGraw-Hill, México, 1996, 8ª edición.
345. Virilio, Paul, *Ctheory*, entrevista con Paul Virilio, "Paulo Virilio in Conversation with John Armittage", en http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=132.
346. Virilio, Paul, James Der Derian, *Future War: a discussion with Paul Virilio*, Virtual Y2K Conference, Noviembre 5-7, 1999, http://www.brown.edu/Departments/Watson_Institute/programs/gsv/VirtualY2K/futurewar.html.
347. Visser, M. y J. Tellinga, *European: Europees programma voor een nieuwe architectuur verandering van het leefpatroon en de woningbouw*, Editorial RIGO, Amsterdam, 1989.
348. Volland, Piet, *1,2,3, Retrospectief*, 1 octubre 1997. <http://www.archined.nl/news/9710/123groep.html>.
349. Von Moos, Stanislaus, "Dutch Group Portrait Notes on OMA's City Hall Project for The Hague", Revista a+u, Japón, octubre 1988.
350. Wolf, Gary, *Exploring the Unmaterial World*. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html.
351. Xirau, Ramón, "Friederich Nietzsche" en *Introducción a la historia de la filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
352. Zenghelis, Elia, et. al., *Bolles /Wilson 11990-1994 y Gigantes /Zenghelis 1987-1994*, El Croquis 67, Madrid, 1994

DE LA BIBLIOGRAFÍA: ALGUNOS DE LOS ARTÍCULOS ESCRITOS POR REM KOOLHAAS Y OMA EN REVISTAS (INVESTIGACIÓN REALIZADA MAYORMENTE EN HOLANDA).

353. Koolhaas, Rem y Laurinda Speer, "Paul Rudolph on Miami House", *Progressive Architecture*, enero-75.
354. Koolhaas, Rem, "A Manifesto of Manhattanism: Delirious New York", *Progressive Architecture* 59, 12, diciembre-78, pp. 70-75.
355. Koolhaas, Rem, "Architecture of the Planetary Metropolis Architectural Association Diploma School: Unit 9", *Lotus* 21, 1978, pp. 7-17.
356. Koolhaas, Rem, "Arthur Erickson vs. the All Stars. The Battle of Bunker Hill" (con J. Wakefield et al.), *Trace* 1, 3 julio-septiembre-81, pp. 5-9.
357. Koolhaas, Rem, "Bigness or the Problem of Large", *Domus* 764, 1994, pp. 89-90.
358. Koolhaas, Rem, "Bigness" from *SMLXL*, *TN Probe* 2, 1995, pp. 12-13.
359. Koolhaas, Rem, "Biglmermeer-Strip", *Werk-Archithése* 64, mayo-77, pp. 17-19.
360. Koolhaas, Rem, "Bordeaux", *TN Probe* 2, 1995, pp.2-11.
361. Koolhaas, Rem, "Dali and Le Corbusier, the Paranoidcritical Method", *Architectural Design* 48, 2 y 3, 1978, pp. 153-163.
362. Koolhaas, Rem, "Delirious New York", *L'Architecture d'aujourd'hui* 186, julio-76, pp. 36-39.
363. Koolhaas, Rem, "Der Park als Bühne, die Natur als Schauspiel", *Bauwelt* 77, 12, marzo-86, pp. 415-417.
364. Koolhaas, Rem, "Dormida en el Bosque. Vivienda Unifamiliar en los Países Bajos", *Arquitectura Viva* 51, noviembre-diciembre-96, pp. 83-85.
365. Koolhaas, Rem, "Ein para Bemerkungen zur Renovation des Kuppelgefängnisses von Arnheim", *Archithése* 11, 5, septiembre-octubre-81, pp. 41-46.
366. Koolhaas, Rem, "Elegy for the Vacant Lot; Delirious New York Redux", *L'Architecture d'aujourd'hui*, abril-89.
367. Koolhaas, Rem, "Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture" (con E. Zenghelis), *Casabella* 378, julio-73, pp. 42-45.
368. Koolhaas, Rem, "Generic City" from *SMLXL*, *TN Probe* 2, 1995, pp. 18-19 y 41.
369. Koolhaas, Rem, "Ivan Leonidov's Dom Narkotiazhprom", *Oppositions* 2, enero-74, pp. 95-103.
370. Koolhaas, Rem, "Le contexte: la splendeur terrifiante du XX siècle; Urbanisme: imaginer le néant; Architecture: pour qui? Pourquoi?", *L'Architecture d'aujourd'hui* 238, abril-85, pp.15,38,71.
371. Koolhaas, Rem, "Life in the Metropolis or the Culture of Congestiori", *Architectural Design* 47, 5, mayo-77, pp. 325-356.
372. Koolhaas, Rem, "L'Intitut hollandais d'architecture", *Techniques & Architecture* 379, agosto-septiembre 88, pp. 40-42.
373. Koolhaas, Rem, "Maaskan prijs voor de architect als visionair", *Archis* 8, Ago-86, pp. 45-47.

374. Koolhaas, Rem, "*Nell'occhio del panopticon: rinnovamento del carcere di Arnhem*" (con S. de Martino), Lotus 32, marzo-81, pp. 97-101.
