



Universidad Nacional Autónoma de México  
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura

# *Arquitectura experimental del cinismo al quinismo*

Estudio del espacio urbanoarquitectónico  
a través de las formas contraculturales  
de la movilidad. 1960 a 2010

Tesis que para optar por el grado de Doctor en Arquitectura  
presenta

MTRO. EN ARQ. JUAN PABLO MONTES LAMAS

## TUTORES Y SINODALES

Dra. Consuelo Farías Villanueva	Facultad de Arquitectura, UNAM
Dra. María Elisa García Barragán Martínez	Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Mtro. Jaime Francisco Irigoyen Castillo	Universidad Autónoma Metropolitana
Dra. María Luisa Morlotte Acosta	Facultad de Arquitectura, UNAM
Mtro. Francisco Reyna Gómez	Facultad de Arquitectura, UNAM

*Ciudad de México, junio de 2016.*



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**

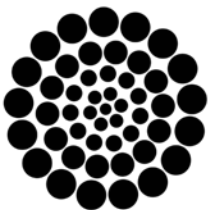
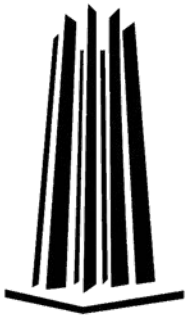


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**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.



**CONACYT**





Juan Pablo Montes Lamas

# ARQUITECTURA EXPERIMENTAL DEL CINISMO AL QUINISMO

*Estudio del espacio urbanoarquitectónico  
a través de las formas contraculturales  
de la movilidad. 1960 a 2010.*





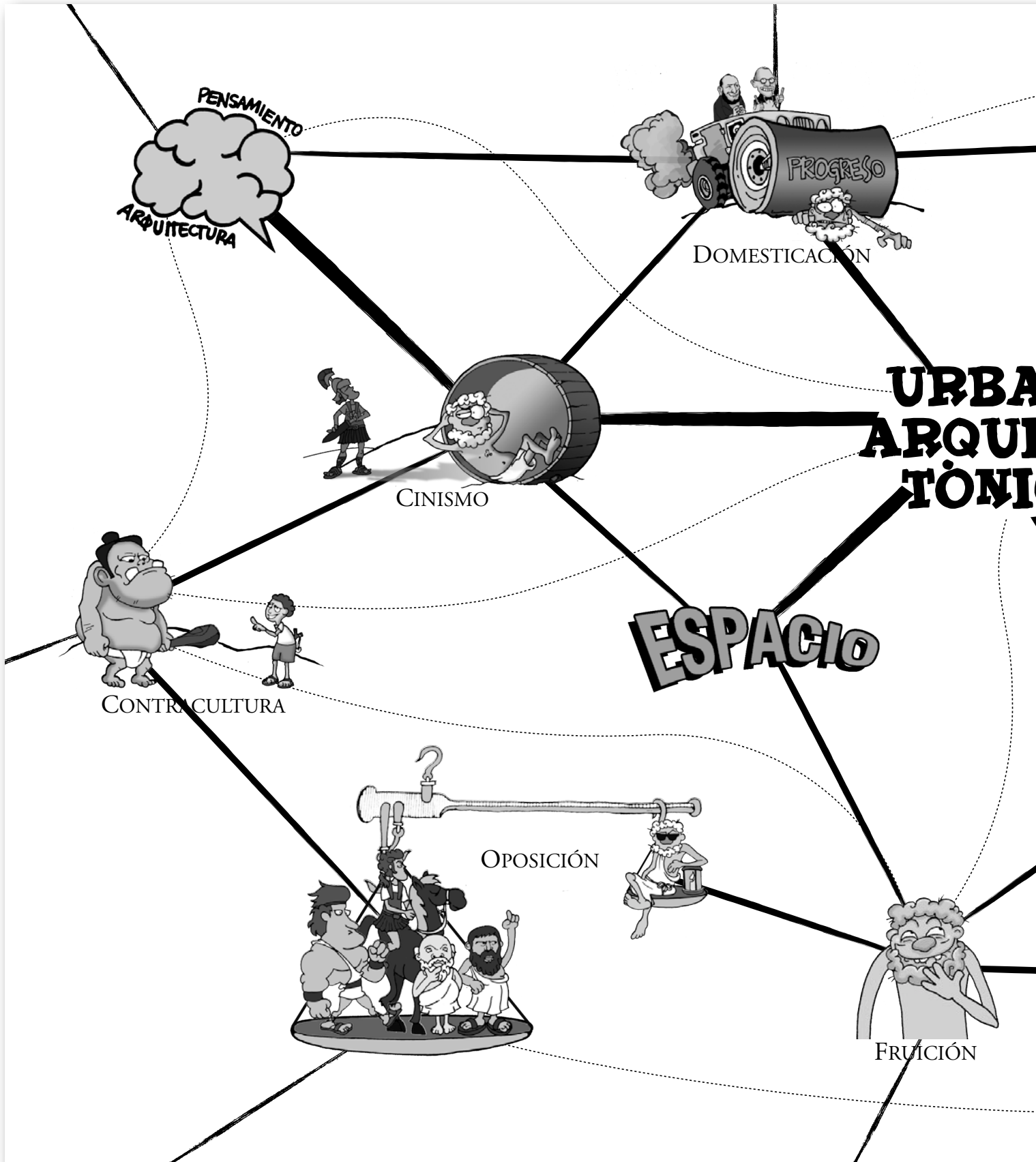
### *Dedicatoria*

A los locos, a los bufones en su *narrenschiff*, a los habitantes de heterotopías, a los escépticos que analizan con una carajada y concluyen con un dedo, a los estudiantes de todos los diseños, a los anormales, a los omitidos histórica y socialmente, a los otros, los *outsiders*, a las contraculturas (gracias). A los que tienen la valentía de desviarse de la norma acordada, que desafían la coherencia soporífera de la convención, a los que se alejan con temor y temblor de la seguridad del calco para crear mapas de rutas nuevas. A todos aquellos que se acercan a la arquitectura de modo crítico, que la diseñan sin creer en ella y a los que al usarla la pervierten, a los que mueven el rabo ante los que le dan algo, ladran a los que no le dan y muerden a los malvados, a todos aquellos que tienen el coraje de la verdad y de la libertad; a la gente extra-ordinaria.

### *Agradecimientos*

A la Dra. Elisa García Barragán, al Mtro. Jaime Irigoyen, la Dra. María Luisa Morlotte y el Mtro. Francisco Reyna. A mi familia, al Posgrado de Arquitectura y a su coordinador el Mtro. Alejandro Cabeza, a Daniel y a María Luisa, y de un modo especial a la Dra. Consuelo Farías Villanueva.

# Mapa



ANO-  
ITEC.  
ICO

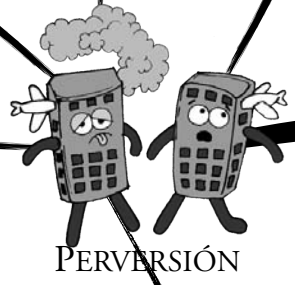
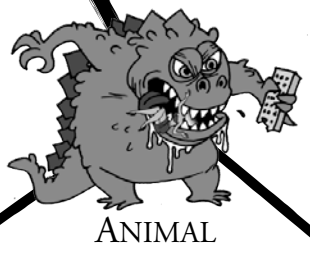
ARQUI-  
TECTURA  
EXPERI-  
MENTAL



TRANSVALORACIÓN



TRANS-  
GRESIÓN



# Contenido

<b>Introducción.....</b>	<b>XI</b>
Quis, quando, ubi.....	XII
Quid.....	XV
<b>Arquitectura experimental del cinismo al quinismo .....</b>	<b>1</b>
<b>Elegía arquitectónica, libertad cínica.....</b>	<b>3</b>
De la vivienda griega.....	12
<b>El tonel de Diógenes, patrimonio de la humanidad.....</b>	<b>19</b>
Bíos alethés.....	19
Bíos adiaphoros.....	22
Bíos diakritikós.....	25
Bíos philaktikós .....	28
<b>El cinismo se divierte.....</b>	<b>33</b>
Cinismo obediente.....	34
Cinismo insolente.....	36
Arquitectura cínica en el Medievo.....	37
<b>La Modernidad cínica.....</b>	<b>47</b>
El cinismo moderno .....	48
Corpus spatium .....	55
Aufklärung.....	58
¿Nunca fuimos modernos? .....	63
<b>La reinención del control: la ciudad moderna.....</b>	<b>69</b>
Antinomia: arte crítico y cuerpo errante.....	80
<b>Arquitectura experimental.....</b>	<b>89</b>
De la arquitectura .....	96
De lo experimental.....	107
<b>El espacio I.....</b>	<b>119</b>
El espacio antiguo .....	121
El Kenón.....	122
El espacio moderno.....	130
Del plano al volumen.....	135



<b>El espacio II.....</b>	<b>137</b>
Territorio no idealista.....	138
Territorio transgresor.....	143
Territorio extenso.....	147
Territorio no dialéctico.....	154
<b>Urbanoarquitectónico.....</b>	<b>161</b>
Territorio experimental .....	169
Sinergia.....	172
<b>Contracultura.....</b>	<b>181</b>
(R)evolución .....	188
Casa Hundertwasser-Krawina .....	190
<b>Válido versus valioso.....</b>	<b>199</b>
Del valor-trabajo.....	201
Del capital simbólico.....	208
<b>Transvaloración .....</b>	<b>219</b>
Nihilismo.....	224
El Kitsch .....	229
<b>Prometeo .....</b>	<b>237</b>
Identidad y subjetividad.....	244
<b>Sísifo.....</b>	<b>253</b>
Carga y descarga .....	257
<b>Narciso .....</b>	<b>267</b>
Representación.....	272
<b>La Internacional Situacionista.....</b>	<b>283</b>
El espacio situacionista.....	286
New Babylon .....	295
<b>Ad libitum mugit canis.....</b>	<b>303</b>
Humor, sarcasmo, ironía .....	305
Movilidad social.....	315
No es tanto el análisis, sino la carcajada.....	322

<b>Animalia non sunt turpia.....</b>	<b>327</b>
Domesticación.....	332
Una Arcadia sintética.....	340
<b>Perversiones II.....</b>	<b>347</b>
Fruición.....	358
Voyeurismo.....	363
Almacenes Best.....	372
<b>Perversiones I.....</b>	<b>381</b>
Violencia.....	383
Escatología.....	390
<b>Casa de la Música.....</b>	<b>405</b>
Alethés.....	407
Adiaphoros.....	412
Diakritikós.....	418
Philaktikós.....	423
<b>Conclusiones.....</b>	<b>431</b>
Quid est, quem ad modum, cur.....	432
¿Para qué?.....	437
Conclusiones.....	440
Ergo,.....	444
<b>Glosario.....</b>	<b>445</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>467</b>
Recursos no bibliográficos.....	476
Fuentes de las imágenes.....	476
Abreviaturas y simbología.....	482

# Introducción

*La libertad, «ese nombre terrible escrito en el carro de las tempestades»,  
está en el principio de todas las revoluciones.<sup>1</sup>*

El quinismo es la filosofía de la libertad, filosofía de vida para los tiempos de crisis. Su perversión inunda todos los territorios, pero en el arte y en lo urbanarquitectónico se manifiesta desenfadado, humorístico, «débil» y no por ello menos potente, ni es asimilado con menor fruición. La experimentación química se opone por su propia naturaleza a la hermenéutica artística o teórica desde una perversión intencional e intencionada, que busca activamente mostrar, no ocultar, evidenciar; desde ahí, surge un arte (y una vida, una arquitectura, una ciudad, una sociedad) que no representa, y que se niega a interpretar, pero que experimenta. De carácter originalmente transparente y positivo, el cinismo fue contaminado por la Ilustración (que ejerció una poderosa influencia en todos los registros del pensamiento y desde el racionalismo impulsó una estrategia de descalificación) a partir de entonces ostenta connotaciones negativas en la ideología y el imaginario social, de las que difícilmente se está recobrando. Para recuperar y entender su antiguo valor positivo y vitalista se recurre al término «quinismo».

En el discurso histórico-moderno que crece en la tendencia de un pensamiento tradicionalmente lineal, se pensaron y construyeron ciudades-sociedades predispuestas al idealismo, bajo regímenes de *domesticación*: la ciudad nace del fracaso del hombre como animal que para subsistir se ve obligado a replegarse en un entorno construido-fortificado y civilizado. Desde entonces el ser humano es prisionero voluntario de la arquitectura-ciudad que para funcionar precisa reglas, medidas autoimpuestas, trabajo, como catalizador de la disciplina y ésta, a su vez, como pretexto para la domesticación; desde luego ello incide en la forma de usar (mejor que «habitar») el territorio urbanoarquitectónico.

Arquitectura y pensamiento son inseparables. Si pudiésemos viajar en el tiempo y volar sobre las ciudades antiguas vivas (no sobre las actuales ruinas) podríamos de un solo vistazo leer la cultura que las habita sólo por la arquitectura que construyen, habitan y conservan; ¿es civil? ¿religiosa? ¿es grande, pequeña, inmensa? ¿hay lugares del culto al cuerpo, a la mente, a lo metafísico? La ciudad puede leerse como un documento, específicamente como un texto que dice más de sus creadores y sus usuarios que de sí misma, responde a acontecimientos e ideolo-

---

<sup>1</sup> Albert Camus, *El hombre rebelde*.

gías específicas que quedan plasmadas de una forma precisa y rigurosa. Pero si en el pensamiento está el génesis de la arquitectura mientras que ésta a su vez se manifiesta como la expresión del pensamiento, en la ciudad contemporánea debería ser posible leer y descodificar un cinismo incipiente.

La tesis de esta investigación parte de la lectura de la ciudad contemporánea, con sus respectivas dinámicas que se empalman con una hipótesis filosófica: la Posmodernidad es cínica. Si esto es cierto, ¿hay también una arquitectura cínica? Hay que leerlo en los estratos metropolitanos, en las líneas de territorialización y fuga, sus acontecimientos e intensidades, en sus conexiones y desconexiones. En esta topografía de estratos que es la tesis, muchos conceptos se descubren estrecha e insospechadamente vinculados, debido a la circunstancia propia de la investigación doctoral que se extiende más en profundidad que en extensión (en términos académicos, más en «vertical» que en «horizontal»), de este modo, los conceptos se rozan y se vinculan de tal forma que encontramos vecindades insospechadas, aunque se ha puesto el suficiente cuidado de que conserven su valiosa (id)«entidad»<sup>2</sup>.

La hipótesis a demostrar es que la arquitectura experimental en el espacio urbanoarquitectónico evoluciona de la entropía de la arquitectura moderna hacia la movilidad, quínicamente y como oposición crítica.

#### QUIS, QUANDO, UBI

Quién, cuándo y dónde son las preguntas cuyas respuestas posicionan el fenómeno específico de interés en el contexto de la investigación. El *quién*<sup>3</sup> va a determinar al objeto de estudio: la arquitectura experimental, que se entiende en sus dos acepciones, como experiencia y como experimento. Esta condición define dos prácticas sociales, una que usa y otra que comprueba —y eventualmente demuestra. La investigación trata a fin de cuentas, de la forma en que el espacio urbanoarquitectónico se usa experiencial y experimentalmente, y de cómo y en qué momento llegamos a estas formas (las oficiales y las marginales) de uso; desde luego, como se deduce, ello tenía que implicar en algún momento al funcionalismo (y otros mitos), que a lo largo de la tesis se explica y refuta como una práctica humana pero deshumanizante, y como estrategia de diseño que eventualmente deviene dogmática. A la vez quise poner en evidencia a su contraparte, el formalismo, para cerrar el círculo dialéctico-magnético de la arquitectura moderna (esto, más que una metáfora, indica una forma operacional de los conceptos, que se atraen y se repelen constantemente).

El *dónde* supone una respuesta más amplia al mismo tiempo que angosta, lo que quiere decir que es una contestación más dilatada porque involucra a los telones de fondo, los contextos y marcos teórico, histórico-historiográficos, social, cultural, etcétera, pero también más precisa, porque delimita el campo específico de

---

<sup>2</sup> Aunque en el desarrollo de la investigación ya se ha hablado con suficiencia sobre la postura frente al ser absoluto, se va a aclarar en estas conclusiones más adelante, al responder al «qué», que es el centro activo (aristotélicamente actual) de la hipótesis.

<sup>3</sup> Mejor que el «qué», como se verá más adelante.

esta investigación doctoral: el espacio urbanoarquitectónico como territorio experimental. Hay un gran telón de fondo que ocasionalmente se mezcla con el estudio histórico, es el cinismo griego del siglo VI a. C., está compenetrado y se articula con muchas de las mesetas de la tesis, pues establece puntos de conexión en todo momento porque es necesario volver una y otra vez sobre los pasos de los cínicos, entre los que destaca Diógenes. Este gran antecedente (que no sólo se ubica en un panorama histórico, como se ve) es imprescindible para reiterar los vínculos que existen el pensamiento cínico-crítico y el pensamiento posmoderno.

En el territorio de los registros historiográficos y como una contextualización histórica se acude al rastreo de la diversión medieval del cinismo y el cinismo moderno<sup>4</sup> que no se encuentran en este caso en un apartado «aparte», porque están imbricados en el cuerpo del discurso, a fin de que sean elementos valiosos de argumentación, para entender cómo éstos evolucionan junto con la forma de percibir-usar la ciudad y la arquitectura. Más que una exposición narrativa quiero desarrollar el proceso argumental del devenir cínico contemporáneo, puesto que como se quiere demostrar, no es un acontecer espontáneo ni accidental. Ciertamente en este contexto histórico el cinismo ha permanecido marginal en la historia, es de hecho uno de sus rasgos definitivos: el destierro, la segregación, la marginación, el descarte. La tesis también argumenta las razones por las que se relegó en la construcción de sistema de mundo —a pesar de su riqueza— como una de las formas de la ‘falsa conciencia’.<sup>5</sup>

El cinismo se desarrolla como una historia paralela (descontado el sentido infalible del registro histórico), y en este sentido la tesis no quiere hacer un énfasis ampuloso de La Historia, que ciertamente no puede eludirse en modo alguno y se integra como marco de referencia en su condición lateral junto al cinismo, que a su vez es un principio que opera tanto activa como pasivamente: el cínico no quiere estar en el centro, pero la cultura también lo excluye. Hay que entender esta heterohistoria como una rizoma que se conecta y desconecta; por ello se hace más énfasis en los momentos de conexión, lo que nos sobreesee de la necesidad de una reincidencia del discurso oficial<sup>6</sup> que en el caso del cinismo se considera como injerente, pero no determinista.

---

<sup>4</sup> Páginas 33 y 47 de esta tesis, respectivamente.

<sup>5</sup> «La aparición de Diógenes señala el momento dramático en el proceso de la verdad de la temprana filosofía europea: mientras la «alta teoría» a partir de Platón corta irrevocablemente los hilos para una encarnación material, para con ello entretejer los hilos de la argumentación lo más densamente posible y así lograr un entramado lógico, emerge una variante subversiva de teoría inferior que exagera la encarnación práctica de su doctrina hasta convertirla en una pantomima grotesca. Con Diógenes empieza en la filosofía europea la resistencia contra el descartado juego del «discurso». Desesperadamente jovial se defiende de la «idiomatización» del universalismo cósmico que había llamado a los filósofos a ejercer su cargo. Bien se trate de una «teoría» monológica, bien sea dialógica, Diogenes presente en ambas el engaño de las abstracciones idealistas y la insipidez esquizoide de un pensar cerebralizado». Sloterdijk, 1983: 176.

<sup>6</sup> En la tesis se hace una argumentación respecto del fin de la historia, se fundamenta en Foucault, Lyotard, Fukuyama, Sloterdijk, Glucksmann, *et al.*



Para terminar con estas tres primeras cuestiones que pueden considerarse de situación, es necesario responder al *cuándo*, que ya se deduce de los contextos anteriores. Éste involucra también dos respuestas, una en términos historiográficos y otra en términos filosóficos; para la primera, se enfatiza la investigación en los últimos cincuenta años. No es la intención ser nominativos, ni tajantes o definitivos —en sentido platónico—, sin embargo, como el rigor de la investigación lo precisa, para occidente este periodo se toma desde el final de la segunda guerra mundial, hasta la actualidad; para cerrar las cifras y tener la posibilidad de concluir parcialmente esta investigación, se ajusta desde el año 1960 hasta el 2010.<sup>7</sup> Este periodo no se toma de forma arbitraria; la década del sesenta empieza a desligarse con suficiencia de los atavismos de la guerra en Europa, cuyos primeros quince años son de reconstrucción en todos los sentidos: de las ciudades, de las leyes, de la memoria, de los afectos, las conciencias, y de muchos más aspectos de la vida del hombre. Hacia la década del sesenta occidente empieza a dejar de ser eurocentrista (luego, no se irá sin dejar a su filial cultural en norteamérica) para concentrarse en dinámicas más complejas en una situación de mundo: global, pero también en términos de arquitectura. Entonces, cuando ya hay elementos de (re)construcción que analizar, se empiezan a gestar estas dinámicas de contacto con una arquitectura construida —que seduce al pensamiento— y pensada —para ser construida.

Pero lo que para la historiografía son fechas, para la filosofía son periodos, porque se pierde el carácter puramente cronológico. El *cuándo* filosófico se localiza en la Posmodernidad.<sup>8</sup> Se entiende que el término no está aceptado universalmente, pero es que precisamente ahí radica uno de los hechos básicos y una de las ca-

---

<sup>7</sup> Ciertamente se insertan contenidos posteriores al 2010, que resultan sumamente oportunos por la claridad y la riqueza que aportan al entendimiento de la investigación, como ciertas obras y discursos posteriores a este año, como por ejemplo, la Bienal de Arquitectura de Venecia en el 2014.

<sup>8</sup> El término, aunque por ser relativamente nuevo es problemático, se decidió tomar tal cual, porque aunque su consistencia nominativa sea correcta o no (eso no es tema de discusión en esta tesis) como término, y sobre todo como concepto, engloba de una forma más clara una serie de fenómenos que se dan en la segunda mitad del siglo veinte y que representan efectivamente un cambio respecto a los valores, mecanismos, operaciones, estructuras y pensamiento de la Modernidad en muchos aspectos, en los campos filosófico, ideológico, artístico y social. Está asentado en la base de la cultura. De acuerdo a Habermas (1983: 19), «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». Para los primeros cristianos, ser moderno implicó una ruptura tajante con el pasado. El cristianismo era la modernidad que abolía a las leyes de los dioses romanos; luego los racionalistas del siglo XVII se apropiaron del término para implantar el racionalismo (y el positivismo fundamentalista) como la nueva religión occidental. El propio término «moderno» probablemente designe la inmanencia de Dios frente al hombre, es la confrontación del ser absoluto que es en sí, y al mismo el tiempo, absoluto, o sea un presente perpetuo: «Dios hace nuevas todas las cosas, es el mismo ayer, hoy y siempre»<sup>11</sup>. Esto está en la base —negada, junto con la inmanen-trascendencia del valor absoluto— de la Modernidad.

racterísticas imprescindibles de eso que se ha dado por llamar «posmoderno», en la incapacidad para establecer una aceptación —y una definición— universal, o sea unívoca; es la decadencia de los universales en los contextos amplios, y lo indivisible en los ámbitos particulares.

Una de las falacias de la Modernidad lleva a querer emplazar valores inamovibles —fundamentados en el ser— en un mundo que cambia de forma vertiginosa. De este modo, la Modernidad se plantearía no como lo que es sino como lo que debería ser. Ésta se configuró como el resultado del traspaso de lo viejo a lo nuevo, pero lo posmoderno no debe entenderse únicamente en su acepción etimológica, no es una «novedad más nueva», ni una superación de lo insuperable. Esta pretensión lo colocaría en el seno de lo moderno. Las cosas cambian si se reconoce que «lo posmoderno se caracteriza no sólo como novedad respecto de lo moderno, sino también como disolución de la categoría de lo nuevo, como experiencia del “fin de la historia”, en lugar de presentarse como un estadio diferente (más avanzado o más retrasado; no importa) de la historia misma»<sup>9</sup>. Para entender la posmodernidad, cuestiones como «superación», «novedad», «definición», «historia», o «esencia» carecen de sentido.

#### QUID

A diferencia del «quién» del objeto de estudio, el *qué* nunca se enuncia de forma aislada, siempre está dependiente de la acción y precisa de un verbo para ser contestado, que para la tesis es «evolucionar». La hipótesis expresada en forma simple sostiene que la arquitectura contemporánea es cínica; a ello se enfoca la investigación. Puesta en estos términos parece sencilla, pero al mismo tiempo muy compleja por los mecanismos, las variables y las rutas de comprobación que implica. Luego, mientras que el «ser» expresa una condición (es descriptivo), «evolucionar» supone un proceso (es explicativo), la respuesta es más compleja.

En la investigación se descarta al ser como valor absoluto porque hay que recordar que en su relativización radica el nacimiento del nihilismo-cinismo contemporáneo. El pensamiento nietzscheano apunta a esta disolución del valor absoluto, lo que conduce a un relativismo existencial (precisamente por la pregunta sobre el ser), en la encrucijada de un nihilismo consumado por un lado, o el afianzamiento del cinismo por otro. Asociado a ello está la tendencia de la filosofía contemporánea, que tiende a pensar el ser de forma evolutiva, o sea —en términos deleuzianos— como un devenir. Y es en este sentido, apoyado también en Schaeffer, que no se propone una hipótesis enunciada desde los términos del ser absoluto, (como ente, esencia, sustancia), sobre todo en estos tiempos contemporáneos donde se vuelve argumento de autoridad por el solo hecho de ser enunciado; lo que «es», automáticamente se vuelve valioso para la cultura occidental. En su lugar, se escoge el verbo «evolucionar» para defender la hipótesis.

Las conclusiones se entienden pues, como un devenir, pero también como una meseta en el territorio del conocimiento. Por ello, y al mismo tiempo, esta te-

---

<sup>9</sup> Vattimo, 1985: 12.

sis se propone como una herramienta (como las que plantean Foucault, y también Farías) del conocimiento y no como un método que quiera ser dogmático, incluso que tienda hacia la normalización del cinismo, en el entendido de que el conocimiento es mutable (sobre todo cuando es tan contemporáneo), y las condiciones bajo las que está contenida la tesis son variables y no absolutas, la Posmodernidad es elástica en sus límites, y a veces ilimitada. Se plantea entonces que la arquitectura que experimenta y que se experimenta, *evoluciona* desde la entropía del proyecto moderno (es necesario señalar un punto de partida y luego marcar una tendencia que indique el sentido de los sucesos) hacia el cinismo contracultural.

La palabra «entropía» procede del griego (ἐντροπία) y significa evolución, transformación o giro; el término moderno fue acuñado del alemán *entropie*. Se deriva de «en», en, y «tropé», vuelta. Para asentarla en los registros hipotéticos de esta investigación se puede decir que es la evolución, transformación o giro que sufre la arquitectura, las consecuencias hacia las que se dirige este cambio, y las nuevas relaciones de orden. Ciertamente esta versión no explica cabalmente el proceso, y por ello hay que profundizar para entender el concepto (y con ello sus aplicaciones e implicaciones en el desarrollo de esta investigación). Se toman tres acepciones de la definición de entropía para aclarar a qué se refiere este desarrollo y por qué se pondera esta palabra para la defensa de la tesis.<sup>10</sup>

I. Coloquialmente suele considerarse que la entropía es el desorden de un sistema, su grado de homogeneidad.<sup>11</sup> La arquitectura —se parte de la moderna— ha pasado del orden al aparente desorden posmoderno. Es una premisa compleja que se sustenta en el contenido de la investigación, donde se hace referencia a muchos tipos de orden que prevalecieron antes, sobre todo los que se impusieron en el espacio urbanoarquitectónico y aquellos que lo diseñaron. Estos modelos han servido durante mucho tiempo tanto para estriar el espacio edificado, como para diagramar la mente del diseñador, y tuvieron como resultado la creación y asentamiento de construcciones —mentales y luego físicas— en las que se fundamenta la arquitectura y que luego quedan reflejadas en la cultura como ideología social. La Modernidad representa al sistema ordenado; ciertamente presuponemos la idea de que lo que conocemos y elegimos vivir como sociedad responde a un modelo de orden, y en este sentido no se cuestiona de forma ética, se toma como premisa que el *modus vivendi modernus* parte del orden porque se basa en las consideraciones de su misma enunciación y en la preeminencia de modelos organizativos a los que la propia Modernidad ha dado consistencia y prioridad: leyes, normas, reglamentos, axiomas y cánones, estructuras, sistemas, jerarquías, métodos. Las implicaciones de estos órdenes son claros, y van desde la estructuración del conocimiento hasta el diseño de las ciudades. La entropía se entiende entonces en esta primera

---

<sup>10</sup> No hay un vínculo categórico con la entropía física o informática, aunque por el uso lingüístico existan similitudes inevitablemente también en los procesos de operación.

<sup>11</sup> En términos filosóficos, de identidad. El concepto de orden se da por entendido en el diseño, tanto en términos de patrones diagramáticos como en los procesos mentales que involucra la transmisión del saber.

acepción como la tendencia a pasar de estados ordenados a estados desorganizados, y finalmente al caos.<sup>12</sup>

II. La entropía es el deterioro que exhibe la organización después de un periodo de actividad, lo que le resta capacidad para ejercer las funciones que se fijaron en su formación. Esta segunda acepción nos introduce con más claridad al entendimiento de la arquitectura histórica como un sistema desgastado por los métodos con los que opera. Los filósofos posmodernos han deducido estos esquemas operativos para el saber. Nietzsche, Glucksmann, Lyotard, Foucault, Deleuze, Vattimo, Habermas, Baudrillard, Sloterdijk han puesto en evidencia estos procesos redundantes —y, como me gusta llamarlo, ourovóricos— en el pensamiento ilustrado,<sup>13</sup> influencia innegable en el diseño del espacio urbano. Al respecto cabe hacerse la pregunta de si esta cultura del análisis y la separación puede y debe seguir ejerciendo su influencia deformadora en una sociedad que ha aprendido a vivir de modo distinto, y que ha descubierto la esterilidad de programas urbanos y arquitectónicos que privilegian la cantidad a la calidad porque parten de un análisis meramente analítico, y si es posible que la contracultura cínica que ha deteriorado los cimientos sobre los que se basa el estatuto funcionalista pueda quitarse de encima una herencia tan paralizante. Se parte entonces de la premisa de que en la arquitectura lo objetivo no existe, porque ésta no se entiende sólo como materialidad inanimada, sino siempre en relación al ser humano, o sea como una práctica social; se hablará entonces de más o de menos subjetividad y de lo objetivo sólo como tendencia derivada. Mientras el conocimiento humano esté subordinado al propio hombre como instrumento de aprendizaje, no se podrá alcanzar la objetividad en la medida en que esta misma quiere definirse.

III. Por último, la entropía también se va a definir como la pérdida progresiva de las relaciones que forman un sistema. En la Posmodernidad el cinismo se presenta como la modificación de la relación preexistente entre voluntad, autoridad y uso de la razón. En el espacio urbanoarquitectónico este cambio en la forma de uso y diseño evidencia un deterioro de los valores de la arquitectura moderna (estrategia similar en otras artes), una extinción que se da menos por novedad y más por montaje, porque no es tanto nacimiento sino transvaloración, ya que el cinismo renace con la pérdida de la energía de la Modernidad y de las relaciones entre los elementos que la estructuran; el sistema tiende a desorganizarse, desaparecer, consumirse. Por su lado, la arquitectura moderna también tiene sus proporciones y relaciones armónicas entre sus distintas partes, un orden que está deter-

---

<sup>12</sup> La teoría de la complejidad sostiene que en el caos subyacen ecuaciones que explican este aparente desorden; de hecho, defiende que el caos no existe en tanto que estos valores de entropía pueden ser explicados.

<sup>13</sup> Es conveniente señalar que de los mencionados, Glucksmann, Foucault, Sloterdijk y Nietzsche (también Zizek, pero en la práctica más que en la teoría) hayan dedicado parte de su trabajo filosófico al estudio del fenómeno cínico desde diferentes perspectivas, otorgándole una importancia que hasta entonces se le había negado, porque entienden el gran contrapeso que representa a la tradición ilustrada que a su vez se cimienta en el racionalismo y hunde sus raíces el pensamiento platónico y la lógica aristotélica, de pensar cerebralizado, teórico y poco empírico.

minado por los criterios estéticos de una ideología muy particular. Hay modelos espaciales de diseño que pueden definirse como «geométricos», como la proporción áurea, (Le Corbusier) la retícula ortogonal, la simetría o el centralismo y lo cerrado; éstos van de la mano con los «estéticos», del platonismo: la estética preciosista, el purismo material y formal (Mies van der Rohe) e incluso funcional que aspira a la perfección organizativa (los emplazamientos funcionales descritos por Foucault). Y hay modelos ligados no solo al espacio sino también al tiempo: la trascendencia frente a la inmanencia en una arquitectura hecha para durar *per saecula saeculorum*. A lo largo de la tesis se describe la pérdida de los nexos entre estos elementos, entre sí y frente a una cultura cínica que los excede.

JpML



ARQUITECTURA EXPERIMENTAL  
DEL CINISMO AL QUINISMO







# Elegía arquitectónica, libertad cínica

*El quínico desprecia la gloria, se ríe de la arquitectura, niega el respeto, parodia las historias de los dioses y de los héroes, come verduras y carne crudas, se tumba al sol, bromea con las meretrices y dice a Alejandro Magno que no le quite el sol.<sup>1</sup>*

Tratar con una arquitectura cínica y partir de la Antigüedad equivaldría a hablar de una anti-arquitectura. Cuando Sloterdijk declara que los cínicos «se ríen de la arquitectura» realiza una afirmación válida tanto para los quínicos perfilados de la Grecia antigua como para los quínicos difusos de la contemporaneidad. La arquitectura se ve sometida a un juicio celebrado a carcajadas, la madre venerada, de mantos sagrados con áureas orlas, lunas y estrellas de plata, se encuentra de pronto objeto de burla y sarcasmo por el cínico cuya arma, dice Sloterdijk, no es tanto el análisis como la carcajada. Pero ¿es capaz la *venerabilis domina architectura* de resistir el juicio? ¿Bajará de sus altares pletóricos de exvotos para afrontar la hilaridad cínica? No importa; al final la insolencia resuena en sus muros como en Jericó las trompetas. Unos labios torcidos cohonestan una risa que ha desencadenado una epidemia de estreñimiento entre sus devotos, arquitectos, críticos y pensadores de la arquitectura moderna. Los vestigios de la arquitectura cínica en la Edad Antigua y Media son difíciles de trazar y casi imposibles de encontrar como materialidad precisamente por este rasgo fundamental en el pensamiento cínico que se burla de la arquitectura, que la considera, junto a la civilización —a la par, quizá su esencia— objeto de crítica mordaz, superficial, prescindible, banal. ¿Arquitectos cínicos? ¿En la infancia de la arquitectura? No todavía. Pero aparecen rasgos de una arquitectura paralela —experimental— decididamente opuesta a la hegemónica ya en la Antigüedad cuya sola existencia resulta insolente.

No se puede negar que la arquitectura haya jugado un papel de suma importancia en la Grecia antigua, cuna de la civilización occidental; a fin de cuentas es el patrimonio tangible que ésta dio a la humanidad, junto con su literatura y escultura; otras expresiones quedaron relegadas o en la inadvertencia. El cinismo, por su propia esencia de desapego material, de pobreza y de coherencia, hubiese también desaparecido de no ser por aquellos que rescataron en textos el espíritu cínico (Diógenes Laercio, Dion Crisóstomo, Elías). Antístenes, por ejemplo, se negó obstinadamente a tener discípulos. A Diógenes se le atribuyen obras escritas de las que no se conserva nada —aunque no es probable que las hubiese realizado él—,

---

<sup>1</sup> Sloterdijk, 1983: 179.

menos Crates e Hiparquía, su historia llega a través de fuentes secundarias. ¿Y la arquitectura? ¿Tiene sentido hablar de una arquitectura cínica («despreciada» por éstos) en la Antigüedad, incluso en el Medioevo? ¿Cómo un modo de vivir contracultural podría ya entonces hacer oposición a una arquitectura incipiente?

El origen mitológico de la arquitectura no debe entenderse desde la concepción actual del mito como «fábula», «invención», «ficción». Más bien como señala Eliade (1963): «para las sociedades arcaicas, el mito designa una “historia verdadera”, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa»<sup>2</sup>. En el ámbito de la cultura grecorromana el mito tiene un carácter de tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar, así es utilizado hoy por etnólogos, sociólogos e historiadores de las religiones. Los primeros, real y justamente llamados arquetipos de la arquitectura provienen del mito. A diferencia de la medicina o las artes, la arquitectura es de inspiración profundamente humana, no es dádiva divina; es significativo que la diosa que la protege —Hestia— no haya sido nunca antropomorfizada, y que en cambio el primer arquitecto hubiese surgido de un mito. Daídalo —en griego Δαίδαλος— es el protoarquitecto, es la imagen mítica occidental del arquitecto, en quien tiene su génesis la cosmogonía arquitectónica, su origen en la historia propiamente dicho. La arquitectura surge del mito (a pesar de que no se puede olvidar, desde luego, la edificación pre-histórica o la construcción antigua en los monumentos funerarios y templos egipcios, asirios, babilonios, indios, chinos, fenicios).

Dédalo, el hijo de Eupálamo, hijo a su vez de Metión y Alcipe [...] era el mejor arquitecto y el primer inventor de estatuas. Había huido de Atenas por haber arrojado desde la acrópolis a Talo, el hijo de su hermana Pérdix, pues era su discípulo y temió que dado su ingenio lo superase.<sup>3</sup>

Dédalo lanza desde lo alto del templo de Atenea, en la Acrópolis, a su sobrino Talo, que representa al ingenio y a la innovación. El discurso mitológico que se trata es a la vez heroico y apologético, pero Dédalo es un héroe mentiroso: «de cabeza lo envió, mintiéndole [a Talo]», es un férreo argumento de autoridad, es inteligente, es audaz, es ingenioso: «por su talento del fabril arte celebradísimo, pone la obra, y conturba las señales y a las luces con el torcido rodeo de sus variadas vías conduce a error»<sup>4</sup>.

Por su parte, Talo representa en primer lugar la posibilidad, expresada en la forma de la bifurcación, el punto pliegue, el acontecimiento. Es el personaje conceptual que encarna un punto de ruptura, una escisión que está bien señalada en el mito: «Así, en una ocasión, habiendo encontrado una mandíbula de serpiente, serró con ella una madera fina»<sup>5</sup>. Esta posibilidad de dividir, separar, anatomizar y

---

<sup>2</sup> Eliade, 1999: *Mito y realidad*.

<sup>3</sup> Apolodoro, III, 214. Pérdix es a veces confundido con Talo (llamándose entonces Pérdix a la hermana de Dédalo) o Calos, pero según los mitógrafos es mejor considerar las diversas leyendas sobre los tres como referidas a una única persona, a saber, el sobrino de Dédalo.

<sup>4</sup> Es decir, el laberinto. Ovidio, *Las metamorfosis*, VIII, § 159.

<sup>5</sup> El texto no quiere pasar desapercibida —incluso enfatiza— la cualidad de Talo, bifurcar, es decir: creó la sierra. Cf. Apolodoro, III, 214.

en definitiva fragmentar, es lo que le da consistencia al avance de la cultura y la humanidad. La posibilidad de encontrar otros caminos, de ramificar o rizomar, de multiplicar la realidad a partir del punto de escisión, esto es lo que representa Talo. Dédalo apuesta por un sistema de continuidad cerrado en sí mismo, mientras que su sobrino personifica la salida de éste, de donde sólo se escapa por ruptura. Pero esta derivación de lo posible lleva a otros territorios experimentales. La posibilidad, dice el texto, está dada por el «ingenio» de Talo (Dédalo «temió que dado su ingenio lo superase») que en este discurso se vuelve la figura de aquellas arquitecturas (¿nuevas? ¿innovadoras?, pero sin que sea necesariamente un sinónimo:) experimentales. Si, como se deduce, Talo representa lo posible frente a la arquitectura representada en Dédalo, en este contexto quedará ligado entonces con lo arquitectónico experimental, con la ruptura-bifurcación.

El mito ubica la muerte de Talo en un lugar sagrado y significativo, en lo alto del templo de Atenea.<sup>6</sup> El discurso es una aportación valiosa al entendimiento de la arquitectura, tanto de la socialmente establecida, como de aquellas manifestaciones nuevas (quizá innovadoras, alternativas, experimentales) que surgen como reacciones a la hegemonía arquitectónica.<sup>7</sup> En este sentido de apego a la tradición, más que a la historia, ya que se tropieza con el protoarquitecto, también se descubre al protocínico, perfilado en la leyenda, el que precede y representa a todos los cínicos: Heracles<sup>8</sup> cuya figura heroica se opone al hegemónico poder de los dioses, y es por ello ensalzado como el arquetipo de fuerza de la Antigüedad.

Se cree que fue el clima benéfico del Mediterráneo en la península balcánica lo que propició el que los griegos pasaran la mayor parte del tiempo al aire libre. Con este motivo se quiere fundamentar una gran variedad de acontecimientos que tienen lugar en la cultura (metro)politana y que van desde la «pobreza espacial» en el interior de los templos —pasa por la forma «escultórica» de la arquitectura y el desprecio de la construcción vernácula en favor de aquella que por los modernos sí es considerada arquitectura<sup>9</sup>—, hasta el deambulismo de Sócrates en Atenas; claro está que el clima no era la causa única del comportamiento griego ni el motivo de todos estos sucesos. Los biógrafos de Sócrates atribuyen su deambular *a otro clima*: el del hogar, que era tan malo que decía el filósofo resignadamente: «después de

---

<sup>6</sup> El detalle resulta importante cuando se habla del discurso como argumento de autoridad, pues el templo de Atenea tiene connotaciones que más que ensalzar a Dédalo, lo reprueban, pues la diosa, aunque no está en su contra, tampoco está de su lado. Luego, es singular que veinticinco siglos después Le Corbusier tome como modelo el templo griego para sus primeras obras, que se convierte en el altar —el ara— donde nace y muere la arquitectura.

<sup>7</sup> Es importante mencionar que cuando se habla de arquitectura hegemónica no se pretende establecer un ataque gratuito ni a los arquitectos, ni a los grandes movimientos arquitectónicos, el término está referido a la extensión preeminente de ciertas arquitecturas que se han dilatado gracias al gran compendio histórico, cultural, económico y social que ha dado lugar a que éstas se arraiguen en la mentalidad y la cultura de una sociedad global. Es por este motivo que la arquitectura experimental se traduce más como un «injerto» que como un «cultivo», denotando así su carácter contracultural (cultura = cultivo).

<sup>8</sup> Hércules en la traducción latina. Cf. Foucault, 1984: 216.

<sup>9</sup> Cf. Zevi, 1948: 54.



tanto tronar no es extraño que ahora llueva» cuando un día, después de discutir con Jantipa, sale de su casa y se sienta en un escalón de la puerta, pero ésta, irritada por no haber podido desahogarse con su marido, se vengó vaciando sobre su cabeza una palangana de agua sucia. «Nietzsche dirá, en el siglo XIX, con su acostumbrada malicia, que fue Jantipa, quien lo convirtió en el mayor dialéctico de Atenas, pues al hacer irrespirable el ambiente del hogar, lo indujo a andar todo el tiempo dialogando por las calles de la ciudad»<sup>10</sup>.