375. Koolhaas, Rem, "*Parc de la Villette: a Competition for a New Type of Urban Park. A Proposition in Two Phases: Hypotheses and Demonstration*", UIA International Architecture 1, 1983, pp. 32-37.
376. Koolhaas, Rem, "*Parisian Villa*" (con X. de Geyter), Wiederdall 9, 1988, pp. 8-11.
377. Koolhaas, Rem, "*Project of the renovation of a Panopticon prison*", Artforum, septiembre-81, pp. 41-43.
378. Koolhaas, Rem, "*Radio City Music Hall: The Fun Never Sets*", Wonen TABK 11, junio-78, pp. 21-24.
379. Koolhaas, Rem, "*Revisie Bijlmermeer*" (con A. Zaayer, X. de Geyter, Y. Brunier), Plan 17, 4, 1987, pp. 15-25.
380. Koolhaas, Rem, "*Roxy, Noah and die Radio City Music Hall*", Archithése 18, 1976, pp. 37-43.
381. Koolhaas, Rem, "*Sixteen Years of OMA: from Delirious New York*", (excerpts from Delirious New York), A + U, 217, octubre-88, Japón, pp. 16,17,135, 150.
382. Koolhaas, Rem, "*Studieplan Koolhaas voor koepel in Arnhem. Eerste aanzet tot amslag in het beleid*", de Architect 17, 5, mayo-86, pp. 76-83.
383. Koolhaas, Rem, "*Town Planning and Delirium*", Modo 4, 30, junio-80, pp. 46-47.
384. Koolhaas, Rem, "*Two New Tokyos*", TN Probe 2, 1995, pp. 20-32.
385. Koolhaas, Rem, "*Un angle de place. Agence de la banque Morgan, Amsterdam, Pays Bas*", L'Architecture d'aujourd'hui 242, diciembre-85, pp. 53-57.
386. Koolhaas, Rem, "*Un plan directeur pour Amsterdam Nord*" (con Jan Voorberg y H. De Kovel), Architecture Mouvement Continuité AMC 54 y 55, junio-septiembre-81, pp. 60-75.
387. Koolhaas, Rem, "*Une Arcadie synthétique*", L'Architecture d'aujourd'hui 227, junio-83, pp. 96-99.
388. Koolhaas, Rem, "*Une tour de Babel pas comme les autres; le Kunsthal de Rotterdam*", Le Moniteur Architecture AMC 4, septiembre-89, pp. 22-30.
389. Koolhaas, Rem, "*Urban Intervention: Dutch Parliament Extension, The Hague*", International Architect 1, 3, 1980, pp. 48-60.
390. Koolhaas, Rem, "*Urban Projects 1985-1990*", Quaderns, 1990.
391. Koolhaas, Rem, "*What a Wonderful World! Music Videos in Architecture*", Architectural Design 71, 1990, pp. 123-125.
392. Koolhaas, Rem, "*Il parco del XX secolo*", Casabella 492, junio-83, pp. 12-18.
393. Koolhaas, Rem, "*The Terrifying Beauty of the Twentieth Century*", L'Architecture d'aujourd'hui 242, diciembre-85.

DE LA BIBLIOGRAFÍA: ALGUNOS DE LOS ARTÍCULOS ESCRITOS SOBRE REM KOOLHAAS Y OMA EN REVISTAS (INVESTIGACIÓN REALIZADA MAYORMENTE EN HOLANDA).

394. "*Cecil Balmond, Ove Arup & Partners, with Rem Koolhaas*", entrevista por Kenchiku Bunka Magazine, Kenchiku Bunka, junio.23-1991.
395. "*Fukuoka, Koolhaas*", Domus 730, septiembre 91.
396. "*Kunsthal*", Architectural Record 3, marzo 93.
397. "*Lille Congrexpo: Expositions-Congres-Spectacles*", Promotional News (Lille: Congrexpo 1992), 1992.
398. "*Lille Grand Palais*", Architectural Record 3, marzo 95.
399. "*Rem Koolhaas interview*", Techniques & Architecture 380, octubre-noviembre 1988.
400. Abrams, J., "*Delirious Visions*", Blueprint 44, febrero 88, pp. 35-36.
401. Abrams, J., "*Paris Park Prize*", Building Design 624, enero 83, p. 8.
402. Adang, M., "*Gevangenisbouw in Nederland. De zin van de straf en de hoogte van de kosten*", Wonen TABK 15, Ago 81, pp. 6-26.
403. Allam-Dupré, E., "*Rem Koolhaas, Habitations à IJ-Pleir*", AMC 22, octubre 88, pp. 54-61.
404. Allam-Dupré, E., "*Rem Koolhaas: Une gare maritime à Zeebrugge*", Le Moniteur Architecture AMC 4, septiembre 89, pp. 20-23.
405. Baird, G., "*Les extrêmes qui se touchent?*", Architectural Design 47, 5, mayo 77, pp. 326-327.
406. Barbieri, U. y M. Zardini, "*Due progetti per il municipio dell'Aja*", Casabella 539, octubre 87, pp. 39-41.
407. Barbieri, U. y R. van Duivenbode, "*Costruzione e progetto*", Casabella, septiembre 85, pp. 12-13.
408. Barbieri, U., "*Dal ponte alla torre*", Lotus 47, 1985, pp. 124-135.
409. Barbieri, U., "*Il progetto domestico: de Triennale van Milaan*", Items V, 20, 1986, pp. 28-33.
410. Barbieri, U., "*Rem Koolhaas/OMA: Teatro olandese di danza*", Domus 689, diciembre 87, pp. 44-55.
411. Barbieri, U., "*Typen en prototypen van het wonen. De XVII Triennale van Milaan*", Archis 3, 1986, pp. 5-6.
412. Beck, H., "*Towards an Architecture of Congestion*", Express Extra 1, 2, 1982, p. 3.
413. Bekaert, G., "*De Odyssee van een verlicht ondernemer*", Wonen TABK 13-14, julio 82, pp. 50-57.
414. Bekaert, G., "*Gesprekken over glasoverkapt ruimten*", Bouw 9, mayo 90, p. 11.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

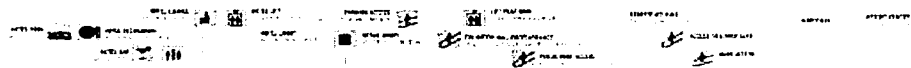
415. Boekraad, C., "De Invloed van Mies van der Rohe", Archis 3, marzo 87, pp. 26-29.
416. Bollerey, F., "...immer wieder eine Mischung von Verführung und Ungenießbarkeit ins Spiel bringer", Bauwelt 78 17-18, mayo 87, pp. 627-663.
417. Bollerey, F., "El interés por lo artificial: Conversación con Rem Koolhaas", Arquitectura Viva: Holanda Doméstica 19, 1989, pp. 18-23.
418. Bollerey, F., "Het Ideaal van the Metropolis", Beeld 2, 4, febrero 87, pp. 8-13.
419. Bosma, K. y H. van Dijk, "Ik ben un al zeker drie jaar bezig om dat stigma van het moderne van me af te schudden, juist omdat het in Nederland zo gemakzuchtig wordt beledert", entrevista con Rem Koolhaas, Archis 3, marzo 89, pp. 42-45.
420. Bosma, K., "De Architect die de leegte bouwde. OMA's stedenbouwkundige concepten binnen het krachtenspel van de verstedelijking", Archis 3, marzo 89, pp. 46-51.
421. Bosma, K., "Van individuele dressuur naar collectief tijdverdrif: renovatie van de Koepel in Arnhem", de Architect 17, mayo 86, pp. 85-90.
422. Boudet, D., "Karlsruhe: Centre des Arts et des Technologies", Le Moniteur 8, febrero 90, pp. 12-13.
423. Bouman T., T. Visser, y H. Hekkema, "Interview met Rem Koolhaas", Contour 2, junio 84, pp. 4-13.
424. Boyer, C.A., "Entretien: Koolhaas: Dessiner entre endetérmination et spécificité", L'Architecture d'aujourd'hui 269, junio 90, pp. 34-39.
425. Brandolini, S., "Il Teatro olandese di danza all'Aja", Casabella, septiembre 85, pp. 4-11.
426. Breton, G., "Rem Koolhaas: Théâtres de Danse La Haye 1987", Théâtres (Paris: Editions du Moniteur), 1989, pp. 54-63.
427. Buchanan, P., "A. A. Now: Celebration and Comparison", The Architectural Review 1010, octubre 83, pp. 44-47, 68-76.
428. Buchanan, P., "Actualidad de una tierra artificial", Arquitectura Viva 19, 1989, pp. 4-11.
429. Buchanan, P., "Koolhaas Container", The Architectural Review 1099, septiembre 88, pp. 32-39.
430. Buchanan, P., "OMA at The Hague", The Architectural Review 1084, junio 87, pp. 87-91.
431. Buchanan, P., "Rotterdam Rationalists", The Architectural Review 1055, enero 85, pp. 45-47.
432. Buchanan, P., "Three Dutch Architects", AA Files 16, otoño 1987, pp. 7-22.
433. Campo, M., "Architectur?", Futura 15, 1980, pp. 3-12.
434. Casciato, M. y A. Aymonimo, "Edifici residenziali e scuola, Ij-pleiri", Domus 702, febrero 89, pp. 29-39.
435. Casey, C. y M. Mathewson, "Die Inszenierung der Metropole", Bauwelt 80, no. 1-2, enero 89, pp. 15-33.
436. Cervero, M., "Interview with Rem Koolhaas", Quaderns 183, octubre-diciembre 89, pp. 79-103.
437. Christiaansen, J., "Hollandsk arkitekturpris til Koolhaas", Architecten (DM) 88, 18 octubre 86, pp. 428-429.
438. Cook, P., "Unbuilt England", AMC 10, octubre 87, pp. 52-55.
439. Damisch, H., "Cadavre exquis", AMC 18, diciembre 87, pp. 21-22.
440. Daru, M., "Het Functionalisme is niet dood want het heeft nog tegenstanders", Plan 8, 4, abril 77, pp. 7-31.
441. De Boer, H., "Het uur der waarheid. De juryuitslag voor de theorie en tegen het landschap?", Contour 2, septiembre 83, pp. 24-29.