Las rutas y plazas griegas, el mercado y el ágora fueron el escenario de la filosofía socrática, no así —o en menor medida— de Platón y Aristóteles, incluso de Antístenes, pero esta práctica de usar la ciudad como plataforma del modo de vida cínico, es retomada por Diógenes y otros, como Crates e Hiparquía, gracias a que el cinismo no es una doctrina sino un *modus vivendi* que se extiende en y a través del territorio de la ciudad. Diógenes no predica doctrinas propias, ni es discípulo de una escuela filosófica, más bien expresa la parresía y el modo de vida<sup>11</sup> como un don, una obligación y una prueba que ha recibido desde lo alto, para ello se entrena como un atleta, como hiciera Hércules, de ahí el modo de vida frugal. Sin embargo, lo que interesa de la arquitectura cínica no es tanto el recuento de ejemplos materiales en la Grecia pre-helénica; puesto que el cínico se ríe de la arquitectura, ¿cómo iba a construirla? En este sentido, hallar muestras materiales de una arquitectura cínica es tan fácil como encontrar el arca de Noé. Tampoco se tropieza con «arquitectos cínicos» al principio; lo que sí es de suma importancia, y es lo que interesa, es la relación que sostienen los primeros cínicos —respecto de aquellos que no lo son— con la arquitectura, y cómo interactúan con ella y con la ciudad.

Cuando Le Corbusier, Zevi o Gideon hablan de arquitectura griega, se limitan casi exclusivamente a la arquitectura religiosa, esto es, la acrópolis, el Partenón, los templos, y dejan de lado las estructuras de carácter cívico, el teatro, las salas de consejo, el comercio, el gimnasio, aplicando una estrategia superficial. La civilización griega se expresó al aire libre, en los recintos sagrados y en la acrópolis tanto como en los teatros descubiertos, en el ágora, fuera de los espacios interiores y de las habitaciones humanas, fuera también de los templos divinos.<sup>12</sup>

El hecho de que los modernos hubiesen aplicado la estrategia de «eliminar todo lo que no encaja» y realizar su investigación tan selectivamente, hace que la arquitectura se vea reducida a unas cuantas manifestaciones. Zevi es consciente de ello en su libro,<sup>13</sup> pero *no sabe ver* las otras expresiones, en su lugar reduce el problema a otro territorio, como la papa caliente, lo envía a la escultura, es problema

---

<sup>10</sup> González, 2007: 21.

<sup>11</sup> Cf. Foucault, 1984: 177 ss. y la introducción a Diógenes Laercio, 2007.

<sup>12</sup> Zevi, 1948: 56.

<sup>13</sup> «Bosquejar someramente las principales concepciones del espacio interno que se encuentran a lo largo de la historia de la arquitectura occidental con un método que omita algunas importantes reglas e infinitas excepciones, eligiendo arbitrariamente un edificio como prototipo de una época, lo que es críticamente antididáctico. [...] Es preferible trazar un arco unilateral y somero desde la edad espacial de Ictinos, Calícrates y Fidias, hasta nuestra generación de arquitectos, hijos de Le Corbusier y de Wright». Cf. Zevi, 1948: 53.

de otro. «Quien investigue arquitectónicamente el templo griego, buscando en primer lugar una concepción espacial, tendrá que huir horrorizado, señalándolo amenazadoramente como típico ejemplar de no-arquitectura. Pero quien se acerque al Partenón y lo contemple como una gran escultura, quedará admirado como frente a pocas obras del ingenio humano»<sup>14</sup>.

Y es que, para Zevi, el templo (y por ende la arquitectura griega) se reduce a un defecto y una cualidad: el defecto «consiste en la ignorancia del espacio interno; la gloria, en la escala humana». A fin de cuentas, para la arquitectura sólo importa el defecto —la cualidad ya es problema de la escultura—. Pero efectivamente, la escala humana estaba presente en el edificio como arquitectura, pues se encuentra frente a una cultura humanista y antropocentrista, que no sólo busca en todo la justa medida sino que, como afirma Protágoras, «el hombre es la medida de todas las cosas»<sup>15</sup>. Percibir la arquitectura como opuesta a estos principios resulta una gran contradicción. No puede entenderse la cultura griega si se le extrae la importancia atribuida al cuerpo humano. Con todo y que ellos discernen muy bien qué es una escultura y qué es una columna, plasman las proporciones del cuerpo en los órdenes arquitectónicos. La escultura, por su lado, es arte que imita a la naturaleza, según la definición aristotélica. ¿Llevarían los griegos la escultura a un grado figurativo tan avanzado en el que el cuerpo estuviese, abstraído como columna? Las cariátides, mudas, refutan la tesis de Zevi.

Pretender resumir la arquitectura griega únicamente a sus templos se manifiesta riesgoso y parcial. En un parangón histórico equivaldría a decir que la arquitectura contemporánea es sólo, por ejemplo, las casamatas de la guerra,<sup>16</sup> excluido todo lo demás. ¿Podrían las observaciones de Le Corbusier sobre la arquitectura griega resistir un análisis profundo, dentro y por encima del preciosismo sintomático de la arquitectura religiosa? ¿Cómo es que plantea su arquitectura basada únicamente en el templo —fundamentalmente, cuando los CIAM reivindican a la vivienda como arquitectura— excluyendo todo lo demás? ¿Es la arquitectura ética y estéticamente neutra?

La importancia de su análisis superficial radica no sólo en la falsedad histórica que presenta a la arquitectura hecha de *catedrales blancas* (que sólo llegan a la plenitud espiritual con Le Corbusier) sino que es esta falsificación donde hunde sus raíces el Movimiento Moderno, pues «el gran maestro de Le Corbusier fue el templo griego, con su cuerpo blanco, aislado y libre en el paisaje, sus austeridades luminosas y claras en el sol. En sus primeras obras haría sus edificios y ciudades

---

<sup>14</sup> Zevi, 1948: 55.

<sup>15</sup> Diógenes Laercio, Libro IX § 51.

<sup>16</sup> «Y los siglos vienen y pasan como si nada. Pero las casamatas permanecen, lo mismo que han subsistido las Pirámides. Entonces viene un buen día uno de esos llamados arqueólogos y se dice: ¡Qué época tan falta de sentido artístico fue aquella, entre la primera y la séptima guerra mundiales! Mero cemento inexpresivo, gris; de vez en cuando, en el dintel de las casamatas, unas rosquillas de aficionado, de tipo popular». Grass, Günter [1959]. *El tambor de hojalata*. México: Santillana, 1993, p. 449.

justo de esa manera»<sup>17</sup>. Con la mano en la cintura Le Corbusier elimina siglos de historia en pro de la tabla rasa, realiza un salto de dos milenios para introducir, nueva y candorosa, blanca como la leche y de venas azules, a la prístina y virginal arquitectura moderna.

No obstante, en la arquitectura griega existe un templo humanizado, en el que ya no habitan los dioses, sino en calidad de huéspedes; está dedicado a los hombres y entiéndase aquí como género, y entiéndase género como masculino y humano. Es el gimnasio. La mentalidad griega «*Orandum est ut sit mens sana in corpore sano*»<sup>18</sup> está presente en todos los aspectos de la vida. Quinientos años después de Diógenes, la cita de Juvenal en sus *Sátiras* es el resumen de una larga tradición del cuidado del cuerpo. Ninguna otra civilización se aplicó con tanta devoción a la práctica del deporte y lo interiorizó de un modo tan profundo, impregnando su cultura, su arte, su vida diaria, e incluso su religiosidad y política. De Diógenes se cuenta que

decía que hay un doble entrenamiento: el espiritual y el corporal. En éste, por medio del ejercicio constante, se crean imágenes que contribuyen a la ágil disposición en favor de las acciones virtuosas. Pero que era incompleto el uno sin el otro, porque la buena disposición y el vigor eran ambos muy convenientes, tanto para el espíritu como para el cuerpo. Aportaba pruebas de que fácilmente se desemboca de la gimnasia en la virtud. Pues en los oficios manuales y en los otros se ve que los artesanos adquieren una habilidad manual extraordinaria a partir de la práctica constante, e igual los flautistas y los atletas cuanto progresan unos y otros por el continuo esfuerzo en su profesión particular; de modo que, si éstos trasladaran su entrenamiento al terreno espiritual, no se afanarían de modo incompleto y superfluo.<sup>19</sup>

En este sentido, los gimnasios griegos son precursores antiguos de la actual universidad, como método de enseñanza y domesticación. Al principio eran espacios al aire libre a las afueras de la ciudad y junto a algún bosque; conforme la arquitectura se multiplica, el gimnasio deja de ser un local rudimentario para convertirse en una edificación física. Visto como arquitectura, cumple la función interior del ágora, su «otra cara», la oculta, el corazón de la poli griega, es punto de encuentro para jóvenes y ancianos varones, usado para el ejercicio y como baño comunal; su programa «arquitectónico» está bien definido:

En la época clásica podía constar de: una exedra columnada y unos porches, estancias menores (*oikoi, akroatéria*) donde se hallaban el *apodytérion* o vestuario; el *loutrón*, o sala para lavarse; el *epistasion*, o sala de los vigilantes; el *konisterion* y el *aleipterion*, donde se embadurnaban los atletas con arena y aceite; el *sphairisterion*, para practicar pelota o pugilismo; el *korykein*, donde se entrenaban con un pesado saco de arena; el *pyriaterion*, para el baño de

---

<sup>17</sup> «Su arquitectura madura vino cada vez más a encarnar el carácter escultural, activamente heroico, del templo griego». Venturi, 1966: 9. Introducción por Vincent Scully.

<sup>18</sup> «Se debe orar para que se nos conceda una mente sana en un cuerpo sano». Juvenal, S. I d.C.: Sátira X, 365.

<sup>19</sup> Diógenes Laercio, VI § 70: 311.

vapor y de agua caliente; el *propnigeon*, o sala para calentar el agua; y el *xustós* y la *paradromis*, pistas cubierta y descubierta respectivamente.<sup>20</sup>

Los gimnasios están bajo la protección de Hermes, Heracles y Teseo,<sup>21</sup> arquetipos heroicos; por la estrecha relación que existe entre el cuidado del cuerpo y del espíritu (la *gymnasia* y la *melete*<sup>22</sup>), también son punto de encuentro para filósofos, y centro de estudios para los jóvenes griegos. La Atenas del siglo IV a. C. posee tres: *La Academia*. Sede de la escuela filosófica fundada por Platón cerca del 388 en los jardines de Academo. *El Liceo*, cerca del río Iliso, y en las cercanías del templo de Apolo Licio, del que recibe su nombre (en él Aristóteles imparte cátedra en movimiento, la escuela peripatética). El tercer gimnasio ateniense se sitúa en la colina del Cinosargo, de donde recibe su nombre; es la cuna del cinismo. Antístenes el cínico conversaba en el gimnasio de *Cynosarges*, poco distante del pórtico del mercado, situado fuera de los muros, en el distrito de Diomeya, junto al camino hacia Maratón. De ahí precisamente dicen algunos que tomó nombre la escuela cínica. Al propio Antístenes le apodaban el Perro Sencillo,<sup>23</sup> el Cynosarges es su centro de enseñanza, aunque, no obstante, se rehusa a admitir discípulos, y en su lugar los exhorta a hacerse condiscípulos suyos en torno a Sócrates.<sup>24</sup>

Ya desde el primer registro cínico es posible localizar algunas formas en que éste se vincula con la arquitectura y la ciudad, relación que se muestra más clara con Diógenes y en los estudios del cinismo en Foucault (1984). Como cabe esperar, estos vínculos cinismo-arquitectura, en el nacimiento de la civilización occidental, se presentan naturalmente confusos, y no obstante, ya con suficiente claridad para discernir las relaciones entre *bios kinikós* y el modo de vida del resto de la población con respecto de la arquitectura. El siguiente texto de Foucault, en principio y a partir de Elías (1888) esboza las características de la vida cínica; son cuatro, a las que luego se introducirá con mayor profundidad; como se verá, estas propiedades se encuentran en los filósofos cínicos y en la forma como éstos se relacionan con la arquitectura.

En un comentarista de Aristóteles —aunque otros autores hacen muchas referencias a ello— encontramos la interpretación siguiente, que parece haber sido canónica, acerca del *bios kynikós*. En primer lugar, la vida *kynikós* es **una vida de perro** en cuanto carece de pudor, de vergüenza, de respeto humano. Es una vida que hace en público y ante la vista de todos lo que sólo los perros y otros animales se atreven a hacer, en tanto que los hombres suelen ocultarlo. La vida de cínico es una vida de perro como vida impúdica. En segundo lugar, la vida cínica es una vida de perro porque, como la de los perros, es

---

<sup>20</sup> Fatás y Borrás, 1988: 160.

<sup>21</sup> Cf. Enciclopedia británica, *Gymnasium*.

<sup>22</sup> Cf. Foucault, 1990: 74.

<sup>23</sup> Del griego Κυνόσαργες, *Kyon* - perro, *Argos* - blanco, brillante o rápido «Perro blanco o veloz». Diógenes Laercio VI § 13: 284. Cf. Nota: No parece probable que el nombre de los cínicos venga del nombre del gimnasio, y es dudoso —a pesar del testimonio de Diógenes Laercio— que llamaran «perro» a Antístenes.

<sup>24</sup> Diógenes Laercio, VI § 2: 278.

**indiferente.** Indiferente a todo lo que puede suceder, no está atada a nada, se conforma con lo que tiene y no exhibe otras necesidades que las que puede satisfacer de inmediato. En tercer lugar, la vida de los cínicos es una vida de perro, se le ha impuesto el epíteto de *kynikós*, porque en cierto modo es **una vida que ladra**, una vida diacrítica (*diakritikós*) es decir, una vida capaz de combatir, de ladrar contra los enemigos, que sabe distinguir a los buenos de los malos, a los verdaderos de los falsos, a los amos de los enemigos. En ese sentido, es una vida *diakritikós*: vida de discernimiento que sabe experimentar, sabe someter a prueba y sabe distinguir. En cuarto y último lugar, la vida cínica es *phylaktikós*. Es una vida **de perro de guardia**, una vida que sabe entregarse para salvar a los demás y proteger la vida de los amos. Vida de impudor, vida *adiáphoros* vida *diakritikós* (diacrítica, de distinción, de discriminación, vida, en cierto modo, ladadora) y vida *phylaktikós* (vida de guardia, de perro de guardia).<sup>25</sup>

Se decía de Antístenes que no era «de legítimo origen» (en principio ya converge en la tradición filosófica una idea opuesta a la pureza preservada tanto por la cultura griega como por la arquitectura moderna) él habría luchado contra los atenienses por reivindicar su ciudadanía sin renegar de su pasado impuro, pues decía «también la madre de los dioses es frigia»<sup>26</sup>. El cinismo se enfrenta contra lo puro, lo sagrado, lo incorruptible y permite una contaminación que luego retoma Diógenes (y que dos milenios después servirá para explicar el pensamiento posmoderno). De cualquier forma, parece lógica la afirmación de que Antístenes fuese de origen ilegítimo pues enseñaba en el Cynosarges, reservado a los *nóthoi*, los «bastardos», según cuenta Plutarco. En su *Vida de Temístocles* dice que Temístocles, cuya madre era extranjera, lo frecuentaba, acompañado de otros jóvenes de buenas familias. El dios tutelar del local era Heracles, fruto también de una unión desigual, entre el olímpico Zeus y una mortal, Alcmena.

El gimnasio, abandonado en los estudios arquitectónicos de la tradición hegemónica moderna, fue quizá la institución más importante de la antigua Grecia de acuerdo al principio *epiméleia heautáú*.<sup>27</sup> La relación que establecen los primeros cínicos con este edificio y con la arquitectura se pueden deducir a partir de lo que de ellos se dice. Por principio de cuentas hay una búsqueda de la virtud, todo lo demás se pone en función de ésta y de la verdad (y en Diógenes, se pondera la libertad). La actitud del antiguo quinismo hacia la arquitectura y hacia la ciudad estaba basada en la virtud; lejos está de la crítica cínica encontrar entonces una arquitectura cargada de vanidad. Su lucha contra la jactancia filosófica (y arquitectónica) enfrenta en diversas ocasiones a Diógenes con Platón, de quien decía que

---

<sup>25</sup> Foucault, 1984: 256. Cf. Nota: Se trata de Elías: véase Dexipo el Platónico, *In Aristotelis categorías commentarium*, ed. de A. Busse, Berlín, G. Reimer, col. «Commentario in Aristotelem Graeca», 1888, vol. 4, parte 2. También Cf. Comentario a Diógenes Laercio, VI § 33: 294.

<sup>26</sup> La «Madre de los dioses» que los latinos designaron como *Magna Mater*, era una divinidad procedente de Frigia que se introdujo en el Ática ya en el siglo V y cobró gran relieve en el siglo IV, identificada a veces con Rea o con Cíbele. Cf. Nota a Diógenes Laercio § 1: 277.

<sup>27</sup> «Conócete a ti mismo». Cf. Foucault, 1990.

era un soberbio; también Antístenes «se burlaba de Platón por creerle henchido de vanidad. [En una ocasión] fue a visitarle estando enfermo y, al ver la palangana donde Platón había vomitado, dijo: «Aquí veo tu bilis, pero no veo tu vanidad»<sup>28</sup>.

El cínico le otorga a la arquitectura un carácter profundamente humano y al hacerlo la des-santifica. El templo no era el espacio para el hombre, pero la arquitectura tampoco tenía sentido si no estaba subordinada a éste; se afirman con ello los valores vitalistas de lo arquitectónico al tiempo que se niega al objeto en sí mismo —como escultura— no se descubre de parte del cínico un rechazo activo a la arquitectura *per se*, pero le revoca la categoría de un fin en sí mismo y por tanto, más que prescindible, ésta se vuelve secundaria, subordinada a los valores humanos. Dice Antístenes: «La sensatez es un muro segurísimo, que ni se derruye ni se deja traicionar. Hay que prepararse muros en nuestros propios razonamientos inexpugnables»<sup>29</sup>. Semejante desacralización del objeto arquitectónico permite que se consideren como arquitectura no sólo aquellas manifestaciones arquetípicas de carácter privilegiado. Al ser el cinismo un modo de vida, se introduce a la arquitectura ordinaria y como en un pliegue moebius, inserta a la edificación vernácula en La Arquitectura.

Esta postura lleva necesariamente a presentarse al cínico como crítico de su tiempo, o mejor, «diacrítico», es decir, *diakritikós*, **una vida que ladra** contra los enemigos, que denuncia. Antístenes acusa la relación del hombre con la ciudad, pues «las ciudades perecen en el momento en que no pueden distinguir a los malos de los buenos»<sup>30</sup>. El cínico debe ser coherente, y su comportamiento como su modo de vida refleja esta actitud; su vida es por elección, sobre todo porque hay un mayor ideal, como el guerrero que se prepara para una pelea, esa es la actitud que le lleva a comprometerse con la pobreza y la **vida de perro**. Este compromiso adquirido no sólo lo volvía un combatiente, sino un hombre soberano: «a uno que elogiaba el lujo replicó [Antístenes]: «¡Ojalá vivieran en el lujo los hijos de mis enemigos!»<sup>31</sup>. Se dice de éste que «como habitaba en el Pireo, venía a escuchar cada día a Sócrates, subiéndose los cuarenta estadios»<sup>32</sup>. La cita hace referencia no sólo a la vida de perro/nómada que sigue Antístenes sino a la capacidad de entrega de los cínicos, una vida **de perro de guardia**, que sabe entregarse libremente. La libertad del cínico se manifiesta no sólo en su pobreza sino en su capacidad de optar, es libre para elegir, eso lo lleva a desafanarse de compromisos morales y ataduras sociales, es una vida no ligada a nada, es **indiferente**, y en este sentido autárquica, «al preguntarle que por qué tenía pocos discípulos, contestó: “Porque los expulso con

---

<sup>28</sup> Aquí aparece la palabra *typhos*, que es uno de los términos clave del cinismo; indica «vanidad, orgullo, altanería superflua», y alude a que Platón no sólo debía vomitar en su cólico la «bilis», sino también ese otro humor dañino: el *typhos*. Cf. Nota a Diógenes Laercio, VI § 14: 281.

<sup>29</sup> Diógenes Laercio, VI § 13: 283.

<sup>30</sup> Diógenes Laercio, VI § 5: 280.

<sup>31</sup> Diógenes Laercio, VI § 8: 282.

<sup>32</sup> El Pireo era un puerto a unos ocho kilómetros de Atenas, el camino está protegido por muros y es muy frecuentado. Diógenes Laercio, VI § 2: 278.

un bastón de plata”. Al ser preguntado por el motivo de que zahiriera cáusticamente a sus discípulos, dijo: “También los médicos tratan así a los enfermos”»<sup>33</sup>.

Estos cuatro atributos que se hayan mezclados en Antístenes (en gran medida por la frugalidad de textos que hablan del filósofo) se ven más claros en Diógenes. Otros cínicos, como Crates, se enfrentarán con estos mismos principios a Alejandro con una posición clara frente a la arquitectura, el urbanismo, la ciudad: Crates era oriundo de Tebas, ciudad que había sido arrasada por las tropas de Alejandro Magno. Un día éste le preguntó si le gustaría ver reconstruida su ciudad natal. Y Crates le contestó: «¿Para qué? ¿Para que venga pronto otro Alejandro y la arrase de nuevo?»<sup>34</sup>.

#### DE LA VIVIENDA GRIEGA

Hasta ahora se ha introducido brevemente en la relación que guarda el cínico con la arquitectura, pero es necesario conocer la importancia que ésta tiene en los griegos para —por oposición— entender el choque, la mordida y el trauma que supuso el cinismo y su relación con la arquitectura, de la violación del espacio interior, el desnudo que sale del gimnasio a la calle y la transgresión de lo privado hacia lo público por medio de la comida y la sexualidad. Para comprender la repercusión del tonel de Diógenes, es preciso profundizar antes en la cultura de la vivienda griega. Se ha dicho que el clima agradable del Mediterráneo propiciaba la convivencia en el exterior, sin embargo, es hacia el interior del hogar donde el griego se siente seguro, cobijado por los muros de los peligros que lo amenazan, de la supersticiosa oscuridad, de las fieras que atacan sus rebaños y de los ladrones, «mejor estar en casa, pues es peligroso lo de puertas afuera» es un viejo refrán encontrado en Hesiodo y en el himno homérico a Hermes.<sup>35</sup>

#### HERKEIOS

Los muros de la vivienda son para los griegos el cobijo de las bestias y de los malhechores, pero en una cultura tan religiosa, donde lo físico y lo metafísico están mezclados de modo indisoluble —dioses, fantasmas, monstruos y hombres conviven—, la vivienda misma debía tener también protección divina contra los espíritus. La casa se encuentra en un patio rodeado por un muro o cerca (*herkos* o *herkeios*) para defender a los habitantes contra los ataques de las bestias salvajes y de los enemigos humanos.<sup>36</sup> Este muro constituye la primera capa (como la de una cebolla) de la casa, y en esta cerca se erige un altar a Zeus que es el protector de la vivienda. De acuerdo a Homero, Aristófanes y Sófocles, el altar a Zeus Herikos generalmente se sitúa en el patio frente a la casa, donde se le ofrecen sacrifi-

---

<sup>33</sup> Diógenes Laercio, VI § 4: 280.

<sup>34</sup> Diógenes Laercio, VI § 93: 322.

<sup>35</sup> Hesiodo *Opera* § 365 e *Himno homérico a Hermes*, § 36.

<sup>36</sup> Nilsson, 1940: 65.

cios y libaciones.<sup>37</sup> Se descubre en Zeus un papel un tanto diferente al del dios del trueno, *herkeios* es un epíteto para el dios olímpico.

La vivienda en la antigua Grecia es tan importante que sólo el que puede comprobar que posee una, es considerado ciudadano. Ya que no existen registros de propiedad escritos, para constatar la ciudadanía se pregunta al habitante de la ciudad si posee un *Zeus Herkeios*, un *Apollo Patroos* y tumbas familiares y dónde están situadas, por esa razón es tan importante poseer un altar a Zeus, y por ello éste está presente —en el periodo clásico— en todas las casas griegas.

Zeus no es sólo el protector de la casa como objeto material, sino de la familia, del núcleo familiar como esfera social, y por ello recibe el calificativo «padre». Para Nilsson «es claramente erróneo designar a Zeus como padre de los dioses, pues lo es más bien en el sentido del *pater familias*, la cabeza de la familia»<sup>38</sup>. Como protector y cabeza del hogar, Zeus es también el proveedor y se pone a su cuidado el almacén o la despensa de la vivienda. Una representación poco conocida del dios-padre que tuvo gran importancia en la vivienda y la cultura griega es la serpiente. Cuando el trueno (el propio Zeus) desciende a la tierra en el horizonte, lo hace en forma de serpiente, un animal venerado por los griegos porque era capaz de vivir tanto sobre la tierra como —frecuentemente— en el interior de la vivienda, al ser un animal común en Grecia; la superstición le asociaba la presencia «real» de Zeus como protector de la casa (que la rodea, que la cerca como una serpiente), era su espíritu guardián en forma corporal.<sup>39</sup> Es así que Zeus Herkeios, el Dios-protector-serpiente es simbolizado en la casa y en la *dokana* (una especie de amuleto) a la vez que representa para el ciudadano griego un título de propiedad.

Cuando el poder de estado aumenta y la protección de la ciudad está asegurada, el patronazgo y la custodia de Zeus a la casa decrece, pero el altar como elemento constructivo se mantiene. Hacia el siglo primero de nuestra era, el altar está dedicado a otros dioses o semidioses, incluso al dios desconocido (no fuese que éste, del que no se sabe su nombre, se enojase y retirara su protección a la vivienda) según se encuentra consignado en la tradición cristiana neotestamentaria cuando Pablo habla en el Aerópago y dice: «Atenienses, veo que sois por todos los conceptos, los más respetuosos de la divinidad. Pues al pasar y contemplar vuestros monumentos sagrados, he encontrado también un altar en el que estaba grabada esta inscripción: “Al dios desconocido”. Pues bien, lo que adoráis sin conocer, eso os vengo yo a anunciar»<sup>40</sup>. También era frecuente dedicar la casa al patronazgo de Hércules, que protegía contra los mitológicos monstruos y los fantasmas. Sobre la entrada de la casa se ponía una inscripción que decía: «El hijo de Zeus, el victorioso Heracles, aquí habita. Que no entre ningún mal»<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Nilsson, 1940: 66.

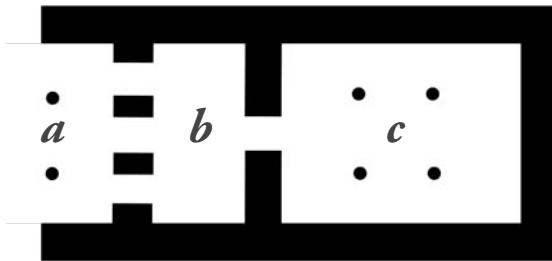
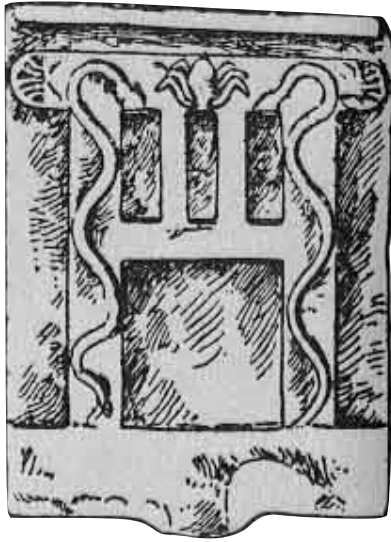
<sup>38</sup> Nilsson, 1940: 70.

<sup>39</sup> Nilsson, 1940: 73.

<sup>40</sup> Biblia, Hechos 17,22.

<sup>41</sup> Diógenes Laercio, VI, § 50.





[IZQ. SUP.] La *dokana*, dos vigas superiores unidas por dos vigas transversales. La explicación simple es que ésta representa la estructura de madera de una casa construida con ladrillos crudos y protegida por las serpientes.<sup>42</sup>

[DER. SUP.] La piedra Apolo Agyieus representada en una moneda de la época.

[IZQ. INF.] Plano de una vivienda tradicional, el *megaron* consta de tres partes: (a) pórtico, (b) *pronaos* y (c) *cella* o *naos*, la sala principal, que es también llamada megaron.

[DER. INF.] Los hijos de Zeus, los *dioscuri*, llegan a comer. Se les ofrece de ordinario un diván y alimentos llamados *theoxenia*.

<sup>42</sup> Nilsson, 1940: 69.

Como el Zeus Herkeios, el *Apolo Patroos* era otro elemento arquitectónico de la vivienda que servía al griego para justificar su ciudadanía.<sup>43</sup> En la Grecia antigua existieron cultos (probablemente heredados de tiempos prehistóricos) que no veneraban templos o altares, sino rocas, piezas de madera y animales. Incluso, el oráculo de Delfos dedicado a Apolo habría sido originalmente no una tumba, ni el centro del mundo, sino una roca sagrada.<sup>44</sup> La veneración a las piedras estaba muy ligada a Apolo, el dios de la santidad y las purificaciones, el protector contra el mal, y éstas se ubicaban frente a la puerta de la vivienda. Luego, frente a cada casa griega se colocaba una piedra alta y cónica que era llamada *Apolo Agyeus* —Apolo de la calle— que se decoraba y se vertía aceite sobre ella con fines de protección; en ocasiones un ara, y otras veces se construía un altar junto a ésta.<sup>45</sup>

### MEGARON

La vivienda griega descrita por Homero y apoyada en evidencia arqueológica es un gran cuadrado (*megaron*) con un vestíbulo y un pórtico o cobertizo en uno de sus lados cortos. El megaron hace las funciones de área de recepción y de sala de banquetes. Ya que la cena en el crepúsculo es la principal comida del día, los griegos le dan mucha importancia. Descrita por Jenofonte y en los diálogos platónicos, *El banquete*, es casi un rito que admite invitados a cenar y huéspedes (o sea, no ciudadanos). Los griegos se acicalan para la cena; tras la faena del día, los hombres van a la barbería o al gimnasio, donde encuentran un espacio de vida social, las mujeres ricas se asean en casa (las de clase baja en los baños públicos). Los espacios interiores de la vivienda más, o menos, se multiplican o cercenan según el rango social (las casas de los más pobres no tienen cocina; cocinaban fuera de casa en braseros, para evitar el humo).

Una vivienda griega puede contener: *Gineceo*. Parte de la casa griega destinada a la vida privada y a las mujeres. *Androceo*, parte del edificio destinado a los varones. *Tálamo*, dormitorio de los padres, habitación más interna de la casa donde se guardan los objetos de valor y que servía también para dormir. *Parastás*, sala de la vivienda griega donde la familia comía y celebraba sus eventos religiosos, que daba al patio. Además, el patio, las habitaciones de la servidumbre, la cocina y el almacén de víveres, consagrado a Zeus. Sin embargo, el megaron permanece y es de suma importancia; es en él donde tiene principio y fin la narración homérica de la Odisea, ahí se reúnen los pretendientes de Penélope, y es donde Telémaco y Ulises consuman su venganza:

Y una vez que te cobijen la casa y el patio, cruza rápidamente el megaron para llegar hasta mi madre; ella está sentada en el hogar a la luz del fuego, hilando copos purpúreos apoyada en la columna. Y sus esclavas se sientan de-

---

<sup>43</sup> Nilsson, 1940: 82.

<sup>44</sup> Nilsson, 1940: 139.

<sup>45</sup> Nilsson, 1940: 79.

trás de ella. Allí también está el trono de mi padre apoyado contra la columna, en el que se sienta a beber su vino como un dios inmortal.<sup>46</sup>

El *megaron* fue un espacio arquitectónico muy popular en tiempo de Diógenes; está incorporado en la vivienda griega en todos los estratos sociales, se adapta pobremente en la choza y es adornado con esculturas y frescos en los palacios, según se atestigua en la ciudad de Priene, construida en tiempo de Alejandro Magno. Este lugar evoluciona de la vivienda hasta convertirse en el antecedente del museo o el espacio sagrado del templo;<sup>47</sup> en los palacios se usa como la sala principal en la que el rey recibe a sus huéspedes o embajadores, está presente en el palacio de Alejandro Magno y en los de Knossos, Micenas y en Atenas, entre otros. Es en su propia versión de *megaron* donde Diógenes recibe a Alejandro, su barril.

## HESTIA

Si como de pelar una cebolla se habla de la vivienda, es preciso volver sobre el texto homérico de la *Odisea*, que sintetiza los elementos (las capas) de la casa y la idea de protección que transmite a quienes la habitan: «Y una vez que te cobijen —el sentido de protección del hogar— la casa y el patio, —el *herkeios* y la edificación propiamente dicha— cruza rápidamente el *megaron* para llegar hasta mi madre; ella está sentada en el Hogar<sup>48</sup> a la luz del fuego». Y aquí se localiza el cuarto elemento, el más importante de todos, en el corazón de la vivienda, el fuego. Como elemento arquitectónico, la *hestia* es una especie de estufa, fogón o brasero fijo; además de ser el corazón (heart-hearth) de la casa, también es sagrada. En inglés el *hearth* es el *heart*, el corazón, el núcleo, un centro simbolizado en el fuego que le da consistencia al hogar-hoguera (en español) del italiano la raíz de *focolare* (hogar) y *fuogo* (fuego) es la misma, y en latín hogar-hearth y fuego se dicen *focus*, altar de fuego como foco, centro. En griego *ἑστία*-Hestia, es de la misma raíz que *hearth*.

Hestia es en la mitología griega la diosa madre, la diosa del hogar, la que le da fuego. Es también considerada la diosa de la arquitectura. Ella nunca fue completamente antropomorfizada,<sup>49</sup> sus estatuas fueron invenciones artísticas, pero no objeto de culto, y sin embargo, la importancia de la diosa era enorme, aún así, la santidad del Hogar no ha sido conferida por ningún dios y es tan grande que todo

---

<sup>46</sup> Homero, *Odisea*, Canto VI.

<sup>47</sup> «Como consecuencia del progreso económico y social y también debido a este cambio de mentalidades, la vivienda fue adquiriendo alguna importancia como receptáculo de obras de arte. En este sentido, es interesante recordar el *Discurso contra Aristócrates* del tradicionalista Demóstenes, en el cual se dirigían violentos ataques a los gobernantes que se enriquecían y moraban en espléndidas mansiones, con hermosos patios, pórticos y estancias embellecidas con mosaicos y ricas pinturas, mientras prestaban poca atención a las obras públicas». Magro, 1993.

<sup>48</sup> Se usa mayúscula para diferenciar al Hogar (hoguera) del hogar, vivienda, familia.

<sup>49</sup> Nilsson, 1925: 157. «El centro de la casa y de su culto era el hogar fijo en el medio de la gran habitación donde vivía la familia, la *ἑστία*. No se hacía culto de una imagen sino de ese lugar y del fuego que ardía en él. Por eso, Hestia a menudo no resulta totalmente antropomorfa».

aquel que lo toque o se pose en él es sagrado y no puede ser profanado, «uno podría decir que estaba bajo la protección de los dioses. Esto podría considerarse así, pero la afirmación no es del todo correcta. La hoguera (Hogar) era santa en sí misma, y su carácter sagrado era conferido a alguien con sólo tocarlo. No hay ningún dios personal como mediador»<sup>50</sup>. La hoguera se sitúa al centro del *naos* o *megaron*, que tiene para este fin un tragaluz o claraboya; es también el centro del culto y de la piedad de la vida diaria en la casa, los griegos ofrecen en él unos bocados de los alimentos antes de comer; aunque no se especifica a quien se le ofrendan, lo más probable es que sea a Hestia,<sup>51</sup> antes incluso que a Zeus. La comida que pasa por el brasero queda purificada, y en torno a él se realiza el banquete como un acto social pero también santo del que participan los dioses, quienes son invitados con una plegaria, o los *dioscuri*, quienes son también objeto de culto como divinidades familiares, dioses del hogar.

Pero la hestia no se limita sólo a los alimentos (no cumple exclusivamente una «función» en el sentido moderno-funcionalista del término), al ser el centro de la casa, junto a ella se consagran los niños, la hoguera es el escenario para el sacrificio de animales cuando se realiza en casa, se ofrendan en ella partes del animal y de este modo se vincula a los dioses con sus adoradores. El fogón es el centro de la casa y símbolo de la familia, de modo que Herodoto, cuando censa el número de familias en una ciudad cuenta los braseros-fogones-hogueras que hay en los hogares.<sup>52</sup> El brasero representa la santidad del hogar por los lazos que unen a sus miembros, pero también porque físicamente es un espacio sagrado:

La súplica tiene lugar junto al fogón como hiciera Ulises, Télefo y Temístocles, porque estaban protegidos por su santidad. Las personas juraban por el brasero. El recién nacido es recibido en la familia siendo cargado alrededor de la hoguera, una ceremonia que se llama *amphidromia* y tiene lugar en el quinto día después del nacimiento.<sup>53</sup>

Así como cada familia tiene su Hogar, también el estado tiene uno en la casa de gobierno, así como en los templos y los gimnasios, en donde hay un altar dedicado a algún héroe en el que se realizan los ritos de culto. La piedad griega era expresada no tanto en palabras y plegarias, como en actos, y aquí se localiza una diferencia entre las ideas religiosas antiguas y modernas, la que quizá sea más grande que cualquier otra, porque en la Modernidad se hace una clara distinción entre lo sagrado y lo profano, lo religioso y lo secular; existe una diferencia marcada, que no se encuentra en la cultura griega,<sup>54</sup> por ejemplo, el brasero-Hogar es también utilizado con propósitos no religiosos (para hervir agua o calentar alimentos); aunque los griegos distinguen claramente lo sagrado de lo profano, la religión forma parte de la vida diaria de forma tan íntima que no existe disociación.

---

<sup>50</sup> Nilsson, 1940: 77.

<sup>51</sup> Nilsson, 1940: 73.

<sup>52</sup> Herodotus, I, 177. Cf. Nilsson, 1940: 173.

<sup>53</sup> Nilsson, 1940: 73.

<sup>54</sup> Nilsson, 1940: 77.

Por último, hay que entender a la hestia-Hogar-hoguera como un giro, un pliegue, una inversión del *genius locci*: los templos se erigen en torno al lugar sagrado, —un árbol, una roca— pues «el lugar no estaba santificado mediante la construcción de una casa para un dios que morara él, sino la casa del un dios era construido en un lugar determinado porque el lugar era santo»<sup>55</sup>. De este modo, no es la edificación la que se dirige hacia lo sagrado, sino lo santo lo que se introduce en la arquitectura y queda fijo en ella para siempre.

---

<sup>55</sup> Nilsson, 1940: 76.

# El tonel de Diógenes, *patrimonio de la humanidad*

*Diógenes, a quien nosotros tenemos aquí ante nuestros ojos, no es en absoluto un soñador idílico en su tonel, sino un perro, que muerde cuando le apetece. Pertenece a aquellos que ladran y muerden al mismo tiempo y no se atienen a refranes. Su mordisco penetró tan profundamente en todo lo más sagrado de la civilización ateniense que desde entonces ya no se puede confiar en el satírico.<sup>1</sup>*

El *bíos kinikós* —el modo de vida cínico— penetró fuertemente y con insistencia en la cultura occidental, representa el contrapeso de lo hegemónico, de una corriente sagrada (en sentido antiguo) y seria (en sentido moderno), pero fundamentalmente es, como dice Foucault, una continuación del modo de vida, a la vez que su inversión consciente y escandalosa. El cinismo es una anástrofe insolente y didáctica del modo de vida, con ello se afirma como una oposición, un contrapeso y una contracultura que equilibra la balanza tanto de las tradiciones filosóficas como de las expresiones socioculturales, al grado que no puede entenderse la tradición ni la historia de la civilización sin su contraparte burlesca y contestataria, «Grecia, y después Occidente, encuentran su fuerza intelectual en reconocer abiertamente la inevitabilidad del cinismo»<sup>2</sup>.

## BÍOS ALETHÉS

De las características del cinismo y su relación con la arquitectura, la primera en la que hay que adentrarse es en el *bíos alethés*, la vida no disimulada, que Elías llama «vida de perro». El cínico deja de lado la arquitectura, la relega, la rechaza, pero este desdén no responde a una cuestión accidental, no es por obra del azar que el cínico vive como un perro, sino producto de una decisión consciente. En la traducción de Foucault (1984) dice de Diógenes que «*decidió* comer, dormir y hablar donde fuera»<sup>3</sup>. Luego señala que

al observar a un ratón que corría de aquí para allá, según cuenta Teofrasto en su *Megárico*, sin preocuparse de un sitio para dormir y sin cuidarse de la os-

<sup>1</sup> Sloterdijk, 1983: 249.

<sup>2</sup> Glucksmann, 1982: 115.

<sup>3</sup> Diógenes Laercio, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Libro VI § 22. Cons. en Foucault, 1984: 266. Traducción al español de Horacio Pons.

curidad o de perseguir cualquiera de las comodidades convencionales, encontró una solución para adaptarse a sus circunstancias. Fue el primero en doblarse el vestido según algunos por tener necesidad incluso de dormir en él. Y se proveyó de un morral, donde llevaba sus provisiones, y acostumbraba usar cualquier lugar para cualquier cosa, fuera comer, dormir o dialogar. En ocasiones decía, señalando el Pórtico de Zeus y el camino de las procesiones, que los atenienses los habían decorado para que él viviera allí.<sup>4</sup>

Las circunstancias que rodean al cínico no son consecuencia de una adversidad azarosa, mas aún, representan una oportunidad, una coyuntura positiva de aquel que se sabe soberano en la ciudad (incluso se profesa un dios): los atenienses decoran el Pórtico de Zeus para que Diógenes lo habite. La relación directa del filósofo cínico con la arquitectura es como la de un amor imposible, es la edificación la que quiere seducirlo, pero éste se mantiene firme en su decisión de no amar, de no desear, de no prenderse de la arquitectura. Así ha aprendido a duplicar el manto<sup>5</sup> y esta actitud de desprecio consciente de las comodidades no agobia a Diógenes, aún más, le otorga autonomía, la sublime libertad que da el lavar lechugas: «si hubieras aprendido a lavar lechugas, no adularías a Dionisio»<sup>6</sup>.

Este rechazo no obra sobre la edificación por sí misma, Diógenes no desprecia a la arquitectura en el sentido moderno-negativo. De lo que se burla, lo que menosprecia es por principio de cuentas lugar su interior; está abierto a vivir en el Pórtico de Zeus, pero no en una casa tradicional —o en el *androceo*— porque ha optado por una vida no disimulada, franca y manifiesta, y este desprecio a la edificación cerrada es coherente con el cinismo. En el interior de la vivienda el ciudadano griego come, se asea, recibe a los huéspedes, se conecta con sus dioses. Lo interno es sagrado y preservado por ellos. Es en el exterior donde radica el peligro de los animales salvajes como Diógenes, que desprecia la sacralidad íntima de la arquitectura, es un iconoclasta del espacio y en este sentido un hereje. Come en la calle, algo que no está bien visto en la cultura griega y se puede entender por qué: los alimentos cocinados en la Hestia son sagrados, y el espacio que rodea a la hoguera también lo es (el banquete).<sup>7</sup> Diógenes renuncia a esa santidad de la arquitectura, come donde quiere: «al reprocharle que comía en medio del ágora, repuso: «Es que precisamente en medio del ágora sentí hambre»<sup>8</sup>. Luego, «acostumbraba a realizarlo todo en público, tanto las cosas de Deméter como las de Afrodita. Y exponía unos argumentos de este estilo: “Si el comer no es nada extraño, tampoco lo

<sup>4</sup> Diógenes Laercio VI § 22: 289.

<sup>5</sup> Se atribuye tanto a Diógenes como a Antístenes el ser el primero en «duplicar el manto», o sea, doblarlo para dormir sobre él. Cf. Diógenes Laercio VI § 13 y § 22.

<sup>6</sup> «Platón, al verle lavar unas lechugas, [a Diógenes] se le acercó y en voz baja le dijo: «Si adularas a Dionisio, no tendrías que lavar lechugas». Y él respondió igualmente en voz baja: «Y si tú lavaras lechugas no tendrías que adular a Dionisio». Diógenes Laercio, VI § 58: 305.

<sup>7</sup> Incluso, los miembros del *oikos*, de la casa, o del *oikoi*, el territorio que la compone (tierras, granjas, esclavos) se definen como «aquellos que han sido criados con un mismo alimento». Cf. T. W. Gallant, *Risk and survival in ancient Greece. Reconstructing the rural domestic economy*, Cambridge, 1991: 11-5.

<sup>8</sup> Diógenes Laercio, VI § 58: 305.

es en el ágora. No es extraño el comer. Luego tampoco lo es comer en el ágora”<sup>9</sup>. Hay en la ausencia de *oikos* de Diógenes una actitud sobre la manifestación positiva hacia el actuar franco, el no esconder nada, la vida no disimulada. Este obrar sincero, llano, campechano, se reconoce también en Crates e Hiparquia contra el *tálamo*. La actitud de estos esposos cínicos representa una inversión escandalosa del *tálamo* (que no es sólo el espacio matrimonial, sino donde se guardan las cosas de valor). Se puede encontrar a Crates e Hiparquia en la pobreza, incluso, en la miseria, haciendo el amor en las calles de Atenas, a la vista de todos.

Es así que los cínicos realizan en público tanto las cosas de Afrodita, como las de Démeter, eliminan una barrera física y metafísica —moral, ideológica, cultural— que es la base de la arquitectura, el muro que genera intimidad y protección. La arquitectura de pronto se encuentra desnuda, ni siquiera una puerta la puede cubrir. A Crates también se le conocía como el *abrepuertas* porque entraba en cualquier casa y aconsejaba a sus habitantes,<sup>10</sup> es decir, como un MÉDICO que lleva de casa en casa la salud. Esta actitud cínica evidencia también una arquitectura de puertas abiertas, genérica, literal y concretamente, la arquitectura no solo elimina la puerta como objeto y —esto es significativo— como barrera, sino que la hace permeable eliminando tanto los límites físicos como los de la propiedad (privada o pública) la vuelve en cierto sentido, una arquitectura para todos, y en este sentido, le reintegra la característica comunal del espacio colectivo prehistórico: un lugar infinito.

La crítica cínica se expresa a través del cuerpo, y al desacralizar el espacio interior por medio de éste, también quiere hacerlo con el espacio público, despedazando el código del pudor. El desnudo estaba permitido en el gimnasio, pero fuera de él es violento, es agresivo. Diógenes se masturba en la plaza, trasladando un acto íntimo hacia fuera. Ésta es la función de lo urbano-arquitectónico, introducir lo exterior en lo interior y e invertirlo hasta que lo interior se exteriorice, arrancar lo que está dentro y llevarlo hacia la calle, a la vista de todos; romper el límite sagrado, el *herkeios*.

Los alimentos, la sexualidad, el desnudo llevados afuera no son manifestaciones excéntricas y sin sentido de un cinismo opositor a las normas sociales y las convenciones morales de la Grecia antigua sino una declaración, una publicación manifiesta en una cultura-religión de acciones más que de plegarias, en la que el acto es más poderoso que la palabra. De este modo Diógenes renuncia al *oikos* —vinculado a un espacio interior y santo— en la vida franca, que es la primera característica del pensamiento cínico que estudia Foucault:

La no disimulación, lejos de ser la recuperación y la aceptación de las reglas de pudor tradicionales que nos llevan a ruborizarnos si hacemos el mal delante de los otros, debe ser el fulgor de la naturalidad del ser humano bajo la mirada de todos. Ese fulgor de la naturalidad que escandaliza, que transfor-

---

<sup>9</sup> Diógenes Laercio, VI, § 69: 310.

<sup>10</sup> Diógenes Laercio, VI § 85: 319.



ma en escándalo la no disimulación de la existencia limitada por el pudor tradicional, se manifiesta en los famosos comportamientos cínicos.<sup>11</sup>

## BÍOS ADIAPHOROS

El *bíos adiaphoros*, que en Elías es la vida indiferente, es en Foucault la vida sin mezcla, la vida independiente. Como muestra prominente del *bíos adiaphoros* que en lo referente a la arquitectura se halla en Diógenes a través de su renuncia al *oikos*. En un principio el filósofo vive como los ratones, es un nómada que duerme donde quiere sobre su manto doblado. Luego acude a Crates para pedirle una casa:<sup>12</sup> «Había acudido a ti para conseguir una vivienda; gracias por haberme prometido una; la vista de un caracol me dio la idea de un refugio al abrigo del viento, mi tinaja en el Melrón»<sup>13</sup>. La actitud del hombre mendicante no es extraña en Diógenes, quien pide poco a los ricos y mucho a los pobres (porque los últimos quizá no tendrían oportunidad de volverle a dar, mientras que los ricos los vería otra vez y les volvería a pedir). En mendigar no encuentra el filósofo ninguna ignominia, porque él es un rey, y tiene derecho a lo que pide.

En la cultura griega, la vida sin mezcla es casi una institución, forma parte de la ética y de las normas sociales no escritas que hablan del hombre recto, que no tiene doble intención o doble cara —que no es un actor, o sea un hipócrita— y tiene su consumación en la parresía. Los cínicos toman la vida sin mezcla, la continúan y la invierten escandalosamente.

Esta caracterización de la verdadera vida como vida sin mezcla había llevado, en la filosofía antigua, a dos estilísticas de existencia bastante diferentes y, no obstante, a menudo ligadas una a otra: una estética de la pureza, que encontramos sobre todo en el platonismo [...] y una estilística de la independencia, de la autosuficiencia, de la autarquía.<sup>14</sup>

La estética de la pureza está vinculada en Platón a la belleza. En *El banquete* escribe: «hay algo por lo que vale la pena vivir, es contemplar la belleza», ésta está ligada a la virtud, el bien y la verdad. Luego el modernismo incorporará en su arquitectura una concepción estética en derivada del platonismo, reducida a los sentidos sobre todo a lo retiniano.<sup>15</sup> El concepto de belleza vinculado a lo puro es claro cuando se observa a Diógenes, sucio, andrajoso, de barba hirsuta, despeinado, desnudo y mendicante. Según el idealismo platónico, como esto no es puro, no es bello. Pero Diógenes demuestra con su vida una *adoxia*, una búsqueda del deshonor que conduce a la libertad, que se extiende hasta la Edad Media y se puede

<sup>11</sup> Foucault, 1984: 267.

<sup>12</sup> Antes de adoptar el modo de vida cínico, Crates era un ciudadano pudiente de clase alta. Renunció a sus riquezas y posición social para abrazar el cinismo y donó a la ciudad una grandiosa fortuna. Cf. Diógenes Laercio, VI, § 87 ss.

<sup>13</sup> *Diógenes y Crates, Les Cyniques grecs. Lettres de Diogène et Cratès*, carta núm. 16 de Diógenes, «À Apoplexis», trad. de G. Rombi y D. Deleule, Arles, Actes Sud, 1998, p. 45). Cf. Foucault, 1984: 279.

<sup>14</sup> Foucault, 1984: 265.

<sup>15</sup> Hay que ver en Le Corbusier, por ejemplo, la búsqueda de la proporción áurea.

identificar con la humildad cristiana. La vida sin mezcla, —por tanto la belleza— para el cínico, será entendida de una forma radicalmente distinta: como libertad.

La pureza para los cínicos es la estilística de la independencia, es decir, por encima de los valores virtud-belleza, se alza como valor superior la libertad. Así se entiende la vida sin mezcla, sin contaminación: emancipada de todo aquello que puede hacerla depender de elementos exteriores, porque la vida por sí misma es pura. Más que «adquirir» la virtud había que «conservarla», y para el cínico esta forma de cuidar la libertad es deshaciéndose de aquello que le hace depender, se refiere concretamente a la pobreza. Se sabe que Diógenes era pobre, que mendigaba por las calles y que esa frugalidad como modo de vida fue asumida por otros cínicos hasta pasada la Edad Media, pero ¿cómo es, concretamente el desprendimiento de todo, la vida independiente? ¿De qué se trata la pobreza cínica? Se dice de Diógenes que «al observar una vez a un niño que bebía en las manos, arrojó fuera de su zurrón su copa, diciendo: “Un niño me ha aventajado en sencillez”». Y también dice Diógenes Laercio que «arrojó igualmente el plato, al ver a un niño que, como se le había roto el cuenco, recogía sus lentejas en la corteza cóncava del pan»<sup>16</sup>. A partir de esta y numerosas anécdotas<sup>17</sup> Foucault deduce tres características de la pobreza cínica. *Es una pobreza real*. Es decir, no se refiere a «pobreza de espíritu» en sentido positivo o negativo, sino al real y auténtico desprendimiento de las cosas materiales. *No es una resignación o aceptación de las circunstancias exteriores*, o sea que no es una condición pasiva, heredada, sino una búsqueda activa de libertad, de romper los lazos con los valores materiales. Y por último, *es una pobreza infinita*. Siempre estará buscando de qué deshacerse, es indefinida, no se detiene en un nivel considerado como satisfactorio.

La actitud cínica frente a la pobreza es enfrentarla como lo hace un luchador o un ATLETA que se prepara para la batalla. La arquitectura —su morada— en consecuencia no incluirá comodidades, ni el calor del brasero, ni el diván del dioscuri, ni el trono, ni la cama. Por el contrario, el cínico busca la prueba, la incomodidad, la resistencia que forja al atleta: «tomó como habitación la tina que había en el Metroon, [...] y durante el verano se echaba a rodar sobre la arena ardiente, mientras en invierno abrazaba a las estatuas heladas por la nieve, acostumbándose a todos los rigores»<sup>18</sup>. Es en este ámbito de pobreza e independencia como vida sin mezcla, en el que Diógenes se hace de un tonel (tinaja, barril, tina) y lo convierte en su morada. La casa es un objeto prescindible y Diógenes es consiente de ello; el más arraigado de los objetos no puede sujetarle obligándole a echar raíces, del mismo modo que tampoco se ata a las relaciones humanas como el matrimonio,

---

<sup>16</sup> Diógenes Laercio, VI § 37: 296.

<sup>17</sup> Hay que citar ésta: «Al llegar a Atenas [Diógenes] entró en contacto con Antístenes. Aunque éste trató de rechazarlo porque no admitía a nadie en su compañía, le obligó a admitirlo por su perseverancia. Así una vez que levantaba contra él su bastón, Diógenes le ofreció su cabeza y dijo: “¡Pega! No encontrarás un palo tan duro que me aparte de ti mientras yo crea que dices algo importante”. Desde entonces fue discípulo suyo, y, como exiliado que era, adoptó un modo de vivir frugal». Diógenes Laercio, VI § 21: 289.

<sup>18</sup> Diógenes Laercio, VI § 23: 290.

«preguntado por alguien sobre cuál es el momento oportuno para casarse, dijo: “Los jóvenes todavía no, los viejos ya no”<sup>19</sup> y también «al ver a una mujer transportada en una litera, dijo: “La jaula no está proporcionada a la fiera”<sup>20</sup>. Si no estaba amarrado a una mujer, tampoco a los estaba a los hombres —discípulos o esclavos—, su pobreza y su libertad alcanzaba incluso los límites de la muerte: «Cuando le preguntaron si tenía algún pequeño esclavo o un siervo, respondió que no. Y al volverle a preguntar: “¿Entonces, cuando te mueras, quién te llevará a la tumba?”, contestó: “Cualquiera que quiera quedarse con mi casa”<sup>21</sup>.

Con el pretexto de la arquitectura Diógenes enuncia el paradigma del sarcasmo; es consciente de su muerte, y de que la arquitectura que le sobreviva pasará a manos de otro. Aunque quizá la intención sea más bien, ironizar sobre su casa que nadie quiere, luego, nadie se haría cargo de él a su muerte, pero eso no le interesa. La arquitectura que habita el cínico es efímera, muere con él, se opone rotundamente a la pretensión y la vanidad, (como la que Antístenes echa en cara a Platón). Su vivienda es mínima, podría decirse que es solamente el pórtico, aunque en realidad es la síntesis perfecta de la vivienda griega, a la vez que una inversión escandalosa, pues Diógenes mismo se vuelve el Hogar, la hoguera, la llama que arde en su casa, su patio es el mundo y de este modo, destruye insolentemente la santidad de la vivienda ¿Algún dios protegería su casa? ¿Aceptaría Hestia morar con Diógenes? ¿Defendería Apolo Patroos su vivienda? ¿Acaso Zeus? Diógenes mismo se pone en el lugar del dios-serpiente, porque a fin de cuentas, los atenienses habían decorado el pórtico y el camino de las procesiones para que él viviera ahí, como el protector celoso de la casa, del hogar y la vivienda.

El cínico no sólo renunciaba a la ciudadanía griega por la posesión de una casa, terrenos o tumbas, sino a la protección física y al cobijo divino que la religión y la superstición otorgaban a la morada. Él se convierte en su propio *herkeios*, la serpiente que defiende el hogar: «la gente comenzó entonces a burlarse de él, a tratarlo de loco y los sofistas reanudaron con creces su jaleo, como las ranas de un estanque cuando ya no ven a la serpiente de agua»<sup>22</sup>. La protección y la santidad del hogar de Diógenes no está en el objeto —el terreno o la construcción— sino en la persona misma de quien lo habita, de este modo se admiten valores por encima de la materialidad arquitectónica, y queda cínicamente abolido el *genius locci*, el lugar es santo «porque yo habito en él» como un Dios: Los cínicos «se adaptan a cualquier refugio, incluso a una tina, como Diógenes, quien decía que era característica de los dioses no necesitar nada, y de los semejantes a los dioses el desear pocas cosas»<sup>23</sup>. En Diógenes Laercio se lee que éste habita su tinaja —probablemente construida de madera— tanto en Atenas como en Corinto; aunque no necesariamente implica que la trasladase de una ciudad a otra (eso no se sabe, pero no es

---

<sup>19</sup> Diógenes Laercio, VI § 54: 303.

<sup>20</sup> Diógenes Laercio, VI § 51: 302.

<sup>21</sup> Diógenes Laercio, VI § 52: 303.

<sup>22</sup> Dion Crisóstomo, *Diógenes o, de la virtud*. § 36. Cf. Foucault, 1984: 297.

<sup>23</sup> Diógenes Laercio, VI, § 104: 328.

probable, pues Diógenes decide vivir sin lastres) se cree sin embargo, que su vivienda es móvil, pues

vivía en una tinaja, a la que también daba otros usos. Así, cierto día en que los habitantes de Corinto andaban afanados ante el inminente ataque de las tropas de Filipo de Macedonia, Diógenes hizo rodar su tinaja por las calles de la ciudad. Como alguien le preguntara por qué hacía eso, él respondió:

—Porque, andando todos tan ajetreados, no querría ser yo el único que no hiciera nada.<sup>24</sup>

No se puede negar que la arquitectura que habita Diógenes es experimental, a la vez que la usa como instrumento de crítica. Cuando Foucault hace el análisis al texto de Elías añade: «es una vida que sabe experimentar, sabe someter a prueba»<sup>25</sup> y con este elemento se introduce a la tercera característica de la vida cínica, el *bíos diakritikós*.

#### BÍOS DIAKRITIKÓS

El *bíos diakritikós*, que en Elías es la vida que ladra, en Foucault es la vida recta, la que obedece a la ley, ¿Pero a cuál ley? ¿A las convenciones sociales? Está claro que no. Siempre Diógenes ha buscado ir contra corriente: «Entraba en el teatro en contra de los demás que salían. Al preguntarle que por qué, dijo: «Eso es lo que trato de hacer durante toda mi vida»<sup>26</sup>. Su vida es ostensiblemente antagónica a las normas sociales de su tiempo, a la moral, a las costumbres, a la religión y a la superstición, que forman parte del modo de vida ateniense y corintio, aún así, Diógenes es un hombre respetado, admirado y querido en su comunidad. ¿Entonces a cual ley obedece Diógenes?

A la ley natural. El filósofo vive como un perro, las leyes con las que se gobierna el animal, son las de la naturaleza, no las normas culturales o las convenciones sociales. En su modo de vida cínico Diógenes imita primero a un ratón. Al principio adopta una conducta nómada que se opone a la sedentarización de la arquitectura, va errante con un bastón, un zurrón y el manto, y duerme donde sea:

El ser humano no debe necesitar aquello de lo cual el animal puede prescindir. «Gracias a haber visto, si damos crédito a Teofrasto en su *Megárico*, a un ratón que corría de uno a otro lado, sin buscar lugar de reposo y sin tener miedo de la oscuridad ni desear nada de lo que pasa por ser origen de los gozos. Diógenes descubrió un remedio a las dificultades en que se encontraba». [...] Cuando, al ver a un caracol que lleva su casa a cuestas, decide vivir de la misma manera. Habida cuenta de que la necesidad es una debilidad, una dependencia, una falta de libertad, el hombre no debe tener otras necesidades que las del animal, las necesidades satisfechas por la naturaleza misma.<sup>27</sup>

La animalidad antes como ahora es un escándalo. En gran parte de la cultura contemporánea aún persiste la gran ofensa darwiniana que llamaría al hombre si-

<sup>24</sup> González, 2007: 43.

<sup>25</sup> Foucault, 1984: 256.

<sup>26</sup> Diógenes Laercio, VI, § 64: 308.

<sup>27</sup> Foucault, 1984: 278 y 279.

mio. Pero para el cínico la animalidad no es un dato que le lleve a percibirse inferior, sino un deber y un desafío que se acepta de manera constante, un ejercicio y una tarea para sí mismo, a eso lleva el principio recto según los cínicos: a asumir frente a los otros el escándalo de la animalidad, del Diógenes roedor, Diógenes nautilus, Diógenes serpiente, Diógenes can. El hombre para el cinismo está animalizado, aún más, no implica diferencia alguna. No obstante, si Platón también habría de concebir al hombre como animal (el «bípedo implume») ¿estarían de acuerdo cinismo y platonismo? ¿Cuál sería entonces la diferencia —sutil— que aparte al hombre-animal platónico del cínico? El telón se abre ante el ansia de la definición. ¿Qué es el hombre? («Busco un hombre», dice Diógenes con una lamparilla encendida a plena luz del día).

Platón dio su definición de que «el hombre es un animal bípedo implume» y obtuvo aplausos. [Diógenes] desplumó un gallo y lo echó en la escuela y dijo: «Aquí está el hombre de Platón». Desde entonces a esa definición se agregó «y de uñas planas».<sup>28</sup>

Diógenes frena la locura paranoica de Platón con una locura igual, aunque, como afirma Glucksmann, «nada sorprende realmente a un paranoico. Ni siquiera otro paranoico; intentará siempre explicarlo “él” sólo ha hecho su aparición para definirme a “mí”»: “El loco no es el hombre que ha perdido la razón; el loco es aquel que lo ha perdido todo, salvo su razón”»<sup>29</sup>.

El animal-hombre cínico no es en absoluto el hombre-animal platónico, sino el espejo roto, deforme en que este se mira. Es la inversión escandalosa y a la vez profundamente humana, que no esconde nada, que no se *idealiza* hasta la perfección (que no deviene hacia el mundo de las ideas) es el ser humano de carne y hueso, el impulso vitalista del aquí y el ahora que, rayando en la locura, antepone la inmanencia a la trascendencia,<sup>30</sup> lo evidente a lo metafísico, y la acción sobre la teoría. Diógenes es «cínico en tanto que hombre de acción, hombre de acción en tanto que pensador cínico»<sup>31</sup>.

La animalidad cínica invierte escandalosamente la alta teoría de Platón quien ansiosamente busca teóricamente definir. Pero Diógenes lo descubre, se captura al hombre, no sin que así sea atrapado el que se creía atrapador. A pesar de los esfuerzos de Platón por identificar al hombre con el animal, «la animalidad tenía en el pensamiento antiguo el papel de punto de diferenciación absoluta para el ser humano»<sup>32</sup>, pero el animal en el cínico ostenta una valoración positiva, será un modelo de comportamiento, un modelo material sobre la base de la idea de que el ser humano no debe necesitar aquello de lo cual el animal puede prescindir.<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Diógenes Laercio, VI, § 40: 297.

<sup>29</sup> Glucksmann, 1982: 106.

<sup>30</sup> «El tiempo corroe el bronce, pero tu gloria, Diógenes, será eterna, pues tú eres el único que ha enseñado a los hombres a bastarse a sí mismos, y has enseñado el camino más breve hacia la felicidad». Diógenes Laercio, VI, § 45.

<sup>31</sup> Glucksmann, 1982: 106.

<sup>32</sup> Foucault, 1984: 278.

<sup>33</sup> Foucault, 1984: 278.

No obstante, estas formas de desprendimiento, de privación y en definitiva de pobreza, derivadas de la vida animal, encuentran una singularidad en la arquitectura. Es significativo que el cínico haya decidido vivir sin todo, incluso el cuenco, el bastón o el zurrón, y que, sin embargo, aunque pobremente, no puede desligarse de la arquitectura, elige vivir con ella. Aunque ésta forma de «arquitectura» es también abiertamente una inversión escandalosa *y experimental* del modo de vida de la sociedad helénica. En su calidad de perro, el cínico vive en un tonel, pero como tal Diógenes tampoco se siente abatido o desanimado, es un perro alegre, un perro que mueve la cola, que ladra, y que también muerde:

Acudió una vez Alejandro hasta él y le dijo: «Yo soy Alejandro el gran rey». Repuso: «Y yo Diógenes el Perro». Al preguntarle por qué se llamaba «perro», dijo: «Porque muevo el rabo ante los que me dan algo, ladro a los que no me dan y muerdo a los malvados».<sup>34</sup>

Precisamente la condición del perro que ladra se encuentra una de las misiones más importantes del cínico, la que tiene por objeto decir la verdad, la parresía, de la que parte Foucault para el estudio del cinismo —y que había sido estudiada en los cursos del año anterior a su muerte—; ésta es el trazo que cierra el círculo cínico, la llave, la clave para entenderlo. El cinismo es el coraje de decir la verdad, de realizar una crítica a carcajadas, y tanto la vida (los actos y las decisiones) como el cuerpo son herramientas de las que se vale para ello. «Al preguntarle [a Diógenes] qué es lo más hermoso entre los hombres, contestó: «La sinceridad»<sup>35</sup>. El cínico recibe esta misión profética de lo alto y se adhiere a ella como un PROFETA, y como tal, denuncia a sus contemporáneos que no tienen a la vida misma como valor supremo, y en ello va incluida la arquitectura.

El cínico rechaza tabúes, también los que se vinculan con la edificación, y la la protección de la vivienda. Ya se ha visto cómo es que Diógenes se burla de la superstición asociada al espacio de la casa, pero también se descubre la carcajada del cínico, la crítica ladradora frente a una arquitectura como objeto en sí mismo, que es cobijo de valores contrarios a la virtud y la verdad: «Viendo una vez sobre la casa de un juerguista el cartel de «Se vende», dijo: «¡Ya sabía que, con tantas borracheras, acabarías por vomitar a tu dueño!»<sup>36</sup>. Diógenes le habla a la casa y quizá la compadece al encontrarla enferma y vomitadora, pero también libre. El filósofo se hace cómplice de la morada contra el juerguista y manifiesta una relación cínico-arquitectónica directa: no eres tú, son tus habitantes.

Esta crítica ladradora se hace manifiesta a través del sarcasmo y la ironía en muchos momentos de la vida de Diógenes. Por lo que respecta a la arquitectura, hay que recordar la importancia que tiene la protección de la vivienda por Zeus, Apolo o Heracles («El hijo de Zeus, el victorioso Heracles aquí habita» para alejar el mal en su forma corporal o espiritual): «Habiendo colocado un individuo per-

---

<sup>34</sup> Diógenes Laercio, VI, § 60: 306.

<sup>35</sup> Diógenes Laercio, VI, § 69: 310. La parresía o «libertad de palabra»; etimológicamente significa «decirlo todo», Cf. Foucault, 1984: 28 ss.

<sup>36</sup> Diógenes Laercio, VI, § 47: 300.

verso sobre la pared de su casa la inscripción: “Que nada malo entre”, [Diógenes] comentó: “¿Y el dueño de la casa dónde se meterá?”<sup>37</sup>.

De este modo, la arquitectura sirve a Diógenes de pretexto para la realización de una crítica social (como el tonel móvil que sirve como pretexto para juzgar la respuesta a la invasión), denuncia que será retomada a lo largo de la historia del cinismo por otros, que teniendo a la arquitectura como pretexto, encontrarán en el espacio interior (en lo cerrado, en lo secreto) el territorio de aquello que se opone a la «virtud»<sup>38</sup>. El filósofo se opone a la construcción de una falsa arquitectura como morada de rufianes, juerguistas y hombres malos, anteponiendo al secretismo del mal, la transparencia, la apertura y la franqueza en términos espaciales, y la virtud sobre la materialidad del objeto arquitectónico. En esta alianza-complicidad con la arquitectura encuentra Diógenes un territorio para el desarrollo de su misión profética, ladrar contra la cultura. Cuando es desterrado de Sínope por falsificar la moneda, alguien le dijo: «Los sinopenses te condenaron al destierro», y Diógenes contestó: «Y yo a ellos a la permanencia en su ciudad»<sup>39</sup>. Este mordisco a la sociedad, al contrario de una repulsión de parte del ateniense y el corintio, le genera una simpatía, pues también «en el ciudadano hay un lobo encerrado que simpatiza con el filósofo mordedor»<sup>40</sup>.

#### BÍOS PHILAKTIKÓS

«Frente a un Alejandro en toda su gloria, Diógenes es el miserable en su tonel»<sup>41</sup>. La vida presentada así por Foucault como característica del cínico es la vida soberana, pues aún en su miseria, Diógenes no deja de percibirse y asumirse a sí mismo como REY, incluso más allá, como hijo de dios o dios, porque su misión no le es dada por los hombres, la recibe directamente del cielo y además afirma que «es característica de los dioses no necesitar nada, y de los semejantes a los dioses el desear pocas cosas»<sup>42</sup>. En la colisión titánica entre Diógenes y Alejandro hay dos tradiciones, la alejandrina y la cínica. La primera es la búsqueda del honor, el conocimiento «serio» (Alejandro ha sido discípulo de Aristóteles) de las riquezas y los placeres. Por otro lado, está el proscrito que busca la maldición, el conocimiento de la vida, el pobre en busca de la pobreza y el atleta frugal, que quiere dominar su cuerpo contra los placeres. Diógenes es consciente de su estado, de las maldiciones que pesan sobre él, pues decía que en efecto estaba: «sin ciudad, sin familia, privado de patria, pobre, vagabundo, tratando de subsistir día a día»<sup>43</sup>. Ésta es la condición que circunscribe el encuentro de Alejandro con un Diógenes pobre, misera-

---

<sup>37</sup> Diógenes Laercio, VI, § 39: 297. Perverso en el sentido negativo, como malvado.

<sup>38</sup> Denuncia similar a la judeocristiana de los «sepulcros blanqueados» a los fariseos, a través de una disociación cuerpo-alma, que en Diógenes es la casa-cuerpo.

<sup>39</sup> Diógenes Laercio, VI, § 49: 301.

<sup>40</sup> Sloterdijk, 1983: 249.

<sup>41</sup> Foucault, 1984: 289.

<sup>42</sup> Diógenes Laercio, VI, § 104: 328.

<sup>43</sup> Diógenes Laercio, VI § 38: 296.



«Cuando tomaba el sol en el Cráneo se plantó ante él Alejandro y le dijo: “Pídeme lo que quieras”.  
Y él contestó: “No me hagas sombra”». Diógenes Laercio VI § 38: 296



ble, *sin ciudad*, sin familia y privado de patria, o sea, sin casa, (el *Zeus Herkeios* garantiza la ciudadanía ateniense, en consecuencia) sin ciudadanía,<sup>44</sup> éste no se manifiesta en ningún momento como un lacayo, zalamero o adulador. Su postura frente al rey —¿cuál de los dos?— es soberana. Al respecto Séneca dice de Alejandro que no es más que un cuerpo opaco entre Diógenes y el sol,<sup>45</sup> y no es por el simple hecho de «broncearse» en el Merlón, sino porque efectivamente Diógenes encuentra que entre él y el sol no hay nada más.

Demetrio dice que murieron el mismo día Alejandro en Babilonia y Diógenes en Corinto. La referencia puede, o no, ser histórica, vinculada a un hecho falso o inexacto, o verdadera, no obstante, debe entenderse en una dimensión más amplia, no referida sólo a un momento en el tiempo, sino a una «muerte» más profunda: Diógenes y Alejandro comparten una historia y un destino común, su relación se complementa, se completan polarizada y mutuamente, pues son como las dos alas del hombre platónico, las caras de una moneda que sintetiza los extremos del ser humano antiguo, de tal suerte que el conquistador de imperios dice que de no ser Alejandro habría querido ser Diógenes.<sup>46</sup> El rey incuestionable se encuentra con su otra parte, el antirrey consciente de que su realeza es veraz y auténtica, aunque la ejerza desde un barril. En este sentido cabe preguntarse cómo ejerce su soberanía este rey cínico, y qué argumentos tiene Diógenes para afirmar su realeza no sólo frente a Alejandro, sino la del cinismo en una cultura hegemónica. Es decir, ¿cómo justifica por derecho, la insurrección del esclavo frente al amo, de la contracultura contra la civilización?

En primer lugar, la monarquía de Diógenes es imposible de derribar, a diferencia de Alejandro —que es vulnerable porque su reinado está a merced de sus enemigos— el cínico ha elegido una forma de vida que nadie le puede quitar, es la impotencia del poderoso frente al perro, ante quien no puede hacer nada para arrancarle su reinado. «La monarquía de Alejandro es, pues, muy frágil y precaria, porque depende de alguna otra cosa. La de Diógenes, por el contrario, es una monarquía inerradicable e imposible de derribar, dado que, para ejercerla, él no necesita nada»<sup>47</sup>.

Como rey, el cínico tiene su origen directo en Zeus. No es una monarquía que proviene de los hombres, ni siquiera como herencia. Alejandro la recibe de Filipo II, pero Diógenes lo hace directamente de Zeus, por ello se siente con derecho a habitar el pórtico del templo, pero aún más, se siente realmente identificado

---

<sup>44</sup> Dice Diógenes Laercio respecto de Diógenes de Síniop: «Preguntado que de dónde era, respondió: «Cosmopolita» es decir, ciudadano del mundo. Diógenes Laercio VI, § 63: 307.

<sup>45</sup> Cf. Nota a Foucault, 1984: 278.

<sup>46</sup> Diógenes Laercio VI § 33: 293.

<sup>47</sup> Dion Crisóstomo «Sur la royauté», § 8 en Foucault, 1984: 289.

con el dios: «Al honrar por decreto los atenienses a Alejandro como Dioniso, [Diógenes] dijo: “¡Y a mí hacedme Sérapis!”»<sup>48</sup>.

Es capaz de triunfar ante sus enemigos; no sólo los exteriores, sino los verdaderos adversarios, los defectos y los vicios. De este modo, la virtud le otorga a Diógenes libertad, soberanía, independencia, y fuerza para vencer en el primer y último combate, el fundamental. Diógenes dice a Alejandro: «Habrás vencido a los griegos, habrás vencido a los medos, habrás vencido a los persas. Pero ¿habrás derrotado a los verdaderos enemigos que se te oponen? Y esos verdaderos enemigos son los enemigos interiores, tus defectos y tus vicios»<sup>49</sup>.

El rey cínico no deja jamás de ser rey. Aún en las condiciones más precarias o atroces, Diógenes permanece inflexible, enhiesto y digno, como un rey, cuando soportó del modo más digno su venta como esclavo.

Cuando el pregonero le preguntó qué sabía hacer, dijo: «Gobernar hombres». Entonces señalando a un corintio que llevaba una túnica con franja de púrpura, dijo: «¡Véndeme a ése! Ése necesita un dueño». En efecto, lo compró Jeníades y, llevándoselo a Corinto, le encomendó educar a sus hijos y dejó en sus manos su casa. Y él la administraba de tal forma en todos los asuntos, que aquél solía pasar diciendo: «Un buen genio ha entrado en mi casa».<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Cf. Nota a Diógenes Laercio VI § 63: 308. Puesto que los atenienses aceptan la identificación de Alejandro con el dios Dioniso, Diógenes les propone la suya con Sérapis, el dios egipcio que en la época helenística —ya en tiempos de Alejandro— se admitía como figura de Zeus, en el sincretismo en boga. Tal vez, supone Hicks, porque Sérapis tenía a su lado un enorme animal de tres cabezas, de perro, león y lobo, como mítico Cancerbero egipcio.

<sup>49</sup> Dion Crisóstomo «Sur la royauté», § 56, en Foucault, 1984: 290.

<sup>50</sup> Diógenes Laercio VI § 74: 313.



Si como extremo opuesto del rey se encuentra el bufón, también el profeta tiene su correspondencia en el juglar, la figura anónima y errante que va de pueblo en pueblo y que al ladrar como perro hace una diferencia diacrítica. Por medio del canto reseña las desgracias de los pobres, la valentía de los héroes y las injusticias de los señores.

# El cinismo se divierte

—¿Qué gigantes? —dijo Sancho Panza.<sup>1</sup>

En 1984 Michel Foucault inició el estudio del cinismo antiguo en relación a la parresía, y dejó entrever en su agenda y sus clases que la investigación proseguiría con el estudio del cinismo medieval. Luego, a mediados de año muere dejando la obra interrumpida. Sin embargo, en sus últimas clases de febrero y marzo en el Collège de France, realiza una introducción y lanza una hipótesis provocadora: que el cinismo antiguo habría devenido en los movimientos espirituales de la Edad Media, pues aunque las referencias explícitas al cinismo, a la doctrina y a la vida cínicas; y hasta el término mismo de «perro» referido al cinismo de Diógenes desaparecieran, «muchos de los temas, las actitudes, las formas de comportamiento que habían podido observarse en los cínicos van a recuperarse en numerosos movimientos espirituales de la Edad Media»<sup>2</sup>.

Existe consenso en los intelectuales del siglo veinte sobre de la di-versión del cinismo, a partir de Foucault, Glucksmann, Tillich y Sloterdijk, se pueden encontrar dos grandes caudales en los que se vierte el modo de vida cínico que en la Edad Media se manifiesta en dos vertientes; la primera de ellas se inclina hacia la seriedad y la alta —muy alta— teoría, la teología. El cinismo de los movimientos espirituales de la Edad Media se presentaría más como un anti-cinismo que retoma sus valores pero los invierte radicalmente, y en este sentido es una continuidad por negación, negación del cuerpo, de la risa, de la ley natural, el espacio exterior —la arquitectura de puertas abiertas— y la crítica. Estas y otras manifestaciones quedan ocultas e irreconocibles bajo el hábito y la barba del monje y poco a poco tiende hacia la disolución de lo cínico en el oscurantismo medieval. La segunda manifestación del cinismo en la Edad Media se expresa como el otro platillo de la balanza en una inflexión humorística. Mientras que en los movimientos espirituales casi queda disuelto, el carnaval funciona como un catalizador que lo conserva vivo y vivificante. La verdadera vida, como tema fundamental, se encuentra presente en ambos territorios, en ambas vertientes cínicas de la Edad Media, pero mientras que en uno se «institucionaliza» en el monasterio, en otro se potencia en el pueblo. La arquitectura habrá de sufrir transformaciones en consecuencia.

---

<sup>1</sup> Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cap. VIII.

<sup>2</sup> Foucault, 1984: 194.

Los cínicos intentaron que el tema de la verdadera vida, tradicional en la filosofía, hiciese muecas. En vez de ver en el cinismo una filosofía que, por ser popular o no haber disfrutado nunca de derecho de ciudadanía en el consenso y la comunidad filosófica culta, sería una filosofía de ruptura, habría que verlo como una suerte de paso al límite, una suerte de extrapolación más que de exterioridad, una extrapolación de los temas de la verdadera vida y una inversión de éstos en una especie de figura a la vez conforme al modelo y, sin embargo, mueca de la verdadera vida. Se trata mucho más de una clase de continuidad carnavalesca del tema de la verdadera vida que de una ruptura con respecto a los valores admitidos en la filosofía clásica, cuando se trataba de esa vida.<sup>3</sup>

### CINISMO OBEDIENTE

La primera inflexión del cinismo se orienta hacia los movimientos espirituales del cristianismo primitivo que se extienden hacia la Edad Media. Esta manifestación toma los valores cínico-heroicos como el combate del guerrero, la vida de esfuerzo, trabajo y austeridad, y el coraje del atleta. En su carta a las comunidades de Corinto en el siglo I, Pablo de Tarso exhorta: «¿No saben que en el estadio todos corren, pero uno solo gana el premio? Corran, entonces, de manera que lo ganen. Los atletas se privan de todo, y lo hacen para obtener una corona que se marchita; nosotros, en cambio, por una corona incorruptible»<sup>4</sup>. Además el apóstol añade que «corre como un atleta y pelea, no como el que da golpes al aire, al contrario, castiga su cuerpo y lo tiene sometido». Muchos de estos valores están presentes en el estoicismo, que es de algún modo hijo del cinismo, pues Antístenes le dio la firmeza de ánimo (la paciencia) a Zenón de Citio,<sup>5</sup> fundador de la escuela estoica y discípulo de Crates.<sup>6</sup>

Los caracteres de los que se apropia el cínico son retomados desde otra perspectiva por el cristiano y luego transformados en un sincretismo, como la figura del médico, el atleta, el profeta o el rey, que luego quedarían capitulados en la figura pastoral.<sup>7</sup> Luego, en los movimientos espirituales de la Edad Media, la parresía, asumiría otras formas de manifestación ya no como crítica abierta y a carcajadas sino en el sacramento de la confesión y la consiguiente actitud penitencial, aunque persiste en dos formas fundamentales.<sup>8</sup> Y de este modo en el cristianismo

---

<sup>3</sup> Foucault, 1984: 242.

<sup>4</sup> *Biblia*. Primera carta a los corintios, 9, 24.

<sup>5</sup> Diógenes Laercio, VI § 15: 285.

<sup>6</sup> Diógenes Laercio, VI § 105: 328.

<sup>7</sup> Cf. Foucault, 1990.

<sup>8</sup> «Existen en el cristianismo de los primeros siglos dos normas principales de descubrimiento de sí mismo, de mostrar la verdad acerca de sí. La primera es la *exomologêsis*, o expresión dramática de la situación del penitente como pecador, que le hace manifestar su estatuto de pecador. La segunda es lo que ha sido llamado en la literatura espiritual *exagoreusis*. Se trata de una analítica y continua verbalización de los pensamientos llevada a cabo en la relación de la mas completa obediencia hacia otro. Esta relación está configurada por la renuncia al propio deseo de cada uno y a su propio yo». Foucault, 1990: 93.

medieval se elimina la carcajada y la crítica. En principio hay lugar para la celebración de la vida, pero no para la risa licenciosa, actitud que perdura hasta la Modernidad. Sistemáticamente se va eliminando la actitud festiva y crítica en virtud del silencio y de la obediencia: «En cuanto a las bromas, las palabras ociosas y todo lo que haga reír, lo condenamos a una eterna clausura en todo lugar, y no permitimos que el discípulo abra su boca para tales expresiones»<sup>9</sup>.

En esta manifestación medieval el cinismo se vuelve serio, y persiste en este talante hasta el siglo veinte. Se tropezará sin embargo con sus otras expresiones que remiten a Anaxímenes y Diógenes en los movimientos espirituales, como el nomadismo y el deseo de pobreza (en este caso vinculada a los ideales cristianos); la sexualidad se manifestará como oposición —la castidad—, y la obediencia como renuncia a la crítica, como señala Foucault:

Las órdenes mendicantes —esas personas que, tras despojarse de todo y cubiertas con las vestimentas más simples y bastas, van descalzas a convocar a los hombres a velar por su salvación y los interpelan con diatribas cuya violencia es conocida— retoman de hecho un modo de comportamiento que es el modo de comportamiento cínico.<sup>10</sup>

En el siglo VI San Benito es en principio un asceta<sup>11</sup> de las montañas de Subiaco, y conserva en la orden religiosa el principio de autarquía. Como Benito de Nursia se encuentran numerosos ejemplos en la Edad Media de la vida de anacoretas y ermitaños, pero tras la fundación de los conventos en el que sobre el principio individual priva el de la vida fraternal y comunitaria, se pueden encontrar órdenes mendicantes como los dominicos,<sup>12</sup> los franciscanos o los valdenses. «En el movimiento valdense encontramos esta descripción: no tienen domicilio fijo, circulan de a dos, como los apóstoles (*tanquam Apostolicum*) y siguen desnudos la desnudez de Jesucristo (*nudi nudum Christum sequentes*)»<sup>13</sup>.

En cuanto a Francisco de Asís, hay un paralelo entre el encuentro que sostiene éste con Inocencio III y el de Diógenes con Alejandro Magno. El santo se manifiesta obediente, el cínico, insolente; es interesante observar en este encuentro la evolución de los valores cínicos de esta vertiente hasta su disolución, pues en la reunión del santo con el Papa, es posible localizar la inversión de la insolencia por la obediencia. «Los franciscanos, con su despojamiento, su vagabundeo, su pobreza, su mendicidad, son en verdad, hasta cierto punto, los cínicos de la cristiandad

---

<sup>9</sup> Benito de Nursia [s. VI d. C.] *Regla de los monjes*, VI, 3 y 8.

<sup>10</sup> Foucault, 1984: 194.

<sup>11</sup> El término asceta se usa amplia y cuidadosamente de acuerdo a Sloterdijk, quien afirma que: «Sería incorrecto denominarle asceta [al cínico], debido a los falsos tonos concomitantes que la palabra ascetismo ha tomado a través de un milenario malentendido masoquista. Tendremos que eliminar de nuestro pensamiento el sentido cristiano de la palabra para reencontrar su significado original». Sloterdijk, 1983: 251.

<sup>12</sup> Éstos se llaman a sí mismos los «perros» del Señor; *domini*, Señor y *canes*, perro. Cf. Foucault, 1984: 194.

<sup>13</sup> Foucault, 1984: 195.

medieval»<sup>14</sup>. La interiorización en todos los sentidos de los valores cínicos llevan a una vida, una crítica y una arquitectura vertidas hacia el adentro: la vivencia profética se torna muda, la crítica se hace confesión silenciosa y penitente, y la construcción de puertas abiertas se vuelca hacia el claustro. Para permitir la interiorización se elimina la arquitectura franca, aunque sigue siendo austera y sin pretensiones. Esta primera manifestación del cinismo medieval prácticamente se diluye cuando los monjes pobres, los esclavos adquieren el poder eclesiástico y avanzan escaños en la aristocracia. Como en un sueño lejano está presente el tonel de Diógenes en la arquitectura gótica o en el Escorial.

#### CINISMO INSOLENTA

Si la anterior expresión del cinismo en la Edad Media se manifiesta seria, la segunda se afirma mordaz, sarcástica e insolente, y representa una oposición extremada a los principios de castidad y de obediencia, aunque la pobreza y el nomadismo permanecen. En esta afirmación cínica, se enfatizan los valores humorísticos y de ella se desprenden las manifestaciones como el carnaval y la sátira. La segunda inflexión del cinismo se inclina hacia la crítica a carcajadas, la celebración de la vida, el humor, el sarcasmo y la ironía; aquí ya no se encuentra al pastor, al rey y al profeta, sino a sus paralelos anastróficos, el bufón, el antirrey, el juglar.

Aquí la parresía se encuentra casi intacta, se expresa en las calles a viva voz en una crítica abierta y burlona a todas las formas de poder, el clero, el señor feudal, el rey. La colección más grande y antigua de versos laicos del Medievo, los Cantos de Beuern —escritos hacia el siglo XII y XIII— son el testimonio de una época más que oscura, festiva. En estos poemas se manifiestan actitudes que armonizan con el cinismo antiguo, como la alegría de vivir, el amor carnal y el goce por la naturaleza. La literatura juega un papel importante en la propagación y persistencia del cinismo medieval, la sátira comporta tal importancia que es llevada a la escritura —en una época pre-imprenta—. Los *Carmina moralia et satirica* (cantos morales y satíricos) se burlan de las convenciones morales, y a estos cánticos se suman muchos, como los *Carmina eclesiástica, amatoria y potoria*, que se entronizan junto a los versos épicos o los poemas pastoriles.