442. De Boer, H. y H. van Dijk, "Het Park van de 21ste eeuw", Wonen TABK 12, junio 83, pp. 8-29.
443. De Boer-Kommers, M y W. Droogleever Fortuyn, "Pleidooi voor een ruimere stedenbouwkundige visie", Bouw 36, 22, octubre 81, pp. 29-31.
444. De Graaf, R., "Laissez faire", Wonen TABK 16-17, 1985, pp. 6-7.
445. De Graaf, R., "Strip toren en villa's: de plannen van OMA voor Amsterdam Zuid-Oost", Archis 11, noviembre 87, pp. 30-35.
446. De Koning, M., "De economie van de verbeelding", Vlees & Bonting 4, octubre 85.
447. Den Hollander, J., "Rem Koolhaas over symboolen in de architectuur", de Architect 10, 3, 1979, pp. 58-59.
448. D'Heilly, "Larger than Signature" Entrevista con Rem Koolhaas, TN Probe 2, 1995, pp. 44-52.
449. D'Heilly, "You are here - Urban Installation", TN Probe 2, 1995, pp. 33-40.
450. Dietsch, D. K., "First Position", Architectural Record 176, 4, abril 88, pp. 72-81.
451. Dietsch, D. K., "Modern Romance: Eight Projects by Office of Metropolitan Architecture", Architectural Record 176, 3, marzo 88, pp. 94-107.
452. Eberhard, H., "Miami House by Rem Koolhaas and Laurina Spear", Progressive Architecture, enero 75.
453. Esquivel, G., "OMA: Arquitectura Global", Obras 281, mayo 96, pp. 57-59.
454. Fernández-Galiano, L., "Cruel como el futuro. ¿Minimalismo Socio?", Arquitectura Viva 3, noviembre 88, pp. 5-6.
455. Fernández-Galiano, L., "Deconstrucción en el MoMa. De la Repostería a la papiroflexia", Arquitectura Viva 1, junio 88, p. 5.
456. Fernández-Galiano, L., "Libros: Un adoquín de plata: Koolhaas en talla XL", Arquitectura Viva 47, marzo-abril 96, p. 73.
457. Fisher, T., "In the Dutch Modernist Tradition (Patio Villa, Kralingen)", Progressive Architecture, diciembre 89, pp. 86-89.

458. Fisher, T., "Logic and Will (*IJ-Plein Housing*)", Progressive Architecture, marzo 90, pp. 96-101.
459. Fisher, T., "Projects: Rem Koolhaas (Sea Terminal Zeebrugge, Très Grande Bibliothèque, Media Center Karlsruhe)", Assemblage, abril 90, 123-125.
460. Fortier, B., "La Grande Ville: un entretien avec Rem Koolhaas", L'Architecture d'aujourd'hui 262, abril 89, pp. 90-103.
461. Frampton, K., "Two or Three Things I Know about Them: A Note on Manhattanism", Architectural Design 47, 5, mayo 77, pp. 315-318.
462. Futagawa, Y., "Office for Metropolitan Architecture, Project 1: Townhall, The Hague; Project 2: Dance Theatre, The Hague", GA Document 18, abril 87, pp. 45-51.
463. Futagawa, Y., "Office for Metropolitan Architecture: Villa Kralinger", GA Houses 27, noviembre 89.
464. Garcias, Jean C., "Tragic and Exhilarating. The Koolhaas Effect in France", Casabella, julio-agosto 1990.
465. Gardels, N., "El pasado es demasiado pequeño para habitarlo" entrevista a Rem Koolhaas", Vuelta 239, octubre 96, pp. 28-30.
466. Geurtsen, R. y N. Koknich, "Groningen onder supervisorien. Stadsionwerp intensiveringszone Verbindingskanaal", de Architect XI, XI, 4, abril 88, pp. 36-50.
467. Giovannini, J., "Rem Koolhaas: Kunsthal, Rotterdam", Architecture 82, septiembre 93, 86-89.
468. Goulet, P. y N. Kunhert, "Die erschreckende Schönheit des 20 Jahrhunderts", Arch + 86, Ago 86, pp. 34-43.
469. Goulet, P., "Concours international pour le parc de la Villette", L'Architecture d'aujourd'hui 227, junio 83, pp. 90-91.
470. Goulet, P., "La deuxième chance de l'architecture moderne; entretien avec Rem Koolhaas; ...on le début de la fin du réel; entretien avec Elia Zenghelis", L'Architecture d'aujourd'hui 238, abril 85, pp. 2-9, 10-14.
471. Griffen, M., "Prime Minister's Residence", International Architect 1, 4, 1984, pp. 6-7.
472. Grootholl, M., "Spui-theater Den Haag geopend. Contrast muziek; en danstheater een verademing", Arcade 1, octubre 87, pp. 8-21.