La literatura laica de la Edad Media expresada en forma de cuento, poema o novela, principalmente la lengua carnavalesca<sup>15</sup> se halla estrechamente ligada a otra manifestación propia del cinismo: el carnaval, del que se desprenden las poderosas tradiciones de la risa, un humor claramente distinto al de la Modernidad, que no sólo funge como vehículo de diversión y esparcimiento, sino que cumple un papel importante en el orden social de su época, al tiempo que es germen de la sátira, pues «a partir del carnaval de la Edad Media tardía fluyen, tal como mostró Bajtin,

---

<sup>14</sup> Foucault, 1984: 194.

<sup>15</sup> Empleada por Rabelais y en manera y proporción diversas por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y también por la literatura de los «bufones alemanes» *Narrenliteratur*. Cf. Bajtin, 1965: 16.

motivos satíricos»<sup>16</sup>. Las celebraciones de tipo carnalesco son una oposición abierta a las formas de poder clerical y feudal, revisten una importancia tal «que llegaban a ocupar tres meses al año [...] lo cómico está unificado por la categoría de “realismo grotesco” basado en el principio de *rebajamiento* de lo sublime, del poder, de lo sagrado, por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal»<sup>17</sup>. El carnaval no se presenta sólo como una fiesta, como diversión o esparcimiento; es un instrumento que funciona como válvula de escape y que libera la presión de los grupos más pobres, pues el humor es el legado del pueblo, su segunda vida, la revuelta acallada y festiva del esclavo frente al amo. En este sentido, el carnaval antiguo fue la revolución sustitutoria de los pobres. [...] En él, los pobres y los ordenados despertaron sus sueños a la vida, como pendentiosos y bacantes disfrazados, olvidados de sí mismos hasta la verdad insolente, carnales, turbulentos y blasfemos. Se podría mentir y decir la verdad, ser obsceno y honrado, borracho e irracional.<sup>18</sup>

En el carnaval, pero también en la vida ordinaria, las figura del médico, atleta, profeta y rey, e incluso la del pastor, se ven trastornadas y deformes como en un espejo roto. En su lugar se encuentra al bufón, al trovador, al juglar, al antirrey, «se elegía un rey de locos que gobernaba un día y una noche sobre un mundo por principio trastornado»<sup>19</sup> y durante la fiesta de los locos «se elige a un abad, un arzobispo y un papa de mascarada que cantan estribillos obscenos y grotescos al ritmo de cantos litúrgicos y transforman el altar en mesa de banquete»<sup>20</sup>.

En la jerarquía invertida, el antirrey, es aclamado y coronado por su pueblo, pero también se descubre al otro bufón que está a la par del rey en el palacio y representa la denuncia que no ofende porque se realiza alborozadamente, por ello el rey y el señor feudal se permiten ser denunciados, se otorgan el lujo de la parresía por medio de sus bufones que dicen la verdad a carcajadas, con el tiempo éstos ganarían también importancia y poder en la aristocracia gracias a la estima de sus señores, como don Sebastián de Morra, retratado por Diego Velázquez.

#### ARQUITECTURA CÍNICA EN EL MEDIEVO

La bifurcación del cinismo permite discriminar con claridad dos formas de relación de los cínicos frente a la arquitectura. Una de ellas tiende claramente hacia la introspección y otra hacia la extroversión, la primera busca la institucionalización, la disciplina, la obediencia, la segunda, la irreverencia, la rebelión, la insolencia. Es así que las actitudes cínicas respecto de la arquitectura se manifiestan en las relaciones que se tiene con el espacio. Para el cinismo institucional «obediente», éste se pliega sobre sí mismo, en contraposición con el cinismo festivo, en el que el espacio explota; el primero tiende a delimitar-encerrar el espacio que antes era

---

<sup>16</sup> Sloterdijk, 1983: 198.

<sup>17</sup> Lipovetsky, 1983: 138 y Cf. Bajtin, 1965.

<sup>18</sup> Sloterdijk, 1983: 197.

<sup>19</sup> Sloterdijk, 1983: 197.

<sup>20</sup> Lipovetsky, 1983: 138.



abierto, infinito (por ejemplo el claustro y la celda, sinónimos de lo interno, lo hermético) el segundo, a despedazar barreras y abrir (casi como abrir de piernas) el espacio interior (íntimo, sagrado), a una permeabilidad social, abrir las puertas de la casa y permitir que se introduzca en y a través de ella el carnaval.

Luego está el espacio indefinido surcado por el juglar, el antirrey, el carnaval, el bufón. Su relación espacial es franca y abierta, se expresan tanto en el interior del palacio como en la plaza pública, para diversión del señor o del pueblo, su irreverencia no tiene límites definidos, atraviesan la ciudad medieval de forma fluida, como antes hizo el *abrepuertas* Crates. Desde esta perspectiva es posible previsualizar las dos categorías del espacio, que se encontrarán más fuertemente delimitadas en la Modernidad con su obsesión clasificatoria, dos formas en la manera de concebir y vivir el espacio por estas dos manifestaciones cónicas que se traducen a lo urbanoarquitectónico. En primer lugar, para los movimientos espirituales está claro que el espacio deviene una interioridad extrema: el claustro, cuya función es garantizar un entorno aséptico frente a los actos mundanos; esta actitud defensiva se propaga en Europa en otra escala con las formas de protección de la ciudad, la muralla que anima la capacidad y el deseo de establecer límites, de crear portones, de levantar barreras en una afrenta abiertamente anti-Crates, la ciudad amurallada se erige como la mayor afrenta cónica, el cínico sentirá la necesidad de derribar las paredes.

En tanto arquitectura, la muralla es la oposición cónica por excelencia, se enfrenta a la vida no disimulada, establece un límite estricto y duro pensado para ser infranqueable, para detener, proteger y ocultar, es a la ciudad lo que el *herkeios* a la vivienda; pero en el cinismo, por encima del valor «protección» se encuentra la virtud y la libertad. La importancia del muro se subordina a la capacidad del hombre de vivir honestamente y en paz; como dice Antístenes, «la convivencia en concordia de los hermanos es más segura que cualquier muro»<sup>21</sup>. Esta actitud en contra del muro se encuentra en numerosas ocasiones entre los cínicos, en Diógenes, Crates y luego en Rabelais. El capítulo XV de *La vida inestimable de Gargantúa, padre de Patagrúel* (1534) se titula: «De cómo Panurgo muestra una muy nueva manera de construir las murallas de París»; su propuesta a la vez que burla del muro, es una fuerte crítica a la sociedad civil y eclesiástica de su tiempo y de la moralidad absurda que tiene como escenario la ciudad, y radica en que

los *callibistris*<sup>22</sup> de las mujeres de este país [Francia] son más baratos que las piedras. Sería preciso construir las murallas con éstos, colocándolos con buena simetría de arquitectura y poniendo los mayores en las primeras filas, y luego, haciendo un talud en forma de espalda de asno, colocar los medianos y por último los pequeños; después, hacer un pequeño y hermoso entrelazamiento con puntas de diamantes, como la gran torre de Bourges, con tantos

---

<sup>21</sup> Diógenes Laercio, VI § 6: 281. Cf. p. 11 de esta tesis.

<sup>22</sup> Es decir, las «partes secretas de la mujer». Rabelais también hace un juego de palabras con la *pudenda* de los monos. Cf. comentarios a Rabelais, François [1534], Mr. Ozell, Jhon. *The works of Francis Rabelais*. Dublin: P. Crampton, 1783, Vol. II Cap. XV, p 112.

chafarotes atiesados que habitan las braguetas claustrales.<sup>23</sup> ¿Qué demonio sería capaz de deshacer tales murallas? No existe metal que resistiera tanto a los golpes. El rayo no caería nunca encima, ¿y por qué no? porque todos son benditos o sagrados.<sup>24</sup>

El texto hace referencia a otro que dice que «la mejor muralla es hecha de huesos y que las ciudades y villas no podrían tener muralla más segura y sólida que la virtud de sus ciudadanos y habitantes»<sup>25</sup>. Es la misma actitud crítica que toma como referencia a la arquitectura y que se localiza en Diógenes, cuando «al llegar a Mindo y ver los portones de la muralla enormes y la ciudad pequeña, dijo: “¡Ciudadanos de Mindo, cerrad los portales, para que no se os escape la ciudad!”»<sup>26</sup>. En ambos casos es un ejercicio cínico-medicinal de crítica expresado en un lenguaje arquitectónico que permite un inusitado desarrollo y propagación de las ideas y los elementos de la arquitectura, que no se hubiese dado de otro modo, sino gracias a que Rabelais es un cínico partidario de la innovación, como Talo; esta actitud le lleva a retratar su presente a través de la vanguardia de su época,<sup>27</sup> y en sus textos no está exenta la arquitectura que muchas veces funciona como el armazón estructural sobre el que teje su discurso.

La crítica rabelesiana no se puede desarrollar del modo que se hizo sin este lenguaje arquitectural que tiene como cómplice y pretexto a los elementos edificatorios y constructivos, pues las figuras y expresiones que cita Rabelais están imbricados del uso de ingredientes arquitectónicos específicos para denunciar una sociedad corrupta. De este modo, la crítica que usa a la arquitectura como pretexto resulta todo menos una exageración caricatural de, por ejemplo, la depravación monacal: «esta es la razón por la cual el campanario de la abadía destronada y luego renovada en la imagen del falo gigante cuya sombra es capaz de fecundar a una mujer [...] destrona al conjunto de la abadía el terreno donde se levanta su falso ideal ascético, su eternidad abstracta y estéril»<sup>28</sup>. La arquitectura es herramienta de crítica a la vez que se beneficia por la difusión de su lenguaje, pues numerosos vocablos fueron consignados por primera vez en las páginas de sus libros.

Rabelais poseía un amor y una sensibilidad excepcionales frente a esta novedad fundamental de las cosas y los nombres [...] La terminología arquitectural se hallaba, también, muy a la moda. Este sector ocupa una parte sumamente importante en la obra rabelesiana. Su léxico está lleno de términos nuevos y renovadores, que Rabelais fue uno de los primeros en utilizar. Tal,

---

<sup>23</sup> Se refiere a los penes de los monjes.

<sup>24</sup> Cf. Bajtin, 1965, Cap. V: 282.

<sup>25</sup> Rabelais, Libro II, Cap. XV. Citado por Bajtin, 1965: Cap. V: 281.

<sup>26</sup> Diógenes Laercio, VI § 57: 304.

<sup>27</sup> Bajtin señala que «Rabelais en arte militar, en todos los campos de la técnica, en problemas relacionados con la educación, la arquitectura, la cultura física, la vestimenta, la vida cotidiana y las costumbres, se reveló un ferviente partidario de todas las innovaciones de vanguardia, de todo aquello que fluía de Italia con un ímpetu poderoso e irresistible». Bajtin, 1965 Cap. VII: 409.

<sup>28</sup> Bajtin, 1965, Cap. V: 281.

por ejemplo, el de «simetría», que aparece prácticamente por vez primera en sus páginas. Otras palabras, como «peristilo», «pórtico», «arquitraque» y «friso», revisten asimismo un carácter absolutamente novedoso, de cosas vistas y nombradas por vez primera. Todos estos términos y las cosas por ellos designadas no son simplemente nuevos en cuanto fenómenos separados y aislados: poseen, además, la fuerza necesaria para renovar y transformar todas las ideas arquitectónicas de la época.<sup>29</sup>

Al tomar a la arquitectura como una herramienta para su crítica burlona de la sociedad, ni Diógenes ni Rabelais pretenden ejercer un acto moral (o de resistencia moral; ello implicaría una obediencia a las leyes sociales) pero no por esto deja de estar fundamentada en los valores profundamente humanos del cinismo. Al referirse a las «braguetas claustrales» una vez más se haya la referencia al claustro, y el sarcasmo contra el monje —en términos generales al eclesiástico— de doble moral, que luego recupera Sloterdijk en su discurso<sup>30</sup> como una estrategia cínica de desenmascaramiento del poder, que se parodia también en el carnaval a través de ritos y liturgias de mascarada. La crítica cínico-arquitectónica de las braguetas claustrales, representará una burla al sistema monástico que favorece el secreto, el silencio, el oscurantismo de la casa comunitaria que habitan los monjes.

«Si es posible, [dice la regla de San Benito] debe construirse el monasterio de modo que tenga todo lo necesario, esto es, agua, molino, huerta, y que las diversas artes se ejerzan dentro del monasterio, para que los monjes no tengan necesidad de andar fuera, porque esto no conviene en modo alguno a sus almas»<sup>31</sup>. Se hace énfasis en la interioridad de la edificación, como puede observarse en otras fracciones de la regla, respecto de los monjes que salen de viaje. Lo exterior es fuente de impureza, entendida en el sentido platónico más que cristiano, pues en éste último «nada hay fuera del hombre que, entrando en él, pueda contaminarle; sino lo que sale del hombre, eso es lo que contamina al hombre»<sup>32</sup>. La construcción de los conventos está normada por esta interioridad defensiva, el espacio se entiende como volcado sobre sí mismo, se elimina la figura del MÉDICO que va de casa en casa llevando la salud (en las órdenes monacales, aunque permanece vivo en las órdenes mendicantes y misioneras) y queda abolida la vida no disimulada, la vida franca en pro del claustro.

En principio, como se observa en Benito de Nursia, la intención de «amurar» los conventos, de volcarlos hacia el interior, dotarlos de autosuficiencia (la vida independiente del cínico) la capacidad de gobernarse a sí mismos es autárquica; éste es el deseo de San Benito cuando pide que los monasterios se construyan con todo lo necesario (agua, molino, huerta), sin embargo esta forma de autarquía se

---

<sup>29</sup> Bajtin, 1965, Cap. VII: 412.

<sup>30</sup> «El lujurioso monje, el belicoso príncipe eclesiástico, el cardenal cínico y el Papa corrupto son tipos fijos del realismo popular; ninguna crítica teórica podría añadir algo esencial a este impulso satírico. El desenmascaramiento del clérigo pertenece al catolicismo, de la misma forma que el reír a la sátira. En la risa está prefigurada toda teoría». Sloterdijk, 1983: 91.

<sup>31</sup> Benito de Nursia [s. VI d. C.] *Regla de los monjes*, LXVI, 6 - 7.

<sup>32</sup> Biblia, Evangelio según Marcos, 7, 14.

encuentra también desfigurada en el convento, ya no como el poder sobre sí mismo que aparece en Diógenes, pues este dominio —el «yo»— se deposita en las manos del *domine* abad y el monje se vuelve completamente dependiente al entregar su voluntad al Señor Dios; ya no es dueño de sí mismo en la búsqueda de una libertad trascendente, que se realiza en forma concreta a través del abad (padre). El monje se somete del todo y para siempre a un control total, de sus pensamientos, de sus obras, y de su tiempo. Bajo la consigna *ora et labora*, se autoimpone un hábito (en todos los sentidos) con especial atención a la regulación del horario; éste se asume como una forma de control y de sumisión total.

En los movimientos espirituales del Medievo la pobreza no desaparece, aún más, se potencia (al menos en los primeros siglos). Pero el objetivo de esta pobreza es diferente, tiene un sentido más cristiano que cínico; si bien, las cosas materiales entorpecen el camino hacia Dios, el monje buscará despojarse de ellas en una actitud similar a la del cínico, pero en un sentido evangélico, quiere a través de la carencia y necesidad, llegar a parecerse a la desnudez de Cristo. En la Regla de Benito de Nursia<sup>33</sup> se establece que los monjes no deben tener cosa alguna propia (la propiedad personal era considerado un vicio), nada absolutamente. Al recibir ropa nueva los hermanos deben devolver al mismo tiempo los vestidos viejos,

pues al monje le bastan dos túnicas y dos cogullas para poder cambiarse de noche y para lavarlas; tener más que eso es superfluo y debe suprimirse. [...] Como ropa de cama es suficiente una estera, una manta, un cobertor y una almohada. El abad ha de revisar frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad. Y si se descubre que alguien tiene alguna cosa que el abad no le haya concedido, sométaselo a gravísimo castigo.<sup>34</sup>

La ropa de cama conjuga la frugalidad cínica de doblar el manto con las enseñanzas de los apóstoles del siglo I, aunque como se ha visto, comporta un sentido distinto. Por otro lado, converge esta búsqueda de la pobreza pero con otro sentido (más auténticamente cínico) con otros fines y en otros territorios. El carnaval hace burla de la riqueza desde una pobreza casi siempre heredada y no activa pero en esa condición, el pueblo en el carnaval hace mofa del poder, se burla del rey, del abad, del papa, del señor feudal. La codiciada riqueza, —en el carnaval— no es deseada.

En relación a la forma de usar la arquitectura, hay un modo de vida pobre y austero, como el del ATLETA de la fe; el monje no posee nada, al entrar a la Orden se deshace de todos sus bienes; luego la edificación se torna accesoria y no indispensable, de acuerdo no sólo a las reglas monacales sino a las evangélicas («miren los pájaros que no siembran ni cosechan»<sup>35</sup>). Respecto de esta relación cínico-ar-

---

<sup>33</sup> San Benito escribe en el siglo VI la primera regla para la vida comunitaria en los conventos; su importancia radica en que en el siglo VIII es instaurada por Carlomagno en todos los monasterios de su imperio y acogida por la mayoría de los monasterios fundados durante la Edad Media. Posteriormente llegaría la reforma cisterciense a los monasterios que habían relajado bastante su disciplina.

<sup>34</sup> Benito de Nursia [s. VI d. C.] *Regla de los monjes*, LV, 10 - 11 y 15-17.

<sup>35</sup> Biblia, Evangelio según Mateo 6, 26.

quitectónica, Erasmo de Rotterdam vuelve a hacer énfasis en la ley natural. En su *Elogio de la locura* dice:

¿Acaso no veis que en cualquier género de los demás animales viven más felices aquellos que están más apartados de las ciencias y no les guía otro magisterio que el de la naturaleza? ¿Cuál más feliz y más admirable que las abejas? [...] ¿Se encontrará nada semejante a la arquitectura con que construyen los edificios? ¿Qué filósofo ha fundado nunca parecido Estado?<sup>36</sup>

El monje erudito Erasmo lleva la pobreza de nuevo al territorio de la animalidad (como forma de vida y no sólo como consejo evangélico) que conduce a la vida que obedece a la ley natural —que no siempre concuerda con la ley de Dios—, la vida que ladra. El animal se opone al pensamiento cristiano, pues el hombre que ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios, no puede concebirse como un animal, porque es de linaje divino.<sup>37</sup> Aquí se encuentra otra oposición del cinismo antiguo con el «obediente» cinismo de la Edad Media, en los extremos de la balanza están, por un lado el animal, el cínico-perro y por otro, el hombre divino. Al centro, el hombre con su coporalidad. ¿Cómo se enfrenta el monje al cuerpo? ¿Cómo lo hace el cínico del carnaval?

El acercamiento que tienen el cinismo antiguo y el del Medievo respecto del cuerpo humano es diametral. Para los movimientos espirituales y las órdenes monásticas el cuerpo es malo, pecaminoso y motivo de tentación carnal. Como tal, debía someterse a silicios y disciplinas, instrumentos de auto-flagelación y penitencia para purificarlo. Como el monje busca en fraternidad la perfección de Dios, en muchas ocasiones la flagelación es asumida voluntariamente y propinada por los hermanos. Tampoco se puede disponer del propio cuerpo o del libre albedrío («como a quienes no les es lícito disponer de su cuerpo ni seguir sus propios deseos»<sup>38</sup>) se ha eliminado la obediencia a ley natural y la sexualidad del cinismo de la Antigüedad, ésta se ha invertido seriamente en virtud de la castidad, y la transparencia del cuerpo que se había observado en los antiguos cínicos, se oculta bajo el hábito y tras los muros; el cuerpo humano inicia un proceso disciplinario que lo somete, «se trata de descomponer los agrupamientos masivos y confusos aislando a los individuos, de romper las familiaridades y comunicaciones no jerarquizadas, de instituir barreras y tabiques, de domesticar de forma constante las funciones, de producir “cuerpos dóciles” medidos y previsibles en sus reacciones»<sup>39</sup>.

El cuerpo humano que en los griegos y en Diógenes es transparente, se vuelve opaco, como el de Alejandro Magno ante el sol, se convierte, como dice Lipovetsky, en barreras y tabiques, de este modo —como se mofa Rabelais— sí es posible construir murallas más baratas que con piedras. Al disciplinarse, se anulan muchas de las interacciones de el cuerpo con el espacio. En el carnaval, se encuentran, por ejemplo, los motivos grotescos y satíricos expresados casi exclusivamente

<sup>36</sup> Erasmo, 1511 § XXXIV: 55.

<sup>37</sup> Cf. p. 33 y 339 de esta tesis.

<sup>38</sup> Cf. Benito de Nursia [s. VI d. C.] *Regla de los monjes*, XXXIII, 4.

<sup>39</sup> Lipovetsky, 1983: 139. Este proceso disciplinario del cuerpo que inicia en la Edad Media alcanzará su consolidación y dominio hacia el final de la Edad Moderna.

con éste, se retoma —y perfecciona— un lenguaje que habían usado los cínicos antiguos, el del ojo que se guiña, la lengua sacada, la boca torcida, la distorsión y exposición de los genitales. La actitud de abandonar la interioridad no sólo del espacio (arquitectónico) sino del propio cuerpo es característica de lo carnavalesco. La ciudad se vuelve más que escenario, cómplice del carnaval, éste interactúa con ella en las plazas y las calles. El mundo de la risa expresa la carcajada franca y transparente al punto de lo grotesco, y es indiscernible de las expresiones corporales, sobre todo de la parte inferior del cuerpo,<sup>40</sup> comer, beber, digestión, vida sexual y las excrecencias que ello implica. Por el contrario, junto a otras expresiones del cuerpo, la risa franca es prohibida en el convento y reina el silencio interior, pues se acalla el ladrido del perro, la crítica, la parresía del PROFETA se torna en el silencio confesional. «Dada la importancia del silencio, rara vez se dé permiso a los discípulos perfectos para hablar, aún de cosas buenas, santas y edificantes».<sup>41</sup>

Al disciplinarse de este modo la risa y el cuerpo, éste queda anulado y se minimiza la posibilidad de interacción con el espacio, opuesto al carnaval, que se conduce por, entre y a través de la ciudad, la villa, la arquitectura. Mientras que en el cinismo insolente se potencia el espacio, la edificación se hace partícipe de manera efímera y concreta (la arquitectura es el escenario del antirrey, la corte del pueblo, el palacio de los bufones) en el cinismo obediente la arquitectura se retrae como un escenario teatral, sagrado, pasivo y controlado, con nula posibilidad de interacción. El cuerpo, en consecuencia —fuera del carnaval— tiende hacia la inmovilidad, hacia el comportamiento «serio» y formal, de la risa acallada los buenos modales y la delicadeza de modos que se observan en las cortes: la postura del rey, el cuerpo que indica las estructuras del poder (sentarse en la corte o el teatro es exclusivo de los nobles, mientras que el pueblo permanece de pie) y la de la servidumbre: mirada baja, postura inclinada, rodillas flexionadas. Estas posiciones corporales fueron de suma importancia en las edades Media y Moderna como expresión de la educación y la cultura, de la «buena cuna» y el porte, y muchas de ellas perduran hasta nuestros días, sin embargo, lo más importante es que a través de estas poses cínicas y anticínicas se fue configurando, como se verá, la forma de usar la ciudad y desplazarse a través de ella.

En cuanto a la vida soberana, se encuentra en la Edad Media el tercer motivo de inversión del cinismo por los movimientos espirituales; la soberanía cínica, el REY autárquico e independiente, cosmopolita y autónomo, queda sometido voluntariamente y por completo por la obediencia. Se consuma entonces la triada que invierte y enemista al cinismo polarizado: la pobreza, la castidad, la obediencia. En contrapeso, el cínico carnavalesco, el antirrey, no obedece las reglas (más que morales) corporales de conducta; el cuerpo se vuelve una vez más escándalo, pero ya ni siquiera por el desnudo, sino por la postura; el bufón con su cuerpo contorsio-

---

<sup>40</sup> «En el espacio de la fiesta [del carnaval] todo lo elevado, espiritual, ideal, es traspuesto, parodiado en la dimensión corporal e inferior». Lipovetsky, 1983: 138.

<sup>41</sup> Benito de Nursia [s. VI d. C.] *Regla de los monjes*, VI, 3 y 8.

nado y mecánico<sup>42</sup> hace reír a la corte y al rey. Esta figura es la manifestación del *yo salvaje*, el reflejo distorsionado de una sociedad que por lo menos durante el carnaval se experimenta libre y cínica, esto es, la vida no disimulada, libre de ataduras, animal, soberana. Esta sociedad está representada en personajes grotescos que son su espejo burlón, y aquí es preciso hacer una consideración adicional: si el arquetipo de una comunidad, el que encarna sus aspiraciones, ambiciones y metas, la síntesis de sus valores perfectos es el héroe que se manifiesta como un ideal antropomorfizado, se descubre por tanto en la figura del antihéroe una clara inversión de los valores sociales, el espíritu del perro salvaje que ladra en cada hombre, pero también la imagen grotesca de aquello que todos desprecian desde la postura seria, pero que ansían secretamente, el cínico, del que se burlan como antes hicieron con Diógenes.

En la literatura se encuentra de nueva cuenta otra de estas parejas perversas y complementarias, como Diógenes y Alejandro, o San Francisco e Inocencio III, se trata de la postura clásica y la cínica en la figura de Rodrigo Díaz de Vivar y la otra, la triste figura de Alonso Quijano.<sup>43</sup> El primero es un hombre poderoso y a la vez débil, porque es dependiente, porque está necesitado, como Alejandro Magno, ambos son arquetipos de la cultura; sin embargo su flaqueza radica en su dependencia de las cosas, en este caso, específicamente la arquitectura, la edificación y las tierras que poseen. Por esa razón, el exilio hace llorar al Cid, la vista de su castillo abierto le causa dolor, abandonar su casa y sus tierras le produce desconsuelo:

El Cid sale de Vivar, a Burgos va encaminado,  
allí deja sus palacios yermos y desheredados.  
Los ojos de Mío Cid mucho llanto van llorando;  
hacia atrás vuelve la vista y se quedaba mirándolos.  
Vio como estaban las puertas abiertas y sin candados.<sup>44</sup>

El cínico es nómada como en la Antigüedad y quizá en mayor medida, porque ya no circunscribe el movimiento a la ciudad, sino entre y a través de los pueblos, es el caso tanto de las órdenes mendicantes como de los caballeros andantes, de los que el más famoso de todos es Don Quijote de la Mancha, el espejo roto donde se mira Amadís de Gaula o Rodrigo Díaz de Vivar. De este modo se localizan dos formas de relación del sujeto medieval con la arquitectura que pueden sintetizarse en las figuras del Cid y el Quijote, quien también dejó su casa, sus comodidades y su arquitectura en pos de un ideal mayor, pero la actitud es diferente:

[...] sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, [...] se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza,

---

<sup>42</sup> Cf. Bergsón, 1899 § IV: 18 y Descartes, 1637.

<sup>43</sup> «Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica». Foucault, 1966: 54.

<sup>44</sup> *Cantar de mio Cid*. Hacia el 1200 dC.

y, por la puerta falsa de un corral, salió al campo con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo.<sup>45</sup>

Las posiciones son diametrales; mientras que el Cid recorre el territorio como un proscrito, el Quijote es el amo y señor, no es un vagabundo, sino un caballero andante, una figura que comporta honor y soberanía, un antihéroe que voluntariamente se desprende de su tierra, de su hacienda, su casa, su arquitectura, y adopta un modo de vida nómada y cínico en favor de la virtud y la justicia social, para ello ha adoptado el modo de vida cínico, frugal, firme, austero, pues tiene la misión heroica de «enmendar sinrazones, mejorar abusos, satisfacer deudas y “desfacer” entuertos»<sup>46</sup>. Ambos son héroes, el uno clásico, el otro cínico, pero mientras que el Cid es dependiente, el Quijote es libre, el Cid recorre las calles como desterrado, el Quijote es un rey. Cervantes subraya en el texto antagónico al del Cid, la facilidad con que el caballero andante deja su propiedad y su casa, «con grandísimo contento y alborozo» opuesto, evidentemente al llanto de don Rodrigo, mientras que éste llora las puertas abiertas, el Quijote sale por la puerta falsa de un corral, prácticamente olvidándose de su casa. El talante del hombre de la Mancha es el del cínico que no depende de la arquitectura porque sus deseos, e ideales son más grandes que ella, actitud que converge con Diógenes de Sínope.

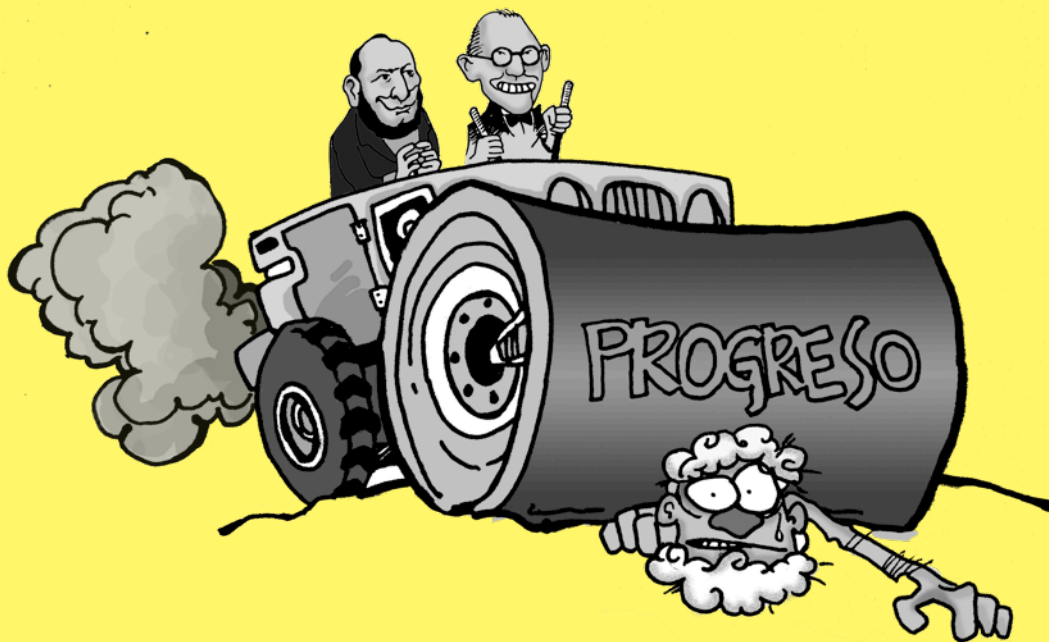
Una nueva cuña cínica se introduce en el discurso dialéctico del héroe y el antihéroe, es la postura abiertamente cínica de Cervantes no sólo respecto de la relación «arquitectónica» de los héroes con el espacio ya que todo su discurso es la inversión de la cultura, de lo caballeresco, o sea la exaltación de lo estéticamente feo, de las prostitutas, del bufón Sancho Panza, de la ignorancia. Mientras que Erasmo realiza el encomio de la estulticia, Cervantes propone una inversión de los valores: la razón en labios del bufón y el sabio que elogia a la locura. Bernard Shaw dirá que «leer hizo a Don Quijote un caballero. Creer lo que él leyó lo hizo loco».

---

<sup>45</sup> Cervantes, Miguel de [1605]. *Don Quijote de la Mancha*. México: Real Academia Española, 2005, p. 34.

<sup>46</sup> *Ídem*.





El cinismo yace bajo la maquinaria lumínica de la Ilustración racionalista.

# La Modernidad cínica

*El cinismo ha aprendido su lección sobre la Ilustración, pero ni la ha consumado ni puede siquiera consumarla. En buena posición y miserable al mismo tiempo, esta conciencia ya no se siente afectada por ninguna otra crítica de la ideología, su falsedad está reflexivamente amortiguada.<sup>1</sup>*

La Modernidad<sup>2</sup> irrumpe en la historia de forma sorpresiva y violenta. Sorpresiva porque se manifiesta desde un puñado de mentes que se recortan de la Edad Media y salen a la luz de la Ilustración, con la razón se han construido los cimientos de toda la cultura occidental contemporánea y a la que en gran parte se obedece aún. Y violenta, entendida como vehemencia demoledora, caudal hegemónico, potencia invencible. A lo largo de cuatro siglos se trabajó por imponer la razón a partir del auto-convencimiento de que ésta era el *único* camino hacia la madurez humana, ello implicó una descalificación de todo lo demás, la historia alternativa, la magia, la tradición, la fe como superstición. La Modernidad afirmará que todo lo anterior (que todo lo que no es ella y todo lo que no representa) ha sido sombra, como tal debe erradicarse; se trata de una inquisición invertida, aunque sólo en sus valores y no en sus métodos, pues en vez de instaurar a ultranza y de forma tajante la fe —como fue el caso del cristianismo— pretende gravar por la fuerza la razón a través de la imposición dogmática del pensamiento. Grandes fracturas surgen hacia el siglo veinte, la luz constrictora generó tantos intersticios que la Posmodernidad sólo podría avanzar a través de estos, y es posible descubrir también bajo la rueda de esta catastrófica máquina llamada Ilustración, aplastado y casi irreconocible al cinismo.

La Modernidad supuso en occidente la llegada de la luz sobre las tinieblas del oscurantismo medieval; la alegoría ya por sí misma prefigura una estrategia de inserción impositiva, pues la luz brilla inmaculada sobre las tinieblas, pero sólo unos cuantos privilegiados —los sacerdotes de la nueva religión— son los vehículos de transmisión de la verdad. El ilustrado se asume frente al alumno (*a-lumen*, sin luz) como único poseedor del nuevo conocimiento. Las luces encandilaron toda una era, cuatro siglos vivieron sometidos bajo el peso aplastante de una incandescencia que se hacía difícil de sostener.

---

<sup>1</sup> Sloterdijk, 1983: 40.

<sup>2</sup> El término se toma cautelosamente, cf. Latour, 1991, y Cf. p. 63 de esta tesis.

## EL CINISMO MODERNO

En el contexto de un proceso histórico y disciplinario llamado Ilustración, el cinismo debe nuevamente abrirse paso con una oposición consciente y liberadora a los poderes hegemónicos de la cultura, pero habrá de sufrir las influencias y consecuencias al encontrarse transformado en tres valores esenciales respecto de sus, hasta entonces, dos mil años de historia, que son la inversión de la pobreza, la risa melancólica y el cuerpo disciplinado. Al cínico se le percibe distorsionado, él mismo se advierte desfigurado, al ver su reflejo en el espejo deforme de la razón no logra reconocerse; se encuentra melancólico, desgastado, replegado. Los caracteres de la insolencia persisten de manera latente, pero pulverizada por el gran peso de la luz de la razón, que avanza devastadoramente. Uno de los cambios que sufre el cinismo es la pobreza, en la Modernidad ser cínico se vuelve un lujo que las clases bajas ya no se pueden conceder, en su lugar es el burgués quien que ocupa el sitio que ha dejado el pobre como crítico social, nómada urbano, constructor metropolitano. Pero cabe preguntarse por qué la clase baja, ya no es beneficiaria de este cinismo alegre ¿Cuándo vuelve la cara y renuncia a las expresiones cínicas de Diógenes y el carnaval de la Edad Media?

Con la llegada de la Revolución Industrial y la incisión del capitalismo en la sociedad europea<sup>3</sup> el hombre, el *homo urbano*<sup>4</sup> se convierte en un prisionero voluntario de un sistema laboral explotador. Las jornadas de trabajo próximas a la esclavitud reducen la calidad de vida de la clase obrera y no le permiten darse el lujo de viajar, de entretenerse, de reconocerse en y a través de la ciudad; sólo aquel que tiene los recursos económicos para hacerlo puede disfrutar de la holgura de una vida bohemia y viajante, como la del peregrino sin rumbo que una vez fue Diógenes o Crates, sólo esta élite burguesa —el Ulises de Joyce, el Rodolfo de Puccini, el loco Harry Haller de Hesse— puede atravesar los bazares y callejones, recorrer las plazas e introducirse en bares, cafés y prostíbulos sin el apremio de una vida laboral extenuante.

Como resultado del desarrollo del capitalismo surgen dos clases sociales intermedias entre los muy ricos y los muy pobres, la clase media que luego habrá de alzar la bandera de las luchas sociales, y la nueva clase de pequeñoburgueses e industriales<sup>5</sup>. Paradójicamente se ensancha la brecha de las grandes diferencias socia-

---

<sup>3</sup> Aunque no existe un consenso sobre los orígenes del capitalismo —si éste se da en la primera Edad Media o la Modernidad— en Europa se afirma su consolidación hacia los siglos XVII y XVIII.

<sup>4</sup> Pues inicia el proceso de urbanización de las ciudades a partir del fenómeno de la migración.

<sup>5</sup> «Con el ascenso de la burguesía se distribuye de nuevo el puesto de los mejores. El Yo burgués, que se encaramó en un asalto frontal, creativo y sin precedentes a las alturas de una nueva conciencia de clase consiguió un narcisismo autónomo. [...] Hay, desde el comienzo, una versión de burgueses que investigan, componen música, hacen poemas y filosofan, y creen abrir con estas actividades un mundo que se basta a si mismo. [...] El burgués, que como sujeto de poder dice Yo porque también él trabaja y es creativo». Sloterdijk, 1983: 119 y 121.

les, los pobres se vuelven más pobres y los ricos más ricos. Son fundamentalmente estas clases «nuevas» las que protagonizan una cultura del cinismo, y es entre estas dos márgenes donde se desarrolla la historia del melancólico cinismo moderno que las tiene como telón de fondo, expectantes del desarrollo protagónico del cínico. Aunque, como se verá hacia la segunda mitad del siglo veinte, serán estas mismas clases las que, renegando de su condición marginal en la historia, habrán de echarse en multitud a las calles a participar de este cinismo ya no individual sino masificado. En este contexto, son los estudiantes patrocinados por sus fortunas familiares o mecenas quienes tienen la posibilidad de asistir a la universidad y desde una posición informada e ilustrada ejercer una crítica social y al mismo tiempo construir en torno a sí una vida bohemia. Ambas expresiones son las que Sloterdijk identifica claramente como cínicas, y es singular que subraye una más: la ciudad<sup>6</sup>.

De este modo, la pobreza cínica queda invertida en la Modernidad, se reterritorializa para evitar su extinción ante los grandes cambios que enfrenta la sociedad en favor del progreso, la novedad y el desarrollo, sustantivos que permanecen fieles al pensamiento moderno y no se le apartan ni en el lecho de muerte. La antes pobreza cínica se oculta bajo las levitas negras y los bombines bohemios, tras las monturas de las gafas universitarias y los sueños de los *flâneurs* que deambulan por la ciudad como evocando a Crates, que encuentran en ésta el territorio, más que propicio, ideal para sembrar la semilla de la crítica cínica. Son éstos los que luego retomarían de forma invertida la burla de la arquitectura en un el pliegue de un fenómeno cautivador por medio de la crítica de la hegemonía de las políticas de ciudad y de la defensa de lo urbanoarquitectónico.

Por su parte, la Revolución Industrial trajo consigo progreso, desarrollo y novedad, ideas sumamente atractivas para una sociedad que se piensa a sí misma moderna, contribuyendo también a ampliar de forma grotesca la brecha social; los ricos se han vuelto prósperos y acaudalados, los pobres, miserables; son éstos los que (anteriormente ostentan una crítica a festiva, desde la posición del esclavo hacia el amo) ya no tienen tiempo de reír a carcajadas. Pero en el cínico de la Modernidad percibe que algo ha pasado, en principio no se identifica claramente, este otro cambio radical (luego del de la pobreza por la burguesía) se observa en la actitud festiva, que ya no lo es más. En su lugar, hay una crítica taciturna y nostálgica, pero ¿nostalgia de qué? ¿Qué es lo que añora y reclama el cínico moderno? El cínico viaja melancólico y umbrío, perfilado y solitario a través de la ciudad, en la visión romántica y trágica del hombre de los siglos XVIII y XIX. El cinismo moderno no se manifiesta agresivo, como el de Diógenes, o el carnaval; tampoco festivo o alegre, en su lugar hay un cinismo retraído, expresado en la retaguardia, aunque latente, visible en las casi invisibles figuras de los románticos y los poetas malditos.

---

<sup>6</sup> «En la historia de la insolencia, además de la ciudad, son tres las instituciones sociales de jocosa terquedad que desempeñan un papel: el carnaval, las universidades y la bohemia. Las tres funcionaban como dispositivos de ventilación a través de los cuales las necesidades, que por lo demás en la vida social no estaban justificadas, podrían lograr una salida en plazo fijo. Aquí, la insolencia tenía un espacio en el que era tolerada, aun cuando la tolerancia sólo tenía una vigencia temporal y hasta nueva orden». Sloterdijk, 1983: 197.

Esta nueva máscara con que se muestra tiene fundamentalmente dos motivos, el primero de ellos lo señala Sloterdijk: está contaminado por la Ilustración<sup>7</sup> y en consecuencia, por todos los procesos disciplinarios que surgen de ella, y que van desde el control del cuerpo, el pensamiento eminentemente lógico, la renuncia al espíritu, a lo irracional y lo fantástico y la sumisión absoluta a la razón como nueva religión. La crítica urbana y social sólo puede hacerse bajo estas reglas y siguiendo los mecanismos que otorgan autoridad y prestigio social e intelectual, que para la Modernidad es la base de la transmisión del conocimiento.

Pero hay una segunda causa que determina la postura melancólica del cínico moderno, esta pérdida del carácter jocoso resulta de suma importancia para el entendimiento de la evolución del cinismo —y también de sus formas de movilidad—, y es significativo apuntar que gran parte de este malestar social que produce reacciones deprimidas tiene su origen en la ciudad y sus fenómenos (la arquitectura en consecuencia) es ella en gran medida las responsable de esta transformación, como lamenta Baudelaire:

Me parece a veces que mi sangre corre a raudales, [...]  
A través de la ciudad, como en un campo cercado,  
se marcha, transformando los adoquines en islotes,  
saciando la sed de cada criatura,  
y en todas partes colorando de rojo la natura.<sup>8</sup>

Baudelaire habla de una París ensangrentada, una ciudad herida, pero su lenguaje poético no aspira sólo a ser una expresión del alma, sino una denuncia contra la destrucción real de la metrópolis en función del «orden y progreso» que impone el positivismo y las políticas urbanas del prefecto de París en la segunda mitad del siglo XIX. El cínico se vuelca a los (incipientemente masivos) medios de comunicación y al arte como herramientas de crítica para atacar este contrasentido histórico que lo acorrala sin piedad en un proceso melancólico que lo conducirá al nihilismo. Hacia el final de la Edad Moderna es posible encontrar una filosofía, una crítica y un arte realista-depresivos. El existencialismo, la crítica nietzscheana y romanticismo, Baudelaire, Marx, Oscar Wilde, Twain, Sartré, Rusell, Shaw o un Emil Ciorán que escribe:

Vagabundo por calles mancilladas por mis semejantes, por unos semejantes a los que persigues para ahuyentarlos, llevando a cuestras el cansancio de las ciudades y la locura de los bulevares del tiempo, regresas a casa y, en tu habitación solitaria y en tu lecho aún más solitario, el polvo de tus pensamientos gime: «¡no puedo más!».<sup>9</sup>

Luego, hay un tercer elemento que deteriora la primitiva imagen del cinismo, precisamente el que había sido su vehículo de expresión a lo largo de dos milenios y que enfrenta una nueva batalla por la supervivencia: el cuerpo. Si en la

---

<sup>7</sup> «Quien se ponga a hablar de cinismo está mencionando las fronteras de la Ilustración. [...] Cinismo es la falsa conciencia ilustrada: elegir tal formulación significa dirigir visiblemente un golpe contra la tradición ilustrada». Sloterdijk, 1983: 40.

<sup>8</sup> Baudelaire, 1857 § CXIII: *La fuente de sangre*.

<sup>9</sup> Ciorán, 1993: § 33.

Edad Media se dio inicio un proceso disciplinario que tuvo como objetivo someter la anatomía humana, en la Modernidad éste se encuentra dando sus frutos, poco a poco y a la vez aceleradamente se cumplen sus objetivos, el cuerpo humano queda hecho un guiñapo, pero políticamente correcto. La melancolía cínica responderá entonces directamente al fenómeno disciplinario tanto del cuerpo como del espacio. No es sólo la fisiología la que tiene que someterse a un control, también —y a la par como analiza Foucault— es el espacio el que en la Edad Moderna, se disciplina fundamentalmente en las ciudades, a través de los programas de planeación y renovación, de la regulación en las formas de desplazamiento, de la organización del *corpus* social, y todo ello en función de las ideas de progreso, novedad, evolución y desarrollo que implicaron a su vez a la disciplina y el esfuerzo, y se territorializaron fundamentalmente en el cuerpo humano y la metrópolis, con la mediación de la arquitectura, pues a medida que se doma uno también lo hace el otro, hay urbes domesticadas, airoas, incluso arrogantes. Lo que en el cuerpo es la disciplina, en la ciudad tiene como paralelo la regulación, las normativas, programas, leyes y decretos que proliferan como un virus incontenible desde el siglo XVI hasta la actualidad.

En París, en un decreto de 1858 se fija una frontera entre el espacio público y el privado: la «línea de fachada» o «frente edificable». Por un lado, se encuentran las casas, los palacios, los talleres, las oficinas y los centros de reunión, donde se desarrolla la vida privada impenetrable y tutelada por las costumbres. Por otro lado está la vía pública, la acera, «donde cada cual se mezcla con los otros y donde uno deja de ser reconocido, y donde Baudelaire se siente solo entre millones de semejantes»<sup>10</sup>. Todo ello en el contexto del proceso disciplinario del cuerpo, que incurre en muchos estadios para configurarlo como políticamente correcto. Por oposición al desnudo se asume obsesivamente la vestimenta llevada al extremo puritano. Las formas de esconderlo también generan una (débil) oposición cínica que se expresa en la canción jocosa, a menudo censurada y mal vista por la sociedad ilustrada:

Te juro Juana, que tengo ganas  
de verte la punta 'el pié,  
la punta 'el pié, la rodilla, la pantorrilla y el peroné.<sup>11</sup>

Pero el desnudo en la sociedad moderna no se toma a la ligera, se considera falta grave y atentado a la moral, si bien se ha censurado y disciplinado completamente el cuerpo, las expresiones del desnudo sólo son permitidas bajo los criterios del buen gusto artístico. Desde el siglo XVI hasta el XX, la sociedad ilustrada se vuelca sobre el clásico griego, fundando un neoclasicismo que exalta una corporalidad platónica, perfecta y perfectamente pudorosa. El cinismo tiene sus propias reacciones, como la de Baudelaire que «se mofa de esos pintores que, encontrando demasiado fea la vestimenta de los hombres del siglo XIX, no querían representar

---

<sup>10</sup> «Este solitario dotado de imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de hombres». Baudelaire, 1863, § 4: 12

<sup>11</sup> Canción *Mañana por la mañana*. Letra de Juan García Muñoz y Música de Emilio J. Brameri, 1946.





La *Maja desnuda* [SUP.] y *Maja vestida* [INF.], hacia 1800. La Maja desnuda de Goya no es la imagen de una diosa sino de una mujer sensual, provocativa e incitante. El desnudo en la pintura ha sido prohibido por el Santo Oficio porque era «deshonesto».

más que togas antiguas»<sup>12</sup>. El escándalo de la *Maja desnuda* (que permaneció oculta cien años, desde su creación hasta 1900) se potencia no sólo por el naturalismo expresivo del desnudo, sino por la demostración de humanidad, por la evidencia del cuerpo *tal cual es*, no divino e idealizado como en la escultura griega, sino cotidiano, imperfecto, grueso, y sobre todo velludo. La incorporación del vello en la pintura es escandaloso porque hasta entonces la corporalidad verdaderamente humana es tabú; en Goya la expresividad naturalista es una denuncia contra la cultura de la anatomía oculta, no es sólo un desnudo artístico sino un desnudo social.

Aunque esconder el cuerpo no fue la única forma de disciplinarlo, había también que controlarlo en sus movimientos, luego, en su movilidad (o sea como forma de desplazamiento a través del espacio y la ciudad). Estos ejercicios de control ejercidos sobre el cuerpo pueden rastrearse desde el siglo XVI en el ballet clásico —Au le llama «el sirviente obediente»<sup>13</sup>— que es sometido a una disciplina extrema. Después vendrán las formas políticamente correctas de movimiento y desplazamiento a través de la ciudad consignadas por medio de infinidad de manuales impresos sobre «urbanidad y buenas maneras», «etiqueta», «buenas costumbres».

De este modo se completa la triada: la pobreza burguesa, la melancolía, y el cuerpo disciplinado, las tres características de un cinismo moderno que lo vincula a la vez que lo separa distantemente, polarizándolo, del cinismo antiguo y medieval. Éste se encuentra irreconocible, pero expectante, sometido a capas y estratos de transformaciones y prejuicios heredados de la Ilustración. La batalla más difícil que tiene que librar ya no es, como en la Edad Media, ante la fe, sino contra la razón ilustrada, que busca por todos los medios difamar a su adversario. La táctica del racionalismo, que se extiende no sólo contra el cinismo sino en múltiples territorios, es fácilmente descifrable: *la estrategia del bravucón* también fue estudiada por Lyotard, Vattimo, Rozsak y Sloterdijk, y consiste en la detratcación del oponente desde el mismo territorio racional. La forma de desarmar al enemigo es declarándolo racionalmente incompetente. Basta con decirlo: «está loco» para que pierda credibilidad, luego, al no ser suficiente, los centros psiquiátricos fungieron como sustituto de la prisión, como estudia Foucault. Esta nueva cruzada contra lo irracional deja yermos los territorios del cinismo, y donde había un bosque construye un páramo, es la propia estrategia que utilizan los arquitectos modernos, Le Corbusier, Mies, Johnson y todos aquellos que fundamentaron su teoría en el positivismo de Comte<sup>14</sup> —«el profeta de la era científica» según Gideon— y que heredan los posmodernistas en arquitectura; es la misma que usa Gideon para desprestigiar la arquitectura griega al llamarla escultura e instaurar por la arquitectura moderna el poderoso reino de la tabla rasa.

---

<sup>12</sup> Foucault, 1984a. Cf. Baudelaire, 1863 § 4, «La Modernidad».

<sup>13</sup> «A most obedient servant». Cf. Au, 2012: 11.

<sup>14</sup> El pensamiento humano pasa, de acuerdo a Comte, por tres fases: la teológica, la metafísica y la positiva. La última, que es la de completa *madurez* del pensamiento humano, se caracteriza por la renuncia volitiva a las dos primeras etapas mediante la adhesión estricta a las metodologías de la ciencia.



El cinismo queda en la Modernidad desacreditado y negativamente implicado como una figura demoniaca<sup>15</sup>, y desde entonces viene lastrando hasta el tercer milenio, el estigma de la locura, del mal gusto, la irracionalidad, el vandalismo, la vulgaridad y la «baja cultura» con que se le asocia perniciosamente, armas viciadas de las cuales se vale una y otra vez el ilustrado para desprestigiarlo. En este contexto, se hace necesario diferenciar este «nuevo» cinismo contaminado, depresivo y controlado, del cinismo antiguo, para lo cual se retoma la etimología de la palabra y Sloterdijk designa como *quinismo* a las expresiones festivas y críticas del cinismo antiguo y medieval, y para designar al cinismo moderno y contaminado por la Ilustración, se utiliza el término corriente *Cinismo*. Ya antes, en *Parmenides und Jona* (1966) Heinrich usa la distinción entre *Kynismus* y *Zynismus*. Esta clasificación es tomada a su vez de Tillich en el texto de 1953 *Der Mut zum Sein* (el coraje de ser, o el coraje respecto al ser),

en ese texto encontramos una distinción —no sé si aparece por primera vez; sea como fuere, es explícita en él— entre el *Kynismus* y el *Zynismus*. Tillich utiliza el término *Kynismus* para designar el cinismo antiguo, definido, caracterizado por él como la crítica de la cultura contemporánea de los cínicos, sobre la base de la naturaleza y la razón. Y de ese cinismo hace derivar, pero con diferencias notables, considerables, el *Zynismus* contemporáneo, un cinismo contemporáneo del que dice que es el coraje de uno mismo de ser su propio creador.<sup>16</sup>

Como forma de expresión o de contacto con lo trascendente, la danza está íntimamente ligada al carnaval; ahí el cuerpo es un organismo libre y sin censura, ni del movimiento ni de todo tipo de fluidos que salen de él. Ya en la Antigüedad «el quinismo griego descubre como argumentos la animalidad del cuerpo humano y de sus gestos y desarrolla un materialismo pantomímico»<sup>17</sup>. Pero frente a estas expresiones libres resulta evidente por contraste el cuerpo constreñido de la Modernidad que se manifiesta tieso, dominado, sumiso y contrapuesto al del carnaval. Ya no aparece el baile festivo de movimientos libres y en su lugar hay un manual de desplazamiento en el espacio.

Es a partir del siglo XVII que en occidente la danza se disciplina ejerciendo sobre el organismo una violencia insólita. El Rey Sol funda en 1661 la *Académie Royale de Danse*, hasta antes, aunque con movimientos controlados, la danza era sólo un espectáculo diletante de la aristocracia (el cuerpo en el palacio, ajeno a ella, también fue objeto de transformación, manifestada desde la forma en el vestir y la moda de la época, hasta los ademanes, gestos, posturas y reverencias). Con el paso del tiempo es posible observar una anatomía transformada y mucho más sometida a la disciplina, que da pie a la profesionalización del ballet clásico. Es hasta el siglo XVIII que el cuerpo empieza a retomar el uso de su lenguaje propio como forma de expresión; antes de entonces la danza moderna implicaba una serie de movimien-

---

<sup>15</sup> En la figura de lo perverso como argumento de descalificación. Cf. p. 347 de esta tesis.

<sup>16</sup> Foucault, 1984: 190.

<sup>17</sup> Sloterdijk, 1983: 178.

tos más o menos rítmicos donde el protagonista no era la anatomía, sino la indumentaria y la poesía. Luego se hará énfasis en la capacidad comunicativa del cuerpo, y en este territorio son los ballets rusos de la época quienes llevan la delantera en cuanto a expresión corporal incorporada al movimiento, y entre éstos se destacaría Nijinsky como ejecutante. De este modo, se asocia a la corporalidad un significado y se perfecciona un lenguaje que pretende decir algo, un discurso que, si bien es ajeno al pantomímico y humorístico quinismo antiguo, sí quiere perfeccionar su capacidad comunicativa a través de la estética del movimiento.

#### CORPUS SPATIUM

En cuanto a la movilidad (no sólo del cuerpo respecto de sí mismo, sino a través del espacio y con la arquitectura como *escenario*), hacia finales del siglo XIX la corporalidad inicia su propia revolución callada. Desde la danza surge una resistencia hacia las formas extremas de control que había supuesto en occidente el ballet clásico. Poco a poco se van primero camuflando y luego eliminando los límites restrictivos del cuerpo disciplinado. Por principio de cuentas, la integración de un lenguaje corporal permite mayores posibilidades, a la vez que plásticas, móviles, en un umbral que otorgaba más facultades al organismo que las limítrofes dadas por el ballet clásico. Luego, con orígenes en Norteamérica pero como un fenómeno que ganó aceptación en el mundo occidental, Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St Denis<sup>18</sup> buscaron, a partir de la exploración de los movimientos corporales, nuevos vehículos en la danza, de este modo formulan una expresión más relacionada con los movimientos naturales del cuerpo, en un intento de emanciparse del dominio ejercido sobre éste, a través de un carácter naturalista en donde el movimiento de lo cotidiano y lo habitual es llevado al territorio del arte.

[De Duncan] la naturaleza fue su inspiración y su guía. Al abogar por la naturalidad, no obstante, no tenía la intención de abolir la estructura formal del orden ya que, como ella observa, las formas de los objetos naturales revelan diseño. Por el contrario, se opuso a todo lo que era contrario a la naturaleza, entre lo que se destaca las posiciones controvertidas de los pies en el ballet académico.<sup>19</sup>

Casi al mismo tiempo en Europa, a principios del siglo XX se descubren otras formas de emancipación de la rigidez en la danza, a través de la *euritmia* promovida por Rudolf Steiner y el movimiento antroposófico; ésta se define como el arte de moverse en forma bella y armoniosa, con un fuerte componente metafísico que aspira a la conexión del sentimiento personal con el exterior y a crear a partir del movimiento un puente entre el alma y el mundo. En la misma tradición de la danza, el desarrollo y la movilidad corporal, muchos caminaron sobre los pasos de Fuller, Duncan y St Denis, en un proceso que, desde el arte, abolió los lastres y

---

<sup>18</sup> Si bien cada una de ellas proviene de diferente raíz dancística, por su lado experimentaban una insatisfacción y una deuda en estas tradiciones. Duncan iniciará un proceso que extrae a la danza de los escenarios consagrados y la lleva a otros territorios al aire libre, naturales y arquitectónicos, como la playa o el antiguo teatro griego. Cf. Au. 2012: 91.

<sup>19</sup> Au, 2012: 89. Tr. de JpML.

compromisos que pesaban sobre el organismo, a ellas siguieron otros como Rudolf Laban o Mary Wigman. Sin embargo, es importante, mencionar que a la par de esta liberación, se encontrarían luego manifestaciones ya no exclusivamente en el ámbito de la danza, sino en relación con la vida diaria y de un modo importante, a través de una interacción con la ciudad que hacia la Posmodernidad ya no se presenta sólo como escenario, sino como un territorio de interacciones. La oposición posmoderna contra la corporalidad medida y disciplinada se volverá ya no sutil y confusa, sino abierta, contracultural, contestataria y crítica.

En sus inicios el ballet moderno ha cumplido una función de entretenimiento y tiene su lugar en las salas de palacio en un ambiente más bien *amateur*, su ámbito es el ordinario, el de la casa, el de un espacio no sacralizado, pues en principio no cuenta con el uso del proscenio que se integrará en el siglo XVII; con la llegada de éste se ejecuta una importante transformación espacial, se crea una barrera que ya no es necesariamente física (como un muro) y que rompe el vínculo espacial y emocional que había con el espectador.

La percepción de la audiencia respecto al bailarín comenzó a cambiar a medida que se modificaron las condiciones de la representación. El proscenio creó distancia física y psíquica entre los artistas y los espectadores, quienes terminaron por ya no identificarse con el bailarín como habían hecho en los días en los que el ballet de la corte era significativo en la creación de unidad entre diferentes facciones.<sup>20</sup>

El escenario representa un regreso al espacio sacralizado, pero esta vez con connotaciones ya no metafísicas sino humanísticas, se deja atrás lo religioso en pro de lo civil, y esta división del espacio se expresa en el límite psicológico, de naturaleza restrictiva. Aunado a ello hay una diagramación del movimiento, una esquemática de la representación en donde a la par del alejamiento psicológico gracias al proscenio, hay un alejamiento corporal respecto de la naturalidad del movimiento en el bailarín.

La notaciones Feuillet y Laban no sólo brindaron la posibilidad de diagramar la danza y reproducirla, sino de registrarla espacialmente; desde entonces el ser humano ya no se manifiesta como un cuerpo libre, no se le permite el trazo en el territorio como mapa, sino como calco, repetición, de lo liso del desplazamiento —de la espontaneidad antigua y medieval— al espacio estriado, diagramado y controlado. Estas formas de domesticación del cuerpo en la danza se extienden a las formas sociales de un «cuerpo dócil, medido en sus acciones». La genuflexión, la reverencia, la cabeza cubierta o descubierta, la sutileza de los ojos bajos o altivos, el ponerse de pie cuando alguien entra o incluso agacharse a recoger algo, formaron parte de una cultura de la expresión corporal que adquiere gran importancia, para la movilidad, e incluso, a las formas de expresión humana como el bostezo, la carcajada, el guiño, o la risa. Estas formas del cuerpo-espacio no sólo se dan en la interacción cuerpo-arquitectura, sino a través del cuerpo-ciudad, se establecen códigos de conducta, de desplazamiento vinculado a clases sociales —el uso de ban-

---

<sup>20</sup> Au, 2012: 23.



En la danza el cuerpo implica una interacción con el espacio, que a su vez es el ingrediente que la vincula a la arquitectura. Estas concepciones espaciales en el arte del movimiento aportan una aproximación (primero desde el arte) al entendimiento del espacio moderno que luego se hará más clara al trasponerla con la movilidad urbana en y a través de la ciudad. [IZQ.] Luis XIV bailando. [CEN. SUP.] Nijinski. El expresionismo en la liberación del cuerpo. [DER. SUP.] Isadora Duncan, lleva la expresión fluida del cuerpo a territorios naturales y exteriores, como el teatro griego. [INF.] Pina Bausch.



quetas o ciertas calles— o a la raza, visibles en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX en la moderna ciudad discriminatoria, donde los códigos de conducta restringen el paso de hombres y mujeres negros al vehículo, andenes o negocios, que luego se harían extensivos a los judíos hacia el inicio de la segunda guerra mundial o los indígenas relegados a las reservas en las ciudades estadounidenses.

En cuanto arquitectura, salen a la venta numerosos manuales de uso del espacio bajo el apelativo de «normas de urbanidad», que indican la forma de comportarse —controlarse, someterse, disciplinarse— en el *corpus* social, de cómo se usa correctamente una escalera<sup>21</sup>, de las condiciones para entrar a una casa ajena, de cómo comportarse en un lugar sagrado, del mantenimiento de la vivienda, o de los espacios permitidos o prohibidos, que luego se reflejan al momento de diseñar las *zonas* privadas y públicas de la vivienda, como dice Carreño, «cuando al entrar de visita en una casa se penetra hasta el comedor, lo cual no está permitido sino mediando una íntima confianza»<sup>22</sup>.

### AUFKLÄRUNG

La Posmodernidad se asienta sobre un terreno intelectual y psíquico movedido, en este pantano arcilloso y de mantos freáticos superficiales no cabe pensar en la construcción de los grandes edificios inmóviles y eternos equiparados a las viejas formas de tradición, identidad y carácter; sencillamente no es posible, pero vendrá efectivamente una multiplicidad de nuevas configuraciones, para muchas habrá que inventar nuevas palabras, incluso lenguajes, pues hoy son desconocidas, y serán éstas las que superen no sólo al proyecto ilustrado, en consecuencia, a la Modernidad.<sup>23</sup> El cínico moderno que aparece sobre todo después de la primera guerra mundial, «el hombre de la clara mirada malvada» se ha sumergido en la masa y sólo el anonimato constituye su gran espacio de la discordancia cínica; es un integrado antisocial que no entiende que su manera de ser tenga que ver con el ser malvado,<sup>24</sup> sino como un modo de ver moderado por el realismo: «Sí, soy pesimista, pero yo no tengo la culpa de que la realidad sea la que es», decía Saramago. Para el cínico los tiempos de la ingenuidad han pasado.

Como resultado, como reacción (una forma pasiva, la otra activa) a la crítica de la razón ilustrada, ¿se debe suponer que ésta sea sustituida —indefectiblemente— por la razón cínica? Cabe esperar que el cinismo no sea la «única» salida como el nihilismo consumado la «única» *chance*. Mucho más en la época de la frag-

---

<sup>21</sup> «El uso de la escalera. Las personas que bajan, por lo general, son las que deben ceder el lado del pasamanos a las que suben. El caballero que acompaña a una dama en una escalera demasiado angosta para ir a su lado, debe ir delante de ella al subir, para no dar la impresión de que va mirándole las piernas». Del Manual de urbanidad y buenas maneras para el uso de la juventud de ambos sexos, (1853) de Antonio Carreño.

<sup>22</sup> Carreño, 1853: Cap. 3.

<sup>23</sup> Como ilustración y Modernidad son conceptos estrechamente relacionados, y yendo más allá de la ilustración, Sloterdijk también va más allá de la Modernidad, uno debe llamar a la posición quínica defendida en la *Crítica de la razón cínica*, posmoderna. Cf. Lorenz, 2003.

<sup>24</sup> Cf. p. 245 de esta tesis.

mentación y el movimiento, de los discursos alternos, donde todo cambia, donde «al igual que la urbanización, la motorización, la electrificación y la informatización han transformado la vida de las sociedades, también el trabajo de la reflexión y la crítica han modificado estructuralmente las conciencias confiriéndoles una nueva constitución dinámica. “Ya no existe nada fijo”»<sup>25</sup>.

El cínico ha aprendido su lección sobre la ilustración, pero ni la ha consumado ni puede consumarla. En buena posición y miserable al mismo tiempo, esta conciencia ya no se siente afectada por ninguna otra crítica de la ideología, su falsedad está reflexivamente amortiguada. Sloterdijk afirma que definir al cinismo como «falsa conciencia ilustrada» (la frase en sí es un cinismo en estado cristalino) significa dirigir visiblemente un golpe contra la ilustración. Lo que subyace en su planteamiento es contundente: derrocar el pensamiento racional. Más que una consigna revolucionaria o una acción contestataria, Sloterdijk evidencia el proceso que ha seguido tras la fractura del proyecto ilustrado, no es una propuesta, sino la descripción —casi etnográfica— de una cultura que había creído en la racionalidad y ahora, tras la pérdida de la ilusión, se enfrenta a una realidad esquizoide.

La Ilustración experimenta su ruptura más importante en el cinismo político de las prepotencias. Pues saber es poder, y todo poder que está bajo coacciones de lucha conduce a la división del saber: un saber capaz de ser vivido y otro que no lo es. Sólo superficialmente, esto se manifiesta como la oposición entre «realismo» e «idealismo». En realidad se enfrentan un realismo esquizoide y un realismo antiesquizoide. El primero se manifiesta grave, el segundo insolente.<sup>26</sup>

Una vez que la propia Ilustración ha desenmascarado a los grandes discursos a través de la crítica (la revelación, la ilusión religiosa, la metafísica, la superestructura idealística, la moral, la transparencia, la ilusión natural y de privacidad), ella misma se quiebra y es inminente el advenimiento del nihilismo por la pérdida de la confianza en los grandes temas. La Ilustración fue la fractura más grande que sufrió la Modernidad, parecía indestructible, pero aún así se rompe y se lleva consigo la confianza en lo racional. Aunado a ello, las atrocidades tecnológicas del siglo veinte (del Verdún al Gulag, de Auschwitz a Hiroshima y la bomba atómica como el triunfo de la racionalidad técnica) han permitido la configuración de una experiencia que desprecia todo optimismo: «la conciencia histórica y el pesimismo parecen equivaler a la misma cosa»<sup>27</sup>. Pero Sloterdijk rehusa llamar «nihilistas» a las sociedades posmodernas desilusionadas de la ilustración, en cambio habla de un cinismo difuso que se ha propagado como sinónimo de malestar en la cultura, de amargura, de infelicidad que no mata, pero que tampoco hace más fuerte, «un caso límite de melancólico que mantiene bajo control sus síntomas depresivos y, hasta cierto punto, sigue siendo laboralmente capaz»<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Sloterdijk, 1983: 139.

<sup>26</sup> Sloterdijk, 1983: 148.

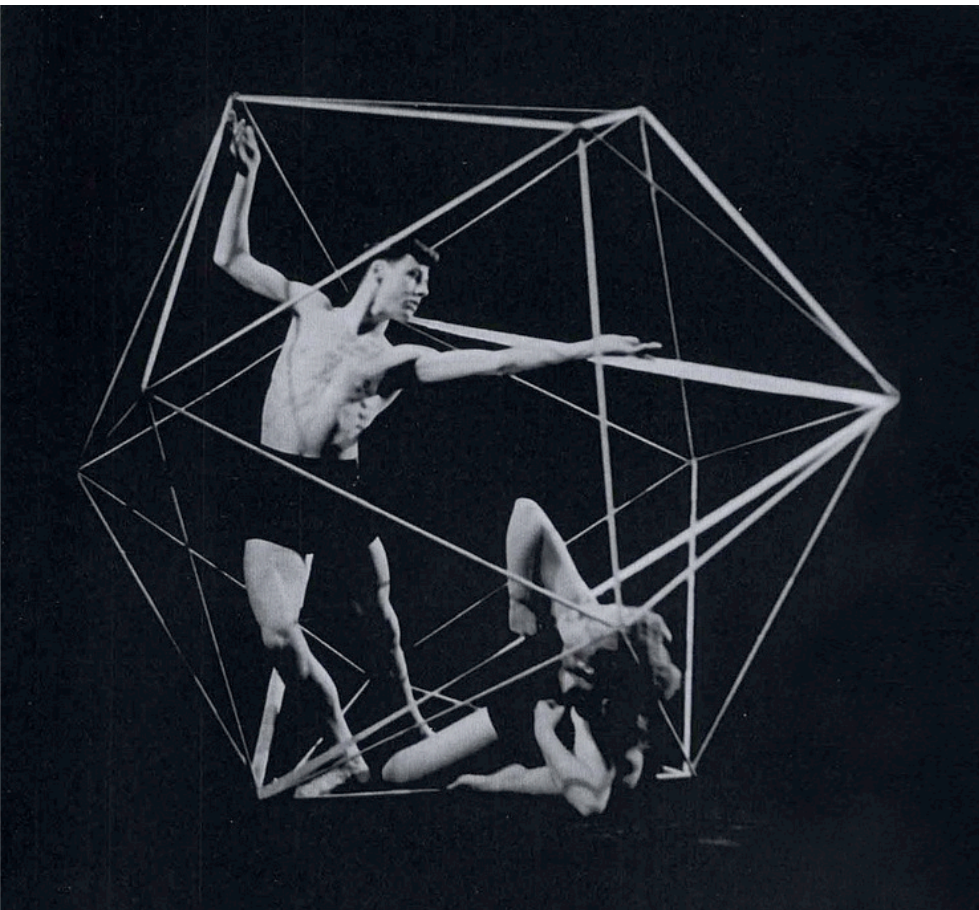
<sup>27</sup> Sloterdijk, 1983: 49.

<sup>28</sup> Sloterdijk, 1983: 40.

48. Menuet

Menuet

*Menuet à deux  
Pour une homme et une femme.  
Dancé par M.<sup>r</sup> du Moulin l'aîné et M.<sup>lle</sup> Victoire, au Ballet  
des Fragmens de M.<sup>r</sup> de Lully.*



EN LA CALLE.—LA NIÑA MAL EDUCADA



**S**ALE de casa sin estar del todo vestida y a veces llega a la calle descompuesta.

**A**UNDA tiesa y presumida llamando la atención por su caminar extravagante.

[IZQ. SUP.] *Feuillet notation*. Sistema de notación del movimiento que documenta patrones en la danza barroca hacia el siglo XVII.

[DER. SUP.] El icosaedro de Rudolf Laban. Junto a la Labanotación documenta las poses del movimiento humano y posibilita a los coreógrafos poder registrar los pasos de los bailarines y otros desplazamientos corporales.

[INF.] Sobre las normas de comportamiento social, la domesticación del cuerpo en la Modernidad.



Cuando Sloterdijk habla del cinismo moderno lanza una primera definición en la que éste no puede sustraerse de la Ilustración; lo define en relación indisoluble con ésta como si fuesen dos caras de una misma moneda, o mejor, en términos de acción y reacción, de causa y consecuencia. Lo cierto es que la Ilustración en su lazo inherente con el cinismo moderno ha sido la mayor influencia ejercida sobre él a través de un trabajo poderoso al mismo tiempo victorioso e inútil: «Cinismo es *la falsa conciencia ilustrada*, es la conciencia modernizada y desgraciada, aquella en la que la Ilustración ha trabajado al mismo tiempo tanto con éxito como en vano»<sup>29</sup>. Y su trabajo exitoso implica esta metamorfosis del cinismo hacia las formas serias de comportamiento e (in)movilidad. A la vieja usanza de los *gangsters*, «trabajarlo» implicaba desaparecerlo. La Ilustración se da a la tarea de exorcizar al cinismo de sus demonios primigenios y extraer, analítica y sistemáticamente, su esencia hasta volver al cínico «políticamente correcto», melancólico, de cuerpo disciplinado y acomodado en una burguesía fanática de la autocensura y la inhibición social. Estas formas de «evolución» del cinismo hacia la Modernidad deben entenderse como una especie de camuflaje, una adaptabilidad que garantiza su permanencia y que como en las especies, favorece la supervivencia del más fuerte por medio de una adaptación flexible y rizomática.

De este modo, el cinismo no se transforma por completo, sino que permanece latente, y es en este conjunto de intersticios donde es posible ubicar el trabajo de la Ilustración que, como dice Sloterdijk, ha sido en vano; a pesar de todo, el cinismo pervive en la Modernidad y es a muchos niveles un enfrentamiento a lo ilustrado, como rivalidad, como contracultura, como alternativa. En tanto que modo de supervivencia, por naturaleza propia el cinismo debe contrarrestar críticamente a los sistemas hegemónicos para subsistir a través del tiempo, esta resistencia que garantiza su conservación se manifiesta en la Edad Media contra el imperio de la fe representada por el clero, y sobrevive en el carnaval; y en la Antigüedad contra las normas sociales y la cultura. En la Edad Moderna esta lucha es contra la razón ilustrada y las formas —de gobierno, de control, artísticas— derivadas de ella, planta cara a una nueva batalla más violenta que antes, contra la razón. ¿Cómo, entonces, hay que entender esta oposición cínica a la Ilustración? Y por principio de cuentas, ¿qué es esta Ilustración a la que se enfrenta el cínico?

¿Es la *Aufklärung* un cambio histórico que atañe a la existencia política y social de todos los hombres sobre la superficie de la tierra? ¿O hay que comprender que se trata de un cambio que afecta a lo que constituye la humanidad del ser humano?<sup>30</sup> La respuesta que ofrece Kant es ambigua y compleja. No define la Ilustración a partir de sus síntomas (racionalidad, novedad, progreso, desarrollo, neoclasicismo) a los que percibe más como consecuencia de una modificación de lo que se puede entender como una mutación en la estructura humana, o sea, apunta a la raíz para afirmar no sólo un cambio del comportamiento, sino de la estructura

---

<sup>29</sup> *Ídem*.

<sup>30</sup> Cf. Foucault, 1984a.



primordial que implica la voluntad, la libertad, y desde luego, la inteligencia.<sup>31</sup> La *Aufklärung* se va a definir como «la modificación de la relación preexistente entre la voluntad, la autoridad y el uso de la razón»<sup>32</sup>.

Kant la plantea casi en términos negativos como una «salida» o un «desenlace» de un proceso que saca al hombre de su estado de «minoría de edad», por la que entiende «cierto estado de nuestra voluntad que nos hace aceptar la autoridad de algún otro para conducirnos en los dominios en los que es conveniente hacer uso de la razón»<sup>33</sup>. Esta «salida de la minoría de edad» corresponde a una independencia racional que lleva implícito un libre pensamiento. Esta postura de maduración es por principio de cuentas aquella opuesta a la expresión «obedeced, no razonéis», que según el filósofo, es la forma en que se ejercen ordinariamente la disciplina militar, el poder político y la autoridad religiosa<sup>34</sup>. Para Kant «la humanidad llegará a ser mayor de edad no cuando ya no tenga que obedecer, sino cuando se le diga “Obedeced, y podréis razonar tanto como queráis”». Para Foucault la palabra empleada —*räzonieren*— implica «razonar por razonar», pero luego Kant habrá de hacer una diferenciación en cuanto al uso público y privado de la razón, según la cual el hombre llega a la mayoría de edad a partir del uso público y libre —mediante la ausencia de toda persecución contra él— de la razón; esto se convierte ya no en un problema del individuo como engrane pensante de una maquinaria social, el pensador debe asumir su derecho al ejercicio de la crítica autónoma, y es entonces cuando la razón aparece como un problema político.

Para Foucault, la *Aufklärung* es el momento en que la humanidad va a hacer uso de su propia razón, sin someterse a ninguna autoridad y subraya el valor de la crítica al afirmar que precisamente en ese momento es necesaria «puesto que tiene como papel definir las condiciones en las que el uso de la razón es legítimo para determinar lo que se puede conocer, lo que hay que hacer y lo que es lícito esperar»<sup>35</sup>. La crítica sería entonces el libro de a bordo de la razón que ha llegado a ser mayor de edad. Pero Foucault da un paso más al relacionar la crítica con la reflexión sobre la historia, pues afirma que por primera vez el filósofo moderno se enlaza con su contemporaneidad, con su presente a partir de la reflexión sobre el «hoy» como diferencia en la historia y como motivo para la tarea filosófica. De este modo, encuentra en el texto kantiano la actitud de Modernidad sobre la que define todo el periodo ilustrado, pero es valioso comprender que para él, más que un periodo en la historia, la modernidad es una actitud, y por actitud quiere decir «un

---

<sup>31</sup> *Inteligencia, voluntad y libertad*, junto con la capacidad de amar, son las facultades de la persona, lo que hace al hombre auténticamente humano. Cuando Kant aborda los primeros tres aspectos, no trataría sólo de una transformación en el espíritu de la época, sino de la esencia del hombre. «La *Aufklärung* no debe ser concebida simplemente como un proceso general que afecta a toda la humanidad». Cf. Foucault, 1984a.

<sup>32</sup> Foucault, 1984a.

<sup>33</sup> *Ídem*.

<sup>34</sup> Aquí ya se distingue un umbral opositor a estas instituciones, (la milicia, la política y el clero) no por sí mismas, sino en cuanto a las formas de ejercicio del poder sobre el ser humano.

<sup>35</sup> Foucault, 1984a.

modo de relación con respecto a la actualidad, una elección voluntaria efectuada por algunos, así como una manera de obrar y de conducirse que, a la vez, marca una pertenencia y se presenta como una tarea»<sup>36</sup>.

Y en esta diferenciación de la modernidad como actitud más que como periodo histórico radica la disparidad que sostiene frente a Latour, para quien la Modernidad habría sido efectivamente un periodo de clasificación en la historia, en tanto que Foucault aborda la modernidad desde la ruptura de la historia «oficial» y de sus periodizaciones, implicándola en el espíritu del hombre, como parte del desarrollo humano más que como un compendio de acontecimientos oficial y sistemáticamente revelados. En este sentido, Foucault es coherente con lo planteado en *Arqueología del saber*, donde a partir de Bachelard, Canguilhem, Serres, Guérout y Althusser defiende la derogación de la historia como discurso universal que se convierte en regla, dogma y monumento, y por tanto en instrumento de control, y en su lugar afirma la presencia de historias de débil declive<sup>37</sup>. La modernidad es un *big boy* que reclama su derecho a usar pantalones largos. Esta actitud conduce necesariamente a erradicar toda forma infantil de comportamiento lo que es claro en las expresiones restrictivas que ésta ejerce en la sociedad y el individuo, y que van desde, como se ha visto, las formas de movilidad del cuerpo y desplazamiento en la ciudad, hasta las expresiones culturales consideradas infantiles, el juego, el cómic, la risa, el carnaval, reservadas para los niños, los locos y los cínicos.

¿NUNCA FUIMOS MODERNOS?

Como hecho histórico la Modernidad es un suceso innegable, no pueden eliminarse de un plumazo —actitud típicamente moderna— cuatro siglos de acontecimientos que esculpieron el rostro de la sociedad contemporánea y pusieron los cimientos del palacio de cristal de la Posmodernidad. Pero al afrontar lo moderno y lo posmoderno se hace inevitable eludir el debate. ¿Realmente fuimos modernos? ¿Hay un «nuevo periodo histórico» llamado Posmodernidad? y aún más: ¿hubo Modernidad? Estas son las interrogantes que plantea Latour para sostener la hipótesis que afirma que nunca fuimos modernos, pero ¿cómo entiende este filósofo y antropólogo la Modernidad?

Bruno Latour realizó el sueño de viajar en el tiempo y «matar a Hitler», es decir, se remonta al pasado y extrae de la sucesión de acontecimientos histórico-temporales a la Modernidad, por tanto, si esta no existe, no puede haber pos-Modernidad, y se lava las manos arrancando el eslabón de la cadena, ocultándolo inexpugnablemente tras el telón de una retórica persuasiva. Pero ¿en qué se apoya para afirmar que *Nunca fuimos modernos*?

La Ilustración realizaba una función clasificatoria, sistematizaba y nombraba el conocimiento, «tú eres arquitectura», «tú *no* eres arquitectura, eres urbanismo». Establece límites infranqueables, definidos y duros: *analiza*, y este análisis como herramienta absolutamente moderna es lo que da coherencia a la Modernidad

---

<sup>36</sup> *Ídem*.

<sup>37</sup> Cf. Foucault, 1969: 3 ss.

como un corpus ideológico y período histórico. El pensamiento ilustrado crece y avanza a través de una oposición dialéctica, el desarrollo del conocimiento científico y de las expresiones artísticas, pende de dos extremos polarizados: la tesis y la antítesis, el blanco y el negro, el bien y el mal, lo racional y lo irracional. Para construir algo en la Modernidad había que tener definido al enemigo y replegarse en las propias filas, construir murallas cada vez más íntimas, que delimitasen el espacio en territorios cada vez más cercados: muralla, muro, pared, armario, cajón. Es en estas gavetas donde la Ilustración archiva el conocimiento, y teóricamente este no podía «brincar» de un cajón a otro, por lo tanto queda preso. Al respecto afirma Bachelard:

Las palabras en la memoria no han sido depositadas «en un cajón, cerebral u otro». Si este fuera el lugar a propósito, podríamos demostrar que en la ciencia contemporánea, la actividad en la invención de los conceptos hecha necesaria por la evolución del pensamiento científico rebasa los conceptos que se determinan mediante simples clasificaciones, «encajándose los unos en los otros», [...] Frente a una filosofía que quiere instruirse sobre la conceptualización en las ciencias contemporáneas, la metáfora de los cajones sigue siendo un instrumento polémico rudimentario.<sup>38</sup>

Latour es un pensador contemporáneo que analiza la historia con una visión actual, plantea una transgresión entre «cajones», entre estos archiveros del conocimiento; hace uso de una lógica aplastante para demostrar que del cajón llamado *ciencia* se puede brincar a otro llamado *política*, aún más: no existe cajón, todo está interconectado y no hay una zona de separación sino espacios de indiscernimiento, territorios difusos, umbrales infinitos como en el planteamiento complejo de Morin, y Briggs y Peat, Parménides o el propio Diógenes. Todo se conecta con todo, de este modo, esta clasificación de los objetos no ha tenido lugar, y por tanto, no fuimos modernos. Latour llega a esta conclusión a partir de la dialéctica ciencia/práctica política; esto es, el hombre y la naturaleza, lo científico y lo social. Para ello toma dos elementos concretos y paradigmáticos de la Modernidad: la bomba de vacío de Boyle, que representa a la ciencia, y el *Leviatán* de Hobbes, que encarna el aspecto social y la práctica política. Durante mucho tiempo se dedujo a partir de una suposición simple que la ciencia era un territorio en el que la sociedad no tenía injerencia y *viceversa*; había ciencias *sociales* por un lado y ciencias *naturales* por otro,<sup>39</sup> y se presupuso que tanto los métodos, herramientas, resultados y tratamientos eran radicalmente distintos en ambos territorios. Latour destruye estos límites: «Contaminación de los ríos, embriones congelados, virus del sida, agujero de ozono, robots... ¿Cómo comprender estos «objetos» extraños que invaden nuestro mundo? ¿Proceden de la naturaleza o de la cultura?»<sup>40</sup>.

Latour toma por un lado a Boyle para representar el proceso ilustrado por medio del cual en esta historia paranoica la bomba de vacío (y los otros descubri-

---

<sup>38</sup> Bachelard, 1957: 81.

<sup>39</sup> En la arquitectura el mismo debate surge hacia principios del siglo XX con la máquina y el organismo, ¿máquina de habitar o arquitectura orgánica?

<sup>40</sup> Latour, 1991.

mientos científicos modernos) desempeña el papel de la ciencia guiada por la luz de la razón, que quiere expulsar las tinieblas de la ignorancia en pro de la «objetividad» y desterrar para siempre del espíritu humano la clásica serie de formas de la falsa conciencia: la mentira, el error y la ideología<sup>41</sup>, a las que hay que agregar una más, *el cinismo* que se convierte en la Modernidad en un enemigo latente. La Modernidad era bicolor, y además en blanco y negro; no existen medias tintas, es así que todas sus expresiones tienden a la bipolaridad y a la dialéctica. Ello permite intuir otro de sus vehículos que expresa a través de la pintura el modo de vida moderno y funge como un «código» crítico y documento histórico: el arte. Particularmente la pintura se manifiesta en luces y sombras, y es la luz (de la razón, la «luz de las luces») la que ilumina a todo hombre.

Wright de Derby pinta en 1768 *Experiment with an air pump*, una de las obras maestras del arte británico, donde se manifiesta el claroscuro, que también proliferó en forma de tenebrismo. La escena es el experimento de un pájaro en una bomba de vacío. Es un claroscuro al interior de la vivienda. El ilustrado (casi un geomántico, un hombre de espectáculo) muestra al selecto auditorio la muerte «misteriosa» de un ave conforme, poco a poco, extrae el aire por medio de una manivela. El hombre instruido mira fijamente al espectador de la escena, mientras su público manifiesta diversas reacciones, al tiempo que su ayudante cierra (o abre) la cortina de la ventana que filtra la luz de la luna, en otras palabras: «no hay más luz que la razón». Luego, la obra de Wright es también es un documento histórico: el tema es eminentemente científico, y rompe esquemas al retratarlo de forma reverente, una actitud que estaba reservada a la pintura religiosa: la ciencia es la nueva religión. Esta escena en la pintura es retomada por Latour al hablar de la gestión de la división tradicional del trabajo. Hacia la segunda mitad del siglo XVII Boyle realiza los estudios para el perfeccionamiento de la bomba de vacío que manda fabricar en 1659, y Latour se pregunta si este acontecimiento significativo en la historia de la ciencia moderna se encuentra fusionado con la publicación del *Leviatán* de Hobbes, en 1651.

Es contra la actitud limítrofe contra la que se rebela Latour cuando habla de la clasificación de las cosas y del parlamento de los objetos: «la modernidad no fue otra cosa que un modo de clasificación, que nunca se ha correspondido con lo que realmente sucede en el pensamiento y en la práctica»<sup>42</sup>. Para él, el encasillamiento rígido al que se ve sometido el orden natural y social (científico y político respectivamente) carece de sentido, y demuestra que en la Edad Moderna, la ciencia está inserta en lo social y lo político en lo natural. En realidad no existe —o no debería existir— tal clasificación «dura», semejante límite infranqueable entre una disciplina y otra. Esto es desplegable a otros territorios del conocimiento y a la forma de vida, plantea de este modo una flexibilidad de conceptos, una gradiente de contenidos, ante el blanco-negro dialéctico y polarizado, un diagrama en colores.

---

<sup>41</sup> Cf. Sloterdijk, 1983: 54 ss.

<sup>42</sup> Lash, Scott. *Another Modernity, A Different Rationality*, Oxford, Malden: Blackwell 1999, pp. 312-338. Y cf. Latour, 1991.



*Experiment with an air pump*. 1768. Wright of Derby. La dialéctica del blanco-negro modernos también está a la vista como expresión sintomática en la pintura tenebrista y del claroscuro.