473. Hadid, Zaha, "On the Fourth year unit at AA with Rem Koolhaas and Elia Zenghelis", AA Prospectus, 1989-1990.
474. Hayashi, A., "The Dashing Urbanist", TN Probe 2, 1995, pp. 60-61.
475. Hubeli, E., "Metropolitane Erzählungen: Rem Koolhaas, Architekturprogramm und Projekte vom Office for Metropolitan Architecture", Werk, Bauen + Wohnen, mayo 87, pp. 37-39.
476. Idden, P., "Auf der Suche nach der Figur", Bauwelt 80, 1 y 2, enero 89, pp. 34-39.
477. Isozaki, A., "No Place not to Remember", TN Probe 2, 1995, pp. 14-17.
478. Jencks, Charles, "Deconstruction: The Pleasures of Absence", Architectural Design 58, 1988, pp. 16-31.
479. Jencks, Charles, "Die architektur der Dekonstruktion Die Freuden des Absens", Arch + 96-97, diciembre 88, pp. 30-33.
480. Jones, P. Blundell, "Von der gefährlichen Schönheit und der surrealistischen Schönheit", Bauwelt 80, 1 y 2, enero 89, pp. 40-49.
481. Jonker, G., "Een bruske uitspraak uit de Nieuwe Hopeloosheid", Bouw 35, 24, noviembre 80, pp. 24-25.
482. Kajijima, M., "Inspired Doubts and Delays", TN Probe 2, 1995, pp. 42-43.
483. Karssenberg, A., "Politiebureau te Almere-Haver", Bouw 42, 2, enero 87, pp. 18-19.
484. Katsuyama, S., "TN Probe 1995", TN Probe 2, 1995, pp. 57-59.
485. Kipnis, J., "El último Koolhaas", El Croquis (OMA / Rem Koolhaas) 79, marzo 96, pp. 26-37.
486. Klotz, Heinrich, "Vision of the Modern OMA: Parc de la Villette", Architectural Theory & Criticism (USA: ed. Gran Bretagna) 11, 1988, pp. 66-71.
487. Koek, R., "Rotterdam werkt aan stedelijke indentiteit. Ontwerpen voor pleinen en spoortunneltracé", de Architect 19, 10, octubre 88, pp. 40-47.
488. Kuhnert, N. ed., "Rem Koolhaas: Delirious New York, Rem Koolhaas mi Gespräch mit, Arch +, Rem Koolhaas: Das Atlanta-Experiment, Antwerpen: Stadt gegen Pripherie, Melun Sénart für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe", Arch + 105-106, octubre 90, pp. 59-83.
489. Lambert, D., "Het Stadsionwerp aan het IJ. Planvorming rond het Oosterdock in Amsterdam", Archis 7, julio 87, pp. 10-19.
490. Lampugnani, Vittorio, "Il caso Groninger", Domus, 695, junio 88, pp. 48-55.
491. Latham, I., "Polyrationalism at the RIBA, Review of the Weeklong Symposium", Building Design 645, junio 83, pp. 6-7.
492. Latham, I., "Six of he Best for Rotterdam", Building Design 900, febrero 88, pp. 22-23.
493. Lefaivre, L., "Dirty Realism in der Architektur", Archithèse, Ed. Esp. enero-febrero 90, pp. 14-21.
494. Lehmann, S., "Architectural Gallery Survey = Aedes Gallery, Berlin" (Report No. 1), TN Probe 2, 1995, pp. 53-56.
495. Leupen, B., "Het IJ-plein in de traditie van de moderne woningbouw", Architect 19, 3, marzo 88, pp. 51-59.
496. Levaivre, L., "Foro en Delft. Otro realismo Suicid", Arquitectura Viva 3, noviembre 88, pp. 9-15.

497. Loof, M. y J. van Stigt, "*Form follows fancy. Het populaire modernisme van Aequitectonica*", Archis 4, abril 88, pp. 16-25.
498. Looise, W., "*Inspraak IJ-plein*", Oase 17, estate 1987, pp. 35-37.
499. Lootsma, W., "*De Onzichtbaren*", Forum 31, 1, 1987, pp. 36-43.
500. Lootsma, W., "*OMA's strategieën*", Forum XX, LX, 3, 1985, pp. 124-131.
501. Lories, M. C., "*Sur la crête de la vague moderne*" y "*Théâtre de la danse, La Haye*", Techniques & Architecture 380, octubre-noviembre 1988, pp. 76-78,87.
502. Lucan, Jacques, "*Auf dem Kamm der Welle*", Bauwelt 80, 1 y 2, enero 89, pp. 50-53.
503. Lucan, Jacques, "*The Voluntary Prisoners of Architecture*", Domus, 774, 1995, pp. 25-26.
504. Maas, T., "*Vijf ontwerpen voor een groot-stedelijk kantoorgebouw*", de Architect 15, 11, noviembre 84, pp. 30-33.
505. Maegowan, T., "*The Parc de la Villette, Paris; Twentieth century Theory for the Twenty-first Century Urban Park*", Landscape Australia 6, 1, febrero 84, pp. 19-35.
506. Maeseneer, M., "*Rem Koolhaas. Sea Trade Centre at Zeebrugge: a Working Babel*", Architectural Design 62, 1992, pp. 14-19.
507. Mangin, D., "*Amsterdam, le IJ-plein de Rem Koolhaas et de l'OMA*", L'Architecture d'aujourd'hui 257, julio 88, pp. 12-21.
508. Mens, R., "*Villa-architectuur van naam in de Bijlmermeer*", Architect 17, 7, julio-Ago 1986, pp. 53-55.
509. Merkel, J., "*Architectural Traveler: Past-Present-Future Tense in Rotterdam*", Inland Architecture 34, 3, mayo-junio 90, pp. 99-102.
510. Merkel, J., "*Not so Delirious Modernism*", Art in America, 1988, pp. 27-33.
511. Metcalf, A. y G. Baird, "*Graves, Koolhaas and Baird in Australia*", International Architect 4, 1981, pp. 4-5.
512. Metz, T., "*Design Awards/Competitions; Competition for a New City Hall in The Hague, Holland*", Architectural Record 175, 4, abril 87, pp. 54-55.
513. Meuwissen, J., "*Architectuur in Rotterdam*", Plan 16, 7 y 8, Ago 85, pp. 41-44.
514. Meuwissen, J., "*Autobiographical Architecture: Some Introductory Remarks*", Wliederhall 9, 1988, pp. 6-7.
515. Meuwissen, J., "*Delirious Rotterdam*", Plan 13, 2, febrero 82, pp. 8-9.
516. Monninger, M., "*Erfinder am Reissbrett*", Frankfurter Allgemeine Magazin, fasc. 550, 14-septiembre 90, pp. 12-40.
517. Morris Dixon, J., "*Architectural Design: Agreeing to Disagree*", Progressive Architecture, enero 75, pp. 44-47.
518. Morris Dixon, J., "*Layers of Meaning*", Progressive Architecture, diciembre 79, pp. 66-71.
519. Neumeyer, F., "*Metropolitan Interface; OMA's project für Euraille*", Archithèse, enero-febrero 90, pp. 44-49.
520. Neumeyer, F., "*OMA's Berlin: The Polemic Island in the City*", Assemblage 11, pp. 37-53.
521. Neumeyer, Fritz, "*Reality as Discipline: Metropolitan Architecture e Identidad Urbana*", Quaderns 183, octubre-diciembre 1989.
522. Niesten, J., "*Prijsvraag uitbreiding Tweede Kamer: Meerdere inzendingen een volgende ronde waard*", de Architect 9, 11, noviembre 78, pp. 40-45.
523. Noviant, P., "*Un Européen sans humour*", AMC 54-55, junio- septiembre 81, p. 59.
524. O. Boissière, "*La Haye, le théâtre de la danse*", L'Architecture d'aujourd'hui 257, julio 88, pp. 28-33.
525. OMA: A-Z, Kenchiku Bunka 579, enero 95, Toda.
526. Papadakis, Andreas C. y Elia Zenghelis, "*OMA: Houses in Antiparos*", Architectural Design 51, núm.6-7, 1981, pp. 58-62.
527. Peake, C., "*The Pleasure of Architecture Conference, 1980, Sydney Australia*", Transition 1, 4, noviembre 80, pp. 4-23.
528. Peters, P., "*IBA 1987: Wohnungsgrundrisse Ort Typologie Analyse Multiplizierte Wohnungen*", Baumeister 84 5, mayo 87, p. 32.
529. Porphyrios, D., "*Pandora's box: An Essay on Metropolitan Portraits*", Architectural Design XLVII, 5, mayo 77, pp. 357-362.
530. Postel, D., "*Werk in uitvoering, Woningbouw van OMA op het IJ-plein*", de Architect 19, 6, junio 88, pp. 68-75.
531. Raggi, F., "*Puritan hedonism*", Modo 7, 58, abr 83, pp. 26-28.
532. Rodermond, J., "*Architectenkeuze Architectuurinstituut: ondoorzichtige besluitvorming*", de Architecten 19, 11, noviembre 88, pp. 32-33.
533. Rodermond, J., "*Bestemmingsplan ADM-terrein Amsterdam*", de Architect 13, 10, 1982, pp. 84-95.
534. Rodermond, J., "*Het Park van de 21' eeuw. Prijsvraag park la Villette te Parijs*", de Architect 14, 3, marzo 83, pp. 44-49.
535. Rodermond, J., "*InterPark Berlin 1984 Koolhaas Berlijns Pompei*", de Architect 12, 6, junio 81, pp. 41-53.
536. Rodermond, J., "*Lichtvoeting OMA.ontwerpen voor Nederlands danstheater in Scheveningen*", de Architect 15, 4, abril 84, pp. 33-37.

537. Rodermond, J., "*Nederlands danstheater. Een uitermate utilitarian gebouw*", de Architect 18, 10, octubre 87, pp. 73-79.