La obsesión compulsiva y crónica la Modernidad quiere encerrar, delimitar y disciplinar todos los aspectos de la realidad para someterlos a su control: que nada se escape. Pero el espacio temporal comprendido entre 1492 y 1945 que la mayoría de los historiadores coinciden en llamar Modernidad nunca se dejó de producir objetos híbridos y estuvo plagado de redes, de interacciones y transgresiones entre las disciplinas más dispares y asimétricas. Moderno, por lo tanto «es asimétrico dos veces, designa un quiebre en el paisaje regular del tiempo, y un combate en el que hay vencedores vencidos»<sup>43</sup>. La hipótesis de Latour frente a una Modernidad inexistente es contra una obsesión paranoico-clasificatoria.<sup>44</sup>

La palabra «moderno» designa dos conjuntos de prácticas totalmente diferentes, que para seguir siendo eficaces, deben permanecer distintas aunque hace poco dejaron de serlo. El primer conjunto de prácticas crea, por «traducción», mezclas entre géneros totalmente híbridos de naturaleza y de cultura. El segundo, por «purificación», crea dos zonas ontológicas por completo distintas, la de los humanos por un lado y la de los no humanos, por el otro. Sin el primer conjunto las prácticas de purificación serían huecas u ociosas, sin el segundo, el trabajo de la traducción sería aminorado, limitado o hasta prohibido.<sup>45</sup>

Mientras que especialmente la Ilustración crea estrategias que permiten diagramar el espacio, como el plano cartesiano, somete al *lugar* a una analítica descriptiva, y separa con límites duros las disciplinas (arquitectura, urbanismo, diseño interior, paisaje, etcétera), Latour se rebela ante esta compulsión limítrofe, que se presenta en forma de territorios asépticos y presenta un sistema compuesto de redes y objetos híbridos, esto es, objeto y sujeto de un espacio intra e interpenetrado. Es en este sentido en el que afirma que no fuimos modernos frente a una Modernidad como período histórico, y en este sentido se opone a Foucault quien la entiende como una actitud inserta en una historia anulada. Lo que liga a la *Aurklärung* no es una fidelidad a elementos de doctrina, sino la reactivación permanente de una actitud, «un *éthos* filosófico que se podría caracterizar como crítica permanente de nuestro ser histórico [...] en vez de querer distinguir el “período moderno” de las épocas “pre” o “posmoderna”, más valdría investigar cómo la actitud de Modernidad, desde que se ha formado, se ha encontrado en lucha con actitudes de “contramodernidad”»<sup>46</sup>. Este *éthos* no se trata de un comportamiento de rechazo al pasado o al presente, la crítica se ejercerá «como investigación histórica a través de los acontecimientos que nos han conducido a constituirnos y a reconocernos como sujetos de lo que hacemos, pensamos y decimos» En esta actitud sintetiza Foucault la Modernidad y añade que «esta actitud histórico-crítica debe ser también una actitud experimental».

---

<sup>43</sup> Latour, 1991: 27.

<sup>44</sup> Platón que quiere «atrapar» al hombre en su definición. Cf. Glucksmann, 1982: 104 ss.

<sup>45</sup> Latour, 1991: 28

<sup>46</sup> Foucault, 1984a, y Cf. p. 62 de esta tesis.





Berlín, 1989. ¿No es elocuente que la afrenta cínica sea contra el muro, la entronización de la valla que contiene y delimita al ser humano?

# La reinención del control: la ciudad moderna

*Ahora ya sabemos que el alma es el cuerpo y el cuerpo, el alma.  
Nos dicen que son diferentes porque quieren persuadirnos de que podemos  
quedarnos con nuestras almas si los dejamos esclavizar nuestros cuerpos.<sup>1</sup>*

Cuando Jencks habla de los sistemas de producción arquitectónica, plantea dos formas «nuevas» opuestas a un «viejo» sistema de producción privado en el que el profesional de la arquitectura en el ámbito particular trabaja para un cliente que será el usuario de la edificación. Los nuevos sistemas de producción son el público y el promotor, en el que los clientes son distintos de los usuarios; en el primer caso hay un arquitecto funcionario y en el segundo, un arquitecto promotor. Pero ¿resiste este análisis a un estudio histórico? Al cotejarlo con la Modernidad temprana más bien parece que la estructura funciona inversamente. El sistema mediante el cual un poder hegemónico es el cliente y contrata a un arquitecto «funcionario» es tan antiguo como la comisión de las pirámides egipcias. El usuario en muchos casos no es el mismo cliente (la arquitectura religiosa griega comisiona al arquitecto para construir una casa a Apolo, Diana o Zeus, habitantes reales de la arquitectura). La cuestión del arquitecto privado que trabaja para un cliente-usuario también parece invertirse cuando en la Posmodernidad éste adquiere libertad creativa y de elección de los proyectos (aunque atado al capital) en consecuencia de los clientes, y ya no está vinculado como en la Modernidad a cofradías o grupos de trabajo artesanal, a su vez dependientes del patrocinio de familias acomodadas o mecenas.

Más allá de esta inversión en los sistemas de producción «viejos y nuevos», la figura que interesa es la del arquitecto político y/o el urbanista tecnócrata que planea y hace realidad la ciudad moderna a través de los procesos interpersonales, políticos e interinstitucionales que garantizan la obtención de recursos del poder para la materialización de la ciudad y el espacio de control, porque, aunque la principal preocupación del arquitecto sea el entorno construido (el dominio físico de nuestra experiencia tangible, material y de construcción),

el arquitecto no es el que decide construir o no construir. Esa decisión es tomada por otras personas que controlan los recursos financieros y materiales necesarios para la construcción, los que son dueños de la tierra, o representan

---

<sup>1</sup> Bernard Shaw.



a los sistemas gubernamentales y legales vigentes. Los arquitectos no construyen, más bien, hacen diseños que instruyen a los demás qué y cómo construir, si los demás así lo deciden.<sup>2</sup>

Hacia los siglos XVI y XVII continúa siendo una estructura programática lineal, vertical y de arriba hacia abajo; el proyecto empieza con los encargos de hombres y familias encumbrados en el poder, los gobernantes o mecenas, algunos de ellos protectores que consienten libertad creativa, pero hacia la Modernidad tardía, este poder ejercido desde el estado y las clases nuevas (la burguesía trabajadora, el accionista de libre mercado, las sociedades anónimas capitalistas) reclamarán su derecho a intervenir en el proceso de diseño a la vez que a ganancias redituables frente a los arquitectos, *hand-maidens* de la política,<sup>3</sup> Precisamente es el modo de actuar de Haussmann ante Napoleón III de quien recibe la autoridad; gracias a él no tiene necesidad de «lavar lechugas»<sup>4</sup> pero sí la facultad omnipotente para intervenir el urbanismo de París. Claramente no es un cínico, no opone resistencia, después de todo es beneficiario y partícipe directo del poder hegemónico del Segundo Imperio Francés. La actitud del barón es servil y diametralmente opuesta a la de Diógenes que hace una crítica atemporal: Preguntado sobre cuál de las bestias muerde más dañinamente, respondió: «De las salvajes, el sicofanta; de las domésticas, el adulador»<sup>5</sup>.

El cínico no está peleado con el poder, pero su relación con éste es distante, sobre todo porque no busca la riqueza ni los honores ni los placeres de los que ya se considera soberano. Alejandro frente a Diógenes presume: «Yo soy Alejandro el gran rey». Y Diógenes reponde: «Y yo Diógenes el Perro [...] Porque muevo el rabo ante los que me dan algo, ladro a los que no me dan y muerdo a los malvados»<sup>6</sup>. El cínico es un excéntrico que ejerce la crítica parresiástica, es independiente y busca no tener vínculos ni compromisos con nada ni nadie. ¿Cabe la ausencia de compromiso en el territorio político? Luego, ¿qué empresario capitalista o industrial burgués querría contratar como empleado a un cínico independiente, cuando precisamente la raíz del capitalismo es la sumisión de la fuerza de trabajo? Es todavía difícil este contexto encontrar arquitectos cínicos vinculados a las formas de poder, por la naturaleza misma del cinismo —soberano, independiente, no vinculado a intereses— a no ser que fuesen patrocinados por otros cínicos que con un guiño de ojo diesen a entender una afinidad. La independencia ideológica del cínico significa una autonomía económica que no fue siempre sinónimo de autosuficiencia, pues la mayoría de las veces es una elección difícil entre un sometimiento por subsistencia o una autonomía en la miseria; es el caso de muchos artistas y políticos que construyeron su arte y su pensamiento en una pobreza casi indigente.

---

<sup>2</sup> Woods, «What is architecture». Blog, Noviembre 13 de 2007.

<sup>3</sup> *Maid*, del inglés: criada, doncella, mucama, sirvienta. Cf. Woods, «Taking a position». Blog, Octubre 20, 2007.

<sup>4</sup> Diógenes Laercio, VI, § 58: 305. Cf. p. 20 y 428 de esta tesis.

<sup>5</sup> Diógenes Laercio, VI, § 51: 302. El sicofante era un denunciante profesional.

<sup>6</sup> Diógenes Laercio, VI, § 60, 306.

Hay dos posiciones que chocan y no cesan de hacerlo, la de la autonomía cínica, la autocracia —contra la dependencia arquitectónica de la política, la burocracia— y la plutocracia. Es esta última la que transfiere el poder de la planeación a los especialistas, urbanistas y arquitectos.

Si la política es por naturaleza esencialmente móvil, su fruto, el sistema administrativo, posee, en cambio, una estabilidad natural que le permite una permanencia en el tiempo más dilatada y que no se presta a modificaciones excesivamente frecuentes. [...] Se trata de un sistema que, dentro de límites bastante poco flexibles, rige uniformemente el territorio y la sociedad, les impone sus reglamentaciones y, al actuar regularmente sobre todas las palancas de mando, determina modalidades de acción uniformes en el conjunto del país.<sup>7</sup>

En la ciudad antigua y medieval, la seguridad corre a cargo del estado que asume una protección arquitectónicamente defensiva (pasiva). La ofensiva ya no sería tanto preocupación del urbanismo como de la milicia. Pero la ciudad moderna asume una tarea activa y previsora al ponerse en las manos de los arquitectos, de los político-arquitectos y de los urbanistas. Desde entonces, la ciudad «en teoría» ya no crece en forma espontánea, sino racionalmente. Tony Garnier habría comprobado lo contrario, cuando su proyecto urbanístico de 1904 de *Ciudad Industrial* para 35 mil habitantes fracasa estrepitosamente.<sup>8</sup>

Es importante acentuar que la Modernidad manifiesta una nueva paradoja. Por un lado hay una pérdida de la confianza en los arquitectos, por otro, son éstos y los urbanistas los que toman las riendas de la ciudad, a ellos se les confía el glorioso depósito de la salvaguarda de los ciudadanos. ¿Cómo se asume esta contradicción? Y fundamentalmente, ¿cuál es la respuesta cínica a la antropomorfización del espacio encarnado en los rostros de políticos-arquitectos que toman las decisiones para hacer leyes restrictivas? El espacio taxativo ya no es un concepto abstracto, se encarna en los rostros de Haussmann, de Garnier, de Le Corbusier, de los concejos de las ciudades que tienen nombres y apellidos, de los tecnócratas del siglo veinte («el programa debe elaborarse a partir de análisis rigurosos hechos por especialistas»<sup>9</sup>). La ofensiva cínica ya no lucha dando golpes al viento, se da cuenta claramente que la ciudad está en manos de políticos y no de ciudadanos, y que los arquitectos son sus Marilyns<sup>10</sup>. Aunque por naturaleza propia la ciudad es un asunto político, no está gobernada democrática, sino plutocráticamente, conserva su estructura de estrategia vertical, en cuya cúspide está entronizado el poder, contra el que el cinismo no cesa de luchar.

La pérdida de la confianza en la arquitectura viene atada a la de la democracia como forma de gobierno occidental. Cuando la ciudad es puesta en manos del arquitecto-político, los destinos del urbanismo-arquitectura y del aparato de Estado quedan vinculados irremediabilmente; cuando caiga una, lo hará también la

<sup>7</sup> CIAM. *Carta de Atenas*, 1942 § 5.

<sup>8</sup> También Cf. «¿Qué fue del urbanismo?» en Koolhaas, 2014.

<sup>9</sup> CIAM. *Carta de Atenas*, 1942 § 86.

<sup>10</sup> Cf. Woods, «Taking a position». Blog, Octubre 20, 2007.

otra. El cínico desde sus orígenes mira con desconfianza la elección del poder en la institución democrática, critica con recelo el sistema electoral porque ha comprendido que es inepto y que la transmisión del poder en la supuesta democracia es una farsa disfrazada bajo los atavíos de los viejos regímenes oligárquicos.<sup>11</sup> Antístenes «aconsejaba a los atenienses nombrar por decreto caballos a los asnos. Como lo consideraran absurdo, dijo: “Sin embargo, también los generales surgen de entre vosotros sin ningún conocimiento, sino sólo por ser votados a mano alzada”»<sup>12</sup>. Esta desconfianza es heredada al cínico por Sócrates, quien «llevaba a sus discípulos a despreciar las leyes en vigor: decía que era insensato designar con un haba (las habas del sorteo eran blancas y negras) a los gobernantes de la ciudad, cuando nadie consentiría en contratar a un piloto, un arquitecto o un flautista designado por la suerte»<sup>13</sup>. Las antiguas elecciones fraccionaban el destino en azares, las modernas convierten los azares en destino.

La Modernidad extrema la sospecha en un gobierno, urbanismo y arquitectura hábiles y capaces, pero si cada cual se considera igualmente competente, por lo tanto son igualmente incompetentes. «La democracia sustituye el nombramiento hecho por una minoría corrompida, por la elección hecha merced a una mayoría incompetente»<sup>14</sup>. El arquitecto ha perdido los bártulos de la sociedad que adquirió bajo la consigna «saber es poder», —la tecnocracia—, lema del la socialdemocracia alemana, cuna del nazismo. El cínico ya no cree, los tiempos de la ingenuidad han pasado, en la Modernidad la democracia yace agonizante bajo la mirada desconfiada del cínico que afirma que «la democracia es el proceso que garantiza que no seamos gobernados mejor de lo que nos merecemos»<sup>15</sup>.

La sociedad moderna abandona la confianza en la arquitectura y el urbanismo, el ciudadano «no sabe» teóricamente, experimenta. Y ante una ciudad disciplinada y sometida al control se pregunta, si «saber es poder», el arquitecto, el urbanista, el poder ¿sí saben? Las democracias occidentales se presentan como un aparato restrictivo, es lógico que el espacio se traduzca en ordenamientos de la libertad y normativas, pues «son en el fondo parodias permanentes del anarquismo religioso, peculiares estructuras mixtas de aparatos de coacción y de ordenamientos de libertad. En ellas es válida esta regla: un Yo aparente para todos»<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> «La democracia es la constitución en la que la suerte reparte las magistraturas; la oligarquía lo hace mediante el censo; la aristocracia en función de la educación... y la monarquía aquella en la que un solo hombre es dueño soberano de todas las cosas». Glucksmann, 1982: 16.

<sup>12</sup> Diógenes Laercio, VI, § 8: 282. La propuesta es tomada como un absurdo por Platón en *Fedro*, donde Sócrates le propone a Fedro: «La cosa sería mucho más ridícula, si, queriendo persuadirte seriamente, compusiese un discurso, en el que hiciera el elogio del asno, dándole el nombre de caballo», y responde Fedro: «Si, eso sería el colmo del ridículo». Cf. Platón, «Fedro», 1871: 313.

<sup>13</sup> Cf. Glucksmann, 1982: 17.

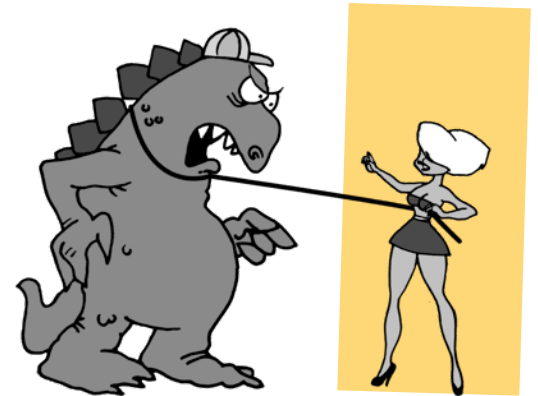
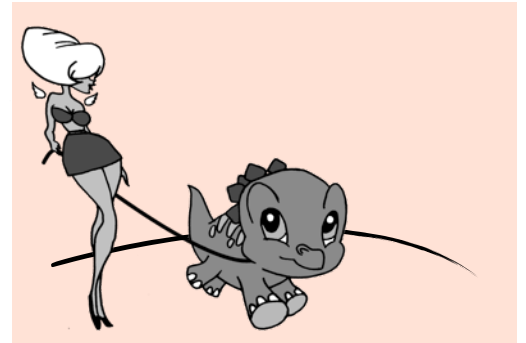
<sup>14</sup> Bernard Shaw.

<sup>15</sup> Bernard Shaw.

<sup>16</sup> Sloterdijk, 1983: 90.



**LIBERTAD/  
SEGURIDAD**



[IZQ. SUP.] Banksy, *Park(ing)*. [IZQ. INF.] Banksy, *No ball games*. [DER.] Relación entre la Srita. Libertad y la seguridad en la sociedad moderna. [INF.] Simbología de la restricción en el espacio público. El espacio público moderno está normado para favorecer la estética y el orden, pero se pierde la dimensión de libertad humana, la capacidad de sorpresa y las interacciones lúdicas.



La ciudad llamada «democrática», para la movilidad es sinónimo de límite, de barricada, de ordenamiento restrictivo. Ante ello y frente a la teoría, el ciudadano cada vez más cínico, no teoriza, experimenta; hay una mezcla entre el espacio teórico-abstracto y el espacio concreto, real y cínico, este es una resistencia a la teoría como imposición, es la puesta en práctica experimental del espacio a través del modo de vida. La actitud del cínico moderno en la ciudad es la de Diógenes ante a quien dice que el movimiento no existe: se para y se echa a andar. El cínico (todavía perfilado) burgués, de cuerpo disciplinado y melancólico hace de la ciudad su territorio su «campo de batalla»<sup>17</sup> en una lucha diaria contra un laberinto de muros que ya no protegen, sino restringen, encierran y delimitan.

El cínico vive en el *spatium* moderno que no conoce límites, y asume como modo de vida la lucha, el reto y el cambio permanente. Es lo que Foucault llama «las posteridades políticas», ya que la práctica política es el segundo vehículo del cinismo, pero esta práctica no es considerada (en esta tesis) desde el ejercicio de la autoridad, sino a partir de la experiencia del ciudadano «de a pie»: la crítica al poder desde el no-poder, desde la masa. La ciudad se convierte en un campo de batalla y de interacciones, cómplice, como lo fue la arquitectura para la crítica de Diógenes, y en este sentido, una máquina en la que se conecta y se desconecta el individuo que asume la revolución como estilo de existencia.<sup>18</sup>

En la Antigüedad ya existe una conciencia de lo público y lo privado,<sup>19</sup> pero sólo saber que existe una diferencia no es suficiente para entenderla, se precisa además el estudio del comportamiento mandatorio en cada uno de estos ámbitos. Esto es más o menos claro para la mayoría de la población cuerda, que ostenta con orgullo en poseer «sentido común» y una educación cívica, urbanismo y la urbanidad, etcétera, pero ¿y la «locura cínica»? Como se ha dicho, el cínico saca lo interior al exterior transgrediendo las normas, la sacralidad y el orden espacial, y sobre todo asignándoles un valor nuevo. Esto es sumamente claro en el ágora. Sin embargo, ¿se manifiesta del mismo modo en la época moderna la transgresión cínica del espacio público? ¿Cuál es su respuesta ante una multiplicación pandémica de las formas y herramientas de control y frente a un cínico tímido y retraído a la inmovilidad de una sociedad disciplinaria?

La Modernidad se afirma como la época del orden, la novedad y el progreso que se refleja en una orgullosa ciudad pululante de formas restrictivas impuestas con el pretexto de una movilidad ordenada. En algunos casos se generan y en otros se retoman como instrumentos de control, herramientas y métodos tendientes a coordinar el movimiento urbano —en este caso del transeúnte<sup>20</sup>— como el semáforo peatonal, las vallas, las banquetas o andenes, los puentes o túneles peatonales, los pasos de cebra, y luego del 11 de septiembre de 2001, los arcos detectores de

---

<sup>17</sup> *Spatium*. Cf. Glosario, «Espacio», p. 450 de esta tesis.

<sup>18</sup> Cf. Foucault, 1984: 189 ss.

<sup>19</sup> Se constata muchas veces en las narraciones de la Grecia Clásica. Cf. Diógenes Laercio.

<sup>20</sup> Ya que en esta investigación no se aborda la movilidad vehicular, sino la que está ligada directamente al cuerpo humano, se van a excluir las manifestaciones relacionadas con todo tipo de vehículo, automotor o de propulsión animal.

metales y/o explosivos. Todo ello unido al impresionante compendio de signos que construyeron el nuevo lenguaje visual con el que la ciudad hablaba unilateralmente a sus habitantes, estos son los códigos de tránsito que a partir de colores, formas, símbolos y abstracciones marcaron una estilística del control apenas tocada por Venturi en *Learning from Las Vegas*.<sup>21</sup>

La ciudad industrial y moderna asume un rol prohibitivo en muchos aspectos que cuaja en forma de leyes, reglamentos, estatutos y decretos que van delineando —literalmente— la imagen de la ciudad; en ocasiones fueron llevados al extremo como se hizo con el cuerpo. La disciplina urbana muchas veces llegó a absurdos y leyes insostenibles que eventualmente fueron derogándose, aunque otras permanecen reminiscentemente. De cualquier forma, la ciudad como conglomerado social, como espacio de los comunes, desde su origen había estado sometida a leyes de comportamiento que garantizaban la convivencia de los ciudadanos. Pero en cuanto a las leyes de la movilidad y la disciplina del cuerpo, la ciudad democrática se volvió sin lugar a dudas autoritaria, un territorio definido bajo un sistema de gobierno plutocrático y burocrático.

Las reglas de conducta en el espacio público no son, desde luego, exclusivas de la ciudad moderna; son en gran medida el escándalo cínico por la inversión y transgresión de las normas culturales, que se puede considerar, casi dos milenios antes de Thoreau, forma de desobediencia civil. El cínico usa las leyes sociales como munición para atacar con ellas a la ciudad que las construye e impone. «El cinismo es la cultura vuelta contra sí misma»<sup>22</sup>. No se puede descifrar el escándalo cínico si no es por el entendimiento claro de la disociación entre espacio sagrado-profano por un lado, y público-privado por otro. En la Antigüedad se tiene conciencia de esta diferencia no sólo en la sociedad común, sino desde el aparato de judicial que se encarga de regular las normas urbanas de convivencia. El emperador Juliano dice de los cínicos: «eran los primeros en vivir en las plazas públicas y los recintos consagrados a los dioses»<sup>23</sup>. Esta distinción en el espacio público dada desde el poder se contrarresta por la propia vida del cínico para el que no existen las barreras. La inversión de lo público y lo privado se ve claramente en Crates, quien es sancionado por el aparato represor de Atenas al transgredir la norma social, «al ser detenido por los inspectores de policía de Atenas por ir vestido de muselina, díjoles: “Hasta a Teofrasto puedo mostraros envuelto en muselina”. Como ellos no se lo creían, los condujo a una barbería y les mostró a Teofrasto que se cortaba el pelo.»<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Aunque la finalidad de el texto de Venturi y Scott Brown no es el estudio de la movilidad, toca superficialmente el tema, sin restarle importancia, pues afirma que «Ha llegado el momento de que un estudioso escriba una tesis doctoral sobre los rótulos [de Las Vegas]», aunque éstos son más referidos a una sociedad del espectáculo que a una sociedad de control: «una arquitectura de signos y símbolos [...] antiespacial, es más una arquitectura de la comunicación que una arquitectura del espacio». Cf. Venturi, 1972: 107 y 29.

<sup>22</sup> Foucault, 1984: 201.

<sup>23</sup> Juliano (el emperador). «Contra el cínico Heraclio», 214 *b-c*, § 9. En Foucault, 1984: 216.

<sup>24</sup> Diógenes Laercio VI, § 90: 321.



La herramienta con que el cínico transgrede las normas espaciales es el cuerpo, y por ello es sancionado moral y legalmente. Luego hacia la Modernidad estas normas de conducta social se endurecen, y al ser elevadas al rango de ley, se procuran los mecanismos para su cumplimiento; no se trata ya solamente de la desnudez del cuerpo o la conducta impropia en el espacio público condenadas desde milenios atrás, sino de las formas de desplazamiento en la ciudad. El espacio de control y la movilidad restrictiva se vuelven una obsesión; lo que cambia en la Modernidad es que estas zonas de orden ya no son optativas, quien no cumple la ley se ve sometido moral y judicialmente al castigo o al menos a la advertencia paternalista de un sistema político disciplinario. El acatamiento de estas formas es pretexto para la imposición del control y sometimiento de la sociedad al orden, es la misma actitud del monje medieval que se autoflagela en función del bien espiritual. La sociedad también se doblega, pero no frente un Dios «muerto» sino ante sí misma, su reemplazo. Es el precio que ha de pagar por vivir en el mundo moderno.

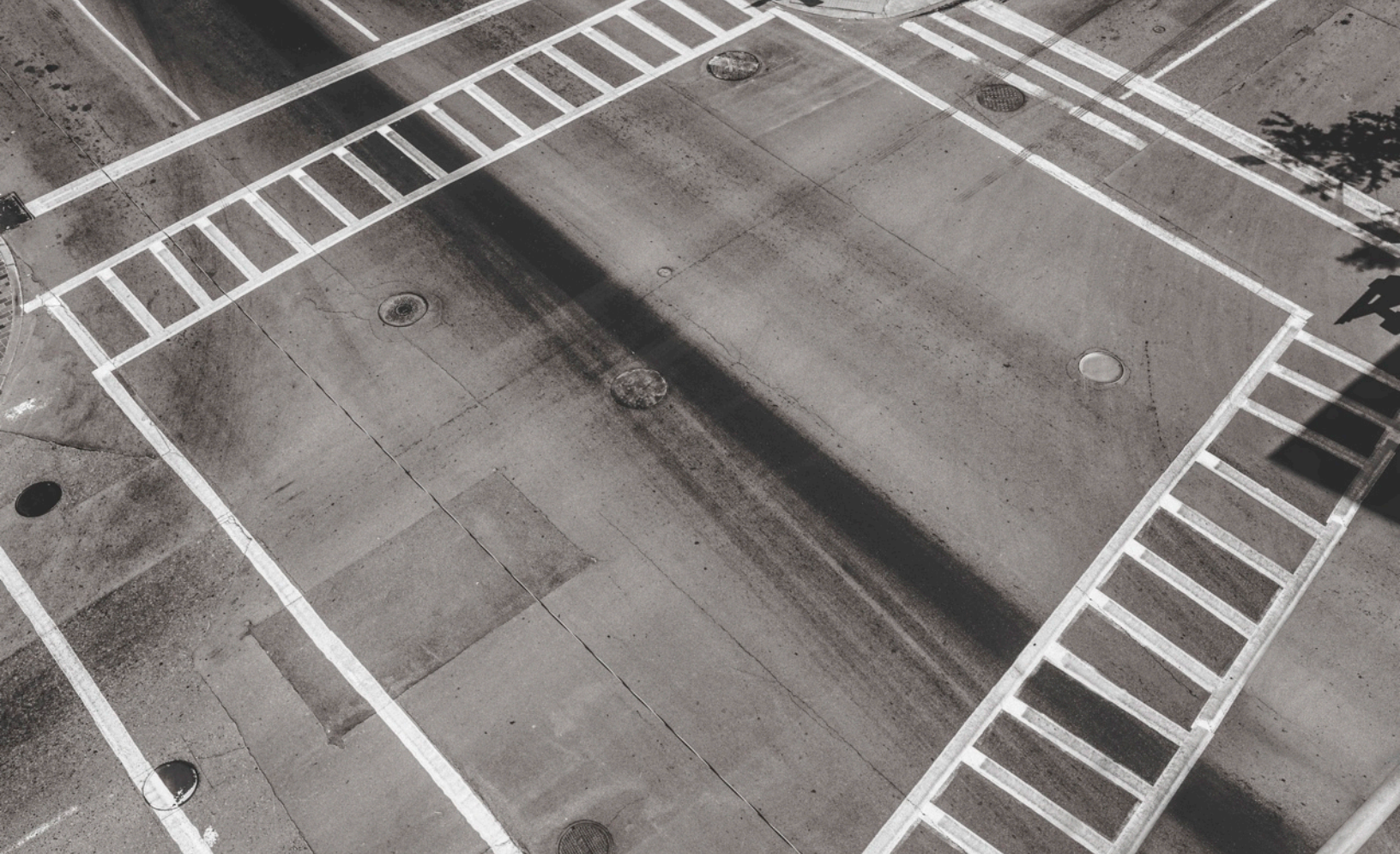
En este contexto, en el que hay una división intensa entre lo sagrado y lo profano, se consolidan territorios exclusivamente civiles-laicos, que —aunque lo intenten— no por ello están exentos de una significación «religiosa»; la cultura moderna se habrá de erigir como su propio dios, y asigna nuevos significados, divisiones y formas de comportamiento al territorio social que vive en función de sí misma, empezando por una calificación antopocentrista de espacio humano y no humano (como vehicular, o de tracción animal) que ya existía física y socialmente desde hacía milenios. Luego, la sola existencia de sus manifestaciones físicas —la banqueta o el paso peatonal— no dice mucho si no se confronta con la propia ciudad moderna en la que estos elementos urbanos ya no son optativos.

La concepción del espacio ya no es libre sino restrictiva y cada vez más paranoicamente delimitada; estas divisiones se vuelven tan fragmentarias que se tornarán relativas y absurdas. «El peatón debe poder seguir caminos distintos a los del automóvil [...]Las calles deben diferenciarse según su destino: calles de vivienda, calles de paseo, calles de tránsito y arterias principales»<sup>25</sup>. Por ejemplo, la condición de las banquetas en la ciudad y pueblos fue objeto de preocupación durante los siglos XVII y XVIII. En Inglaterra en 1623 se promulga el Acta de Colchester que obliga a sus habitantes a mantener en buen estado las banquetas anexas a su propiedad. Lo significativo de esta ley es que nadie la obedece, por lo cual se publica más de cien años después la ley de 1750 cuya función es asegurar el cumplimiento de la primera.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> CIAM. *Carta de Atenas*, 1942, § 62 y 63.

<sup>26</sup> «Mala pavimentación y obstrucciones se informaron con frecuencia a los jueces en virtud de una Ley de la pavimentación de 1623, pero el chambelán de la ciudad, las corporaciones de casa de trabajo, y los funcionarios de la parroquia no lograron cumplir con sus responsabilidades y las pequeñas multas por negligencia fueron ineficaces. La aplicación de la Ley por los jueces de la ciudad cesó cuando expiró en 1741 y hacia 1750 las calles eran tan ruinosas que se obtuvo una nueva ley, que perpetuó la responsabilidad de los jueces para hacer cumplir los reglamentos». COOPER, Janet, et. al. «Georgian Colchester» en *A history of the County of Essex: Volume 9. The borough of Colchester*. 1994.



Los pasos de cebra no son un invento tan moderno como parece, arqueológicamente es posible encontrarlas en la momificada Pompeya donde la infraestructura vial y peatonal es modelo envidiable de muchas ciudades modernas. Destacan sin embargo, dos cuestiones que marcan la diferencia entre la ciudad antigua y la moderna con respecto al cruce peatonal. En la ciudad antigua, la prioridad se da al individuo, no al vehículo, lo cual está claramente invertido en la cultura moderna.<sup>27</sup> Ello es patente por la elevación de las rocas (las cebras) al nivel del peatón y no como en las calles modernas donde es el transeúnte el que se adapta a acelerada y vertiginosa cultura del automóvil, y aquí radica la segunda diferencia, en la adaptación del vehículo a los pasos peatonales, sólo a partir de una estandarización, una homologación de medidas se explicaría la fluidez del vehículo a través de las calles. La ciudad maquinista moderna planteada para el vehículo es menos humanista de lo que presume: «Llegó la hora del maquinismo [...] Las dimensiones de las calles, inadecuadas para el futuro, se oponen a la utilización de las nuevas velocidades mecánicas y a la expansión regular de la ciudad»<sup>28</sup>.

De las estrategias de renovación de París durante el Segundo Imperio Francés, la más polémica fue su destrucción para insertar amplias avenidas y parques;

---

<sup>27</sup> «Las distancias entre los cruces de las calles son demasiado pequeñas». CIAM. *Carta de Atenas*, 1942 § 54.

<sup>28</sup> CIAM. *Carta de Atenas*, 1942 § 6 y 53.



# POLICE NOTICE.

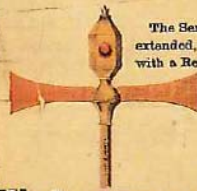
**STREET CROSSING SIGNALS.**  
**BRIDGE STREET, NEW PALACE YARD.**

**CAUTION.**



The Semaphore Arms lowered, and by Night with a Green Light.

**STOP.**



The Semaphore Arms extended, and by Night with a Red Light.

By the Signal "CAUTION," all persons in charge of Vehicles and Horses are warned to pass over the Crossing with care, and due regard to the safety of Foot Passengers.

The Signal "STOP," will only be displayed when it is necessary that Vehicles and Horses shall be actually stopped on each side of the Crossing to allow the passage of Persons on Foot; notice being thus given to all persons in charge of Vehicles and Horses to stop clear of the Crossing.

**RICHARD MAYNE,**



[IZQ. SUP.] Señalización para el primer semáforo peatonal, Londres, 1868. [DER. SUP.] Banquetas y cruces peatonales en Pompeya, siglo I d. C. [INF.] Pasos de cebra. ¿Es significativo que el cruce peatonal sea uno de los primeros territorios críticamente transvalorados por la ofensiva química? [P. ANTERIOR] Pasos peatonales.



esta decisión obedece a una táctica militar por medio de la cual Napoleón III quiere someter la ciudad bajo su control. El argumento de la ciudad más moderna del siglo XIX es, por tanto, la sumisión, la inspección, el dominio que se ejerce no a través de la conservación de las calles de escala humana, sino, inteligentemente, en vez de estrechar extiende, brindándole a la metrópoli la grandeza de un vacío disuasor. La París moderna es una ciudad tácticamente planeada y la ejecución de ese plan se lleva a cabo militarmente. Sus modificaciones tienen la función de eficientar el control frente a los motines: de reprimir, ello lo logra a través de la escala del vacío que construye una unidad *angélica*<sup>29</sup> la molaridad del espacio vacío opuesta a la multiplicidad y multiplicación de los puntos insurgentes, como la Comuna de París, que luchan contra el imperio. Estratégicamente las plazas y anchas avenidas impuestas por Haussmann son herramientas de contención y disuasión de las revueltas que antes tenían lugar en los callejones de Les Halles. Los callejones se vuelven vallas inmensas, vacíos que contienen, anchos bulevares y oquedades que disuaden estéticamente: la jaula de oro. París es un gran elefante, la tarea de Haussmann es pintarlo de blanco. Para Benjamin, Haussmann se convierte en sinónimo de barricada<sup>30</sup>.

Esta es la estrategia que lega la ciudad moderna a la posteridad y de la que se valen los CIAM para rescatarla heroicamente a través del ponderado confort, como estrategia de convencimiento.

Ciertas circunstancias particulares han determinado los caracteres de la ciudad a lo largo de la historia: la defensa militar. [...] La ciudad, definida en lo sucesivo como una unidad funcional, deberá crecer armoniosamente en cada una de sus partes, disponiendo de los espacios y de las vinculaciones en los que podrán inscribirse, equilibradamente, las etapas de su desarrollo.<sup>31</sup>

La primera señal de restricción de paso peatonal surge en 1868 en Westminster, Londres, como un invento de John Peak Knight, un ingeniero de vías de ferrocarril, bajo la premisa de la seguridad del peatón al cruzar las vías. La señal consistía en un brazo de semáforo (manufacturado por Saxby & Farmer, fabricantes de señalización para vías) que un policía se sube y se baja manualmente. Para aumentar la visibilidad del semáforo en la noche, en los brazos se colocaron luces de gas (rojas y verdes) en la parte superior. El invento dejó de usarse, presuntamente porque el gas se filtró y causó una explosión hiriendo al policía. Aunque en principio era originalmente para peatones, se retoma cincuenta años después para los vehículos ante el incremento desproporcionado de automotores en todo el mundo que no es ajeno a la acomodación no crítica sino sumisa (quizá ingenua, encandilada) de los CIAM, quienes están a favor de la cultura de la máquina:

A una medida milenaria que hubiera podido creerse inmutable, la velocidad del paso humano, vino a añadirse otra medida, en plena evolución: la velocidad de los vehículos mecánicos [...] Ante las velocidades mecánicas, la red de

<sup>29</sup> «Los abortistas de la unidad sí que son aquí creadores de ángeles, *doctores angelici*, puesto que afirman una unidad realmente angélica y superior». Deleuze y Guattari, 1980: 12.

<sup>30</sup> «Haussmann, or the Barricades». Cf. Benjamin, 2006: 42.

<sup>31</sup> CIAM. *Carta de Atenas*, 1942 § 6 y 84.

calles muestra ser irracional, carente de exactitud, de flexibilidad, de diversidad, de adecuación.<sup>32</sup>

La sociedad de de control educada en la urbanidad y autocensurada hace crítica y mofa de esta cultura a veces ignorante y a veces cínica a los que indistintamente llaman «aprendices de jumento», como en la Antigüedad se dijo «perros». ¿Pero cómo diferenciar la llana ignorancia de la perspicaz crítica cínica? Los primeros se esfuerzan por aprender con vehemencia, mientras que, cuando la Modernidad ilustrada llama al cínico «aprendiz de burro», éste responde: «lo que usted diga, maestro».

#### ANTINOMIA: ARTE CRÍTICO Y CUERPO ERRANTE

Foucault no duda al afirmar que el arte moderno es cínico,<sup>33</sup> que conscientemente busca una escisión y desapego de la tradición platónico-aristotélica que dominó el pensamiento desde la Antigüedad hasta el siglo veinte. El arte cumple un papel de oposición a la hegemonía, no sólo del arte mismo sino de la filosofía, y el pensamiento duro, aunque fundamentalmente atacará en el territorio de lo estético, lo que Foucault llama posteridades estéticas del cinismo. Al respecto se van a encontrar cuantiosas expresiones en la Modernidad tardía en las que el arte se muestra plenamente integrado con el modo de vida. Y ya que la arquitectura es considerada en la Edad Moderna como una de las siete bellas artes, cabría preguntarse si también participa de esta cinicidad moderna. ¿A favor o en contra?

El modo de vida cínico como manifestación de la verdad se muestra en el arte de dos formas; en primer lugar, en la propia *vida del artista* que asume un status de diferencia, no puede tener una vida similar a la de la gente «común y corriente», ni reducirse del todo a las dimensiones y las normas ordinarias<sup>34</sup>. Esta escisión marca una clara diferencia y un principio contracultural, el artista en cuanto artista se inserta a sí mismo en una élite<sup>35</sup> que cuenta con todas las características del modo de vida cínico. Esta contracultura se asume en principio conservadora como la mayoría de las intervenciones cínicas en la sociedad moderna, aunque hacia la segunda mitad del siglo veinte, sus manifestaciones a partir de la radicalización del modo de vida, se expresarán de forma contundente.

Luego, hay otra razón por la cual el arte ha sido en el mundo moderno vehículo del cinismo, se trata de la práctica de la puesta al desnudo y reducción a lo

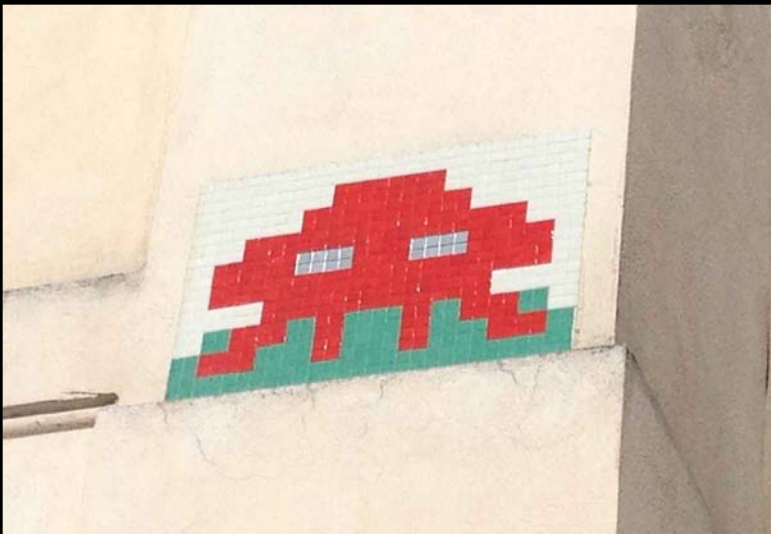
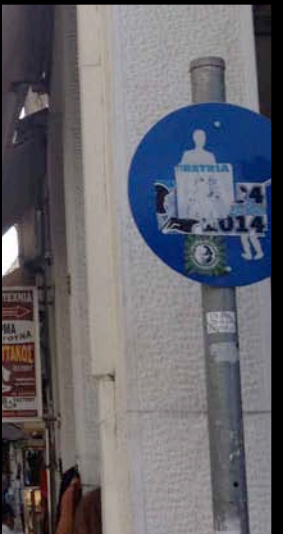
<sup>32</sup> CIAM. *Carta de Atenas*, 1942 § 6 y 56.

<sup>33</sup> «Luego de los movimientos religiosos, a lo largo de la Edad Media y durante mucho tiempo, [luego de] la práctica política desde el siglo XIX, hubo en la cultura europea un tercer gran vehículo del cinismo o del tema del modo de vida como escándalo de la verdad. Lo encontraríamos en el arte». Foucault, 1984: 199.

<sup>34</sup> Cf. Vasari, 1550. En *La vida de los más excelentes arquitectos y pintores*, se plantea que «la vida del artista en cuanto artista no es del todo conmensurable con la de los otros, no sólo debe ser lo bastante singular para que él pueda crear su obra, sino que, en cierto modo, tiene que ser una manifestación del arte mismo en su verdad». Foucault, 1984: 200.

<sup>35</sup> Que en principio no es un movimiento ni una corriente teórica, aunque luego se manifiestan verdaderas agrupaciones de artistas como la Internacional Letrista, Situacionista, el surrealismo (como grupo), entre otros.





elemental de la existencia en el propio arte, ello se opone a la gran tradición barroca y neoclásica del ornamento, que en arquitectura es equivalente al vestido en el cuerpo. Loos, previendo esta desnudez arquitectónica lo tacha de delito, como una degeneración cultural y algo ajeno a la novedad y *a lo moderno*, es decir, arcaico, viejo, «rezagado del desarrollo cultural [...] ya no es un producto natural de nuestra cultura, sino que representa retraso o degeneración»<sup>36</sup>. En su lugar exalta el purismo de la forma, que luego retoman Le Corbusier y los modernistas para, al vincularlo con la tradición antigua, generar el *nuevo espíritu* a partir de los retazos viejos. Después los posmodernistas reemprenderán esta actitud frente al ornamento en la década del sesenta<sup>37</sup> pero ya no reverentemente sino como una instigadora afrenta a la Modernidad immaculada. Precisamente aquí se halla la segunda manifestación del modo de vida cínico a través del arte:

Es la idea de que el propio arte, trátase de la literatura, la pintura o la música [o la arquitectura], debe establecer una relación con lo real que ya no es del orden de la ornamentación, del orden de la imitación, sino del orden de la puesta al desnudo, el desenmascaramiento, la depuración, la excavación, la reducción violenta a lo elemental de la existencia.<sup>38</sup>

Este arte y arquitectura desvestidos son manifestación de una cultura de su presente, un intento ilustrado de emanciparse del pasado, como el *big boy* que quiere cortar con sus raíces y dejar de una vez y para siempre de ser niño para entrar en la madurez. Pero si los modernistas se valen de una arquitectura desnuda de ornamento, ¿por ello son cínicos? No, pues lo que usan Johnson, Mies o Le Corbusier es sólo el criterio estético-ideológico de la Modernidad sin ornamento, pero no una arquitectura desnuda. Mientras que sus formas funcionales van en busca de una estética ideal y platónica —«la forma pura, bella o fea, pero forma pura»<sup>39</sup>—, el cinismo en el arte explora lo contrario, lo antiplatónico, la excavación, la reducción violenta a la desgarradora existencia. El arte cínico (de Baudelaire, Flaubert, Manet) «se constituye como lugar de irrupción de lo sumergido, el abajo, aquello que, en una cultura, no tiene derecho o, al menos, posibilidad de expresión. Y en esa medida hay antiplatonismo del arte moderno»<sup>40</sup>.