538. Rodermond, J., "*OMA, gaat bouwen. Terughoudende vormgeving in recent werk*", de Architect 16, 9, septiembre 85, pp. 93-99.
539. Rodermond, J., "*Over het onvermogen van architecten*", de Architect 11, 12, diciembre 80, pp. 54-61.
540. Rodermond, J., "*Politiebureaus in Landgraaf en Almere*", de Architect 17, 7-8, julio-agosto 86, pp. 42-49.
541. Rodermond, J., "*Prijsvraag standaard celindeling. Het zoeken naar een optimale oplossing voor tegenstrijdige eisen met een minimaal budget*", de Architect 17, 6, junio 86, pp. 67-71.
542. Rodermond, J., "*Toekomst Europese stad ter discussie tijdens symposia in Delft en Maastricht*", de Architect 19, 6, junio 88, pp. 49-55.
543. Rodermond, J., "*Zes ontwerpen voor een Architectuurinstituut*", de Architect 19, 7-8, Ago 88, pp. 29-41.
544. Rutten, J., "*Stadhuus en Bibliotheek Den Haag*", Bouw 26, 20 diciembre 86, pp. 12-28.
545. Rutten, J., "*Rem Koolhaas: Congestie voor mij interessanter dan Hoogbouw*", Bouw 4, 16 febrero 85, pp. 21-24.
546. Santi Gualtieri, E. y U. Barbieri, "*Amsterdam IJ-plein*", Abitare 236, julio-Ago 85, pp. 54-55.
547. Schilperoord, J., "*Konstrueren, Dimensionierung und Detaillierung eines Schalendaches am Stationsplein in Rotterdam*", Deutsche Bauzeitung 121, 10, octubre 87, pp. 48-50.
548. Sigler, J., "*OMA made easy*", TN Probe 2, 1995, pp. 62-72.
549. Skude, F., "*Modificeret Modernism*", Arkitektur (DK) 7, octubre-noviembre 88, pp. 160-164.
550. Steigenga, M., "*Kleerscheuren*", Forum 31, 2, 1987, pp. 2-5.
551. Stoutjesdijk, H., "*Plannan voor de Drievriendenhof, Dordrecht: Benthem & Crowl favoriet in matige competitie*", de Architect 17, 9, septiembre 86, pp. 65-67.
552. Sudjic, D., "*The Superstars of the Office for Metropolitan Architecture*", Building Design 549, 12-junio 82, p. 2.
553. Sudjic, Deyan, "*Carta desde Fukuoka: La 'mini-IBA de Isozaki*", Arquitectura Viva 11, marzo-abril 90, pp. 50-52.
554. Ten Kate, G., "*Verkeersgebouw te Rotterdam*", Bouw 42, 22, octubre 87, pp. 21-24.
555. Tschumi, B., "*On delirious New York: A Critique of Critiques*", International Architect 1, 3, 1980, pp. 68-69.
556. Van Dansik, D., "*Bijlmer en Uithof door het OMA geanalyseer. Studies voor de vitalisering van de stedebouw*", de Architect 25, diciembre 86, pp. 25-31.
557. Van Dansik, D., "*Le project d'OMA pour Amsterdam*", Urbanisme 219, mayo 87, pp. 80-88.
558. Van Dansik, D., "*Stadhuis Bibliotheek Den Haag. Vijf plannan voor voor een moeilijke locatie*", de Architect 18, enero 87, pp. 26-33.
559. Van de Beck, J., "*Woontorens OMA markeren omslag in Groningen Grootchalig element aan Verbindingskanaal*", Architect 19, 12, diciembre 88, pp. 73-77.
560. Van Dijk, Hans, "*Ambitie op zoek naar een 'kritische massa': OMA's nederlands Dans theater in Den Haag*", Archis 4, abril 88, pp. 36-43.
561. Van Dijk, Hans, "*De verovering van de wansmaak en de laagte. De architectuur van Koolhaas kleine projecter*", Archis, marzo 89, pp. 13-26.
562. Van Dijk, Hans, "*Demokratische Symboliek oder Architectuur?*", Werk-Architèse 26-26, 1979, pp. 7-11.
563. Van Dijk, Hans, "*Den complete stad geamendeerd. Negen viaies op het Rotterdamse spoortunneltracé*", Archis 7, julio 88, pp. 8-21.
564. Van Dijk, Hans, "*Het bezijken van tegenstelling*", Wonen TABK 13-14, julio 82, pp. 13-45.
565. Van Dijk, Hans, "*OMA krijgt opdracht Churchill-pleintorer*", Wonen TABK 20, 1984, p. 2.
566. Van Dijk, Hans, "*Rem Koolhaas: Architectonic Scenarios and Urban Interpretations*", Dutch & Architecture Today 12, diciembre 82, pp. 20-27.
567. Van Dijk, Hans, "*Rem Koolhaas: de reincarnatie van de moderne architectuur: Rem Koolhaas Interview*", Wonen TABK 11, junio 78, pp. 17-20.
568. Van Dijk, Hans, "*Últimos Magisterios: Aldo van Eyck, Herman Hertzberger y Rem Koolhaas*", Arquitectura Viva, Holanda de Nuevo 54, mayo-junio 97, 27-31.