Hay, atemporalmente, un nuevo enfrentamiento de Platón y Diógenes que ahora se da en los territorios de la Modernidad occidental, un racionalismo de formas puras que expulsan todo resquicio de irracionalidad, contra una irracionalidad no metafísica que se opone a las formas de control. Es el arte institucional contra la bohemia, Mondrián frente a Pollock, el *ready made* duchampiano (coyuntural, fugaz, contemporáneo) ante al neoclásico atemporal y eterno; Le Corbusier contra Dalí, la modernización estructurada de los CIAM frente a una cultura

---

<sup>36</sup> Loos, 1908.

<sup>37</sup> ¿Qué ocurre realmente con el uso decorativo de elementos tradicionales, por no llamarles directamente ornamentos y con los estilos realmente tradicionales? La respuesta estaría dada en las obras de Venturi o Moore. Cf. Jencks, 1977: 81 ss.

<sup>38</sup> Foucault, 1984: 201.

<sup>39</sup> Phillip Johnson, carta a Jurgen Joedicke, diciembre 6 de 1961. En Jencks, 1977: 86.

<sup>40</sup> Foucault, 1984: 201.

cada vez más cínica. Mientras que los primeros se afirman en una reflexión seria sobre su presente, el cinismo del arte busca activamente la ruptura, «eso es lo que hace del arte moderno, desde el siglo XIX, un movimiento por el cual, de manera incesante, cada regla postulada, deducida, inducida, inferida a partir de cada uno de los actos precedentes, resulta rechazada y negada por el acto siguiente»<sup>41</sup>.

En la Modernidad el punto neurálgico-divergente que aleja al cinismo de la Ilustración es que, mientras ésta se manifiesta como una mayoría de edad y una reflexión sobre «el hoy» de la cultura,<sup>42</sup> el cinismo es la cultura vuelta sobre sí misma. El arte moderno tiene una función esencialmente anticultural que, en su calidad de cínico, no quiere ocultar nada, sino manifestar, traer a la luz aquello que siempre ha querido negarse «y por eso mismo el arte establece con la cultura, las normas sociales, los valores y los cánones estéticos una relación polémica de reducción, rechazo y agresión»<sup>43</sup>.

Pero existe una paradoja; mientras que por un lado la tradición seria del arte busca hacer una reflexión en su presente y para ello recurre al pasado (en un claro anacronismo que pretende definir al hombre desde la memoria), el cinismo procura también esta reflexión sobre su contemporaneidad haciendo crítica desde el presente mismo en el eterno retorno nietzscheano, como si para el cínico tampoco existiera el tiempo como categoría social y todo se enmarcara en un presente perpetuo. Mientras tanto, el cinismo no teoriza, experimenta. ¿Qué alega el cínico moderno ante esta teoría seria, neoclásica, platónico-aristotélica? En este territorio urbanoarquitectónico experimental plagado de aparatos restrictivos ¿cómo responde el cínico? Frente a una vorágine disciplinaria éste se ha replegado a la ciudad donde encuentra intersticios en los que introduce la única arma que se le ha permitido conservar: el cuerpo. Sólo la ciudad es capaz de asimilar al cínico, sólo en este territorio crece la semilla de la crítica expresada, como en la Antigüedad, desde el cuerpo. «Su rebelión “cínica” contra la arrogancia y los secretos morales del ajeteo de la civilización superior presupone la ciudad, sus éxitos y sus fracasos. Sólo en ella, como en su perfil negativo, puede la figura del cínico»<sup>44</sup>.

El cínico experimenta lo urbanoarquitectónico de formas diversas, que luego se unificarán en una manifestación inconfundible. En primer lugar, hay una vivencia que surge a partir de una crítica abierta y «racional»; toma las herramientas de la cultura para volverlas contra ella, toma los elementos racionales porque entiende que no puede hacer una crítica válida si no conoce las herramientas del juego, el análisis, la síntesis, y porque sabe que de otro modo la cultura lo eliminaría sistemáticamente a partir del sobado argumento de la locura. Esta crítica abierta a la ciudad la hace, como se dijo, desde el arte, pero no es una crítica abstracta, sino concreta. En este sentido, Baudelaire es la síntesis típica del cínico moderno, en él se funden el melancólico, el burgués y el ciudadano políticamente correcto, pero

---

<sup>41</sup> Foucault, 1984: 201.

<sup>42</sup> Cf. Foucault, 1984a.

<sup>43</sup> Foucault, 1984: 201.

<sup>44</sup> Sloterdijk: 1983: 38





*Un bar en el Folies-Bergère*. Manet, 1882. El movimiento impresionista criticaba a través de sus pinturas una desconexión de los parisinos con sus antiguas raíces ante la destrucción de la ciudad por Haussmann. En el cuadro, la modelo habla con un hombre reflejado en el espejo a su espalda, pero ella parece desconectada. La destrucción del París físico llevaba a la destrucción del París social.

también el artista que completa a la vez que recorta (del paisaje social) la figura del cínico como crítico de su presente. Baudelaire se desplaza a través de la ciudad, pero también en el territorio del arte, y utiliza ambas estrategias para hacer una crítica específica contra la incipiente ciudad moderna, hacia las modificaciones de París por Haussmann. Una nueva pareja perversa emerge del horizonte, una dualidad como la de Diógenes y Alejandro, pero en este caso, el artista (Baudelaire) que se enfrenta al político (Haussmann), no responde con el descaro, la osadía y la insolencia de Diógenes, sino desde la figura oscura, perfilada y solitaria del hombre moderno. Aquí es sumamente clara la influencia que ejerce la Ilustración en el cínico, a esto es a lo que se refiere Sloterdijk cuando afirma que ésta ha trabajado con éxito sobre el cinismo, aunque luego añade: también en vano.

En la segunda mitad del siglo XIX, hay una intensa revuelta intelectual en París como consecuencia de las modificaciones de Haussmann. La «clase» bohemia cínico-artística es la reacción ladradora a una ciudad y una arquitectura impositiva. Son los artistas los que, al utilizar el arte como medio de expresión, se rebelan contra la destrucción física y social de París. Este arte diacrítico (que marca una diferencia) y abiertamente antiplatónico se convierte en la catapulta del pensamiento contracultural y contestatario. La bohemia primero (luego hacia la década del sesenta en el siglo veinte, con mayor vigor las universidades) se enfrenta directamente a las reformas que impone Napoleón III en París, son los artistas los únicos críticos que le hacen frente, no la gente ordinaria, no lo hace la clase baja ni los burgueses, y mucho menos la aristocracia. Estos últimos grupos, las clases paseantes, se dedican a hacer uso de la ciudad «nueva» y disfrutar la Modernidad, a gozar, encandilados por el siglo de las luces, de las revoluciones tecnológicas, de lo nuevo y lo innovador, la novedad, lo novísimo, lo novel.

Una segunda forma de ensayo de lo urbanoarquitectónico es a través de la introducción-interacción del cuerpo en este territorio experimental, que ya no va a fungir como escenario, sino como máquina.<sup>45</sup> En este contexto, se evoca la figura del *flâneur* como nómada metropolitano, viajante que se entretiene en la ciudad y se permea tanto de lo urbano como de lo arquitectónico sin ponderar diferencia. Pero aunque es transgresor del espacio moderno ¿puede considerarse un cínico? La Modernidad como es entendida por Baudelaire aporta la respuesta al incluir tres figuras que representan al hombre de su tiempo: el *hombre moderno*, el *flâneur* y el *dandi*. A menudo *hombre moderno* y *flâneur* son usados indistintamente como sinónimos, extrayendo de la alta teoría el componente cínico, el de la «baja» teoría, el de la resistencia. Ya que el propio Baudelaire es considerado cínico, es interesante observar en qué posición deja plantado al cinismo respecto de la ciudad y de las formas de movilidad que ejerce éste en el territorio domesticado. En este campo de indiscernimiento la diferencia va a marcarse por el modo de vida cínico —lo contracultural, la resistencia— y no únicamente por la permeabilidad urbana.

El mismo año del curso sobre la parresía cínica, Foucault publica *¿Qué es la Ilustración?* (1984). Resulta inquietante que al hablar del hombre moderno (y que

---

<sup>45</sup> Cf. p. 169, 56 y 158 de esta tesis.



ya que en el mismo año se lleva a cabo la investigación y la publicación de los discursos) en ningún momento se refiera explícitamente al cinismo, ni como oposición o complemento del hombre moderno, sobre todo cuando existen tantos puntos de conexión entre el texto publicado y las clases del *Collège de France*:

Baudelaire se refiere a Constantin Guys<sup>46</sup> en primer lugar como un artista, el pintor de la vida moderna; aquí se podía encontrar el primer vínculo con la bohemia (modo de vida explícitamente cínico) y la vida del artista que el propio Foucault señala como el tercer vehículo del cinismo. Baudelaire señala además que el artista «vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político»<sup>47</sup>. No obstante, Foucault omite en el texto esta conexión con el cinismo. Además, Baudelaire se refiere al monsieur C. G., como «el animal depravado», pero en ningún momento con un matiz negativo, antes bien, situado en el contexto de una descripción elogiosa:

El Sr. G. se quedará donde pueda resplandecer la luz, resonar la poesía, hormiguar la vida, vibrar la música; donde una pasión pueda posar para su ojo, donde el hombre natural y el hombre convencional se muestran en una extraña belleza, donde el sol ilumine las alegrías rápidas del animal depravado.<sup>48</sup>

Hace también Baudelaire una diferencia entre el hombre natural y el hombre convencional. Por último, Foucault vincula el dandismo del que habla Baudelaire al ascetismo, pero de nueva cuenta no lo relaciona ni siquiera brevemente con el modo de vida cínico. Ahora bien, es posible que el Foucault no hubiese incorporado el tema de la vida cínica en el texto por dos razones, la primera de orden metodológico: aunque están estrechamente ligados, son temas distintos. La segunda, como declara en el curso (y ya que, aunque retoma la Edad Media y Moderna, éste está situado más hacia el cinismo antiguo como modo de vida) afirma cierto desconocimiento del tema: «no sé, reitero que habría que estudiar todo esto»<sup>49</sup>, quizá porque fuese una investigación en proceso en la que podría ahondar, pero que queda evidentemente inconclusa. Aunque no existe este vínculo expreso entre las clases impartidas y el texto publicado —ambos en 1984— es posible rastrear la figura del cínico en Baudelaire a través de Foucault. Para Baudelaire hay tres arquetipos que representan al hombre en la Modernidad: el hombre propiamente moderno, el *flâneur* y el dandi. ¿Con cuál de ellos identifica al cínico?

En principio se puede descartar al dandi, «el hombre rico, ocioso y que, incluso hastiado no tiene otra ocupación que correr tras la pista de la felicidad; el hombre educado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a la obediencia de

---

<sup>46</sup> En Baudelaire (1863), el autor rehusa nombrar a la persona de quien, en gran parte trata el texto *El pintor de la vida moderna*; es Foucault el que lo identifica como Constantin Guys. Cf. Foucault, 1984.

<sup>47</sup> Baudelaire, 1863. Respecto de la naturaleza del artista en cuanto modo de vida cínico, es otra cuestión que Foucault no retoma en el texto, aunque sí en las clases.

<sup>48</sup> Baudelaire, 1863.

<sup>49</sup> Foucault, 1984: 199

los demás hombres»<sup>50</sup>. Hasta aquí la diferencia es todavía indiscernible y ambigua, puesto que en la Modernidad el cínico no es pobre sino burgués, sin embargo, lo que Baudelaire añade a continuación lo excluye del cinismo fuera de toda duda: «El dandismo es una institución vaga, tan extravagante como el duelo; muy anti-gua, ya que César, Catalina, Alcibíades, nos ofrecen tipos deslumbrantes de ella». El dandi está del lado del poder, y en esta condición es la polarización del cínico, la imagen de Alejandro Magno o Inocencio III.

La diferenciación entre el *hombre moderno* y el *flâneur* es más compleja y menos clara en principio, pero hay una delgada línea (que luego se vuelve un ancho umbral) que los separa. Foucault afirma: «Baudelaire opone al hombre de *flâneire* el hombre de la Modernidad», pero ¿cuál es la diferencia? El *flâneur* es un paseante, un paria metropolitano, pero también lo es el hombre moderno: la característica de la movilidad, la del hombre paseante es compartida por el *flâneur* y el hombre moderno, no es definitoria ni exclusiva de uno u otro, y no basta para distinguirlos. Tampoco se les puede confinar en un solo concepto, como Platón que pretendía encajonar-atrapar al hombre en su definición; por tanto, es preciso establecer una diferencia clara entre lo que Baudelaire entiende por el hombre moderno (para quien toma como modelo a Constantin Guys) y el *flâneur*. Afirma Foucault: «no hay que engañarse. Constantin Guys no es un *flâneur*»<sup>51</sup>. A partir de ello el silogismo: Constantin Guys es el hombre moderno. Constantin Guys no es un *flâneur*, por tanto, el *flâneur* no es el hombre moderno. ¿Cual de los dos es el cínico?

En la descripción que hace Baudelaire del monsieur. C.G. se manifiesta de forma clara el *bios kinikós*, el modo de vida cínico: 1) la *vida que obedece a la ley* natural, es decir, la animalidad la curiosidad (que mató al gato) «hay que atribuirle el ojo fijo y *animalmente* extático de los niños ante lo nuevo». 2) La *vida sin mezcla*, independiente, *cosmopolita*: «el artista es el hombre de mundo, es por naturaleza muy viajero y cosmopolita». Si en un principio se rehusa a llamar al Sr. G. «artista» es porque la concepción de artista que se tiene es muy ordinaria, llama a la mayoría de los artistas «brutos muy hábiles, puros braceros, inteligencias de pueblo, cerebros de aldea». Pero Guys es un hombre de mundo, a quien no le gusta ser llamado artista. El arte moderno es, como afirma Foucault, el tercer vehículo del cinismo. Luego afirma Baudelaire de *monsieur* G.: «imaginen a un artista que se encontrara siempre en estado convaleciente, y tendrán la clave del Sr. G.». 3) La cuestión de la convalecencia en Baudelaire está ligada a la *vida soberana* del cínico, el perro de guardia, el asceta, pero también y de modo muy estrecho a la Posmodernidad en Vattimo, pues éste afirma desde Heidegger que salir de la Modernidad es como una remisión, «como remitir una enfermedad»<sup>52</sup>. Luego Vattimo

---

<sup>50</sup> Baudelaire, 1863.

<sup>51</sup> Foucault, 1984a.

<sup>52</sup> «Remitirse en los varios sentidos que tiene este verbo, el cual reproduce bastante fielmente el significado de la *Verwindung* heideggeriana, esto es, remitirse de una enfermedad, como convalecencia, pero también remitir (como remitir un mensaje) y remitirse a alguien en el sentido de confiar en alguien». Vattimo, 1985: 50.

apoyado en Nietzsche afirma que es el cínico el hombre que «supera» la Modernidad. Por último, 4) La *vida no disimulada*, como la del niño: «la convalecencia es como un retorno a la infancia. El convaleciente disfruta en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso en las más triviales en apariencia»<sup>53</sup>. Pero esta actitud que se encuentra en Baudelaire también es la que para Kant define el paso hacia la era moderna, el hombre que ha dejado de ser niño y es un *big boy* que entra a la madurez por medio de la razón.

Cuando Baudelaire describe a Constantin Guys ejerce una acción cínica de un cínico que describe a otro cínico, pero también afirma que está describiendo al *hombre moderno*, por tanto, el cínico es el *hombre moderno* y no el *flâneur*.<sup>54</sup> Baudelaire opondrá al hombre de *flânerie* el hombre de la Modernidad. «Va, corre, busca. Sin duda, este hombre, este solidario dotado de una imaginación activa, que viaja siempre a través del gran desierto de los hombres, tiene una mira más alta que el de un puro paseante (*flâneur*), una meta más general, distinta del placer fugitivo de la circunstancia»<sup>55</sup>.

Por mucho que el *flâneur* se entretenga en la ciudad transgrediendo el espacio, sus valores siguen siendo los de la novedad, el orden y el progreso, es sólo un paseante. Únicamente el cínico es capaz de salir de este círculo vicioso de superación infinita, sólo el «hombre de la mañana», el «hombre de buen temperamento», el «ultrahombre» que es como Nietzsche llama al perro salvaje para diferenciarlo del resto de los paseantes, de los perros mansos, de los hombres comunes y corrientes. En un ejercicio sarcástico, Baudelaire declara que el hombre moderno es el cínico, y el *flâneur* es el hombre común; y realiza —incorporando en ella (intencionalmente o no) el *bios kinikós*— la definición sumamente clara y sintética del cínico:

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez.<sup>56</sup> Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito.<sup>57</sup> Estar fuera de casa, y sentirse sin embargo, en casa en todas partes;<sup>58</sup> ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo,<sup>59</sup> tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes,<sup>60</sup> apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente.<sup>61</sup>

---

<sup>53</sup> Baudelaire, 1863.

<sup>54</sup> Desde esta perspectiva se vislumbra una Modernidad impregnada de cinismo; luego, hay que identificarla con la filosofía nietzscheana y el ultrahombre, el cínico.

<sup>55</sup> Foucault, 1984a.

<sup>56</sup> La animalidad cínica.

<sup>57</sup> La movilidad cínica.

<sup>58</sup> La vida cosmopolita, como Diógenes.

<sup>59</sup> La vida soberana.

<sup>60</sup> La independencia cínica.

<sup>61</sup> Baudelaire, 1863: § III.

# Arquitectura experimental

*¿Y usted, teniente, cree en el cemento?  
«Místico, bárbaro, aburrido».<sup>1</sup>*

A la par de una desilusión de la Modernidad y del proyecto ilustrado, en arquitectura se gestó un malestar cultural que también devino en nihilismo, pero en la sociedad posmoderna el nihilismo se convirtió en cinismo, ¿sucedió lo mismo en la arquitectura? ¿hay un paralelo que vincule al quinismo con lo urbano-arquitectónico? ¿Son quínicas las nuevas formas de usar, habitar, pensar la arquitectura? El nihilismo fue el precio de la pseudosuperación de la Modernidad, que con Nietzsche se anunciaba como un final sin retorno y que, no obstante, todavía alienta. Cuando la Ilustración entra en crisis (y entra en crisis precisamente por la imposibilidad de establecer un sistema global<sup>2</sup>) y se vienen abajo todas las ideas fundadas en el pensamiento ilustrado (el racionalismo, el funcionalismo —y su moderno polo opuesto, el formalismo—, el modernismo) la arquitectura se encuentra frente a la verdadera crisis del proyecto moderno, que en la segunda mitad del siglo veinte proviene en gran parte de la aceptación internacional e incondicional de los postulados del Movimiento Moderno, situación que devino en la hegemonía de las tácticas urbanas y arquitectónicas en una sociedad de masas, de comunicación y en un panorama globalizado. La arquitectura tarde o temprano debía enfrentarse con la sociedad y los tiempos que vivía, e iniciar un proceso de renovación como el despertar de la ilusión del pasado moderno.

Fue la llegada de la des-ilusión (entendida la ilusión en el doble sentido castellano de la palabra: ilusión como esperanza y como engaño) la que propició el comienzo de la ruptura. En 1953 se empezó a conformar, en el seno del CIAM IX, el Team X, se da a conocer a través del Manifiesto de Doorn en 1954, y se escinde del Movimiento Moderno en 1960. Sus ideas representaron la primera oposición abierta a los postulados modernistas en arquitectura, la bifurcación. Hasta 1981, año en que se disuelve, sus planteamientos nunca son considerados por sus miembros<sup>3</sup> como dogmas, sino como ideas y opiniones, a partir de este rasgo, la oposición consciente al canon, se evidencia ya su carácter típicamente posmoderno. La

---

<sup>1</sup> Günter Grass. *El tambor de hojalata*.

<sup>2</sup> De Solà-Morales, 1995: 67.

<sup>3</sup> Los miembros más activos del Team X: Jaap Bakema, Georges Candilis, Giancarlo de Carlo, Aldo Van Eyck, Alison y Peter Smithson y Shadrac Woods.

escisión del Team X no sólo hace patente la ruptura de la elitista hegemonía arquitectónica ejercida a través de los CIAM, fundamentalmente generó un punto de bifurcación en la historiografía arquitectónica, reivindicó la posibilidad de una historia alternativa, la de los vencidos. Se inaugura para la arquitectura una era fragmentaria, contracultural, de oposiciones y minorías, del presente perpetuo y del movimiento constante. Tras esta ruptura, otros movimientos adquirieron fuerza suficiente para oponerse al proyecto modernista; en el contexto de luchas sociales de la década del sesenta, la Internacional Situacionista es fundamento ideológico para el arte, incluida la arquitectura, que ya no es vista sólo como alternativa sino como oposición.

Archigram, por su lado, sitúa su discurso sobre la plataforma de la guerra, la posguerra y la guerra fría, en una sociedad en crisis, rodeada y desbordada por los movimientos contraculturales y de protesta en las décadas del sesenta y setenta. En este contexto, el grupo inglés también quiere unirse al gran coro contestatario a través de una crítica a la cultura arquitectónica vigente en su época y a los postulados del modernismo. Archigram no sólo se interesa con la novedad de la tecnología, sino con la crisis de la arquitectura y fundamentalmente con la crítica sagaz; se presenta como una alternativa en una sociedad atemorizada por el recordatorio constante de la guerra y los simulacros de ataque nuclear,

promovió una crítica al modernismo institucionalizado de la postguerra por no reconocer la emergencia de nuevas realidades sociales, identificadas con la explosión y diversificación del consumo de masas, el impacto de las tecnologías de la automoción y de la comunicación, la reestructuración del capitalismo fordista y el paso incipiente de una cultura predominantemente industrial a una cultura electrónica.<sup>4</sup>

Archigram vuelve su mirada a los sistemas en crisis, como hace Foucault con la sociedad, no hacia la preservación momificada del pasado, sino a las sociedades emergentes: a los locos, a los presos, a la historia de la sexualidad y los sistemas de control. El filósofo ataca la sociedad en crisis<sup>5</sup> desde sus posiciones marginales, al igual que Archigram lo hace con la arquitectura. Sin embargo, mientras que los arquitectos del Movimiento Moderno en su primera y segunda generación siguen ilusionados con el paradigma estético y metafísico de la máquina para habitar, Archigram quería dar respuesta a un tiempo en el que con los potenciales armamentísticos (que entonces apenas alcanzaban para una aniquilación repetida de todo habitante de la tierra), en el preludio de la tercera guerra mundial, en una atmósfera de catástrofe que se espesaba continuamente en el que, en la siguiente década, el factor de la aniquilación se había centuplicado, incluso multiplicado. «Las estructuras *overkill* han sido el sujeto propio del desarrollo actual»<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Pianta, 2001: 6.

<sup>5</sup> «Esta crisis es producida por esta pérdida de fundamento y, también, por la pérdida, en el campo del arte, de un proyecto artístico que se producía desde un propósito de representación». De Solà-Morales, 1995: 66.

<sup>6</sup> Slotterijk, 1983: 214.

Sin embargo, ante esta nueva forma de hacer arquitectura, su visión resultó ser estrábica, porque con un ojo se miraba al presente, mientras que el otro apuntaba al futuro. Pretender resolver los problemas del «hoy» con las suposiciones imaginarias de un futuro incierto, cada vez más cambiante y efímero, terminó por ser la estela funeraria que cubriría para siempre la bizca mirada de Archigram: «Érase una vez»<sup>7</sup>. La arquitectura empezaba a adquirir conciencia de su presencia, —es decir, su presente— del carácter de contemporaneidad que resultaba esencial en una cultura y en un espacio metropolitano cada vez más vertiginoso y cambiante, que escribía la historia por la mañana para cambiarla en la tarde. Y entonces surge el que quizá es el único caso exitoso de la Modernidad, el de los arquitectos metabolistas que

después de 15 años de incubación, sorprendieron al mundo con una nueva arquitectura [...] A través de trabajo puro y duro, disciplina y la integración de todas las formas de creatividad, su país, Japón, se convirtió en un ejemplo brillante... cuando la crisis del petróleo dio inicio al fin de Occidente, los arquitectos de Japón se diseminaron por el mundo para definir los contornos de una estética posoccidental.<sup>8</sup>

Como la Ilustración y la Modernidad, tampoco la arquitectura podría morir por muerte violenta, de hecho, en los últimos cincuenta años, es posible asistir a su punto de inflexión y ser testigos de su reinención. «Renovarse o morir» constituye la consigna de su proceso de reivindicación a través de sus formas débiles —su ontología débil—, su respuesta rizomática y constrictora del pasado. La fragmentación de la Posmodernidad también influiría el proceso de la arquitectura haciéndola devenir en una metamorfosis compleja, en una multiplicidad compuesta por «puntas» de un rizoma en movimiento de las cuales una es la arquitectura experimental.

Sin embargo, si la Posmodernidad había eliminado los fundamentos, si efectivamente había derrocado las referencias y las instancias bloqueadoras de los valores absolutos, la crisis de la arquitectura implicaba que ésta se enfrentara a la construcción de un nuevo proyecto sobre un terreno pantanoso, líquido, sin fundamento o como dice De Solà, «de construir sobre el aire, de construir en el vacío. [...] la arquitectura contemporánea, igual que las demás artes se deberán construir no a partir de una referencia inamovible, sino con la necesidad de proponer para cada paso, simultáneamente el objeto y su fundamento»<sup>9</sup>.

La arquitectura tiene que enfrentarse a un proceso histórico de revolución frente a aquellos apocalípticos que gustan de profetizar su muerte y mostrar, ante

---

<sup>7</sup> «Érase una vez, el futuro era donde cosas maravillosas y terribles sucederían, donde el presente sería transformado, para bien o para mal, y en un sentido de realización. La idea del futuro ha desaparecido completamente de la conversación y el debate arquitectónico. Tal vez porque el presente es autosatisfacción [...] y no hay grandes posibilidades de que se pueda tener éxito o fracasar. Tal vez el futuro se ha convertido en otro lugar que ya conocemos o creemos conocer». Woods [Blog] *Dead Words*, pub. 18/9/2008 (cons. 5/2013).

<sup>8</sup> Koolhaas, 2011.

<sup>9</sup> De Solà-Morales, 1995: 67.

quienes no han sabido distinguir, su reinención a través de las formas débiles, como puntas de rizoma que constriñen lo unificado, lo monolítico, la teoría, hasta fragmentarla. «¿Teoría? Actualmente es exceso de equipaje, incluso cuando los arquitectos vuelan en primera clase»<sup>10</sup>, dice Woods. Esta reinención de la arquitectura tiene puesta su mirada en el presente, cambia la forma de *hacer* arquitectura entendido este hacer como un proceso integral, de principio a fin. Y los factores de esta inflexión son múltiples, del salto a la Posmodernidad, al fin de la historia que explica Fukuyama: el «triumfo del liberalismo» sobre las ideologías y el advenimiento de una sociedad liberal. Para Woods es de una perspectiva asombrosa, pues «los arquitectos, a menudo las doncellas (sirvientas) de la política, hoy parecen más dispuestos que nunca a jugar el juego del liberalismo, que es la búsqueda de clientes y de sus comisiones. ¿Y quiénes son los clientes? Desarrolladores, exponentes de la principal actividad de la democracia liberal: la empresa capitalista. En la era de McLuhan (y Debord) que entienden el valor que conlleva la arquitectura espectacular»<sup>11</sup>.

La forma de *construir* se ha diversificado, pero más allá de la evolución de los sistemas constructivos, ha cambiado el proceso con el que se edifica una idea, desde las formas de representación, (el CAD, los *renders*, la realidad virtual, el fotorealismo), hasta el sistema posfordista de producción, (prefabricación, personalización, especialización, flexibilidad). Lejos queda, como en una quimera surrealista la entusiasta consigna de Le Corbusier: ¡Construyamos casas en serie!<sup>12</sup>

Pero no sólo se ha transformado el proceso integral que construye la idea hasta su materialización, también se encuentran cambios en la forma de *habitar* la arquitectura, «en la forma del modernismo: las casas contienen recámaras que se usan para dormir, comedores para comer, salas para entretenimiento y vestíbulos que conectan estos espacios»<sup>13</sup>, pero en la Posmodernidad el espacio se ha diversificado, sus funciones ya no son exclusivas, sino múltiples y flexibles. El *ser* metafísico del espacio (*genius locci*, *l'spirit nouveau*) deviene *valor*, y tanto el espacio inmaterial como la materialidad arquitectónica que lo rodea, se vuelven ingredientes de uso y no sólo componentes estéticos. La forma de uso del espacio es transgresora.

Como consecuencia de las maneras divergentes de construir y habitar el espacio, también cambia el modo de *pensar* la arquitectura, y esto es evidente desde lo más básico: del lenguaje con el que se expresa (antes, composición arquitectónica, luego, diseño) hacia los procesos personalizados y transdisciplinarios con que se generan conceptos a partir de la filosofía. Evidentemente no todas las edificaciones paradigmáticas de los últimos cincuenta años pueden afirmar que han cambiado; ataviadas con un disfraz de Posmodernidad, algunas sólo son radicalismos formales del mismo pasado moderno.

---

<sup>10</sup> Woods [Blog] *Taking a position*, pub. 20/10/2007, (cons. 5/2013).

<sup>11</sup> Woods, Lebbeus [Blog] *Taking a position*, pub. 20/10/2007, (cons. 5/2013). Esta perspectiva se explica más ampliamente en el diagrama de Jencks de los tres sistemas de producción arquitectónica a partir de la «crisis en la arquitectura». Jencks, 1977: 12.

<sup>12</sup> Cf. Le Corbusier, 1977: 187 ss.

<sup>13</sup> Farías, 2003. Extraído de Montes-Lamas, 2011: 60.

En cuanto al Guggenheim Bilbao, [...] encierra los mismos programas de los museos antiguos. Si miramos detrás de la piel de titanio curva, nos encontramos con los enjambres de postes metálicos que sostienen, allí no hay tecnología innovadora de construcción. No ha inspirado a una nueva arquitectura, o un nuevo discurso que no sea el del éxito mediático.<sup>14</sup>

En 1988 Lebbeus Woods funda el *Research Institute for Experimental Architecture*, cuyo propósito es avanzar en la experimentación e investigación en el campo de la arquitectura experimental, en respuesta a las cambiantes condiciones políticas, económicas, tecnológicas y culturales del mundo contemporáneo. Para Woods y el RIEA «la arquitectura experimental es una rama de la disciplina arquitectónica que trata con el desarrollo de proyectos conceptuales para desafiar las prácticas tradicionales y consolidadas. Su principal objetivo es explorar las rutas originales del pensamiento y desarrollar metodologías y herramientas innovadoras de diseño»<sup>15</sup>.

El contexto en el que Woods define arquitectura experimental es el de la *crisis*, mucho más agravada en las últimas décadas del siglo veinte en el que la superabundancia de todo trajo consigo una sobreabundancia también de crisis, a nivel económico, político, cultural, social, arquitectónico. De hecho, toda la obra de Woods está inscrita en un panorama de guerra —«*war as architecture*»—, de conflicto, de violencia como una premonición de lo nuevo, la tempestad antes de la calma. *Underground Berlín* (1989, año de la caída del muro de Berlín), *Sarajevo* (1992, en plena guerra de los balcanes), *Havana* (1994, ante la situación social y de embargo económico de Cuba), incluso esta inestabilidad está inserta no sólo en el ámbito social, sino, por ejemplo en *San Francisco* como *earthquake* (1995) una arquitectura de lo inestable, de lo catastrófico, que se puede condensar en una de las consignas de Woods: «Architecture is war».

Consciente de los sistemas caóticos y de la arquitectura en crisis, Woods ha decidido apoyar a través del RIEA a los arquitectos experimentales probados, es decir, no sólo como una extensión de la enseñanza académica que, dice, «las escuelas proporcionan, desde hace algunas décadas, mucha educación en lo experimental». Es preciso voltear la mirada a aquellos territorios inexplorados, a los intersticios, aquellas formas débiles que contribuyen a crear nuevos conceptos y metodologías en la arquitectura del presente, en ello radica la intensidad de la arquitectura experimental.

El experimentador está buscando algo, tiene una hipótesis a probar, pero no tiene idea de si el experimento verificará la hipótesis, o demostrará que es errónea, o resultará en algo completamente inesperado. Los experimentos son peligrosos. La arquitectura es hoy, y ha sido en general, contraria a este tipo de riesgo.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Woods, Lebbeus [Blog] *Taking a position*, pub. 20/10/2007, (cons. 5/2013).

<sup>15</sup> Lebbeus Woods, en la página web del *Research Institute for Experimental Architecture*.

<sup>16</sup> Woods, Lebbeus [Blog] *Dead Words*, pub. 18/09/2008, (cons. 5/2013).



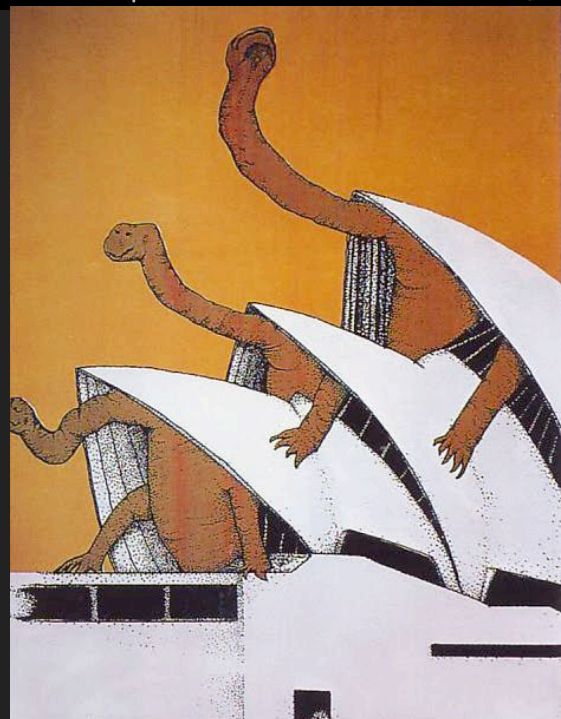


«Por muy bien construidas que estén la mayoría de obras de la arquitectura moderna, uno se cansa de leer acerca de los mismos edificios, los mismos arquitectos, uno se fatiga de volver una y otra vez por el mismo camino desgastado»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Woods, Lebbeus [Blog] *Outsider architecture*, pub. 1/10/2007, (cons. 5/2013). Es el mismo reclamo que hacen los posmodernistas. Moore afirmaba que *Espacio, tiempo y arquitectura* de Gideon que «sirvió de Biblia para toda mi generación, cuando estudiábamos y que cubre unos quinientos años, contiene unos treinta y tres ejemplos de todos los períodos, con los que se suponía que todos estábamos de acuerdo... edificios arbitrarios seleccionados [...] Hemos sido educados en lo que el historiador imagina que es la corriente principal». Moore, en entrevista con Grimonprez, 1980: 91.





Entonces suena la hora del quinismo, que no es más que la filosofía de la vida para tiempos de crisis, la única salida natural al malestar histórico y al discurso epidémico de la teoría como imposición de dogmas. Este espectacular acto de escapismo sólo tiene un territorio de fuga posible, el de la experimentación, y en un grado filosófico, en de la reconceptualización de las ideas de la arquitectura, a través de nuevas formas de ver y oír, nuevas formas de pensar, nuevas formas de experimentar.



## DE LA ARQUITECTURA

La condición de lo arquitectónico ha estado sujeta a debate casi desde su inicio, entiéndase éste como la institucionalización de un *corpus* teórico-práctico de conocimientos sistematizados bajo el que se agrupa el carácter esencialista de la edificación y la habitación del ser humano. No hay secreto y tampoco novedad en la afirmación que asegura que hasta ahora los teóricos de la arquitectura no se ponen de acuerdo en una definición objetiva de ésta, o sea, aquella que comporte argumento de validez para una mayoría, con independencia de lugar, época o cultura, con contraposición de aquello que vale para las minorías, con validez universal. ¿Por qué?

Incluso con los estudios del lenguaje en del siglo veinte y frente a una profundización en el estructuralismo, la deconstrucción y la filosofía de la comunicación, resulta aunque valioso, todavía infructuoso acudir a estos territorios para alcanzar una definición consensuada de arquitectura. El viejo debate se repite como un mantra satánico: ¿es una técnica? ¿ciencia? ¿arte? ¿disciplina? Incluso desde la condición esencialista, en el mero principio ontológico, la arquitectura se muestra escurridiza y difusa, inaprehensible. Parecería que la definición se encuentra en una encrucijada al momento de querer asirse, y que existen tantas definiciones como enunciadores, por tanto, ¿habría que aceptar indefectiblemente que no hay una posibilidad real de definir la arquitectura si no es a partir de una condición subjetiva? Si hay tantas tesis válidas como individuos que la experimentan, ¿habría que aceptar como hecho consumado la imposibilidad de una definición objetiva? Y en tal caso ¿hay que renunciar a emprender la tarea de instaurar una teoría de la arquitectura frente a la impotencia de una definición universal? Esta condición es evidente e históricamente innegable, pero ¿a qué causas se puede atribuir esta imposibilidad manifiesta? En arquitectura tal parece que siempre la definición resultará insuficiente o incompleta; ¿habría que remitir esta carencia a la falta de unidad (teórica, anímica, empática, ideológica) del gremio universal de los arquitectos? ¿O quizá a una condición ontológica de lo arquitectónico que evita o al menos dificulta desde su esencia un aprehendizaje universal y definitivo?

La propia historiografía de la arquitectura ha legado una serie de definiciones más o menos generalizadas que han pretendido alcanzar un grado satisfactorio de consenso. De ellas, y a partir de un modelo de propagación más dogmático y hermenéutico que experimental, el entendimiento de la arquitectura —su definición y «esencia»— ha permeado la mente de los jóvenes estudiantes e incidido en la práctica de los incipientes arquitectos. Luego, es sólo a partir de la experimentación de estos modelos, que la «sustancia» de la arquitectura cambió en el lenguaje. Este mismo afán de conjugar una definición de la que, no obstante el gran legado teórico-histórico-académico ha incidido en la cultura, aún se adolece de un consenso global que fundamente una teoría de la arquitectura. En su lugar, el reduccionismo por un lado, y el segregacionismo por otro, la han llevado a adquirir proporciones a veces tan amplias y a veces tan restringidas que en ambos extremos se llega a un vacío de contenidos. Mientras que por un lado el cerco se ensancha

tanto que abarca casi todo, por otro es tan angosto que no deja, literalmente, nada a la imaginación.

Hacia el siglo I, en *De Architectura*, Vitruvio esboza una definición que, naturalmente intenta delimitar el campo de la arquitectura respecto del de otras «disciplinas, conocimientos y artes», en ella integra un elemento que no puede sustraerse al la «esencia» de la arquitectura: la integración con otras disciplinas.

La Arquitectura es una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos, por el juicio de la cual pasan las obras de las otras artes. Es práctica y teórica. La práctica es una continua y expedita frecuentación del uso, ejecutada con las manos, sobre la materia correspondiente a lo que se desea formar. La teórica es la que sabe explicar y demostrar con la sutileza y leyes de la proporción, las obras ejecutadas.<sup>18</sup>

Con las connotaciones que la traducción ofrece, y en el sentido antiguo de la palabra «ciencia» (fuera, del contexto de la ciencia moderna) se retoma, discretamente, la categorización que Vitruvio hace de la arquitectura como «científica», que sin embargo, está adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos, lo que denota una sustancia jerárquicamente central rodeada, como si de conceptos satélites se tratara, de otras artes. Lodoli en 1786 afirma que la arquitectura es una «ciencia intelectual y práctica dirigida a establecer racionalmente el buen uso y las proporciones de los artefactos y a conocer *con la experiencia* la naturaleza de los materiales que los componen»<sup>19</sup>. Bajo esta definición —ya moderna— el carácter científico de la arquitectura erradicaría elementos subjetivos como la percepción, la psicología, o el empirismo, cuestiones de las que se vale Ruskin en 1849 para vincularlas a la edificación a través del placer del alma: «arquitectura es el arte de levantar y de decorar los edificios *construidos* por el hombre, cualquiera que sea su destino, de modo que su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu»<sup>20</sup>.

Le Corbusier sitúa a la definición moderna de arquitectura plenamente en el territorio artístico: «un arte en el sentido más elevado, más allá de los hechos utilitarios. La arquitectura es un hecho plástico [...] es teoría pura, armonía completa gracias a la exacta proporción de todas las relaciones: ésta es la 'función' de la arquitectura»<sup>21</sup>. Incluso, no solo la emplaza en el territorio del arte sino «por encima» de éste; la arquitectura es un arte supremo, existe en un plano más elevado al que sólo ciertas expresiones relacionadas con el habitar pueden acceder: no todo es arquitectura. Pero al elevar a ésta a una categoría metafísica, se derrumba toda posibilidad de acceder a una definición objetiva, pues el concepto mismo de arte resulta, como se ha comprobado históricamente, imposible de definir en la práctica, incluso obviando las connotaciones irracionales, metafísicas y antimaterialistas que

---

<sup>18</sup> Vitruvio. *De Architectura*. Siglo I a. C. Traducción de Ortíz y Sanz, 1787. Libro I, Cap. I.

<sup>19</sup> A. Memmo. *Elementi dell'Architettura Lodoliana*, 1786: Vol I, Cap. VI.

<sup>20</sup> Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*, 1849, Cap. I.

<sup>21</sup> Le Corbusier, 1923.



llevan implícitas ideas como «sentido del arte» o «buen gusto», por demás, sumamente relativas.<sup>22</sup>

Los elementos metafísicos ligados al arte permanecerían vigentes hacia la primera mitad del siglo veinte en las definiciones de Le Corbusier. Pero antes, tanto Ruskin como Kahn<sup>23</sup> introducen otro elemento de valoración que subyace latente a lo largo del gran debate aprehensivo de la construcción semántica de la arquitectura: si en ésta hay que considerar sólo la edificación, —como realización material y materialista, con sus implicaciones económicas y de producción— o también la condición inmaterial; o expresado de otra forma no necesariamente sinónima: ¿sólo lo racional o también lo irracional? ¿La edificación excluye otras manifestaciones, como el dibujo o la percepción del habitar? ¿Sólo lo materialmente construido es arquitectura? Desde esta posición segregacionista, se excluirían obras como las de LeDoux, Woods, Archigram, o Haus-Rucker que no presentan una arquitectura materialmente construida en el sentido convencional del término? Esta concepción dialéctica de la arquitectura como construcción o como proyecto habría prevalecido (y prevalece hasta el siglo veintiuno) bajo ciertas posturas modernas duras y dogmáticas. Le Corbusier es contundente al situar a la arquitectura en un ámbito metafísico, independiente de la edificación cuando afirma: «la edificación se hizo para resistir, la arquitectura para conmovér»<sup>24</sup>, destierra de la edificación y la materialidad construida, a la arquitectura como idea. Aunque luego, no obstante, sus categorizaciones resultarían ambiguas y más bien arbitrarias y parciales, pues la arquitectura metafísica, idealista y platónica<sup>25</sup> es particularmente segregacionista y no admite otras manifestaciones que las de una subjetividad espiritual. De este modo excluye fundamentado en una teoría megalómana y narcisista, otras manifestaciones que no caben en su teoría artística. Para Rem Koolhaas:

La arquitectura es una amalgama difusa del conocimiento antiguo y la práctica contemporánea, una forma incómoda de mirar el mundo y un medio inadecuado para operar en él. Cualquier proyecto arquitectónico lleva cinco años; ninguna empresa —ambición, intención, necesidad— se mantiene sin cambios en la vorágine contemporánea. La arquitectura es demasiado lenta. Sin embargo, la palabra «arquitectura» sigue siendo pronunciada con cierta reverencia (fuera de la profesión). Encarna la persistente esperanza —o el vago recuerdo de una esperanza— que modela, forma, la coherencia que

---

<sup>22</sup> Nikolaus Pevsner (1945) declara: «Un cobertizo para bicicletas es un edificio; la catedral de Lincoln, una obra de arquitectura [...] el término arquitectura se aplica solo a los edificios proyectados en función de una apariencia estética».