569. Van Hezik, M., "*Van Berlage to Bijlmer en weer terug*", de Architect 12, diciembre 81, pp. 44-53.
570. Van Zeijl, G., "*Koolhaas', Weeber en het nieuwe nu'*", Plan15, 11, noviembre 84, pp. 38-39.
571. Vayssièrre, B. y Jacques Lucan, "*Rem Koolhaas entretien*", Architecture Mouvement Continuité 6, diciembre 84, pp. 16-21.
572. Vermeulen, P., "*Sleutelen aan het Antwerpse trauma*", Archis, septiembre 90, pp. 46-51.
573. Verwijnen, J., "*Rem Koolhaas ja Office form Metropolitan Architecture OMA*", Arkkitehti (Finland) 85, 5, junio 88, pp. 30-43.
574. Vidler, Anthony, "*De ironic van metropolis*", Wonen TABK 13-14, julio 82, pp. 46-49.
575. Vidler, Anthony, "*The Office for Metropolitan Architecture*", Skyline, mayo 82, pp. 18-21.
576. Von Moos, S., "*Dutch Group Portrait*" A + U 217, octubre 88, pp. 86-95.
577. Von Moos, S., "*Hollands groepsportret. Aantekeningen over het ontwerp van OMA voor het stahuis in Den Haag*", Archis 3, marzo 89, pp. 27-33.

578. Von Moos, S., "Rotterdam lädt Leonidow ein", Archithèse 11, 5, septiembre-octubre 85, pp. 57-62.
 579. Voorberg, Jan, "Tweede Kamerprijsvraag: pleidooi voor Koolhaas", Wonen TABK 13, julio 80, pp. 2-3.
 580. Vreeze, N., "Een Koolhaas als salles promotior", Archis 12, diciembre 88, pp. 6-7.
 581. Wakefield, J. y Rem Koolhaas, "Arthur Erickson vs. the 'All-Stars': The Battle of Bunker Hill", Trace 1, 3, julio-septiembre 81, pp. 9-15.
 582. Wall, A., "La Villette competition: The Programme for a New Type of Park", UIA International Architect Magazine 1, 1983, p. 26.
 583. Welsh, J., "Rostrum: Last Stop on a Grand Tour", Building Design 957, 13 octubre 89, p. 2.
 584. Wiegiersma, L., "Parc de la Villette: een unieke prijsvraag", Plan 14, 2, febrero 83, pp. 8-12.
 585. Wilson, P., "The Park and the Peak - Two International Competitions", AA Files 4, julio 83, pp. 76-79.
 586. Wislocki, P., "Euralille", Architect's Journal, septiembre 91.
 587. Wyatt, G., "Koolhaas and OMA win The Hague City Hall Competition", Progressive Architecture, abril 87, pp. 42-43.
 588. Yatsuka, H., "Rem Koolhaas interview", Telescope, winter 1989.
 589. Zaera, A., "Finding Freedoms" (Entrevista con Rem Koolhaas), El Croquis (OMA /Rem Koolhaas) 53, marzo 92.
 590. Zaera, A., "Notes for a Topographic Survey", El Croquis (OMA /Rem Koolhaas) 53, marzo 92.
 591. Zaera, A., "Una Conversación con Rem Koolhaas", El Croquis (OMA /Rem Koolhaas) 79, marzo 96, pp. 8-25.
 592. Zanon, T., "Precedents and Invention: Design in the Field of Tensior", Harvard Architectural Review 5, 1986, pp. 172-187.
 593. Zanon, T., "Wettbewerbsprojekt Stadhaus Den Haag, December 1986", Werk, Bauen + Wohnen 5, mayo 87, pp. 40-46.
 594. Zenghelis, Ella, "Arcadie. Le Paradis transposé", L'Architecture d'aujourd'hui 238, abril 85, p. 55.
 595. Zenghelis, Ella, "The Aesthetics of the Present", Architectural Design 58, núm.3-4, marzo-abril 88, pp. 66-67.
 596. Zgustova, M. y Livio Vacchini, "Office for Metropolitan Architecture", Quaderns 173, abril-junio 87, pp. 2-125.
 597. Zwinkels, C., "Koolhaas ontwerp voor uitbreiding van de Tweede Kamer", de Architect 11, 5, mayo 80, pp. 49-63.
 598. Zwinkels, C., "Kwaliteit sluitpost van goedkoop cultuurbeleid", de Architect 15, 4, abril 84, pp. 24-32.
 599. Zwinkels, C., "Lintas-kantor te Amsterdam", de Architect 16, 7-8, julio, Ago 85, pp. 34-37.
 600. Zwinkels, C., "Meervoudige opdracht levert niet de gewenste duidelijkheid", de Architect 11, 3, marzo 80, pp. 48-53.
 601. Zwinkels, C., "Woning-bouwfestival Den Haag", de Architect 19, 4, abril 88, pp. 66-71.



Palacio de congresos, hotel y centro de visitantes, Córdoba. Ilustración: Arquitectura Viva 83.