<sup>23</sup> Kahn. De una conferencia en el Politécnico de Milán, 1967: «Ante todo debo decir que la arquitectura no existe. Existe una obra de arquitectura. Y una obra de arquitectura es una oferta a la arquitectura en la esperanza de que esta obra pueda convertirse en parte del tesoro de la arquitectura. No todos los edificios son arquitectura [...] El programa que se recibe y la traducción arquitectónica que se le da deben venir del espíritu del hombre y no de las instrucciones materiales».

<sup>24</sup> Le Corbusier, 1923: 9.

<sup>25</sup> Por las características vinculadas al pasado griego y por los ideales platónicos que la sustentan.

puede ser impuesta en las olas violentas de información que nos inundan diariamente. Tal vez, la arquitectura no tiene que ser estúpida después de todo. Liberada de la obligación de construir, puede convertirse en una forma de pensar sobre cualquier cosa, una disciplina que represente relaciones, proporciones, conexiones, efectos, el diagrama del todo.<sup>26</sup>

Koolhaas marca una diferencia importante para el entendimiento general de la arquitectura: la bifurcación que en la cultura general se entiende como la «alta teoría» y la *masscult* —la despreciada cultura de masas— al señalar este «fuera de la profesión» que subyace como una realidad persistente en la cultura contemporánea. Pero también afirma la emancipación de la arquitectura de su obligación de construir y en consecuencia, su potencial como forma de *pensar* la conduce al territorio de la filosofía. ¿Puede existir un filósofo de la arquitectura? cuestiona Farías (2003). En este contexto, la liberación de la arquitectura de su peso material la integra plenamente en otros territorios inmateriales en los que es posible traducirla a través de conceptos y no sólo de ideas creativas en función de la materialidad, aquí es posible localizar diversos modos de pensarla respecto de su devenir materia frente a la arquitectura del pensamiento.

Pero mientras que Kahn afirma que la arquitectura no existe y Koolhaas defiende que está muerta, el debate sobre su definición objetiva hace tiempo que carece de sentido. ¿Qué es, pues, *la arquitectura*? Lefebvre se pregunta: ¿acaso un arte? ¿una técnica? ¿una ciencia? (la rememoración de su «sustancia» a través de la historia) y tras descartar tales hipótesis, afirma que «no puede concebirse ya más que como una práctica social que figura con otras muchas en el conjunto práctico que lleva y que soporta la sociedad actual, correlación por discernir»<sup>27</sup>. Esta declaración acentúa doblemente su papel social, y bajo esta condición se palpa que, aspirar a una definición a la luz de la santa objetividad —exenta de subjetividades— resulta indefendible, pues no posibilita el sustraer de la sociedad el principio intrínseco de lo subjetivo, por tanto, se tendría que asumir que la definición de la arquitectura deberá ser siempre subjetiva, y que no podrá alcanzar universalidad o generalidad teórica más que en el escenario hipotético de la imposición dogmática del pensamiento.

La posición desde la que se enuncia esta problemática no es ni apocalíptica en el sentido que le da Eco al término, ni una mera obsesión semántica más allá del afán de enunciación universal que lleva a la reflexión, sino el de evidenciar y señalar que tras esta circunstancia subyace un hecho que haría utópico el trabajo de establecer una teoría de la arquitectura que ostente un carácter universal y objetivo, esto es, que agrupe a una mayoría dispuesta a consensuar sobre los elementos metodológicos, canónicos e indefectibles como fundamento, columna y dintel de una arquitectura global. La era de la teoría universal y de las razones omnicomprensivas quedó en el pasado, por lo menos para las ciencias humanísticas. Los ar-

---

<sup>26</sup> Koolhaas, 2004: 28. Tr. de JpML.

<sup>27</sup> Lefebvre, 1972: 10.

gumentos por los que este hecho queda constatado pueden resumirse en subjetividad y evolucionismo.

## EVOLUCIONISMO

Hace tiempo que Heisenberg enunció para las ciencias exactas el principio de incertidumbre, que establece que cuanto mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su cantidad de movimientos lineales y por tanto su velocidad. En los ámbitos de la materia fundamental, las nociones consideradas «absolutas» —como espacio y tiempo— pierden sentido. Las ciencias naturales se topan con realidades que son reacias a las categorizaciones ontológicas. De acuerdo con Schaeffer «lo que vale para la física cuántica [ontológicamente] también vale, aunque según otras modalidades pero de manera sin duda mucho más ejemplar, para casi la totalidad de los hechos estudiados por las ciencias sociales y humanas»<sup>28</sup>.

La tradición occidental, que hundió sus raíces en la filosofía griega, en la Modernidad todavía no puede escindirse de ellas; ha privilegiado una postura ontológica esencialista, y sobre todo objetual. A diferencia de otras culturas no occidentales que más que en términos de objetos, piensan lo real en términos de procesos, de transformaciones, de interdependencias e interacciones, y definen el lugar del hombre en ese real en términos de inmersión más que en términos de cara a cara.<sup>29</sup> Los filósofos griegos recurrieron a un proceso de enunciación como un llamado al ser, para aprehenderlo. La *ousía* aristotélica, ya desde un principio encuentra dificultad para su aprendizaje y clasificación, es así que Aristóteles en *Metafísica* repasa todas las posibles acepciones del término, empezando por la sustancia material (entendida como cuerpo material) hasta llegar a las sustancias separadas (el cielo, los astros el primer motor), es decir, sustancias eternas. De esta tradición de lo sustancial nace en occidente la forma de la definición del objeto para su estudio y apre(he)ndizaje vinculado con el desarrollo de la escritura griega que introduce las vocales; con ello da inicio el proceso de la descontextualización en el mundo: la sustancia estaba separada de su contexto en el lenguaje.<sup>30</sup>

Como señala Sloterdijk, toda la gran cultura europea, excluyendo los desarrollos especiales de la música y la pintura, hasta el siglo XIX fue cultura escrita, es decir, simulación de lo ausente; aunque —añade— también la cultura musical y la pictórica iban ligadas a sistemas de anotación. De este modo, la sustancia y la enunciación cimientan el desarrollo de la cultura occidental como modelos de aprendizaje y de descripción de la realidad en una «alta teoría», y no es extraño que fuesen precisamente estos conceptos los retomados en la filosofía de la Modernidad cuando vuelve su mirada al pensamiento platónico-aristotélico.

---

<sup>28</sup> Schaeffer, 2007: 33.

<sup>29</sup> *Ídem*.

<sup>30</sup> «Tras el corte histórico de la escritura en el ser-en-el-mundo se disocia explícitamente en situaciones vividas y representadas; dicho mejor, las situaciones representadas, gracias a su puesta por escrito, consiguen romper el monopolio de la comprensión-mediante-el-ser-en-situación». Sloterdijk, 2005: 299.

En el ya famoso encuentro de Platón con Diógenes a propósito de la definición del hombre, en Platón «la proposición de definir fascina: promete que aquello por lo cual los hombres se distinguen entre sí es menos relevante que aquello por lo que se distinguen del resto de los seres»<sup>31</sup>. Al enunciar semánticamente quiere aprehender, pero justamente al enunciar (encerrar en la ‘casa’ de la palabra) elimina el contexto. Buscaba una definición, Diógenes le descubre y le prepara una trampa. Se captura al hombre, no sin que así sea atrapado el que se creía atrapador. Glucksmann no puede evitar el sarcasmo:

Imaginemos a «Platón» triunfador, aplaudido, victorioso, incontestado, al final de su definición. Buenas noches, señoras, señores, buenas noches yo mismo. La sabia deducción absorbe al que la expresa; una vez terminada se evapora. [...] El hombre es todo el mundo y el que lo expresa. El pensador enamorado de su idea, nuevo Narciso, se precipita al encuentro. Diógenes, a su manera, le salva la vida soltando el volátil irrespetuoso de las divisiones sabias. Tu testamento no está cerrado, tienes todavía que engendrar algunos sabios conceptos. Diógenes arroja una indefinición dotada de análogas propiedades reflexivas que se precipita sobre aquel a quien interrumpe (siempre hay un cuchillo para cortar tu definición en cuatro).<sup>32</sup>

Esta definición perpetua del hombre está sujeta a un desarrollo evolucionista, Schaeffer afirma que ser una persona humana no es un estado definido en cuanto tal «no es una propiedad de esencia de una clase de seres, sino un “marcador enunciativo” [...] La propiedad relaciona de “Ego”, pues no marca una propiedad sustancial, sino una *posición* de sujeto»<sup>33</sup>. En la arquitectura, esta misma lógica deductiva se aplica ante una condición supuestamente objetual-esencial y frente a un desarrollo continuista. El cinismo se enfrenta a esta condición no desde la teoría, sino desde un frente práctico y sobre todo, desde la contemporaneidad de la idea, de la vinculación con su contexto. Al final concluye Glucksmann: «cabe que “Platón” y “Diógenes” no lleguen jamás a entenderse. Estos conquistadores ya están de acuerdo en instalar sus tablados en el centro virtual de toda historia. Yo defino al hombre a partir de todo, yo puedo decirlo todo, sugiere el primero. Yo puedo hacerlo todo, exclama el segundo»<sup>34</sup>.

Este modelo ontológico-objetual lleva al objeto a definir, en este caso la arquitectura, a un plano estático, a una molaridad sustancial e inamovible, sólo con respecto a sí misma y en un lugar y tiempo exactos. En tanto que el modelo evolucionista le permite una concepción «móvil»

en un pensamiento que privilegia el modelo generativo (cuya forma primera tal vez se encuentra en el culto ancestral) respecto del modelo causal, la línea de pertenencia en vez de separar lo trascendente de lo inmanente, pasa entre lo individual y lo manifiesto. Percibidos como dos aspectos de una sola y misma realidad en vaivén permanente, no son generadores de «conceptos

---

<sup>31</sup> Glucksmann, 1982: 109.

<sup>32</sup> Glucksmann, 1982: 110.

<sup>33</sup> Schaeffer, 2007: 33.

<sup>34</sup> Glucksmann, 1982: 108.



disyuntivos» [...] De esto resulta una visión del mundo, no como un conjunto de entidades discretas e independientes, cada una de las cuales constituye en sí misma una esencia, sino como una red continua de relaciones entre el todo y las partes, sin que uno trascienda lo otro.<sup>35</sup>

Las entidades ya no son independientes y esenciales, sino que forman parte de una red continua de relaciones entre el todo y las partes, sin que uno trascienda lo otro. De este modo se sustraen los modelos jerárquicos y de predominancia-trascendencia sin que por ello se disuelva el objeto. De lo jerárquico se pasa al pensamiento de la relación, a lo heterárquico, del ente a la red y del objeto (y su negación dialéctica) a la proposición de un estado relacional.

Con el pensamiento (pos)estructuralista y su apertura a otras filosofías de tradición no occidental se abren territorios que posibilitarían intersticios para el entendimiento de la arquitectura —y desde luego, de muchas ciencias, artes, disciplinas— bajo una mirada no causal e independiente sino de relaciones entre el todo y las partes; en términos de Deleuze, rizomático. En esta conciencia posmoderna que privilegia la conexión sobre la sustancia, el hombre ya no es la excepción humana sobre los otros habitantes de la tierra, sino que forma *parte de*, no es el centro, sino un agente en una intrincada red, en un hábitat, en un eco-sistema (*oikos*-sistema). Es una postura sumamente cínica, a través de la conexión del hombre con la naturaleza, y su postura animal, su obediencia a la ley natural, al *nomos*.

En el territorio de lo arquitectónico, la concepción esencialista de lo real, por ejemplo en Le Corbusier, se afirma como sumamente jerárquica, a la que todo debe someterse, incluso otras artes (en su categoría de arte supremo, bajo un modelo de subordinaciones). Parte esta definición de una idea del objeto independiente que privilegia lo megalómano frente a lo participativo y niega de base la interdependencia con otras disciplinas. Incluso la definición de Vitruvio admite en principio la posibilidad de una interconexión entre elementos, pero raramente se muestra una noción occidental de la arquitectura como red de interacciones interdisciplinarias. Pero aún más, por encima de la interdisciplina,<sup>36</sup> se abre el espacio para una *trans*-disciplina. La primera supondría la continuidad de los modelos jerárquicos al afirmar la relación de rango de una disciplina «eje» con otras siempre subordinadas a ésta, mientras que una transdisciplina conlleva transgresión, más que una relación jerárquica, una heterarquía, donde todas las disciplinas comparten importancia similar. Ello necesariamente implica la sumisión de la disciplina central —la arquitectura— a otras disciplinas en función de un mismo propósito, señalado en principio como habitar, que etimológicamente<sup>37</sup> evidencia la inclusión de otros seres, aparte del «excepcional» ser humano al territorio, con los mismos derechos al espacio. Ellos también poseen. El caso de los animales es particularmente claro: territorializan,

---

<sup>35</sup> Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, París, Seuil, 1997, pp. 39 y 40 [trad. esp.: *Historia del pensamiento chino*, Barcelona, Bellaterra, 2002]. En Schaeffer, 2007: 33.

<sup>36</sup> Cf. p. 175 de esta tesis.

<sup>37</sup> Del latín *habitare* frecuentativo de *habere* (tener).

tienen un territorio. Constituir un territorio es casi el nacimiento del arte. Cuando ves cómo un animal marca su territorio, toda la gente sabe, invoca siempre lo de glándulas anales, orina, con lo que marca las fronteras. Pero la cosa va mucho más allá; lo que interviene en el marcaje de un territorio es una serie de posturas, por ejemplo agacharse, levantarse, una serie de colores, los mandriles, por ejemplo, el color de los traseros de los mandriles ponen de manifiesto la frontera del territorio. Color, campo, postura, son las tres determinaciones del arte [...] Cuando salen de su territorio o cuando vuelven a su territorio, su comportamiento es el ámbito del tener; entonces es muy curioso que sea en el tener, pues el territorio es la propiedad del animal, y salir del territorio es aventurarse.<sup>38</sup>

El concepto filosófico de Deleuze y Guattari es mucho más complejo, pero se muestra aquí un vínculo de las ideas de territorio, animal, y cinismo. Ya incluso cuando Deleuze afirma su desestimación al animal doméstico, y la relación humana que el hombre tiene con éste, se identifica con eso que tampoco Nietzsche soporta, al referirse al perro manso. En cambio, la relación animal del hombre con el animal es bella, afirma Deleuze, y una vez más hay una referencia no implícita a Nietzsche, cuando habla del perro domesticado y del perro salvaje.<sup>39</sup> Deleuze no soporta el ladrido («el grito más estúpido de la naturaleza, la vergüenza del reino animal»), pero sí el aullido. Luego, el concepto de territorialización es clave para una filosofía de la arquitectura, no sólo por el sedentarismo que eventualmente comporta, sino por la forma de apropiación del espacio, en la que también se involucran expresiones del cuerpo vinculado al territorio, posturas determinadas según la significación del espacio, movimientos y expresiones en el templo, el campo, la casa, el espacio público o la ciudad.

El perro salvaje Diógenes habita, frente a la sociedad griega de su tiempo, en las calles, en «tierra de nadie».<sup>40</sup> Se agencia un modelo de propiedad basado en los animales, distinto del de la sociedad ateniense cuyo arquetipo se cimienta en los dioses, pues el dios habita real y utilitariamente, vive-en el espacio sagrado y lo posee, de donde surge —y lo que da consistencia a— la idea del *genius locci*<sup>41</sup> y la arquitectura de tradición divina en Dédalo y vinculado a Hestia y a Zeus. Hacia la Modernidad el habitar-poseer humano no cínico está asociado a la propiedad de la tierra y la economía, que incide en las dinámicas de secularización del espacio. Esta concepción de dominio, basada en la razón —y por ello, sumamente anropocéntrica— despoja el derecho de los otros habitantes (plantas, animales, etc.) e introduce connotaciones basadas en su principio de excepción sobre la naturaleza. Esta fue durante siglos la base de la arquitectura y la construcción del *hábitat* hu-

---

<sup>38</sup> Deleuze, *El abecedario de Gilles Deleuze*, (1988). «A de animal».

<sup>39</sup> Cf. p. 88 de esta tesis.

<sup>40</sup> Cf. p. 180 de esta tesis. Sobre la transgresión cínica.

<sup>41</sup> Cf. Steiner, 1911: «Por su propia naturaleza un templo dedicado a Palas Atenea, a Apolo o a Zeus no necesita de un ser humano cerca de o dentro de éste, sino que permanece en su propio aislamiento majestuoso auto-contenido como la morada del dios. El templo griego es una infinitud en sí misma».

mano por encima de los otros inquilinos del planeta y el derecho de éstos al espacio, rompiendo el ciclo que a través del tiempo había privilegiado la cultura de la convivencia fuera de las jerarquías y de la posición central del hombre sobre la tierra, pues éste, al definir, establece límites y se entroniza.

La vieja analogía de la planta y el animal (el vegetal es un animal que está de cabeza, con la boca —o sea las raíces— hundida en la tierra) no es criticada ni borrada por Cesalpino; por el contrario la refuerza, la multiplica por sí misma, al descubrir que la planta es un animal erguido, cuyos principios nutritivos suben del fondo hacia la cima, a lo largo de un tallo que se extiende como un cuerpo y termina en una cabeza —rama, flores, hojas: relación inversa, pero no contradictoria, con la primera analogía que pone «la raíz en la parte inferior de la planta, el tallo en la parte superior, porque entre los animales, la red venosa empieza también en la parte inferior del vientre y la vena principal sube hacia el corazón y la cabeza».<sup>42</sup>

Es el pensamiento moderno el que pregonaba la omnipotencia del hombre frente a un dios muerto, frente a una naturaleza a su merced y un ecosistema, pasto para sus placeres. No es la idea darwiniana que sitúa al hombre como cúspide, sino la estructura jerárquica moderna. No es el evolucionismo conceptual, sino la persistencia insistente del esencialismo que, enfrentado a una red de relaciones se resiste a la «disolución» de lo objetivo en lo subjetivo. Para la arquitectura esta condición ontológica-generativa implica otro territorio en el que ésta se escinde, escapa y des-aprehende de su condición de objetivación: dado que la arquitectura —o mejor, la idea de arquitectura, el concepto de la arquitectura, el *proceso* de la arquitectura— está vinculado a un desarrollo temporal y social, como señaló Lefebvre, que no es posible eludir. Por tanto, las ideas que presuntamente construyen la teoría de la arquitectura y su concepto objetivo y definitivo, carecen de sentido en el continuismo de lo real, que «no es pensado según el modelo de lo que persiste, de lo que perdura idéntico a sí mismo —según el modelo del ser—, sino según el modelo del engendramiento y del linaje, según el modelo del devenir. Una visión del mundo fundada en el engendramiento no puede ser esencialista»<sup>43</sup>.

## SUBJETIVIDAD

El otro factor que, junto al evolucionismo complica la construcción de una teoría del habitar y de la arquitectura (incluso su definición), se esboza en Schaeffer como «identidad», aunque al plantearlo de este modo, él mismo tropieza con una imposibilidad de *identificación*, esto es, de relacionar idénticamente la idea a sí misma cuando se habla del ser humano en el contexto de la sociedad (y la arquitectura), porque en principio, esta concepción de lo idéntico pertenece al modelo esencialista de la realidad, una cosa que no cambia y permanece siempre igual a través del tiempo y los acontecimientos. Este modelo, cuando se aplica al ser humano, es insostenible, pues

---

<sup>42</sup> Cesalpino, *De plantis libri*, XVI, 1583. En Foucault, 1966: 30.

<sup>43</sup> Schaeffer, 2007: 35.

en términos analíticos, una persona o un «sí» no es una cosa, una esencia específica construida por una teoría explícita o implícita, o, en otros términos, un concepto (indígena, por ejemplo). Ser una persona humana viviente no es un estado definido en cuanto tal —no existe un discurso canónico consagrado a «la persona», y jamás se dirá «ésta es nuestra idea de lo que es un hombre o mujer»— [...] ser una persona consiste en un arreglo o un clima de configuraciones relacionales.<sup>44</sup>

De ahí que la arquitectura doblemente social (como práctica y como aplicación) no pueda poseer *identidad*, entendida ésta como un concepto idéntico a sí, y menos a otro, ni en la forma ni en el contenido de su enunciación. Y desde aquí se introduce el segundo elemento que imposibilita la definición y la teoría de la arquitectura: la subjetividad. Al hablar de identidad, se estaría hablando más bien de una subjetivación, puesto que, vinculada la arquitectura-espacio-sociedad al tiempo, ésta en «esencia», en «sustancia» no puede permanecer idéntica ni siquiera a sí misma. De ahí surge una propiedad fundamental que le brinda consistencia subjetiva y relacional: su vinculación al presente.

Woods declara que

mientras más inmediatez tengan los conceptos e ideas formuladas por el arquitecto en las condiciones contemporáneas de vida, de pensamiento, de trabajo, mayor los valoraremos como arquitectura. Queremos que la arquitectura participe en los cambios cruciales que afectan a nuestras vidas, y no simplemente que sea un telón de fondo para ellos.<sup>45</sup>

Por su lado, Koolhaas afirma que «la arquitectura es cada vez más flexible y efímera, apunta cada vez más a necesidades y gustos cambiantes, lo que la hace cada vez más mutable».<sup>46</sup> Pero esta condición cambiante, que en principio parece que no es impedimento para una definición de arquitectura, en el fondo se vuelve el argumento más sólido para su negación porque ataca el ser mismo del objeto al renegar de sus rasgos ontológicos para asumir una condición evolucionista. Esta concepción evolutiva de la arquitectura es, por naturaleza propia, transgresora. Ello permite delimitar una concepción siempre «más o menos» precisa y en definitiva nunca «absolutamente» exacta. La arquitectura devendría más que un objeto aprehensible, una práctica social válida para un espacio y tiempo concreto. Ahora bien, aquello que comporta la sociedad, o aquello que ésta incluye nunca estará exento de lo subjetivo, pues mientras que la santa objetividad en la ciencia es capaz de determinar sin ningún género de duda resultados matemáticos y siempre comprobables, el caso del hombre y de sus interacciones son más complejas e impredecibles en principio de cuentas porque éste sabe leer, sabe interpretar los resultados y las inferencias sobre sí mismo y cambiar.

---

<sup>44</sup> Anne-Christine Taylor, «The Soul's Body and Its States. An Amazonian Perspective on the Nature of Being Human», en *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 2, núm. 2, 1996, pp. 209 y 210. En Schaeffer, 2007: 34.

<sup>45</sup> Woods, Lebbeus [Blog] What is architecture?. Publicado el 13-XI-2007. Consultado el 10-V-2013.

<sup>46</sup> Koolhaas, 2001: 184.

Este dinamismo del hombre como sujeto individual o masificado (en cuanto densidad humana subjetivada) llevaría a fracturas que hacen imposible consensuar una definición de arquitectura si es entendida como práctica social que figura con otras muchas (por ejemplo la medicina) en el conjunto pragmático experiencial que lleva y que soporta la sociedad actual en cambio perpetuo, lo que acentúa la condición de una arquitectura evolutiva, no sólo en sus prácticas, ‘estilos’ o tipologías, sino en su naturaleza, en el carácter de sus inter e intra relaciones respecto a la sociedad y el ambiente y hacia sí misma, a la profesión o no. Desde el punto de vista de la teoría del conocimiento la subjetividad es la propiedad de las percepciones, argumentos y lenguaje basados en el punto de vista del sujeto, y por tanto influidos por los intereses y deseos particulares del mismo. La subjetividad, como consecuencia de la ilustración moderna, fue excluida de toda forma lógica de desarrollo cognitivo en un intento por darle sentido y reivindicar sólo el pensamiento fuerte y fundamentar la teoría por encima de la práctica, considerada peligrosa porque es incierta, mutable, cambiante, evolutiva;

lo que constituye la esencia de la subjetividad es el paso de la teoría a la praxis, Naturalmente, no pueden predecirse con seguridad a dónde llegan con ello los actores. Un agente que, por motivos internos, más o menos opacos para el observador, consigue abrirse camino hasta un hecho cualquiera, muestra, en todo caso, la característica más fuerte del sujeto: imprevisibilidad.<sup>47</sup>

La subjetividad atenta contra la Modernidad precisamente porque «ser sujeto supone adoptar una posición desde la que el actor puede pasar de la teoría a la praxis»<sup>48</sup> y ello vulnera la imagen ideal consensuada de la teoría y porque atenta contra el orden establecido. Análogamente puede compararse al proceso fascista (la radicalización de los ideales modernos de orden) en el que, quien no se ciñe a la ideología central (del partido o gobierno, en todo caso potencialmente hegemónica) es castigado. Esta sanción la recibieron en forma de veto las formas de la falsa conciencia y es de este proceso del que se deduce la invención con la dialéctica de los opuestos, de una condición que pudiese ser objetivamente descalificada.

Desde el punto de vista de la sociología, la subjetividad se refiere al campo de acción y representación de los sujetos siempre condicionados a circunstancias históricas, políticas, culturales, etcétera. Esta coyuntura de la que reniega la objetividad es revalorada e integrada en el pensamiento contemporáneo; las condiciones (históricas, políticas, culturales...) no son en ningún momento impedimento —incluso son necesariamente «objetivas» para la comprensión de la realidad. La Modernidad, en su alarde de objetividad,

---

<sup>47</sup> Sloterdijk, 2005: 79. Esta imprevisibilidad [la *Unberechenbarkeit*, el hecho de que no se pueda calcular, predecir o saber lo que va a suceder o resultar, que traducimos como «imprevisibilidad» (*N. del T.*)] ha de tener incluso preeminencia sobre el motivo, muy socorrido, de la autoconfianza [*Selbstvertrautheit*, familiaridad, compenetración, intimidad consigo mismo; en ese sentido, confianza o seguridad en uno mismo, en lo que uno va a hacer y va a resultar de sus propósitos (*N. del T.*)].

<sup>48</sup> Sloterdijk, 2005: 78.

no es, pues, en absoluto el exceso de interioridad reflexionante como han sugerido muchos autores, tampoco la inhibición permanente que se deriva de ella; se muestra, más bien, en un titubeo pragmático, cuyo término se consigue la mayoría de las veces en lapsos de tiempo visualizables. [...] Sólo en poquísimas excepciones el pensamiento de los modernos adquiere una función fundamentalmente retardante de la acción.<sup>49</sup>

De aquí se infiere por qué el pensamiento cínico vinculado a la acción y al pragmatismo, y contraposición de la alta teoría, es descalificado por ésta, y queda desterrado al universo de las connotaciones subjetivas. Urbana, arquitectónica, y espacialmente esto se corresponde al fenómeno disciplinar en las ciudades frente a la imprevisibilidad del movimiento como justificación del orden, de vigilar y castigar (a menudo los *traceurs* o los *buildereers* son perseguidos por los elementos policiales o del orden, sin mayor argumento que el de la perturbación de la paz pública). En la Posmodernidad —o como llama Sloterdijk—, el sistema de mundo cristalizado, «una vez más, todo está colocado bajo la presión del movimiento. Mírese donde se mire, en la gran estructura de confort todos y cada uno de ellos están llamados a una movilización permanente»<sup>50</sup>. En consecuencia, si la cualidad de la globalización en la Posmodernidad es la movilización permanente, ¿habría lugar para la construcción de teorías de disciplinas concretas que también sean capaces de sustentar los principios para una teoría omnicompreensiva? Hay dos ámbitos posibles para explicar a la arquitectura como inaprehensible. Por un lado, el argumento objetivo, el estudio ontológico de esta a través de la evolución del concepto; y por otro, el argumento subjetivo, la posición de quien predica el enunciado, el trabajo no está inacabado sino que es inacabable.

#### DE LO EXPERIMENTAL

Así que la Iglesia de Constantinopla, que los hombres acostumbran a llamar a la Gran Iglesia [...] ha sido forjada de esta manera por el emperador Justiniano. No fue sólo con el dinero que el emperador la construyó, sino gracias al trabajo de la mente y otras cualidades del alma, que estoy a punto de relatar. Uno de los arcos que acabo de mencionar (los ingenieros llaman *lôroi*), a saber, el del este, ya se había levantado en ambos lados, pero no se había completado en el centro, y todavía estaba esperando. Los pilares en la parte superior de la estructura que se estaba construyendo, incapaces de soportar la masa que presionaba sobre ellos, de una u otra forma, de repente empezaron a separarse y parecían estar a punto de derrumbarse. Así que Antemio e Isidoro, aterrorizados por lo sucedido y por haber perdido la confianza en su habilidad, remitieron el asunto al emperador. Y éste, impulsado por no sé qué, pero, supongo, por Dios (ya que no es un ingeniero), inmediatamente les ordenó completar la curva de ese arco. «Porque —dijo— cuando se soporta en sí misma, ya no tendrá necesidad de los pilares (*pessoi*) debajo de ella.» Si este incidente no hubiese tenido testigos, estoy seguro de que parece-

---

<sup>49</sup> Sloterdijk, 2008: 83.

<sup>50</sup> Sloterdijk, 2005: 296.

ría un acto de adulación y en conjunto increíble, pero ya que existen muchos testigos de lo que ocurrió en ese momento, no necesitamos ahorrarnos el resto de la historia. De este modo los obreros realizaron los pedidos y todo el arco se suspendió de forma segura, confirmando así por experimento la validez de su idea.<sup>51</sup>

En el 554 cuando Procopio escribe ya era común el título de arquitecto, pero salta a la visa que éste no se refiere como tales a sus constructores, sino como *asmechanikoi* o *mechanopoioi*, traducción similar a ingeniero: «éstos términos designan un número muy pequeño de practicantes de las artes del diseño, ya fuese en edificios o máquinas u otras obras»<sup>52</sup>. Aunque el título «arquitecto» lo reciben gracias a la construcción de Hagia Sofía, Isidoro y Antemio eran lo que hoy se traduce como físico y matemático, respectivamente, por lo que, aunque no se habla de arquitectos-constructores en Santa Sofía, se hace referencia a expertos, palabra que contiene la misma raíz etimológica que «experiencia». Aún de mayor importancia resulta subrayar el carácter experimental que se asigna al proceso constructivo de la obra, al afirmar que a través *de la experimentación* se valida el conocimiento (¿empírico?) del emperador: «confirmando así por experimento la validez de su idea».

Antes, Procopio ha querido señalar algo que luego adquiere importancia: «[Justiniano] impulsado por no sé qué, pero, supongo, por Dios (ya que no es un ingeniero) ...». Quiere recalcar que no es un experto, y el soporte de su decisión no contiene, al menos así lo percibe Procopio, una fundamentación de conocimiento basado en comprobaciones experimentales en el sentido moderno de la palabra. Incluso, aunque es probable que se justificase en el empirismo, el narrador señala: «impulsado por *no sé qué*»: hay un desconocimiento que también se traduce como «sin base alguna», y supone que es por Dios. De este modo le asigna una intervención divina; la decisión en el último de los casos estaría refrendada por su carácter metafísico y no empírico. Sería más lógico asumir que el proceso llamado experimental (que como se verá, es más bien empírico) con el que Procopio testimonia la erección de Santa Sofía en Constantinopla, no rechaza la intervención del experto —el *mechanopoioi*— pero está sometido a un tratamiento de prueba-error, distinto de la seguridad y concepción con que catorce siglos después se experimentan, por ejemplo, los cascarones de Candela. La diferencia radica en el desarrollo e implementación de un procedimiento metódico que a la vez que instantáneo, se puede siempre remitir a él: la comprobación de una hipótesis.

El carácter experimental implica singularidades que lo hacen irrepetible, en su condición ontológica y vinculado al tiempo, pero verificable innumerables veces. Es a partir de esta comprobación hipotética que el conocimiento llega a configurarse como tesis, teoría o ley, una sola vez, pues una vez que ésta es enunciada y aplicada, pierde su carácter experimental ya que se instituye como norma y proceso inviolable, que tiene la cualidad de poder repetirse siempre y cuando no cambien las variables y situaciones que le dan consistencia. Un movimiento imprevisto

---

<sup>51</sup> Procopio, *De aedificiis*, Libro I, cap. 1, 66-73. Trad. al español de JpML.

<sup>52</sup> Kleinbauer, Eugene. *Hagia Sophia*. Londres: Scala Publishers, 2004, 127 pp.







(fuera de la ley) implicaría una condición experimental, situación que se pierde cuando se hace uso de normas, teorías y fórmulas aprendidas, aplicadas y probadas, y ya no se habla de lo experimental, sino lo comprobado y consignado en la teoría.

La historia de la arquitectura es abundante en ejemplos constructivos experimentales. Aunque quizá pueden llamarse empíricos, ¿o experienciales? ¿Cuál sería entonces la diferencia que en la práctica delimita los campos de la arquitectura experiencial o experimental y por qué esta última afirma que es nueva en el devenir histórico? Luego, ¿por qué el proceso de la subjetivación a la intersubjetivación es llamado experimental? Aunque el texto de Procopio supone que la decisión de Justiniano estaría basada probablemente en una lógica empírica y se atribuye a intervención divina, este proceso fundamental y reiterado de prueba y error está presente en los sistemas constructivos de la arquitectura antigua, no obstante, existe poca evidencia historiográfica y documental (sobre todo técnica) de la construcción de obras monumentales. Santa Sofía es una de las pocas obras hacia la Antigüedad que cuenta con un registro historiográfico de su erección, con el que no cuentan los templos griegos, las pirámides egipcias o los santuarios babilonios, asirios, persas o mayas. Estos ejemplos trascienden el paso del tiempo debido a la monumentalidad de las obras, pero la arquitectura ordinaria, como la vivienda, sobrevive no en su materialidad, sino a partir de un conocimiento ancestral transmitido vía oral, como se sigue haciendo en muchas comunidades en todo el planeta. Este proceso no es experimental, sino empírico. Las repercusiones de este método hunden sus raíces en la oscuridad del tiempo pasado y se extienden hasta el presente por medio de la arquitectura vernácula<sup>53</sup>.

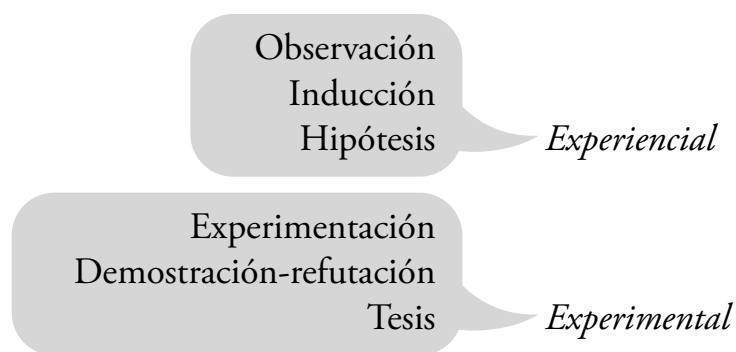
Este mecanismo de prueba-error en Hagia Sofía —el templo más importante del Medioevo, el que estructuralmente fue más osado y que incorporó una tecnología difícil de superar incluso para el gótico— corresponde a una arquitectura empírica, basada en la observación y en la deducción, mecanismos incorporados casi instintivamente al ser humano, y no necesariamente producto de un proceso ilustrado, ya que, sin mediación de éste, sus características están presentes también en otros animales, cuya capacidad de racionalización no es nula, aunque sí limitada por sus condiciones anatómicas. El perro cazador, por ejemplo, cuando corre tras el zorro se encuentra con un problema a resolver: la presa se escabulle en una encrucijada; el cazador ignora a dónde fue, pero realiza un notable acto de observación y deducción lógica de la siguiente manera: Dadas *a* y *b*, si no es *a*, por lo tanto, *b*. Esta lógica, presente de forma más evolucionada en el animal humano es la que permite el aprendizaje del conocimiento empírico a través de un proceso mental y racional como un primer paso, que no obstante, no llega a alcanzar los otros estadios de abstracción, análisis y síntesis que lo implican en un desarrollo experi-

---

<sup>53</sup> Con las implicaciones segregacionistas que la arquitectura ilustrada, académica y hegemónica tiene sobre todo aquello que, por escapar a los cánones, tipologías y reglas establecidas, considera que «no es arquitectura». A la par hay que analizar, en otro momento, los procesos de reivindicación de estas expresiones arquitectónicas «marginales» aunque predominantes.

mental que se concreta cuando, a partir de una deducción, el individuo es capaz de enunciar una hipótesis válida y lógicamente coherente. La formulación de la hipótesis incumbe a la estructura del lenguaje, ya no sólo de una inducción lógica o sensitiva. La sola formulación de una hipótesis compete al carácter experiencial, pero no será experimental hasta que esa enunciación, basada en observación y deducción, quede demostrada o refutada.

Una de las principales características de este momento experiencial es la incorporación del sujeto al proceso, cuando forma parte de experimento, pues lo experiencial no se refiere exclusivamente a lo externalista, a «lo otro», también a la vivencia propia. El sujeto y el objeto coexisten en el acontecimiento-experiencia. El sujeto, por tanto, no escapa al sistema que quiere demostrar, forma parte de él y lo implica. Sin embargo, para que pueda adquirir el carácter experimental éste debe necesariamente conllevar la demostración de la hipótesis y no sólo su formulación. La diferencia entre empírico y experimental está particularmente claro en los estadios generales del método científico: observación, inducción y formulación de la hipótesis corresponden a lo experiencial, mientras que experimentación, demostración-refutación y tesis, forman parte del proceso experimental.



Es posible entonces ver la diferencia que hay de base entre lo experiencial, que comúnmente suele asociarse al «acontecimiento»<sup>54</sup> y lo experimental. A partir de Whitehead y Leibniz, Deleuze desarrolla una filosofía del acontecimiento que resume tres elementos: 1. La extensión. Hay extensión cuando un elemento se extiende sobre los siguientes, de tal manera que él es un todo, y los siguientes son sus partes. 2. Las series extensivas y sus propiedades intrínsecas. Por ejemplo altura, intensidad, timbre en un sonido, o tinte, valor, saturación del color. La materia, o lo que ocupa el espacio presenta estas características, pero ya no en forma de extensiones sino intensiones, intensidades, grados. Luego viene la tercera componente: 3. El individuo. Éste es una concreción de elementos, algo distinto de una conjunción o conexión, una *prehensión*. Pero hay una característica que lo define con mayor claridad con respecto de otras, y es la incorporación del sujeto al objeto de estudio, es decir, la interferencia, la inferencia mediante la cual el objeto y el sujeto son inseparables. En la arquitectura, no se puede estudiar ésta prescindiendo

<sup>54</sup> Cf. Deleuze, 1988: 101 ss.

do del hombre, pero es también el hombre el que la estudia, de este modo, el objeto y el sujeto coexisten. Es lo que en teoría de sistemas implica que el observador, aunque tome distancia, también forma parte de la ecuación del sistema y lo influye con su sola presencia.

En el estudio y vivencia de lo urbanoarquitectónico el sujeto no puede sustraerse del objeto; aunque fuese exterior a éste, todo hombre moderno ha sido, de modo predominante, influenciado por la ciudad. Ello conlleva la implicación de una escala de relaciones, esto es, ¿cómo diferenciar, en principio etnográficamente el «adentro» y el «afuera» en esta relación? Y luego, espacialmente, ¿cómo sustraerse, cómo ir fuera de este «adentro»? El lugar antropológico se vuelve inaprehensible, «justamente porque toda antropología es antropología de la antropología de los otros, en otros términos, que el lugar, el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa. El lugar antropológico es de escala variable»<sup>55</sup>. Lo experiencial implica al objeto de estudio en tres primeros niveles: observación inducción y formulación de hipótesis. Ésta fase es antropológica porque compete exclusivamente al ser humano, no por el sólo el uso del lenguaje, sino por la complejidad que comporta la enunciación de un principio hipotético basado en observación y deducción, que está reservada de un modo no segregacionista, para otros organismos con un menor grado de desarrollo biológico. Lo experimental, por su lado, va más allá de la enunciación de la hipótesis e implica la comprobación a través de experimento.

En Hagia Sofía predomina una condición empírica —o sea, de relación con lo experiencial y lo experimental— pero no necesariamente experimental. En su carácter etimológico, lo empírico se entiende como la toma de una decisión a partir de datos experimentales,<sup>56</sup> esto es, que necesariamente compromete un proceso de observación inductiva basado en la lógica. Pero en Santa Sofía no hay, según Procopio, una decisión tomada en datos, y tampoco una hipótesis a demostrar. Ahora bien, ¿se afirma que la arquitectura experimental es en principio una reacción a la Modernidad y solamente adquiere esa condición después de ésta? Y en tal caso, ¿por qué no puede incluirse antes (por ejemplo en la historia de las arquitecturas oriental y occidental) bajo sus diversos periodos desde su nacimiento? ¿Por qué no puede llamarse arquitectura experimental a todas las formas empíricas, o a las basadas en prueba y error, desde los orígenes de la arquitectura?

La cuestión no es meramente semántica, su fin no es etiquetar paranóicamente, es procesual y evolutiva, pues las dinámicas se renuevan obligando a la reelaboración de estrategias y formulación de conceptos en un territorio cambiante, pero la respuesta radica en que antes del proceso histórico conocido como Moder-

---

<sup>55</sup> Augé, 1992: 58.

<sup>56</sup> Lo empírico involucra aquello que está vinculado a la experiencia; el término proviene del griego *empeirikos*, (experimentado), formado de *en-* o *em-* (antes); del verbo *peiran* (tratar) y del sufijo *-ikos*, (-ico en español; referente, relativo). Se refiere a tratar algo (para ver si funciona) antes de tomar una decisión, es decir, una decisión hecha a base de datos (experiencia) en vez de teorías (estudios).

nidad, en la humanidad no están dadas las condiciones para suponer un mecanismo de demostración hipotética, porque en principio, ni está siquiera planteado el término «tesis» como concepto y por ende, tampoco el de hipótesis. Éstos son derivados de una tradición científico-ilustrada que busca por este conducto sistematizar y ordenar el conocimiento empírico, y refutarlo o consolidarlo.

La palabra experiencia proviene del latín *experientia* (prueba, ensayo), nombre derivado del verbo *experiri* (experimentar, probar, poner a prueba), formado de el prefijo *ex-* (separación de interior); la raíz *peri-* del verbo, formado de la raíz indoeuropea (intentar, arriesgar); y el sufijo compuesto *-entia* (cualidad de un agente, formado por *-ent-*, agente, e *-ia*, usado para crear abstractos). Por tanto, la experiencia es la cualidad (*-ia*) de intentar probar (*per*) a partir de cosas (*ex-*). Se relaciona con el «conocimiento empírico» o heurístico, o sea, el conocimiento adquirido analizando los resultados y formulando nuevas pruebas a base de los errores anteriores. De esta raíz también llega: Perito (*peritus*, experimentado), pericia (*peritia*, cualidad de ser experimentado), imperito (*imperitus*, sin experiencia), jurisperito (*iuris peritus*, experto en derecho), experto (*expertus*, participio de *experiri*, «el que ha tenido experimentación», ha probado a partir (*ex-*) de las cosas).

El cinismo en ningún momento es ajeno a la experimentación, principalmente por la práctica que siempre integra a su modo de vida; es esencialmente pragmático y experimental, «una vida *diakritikós*: vida de discernimiento que sabe experimentar, sabe someter a prueba y sabe distinguir»<sup>57</sup>. Luego, en la arquitectura, históricamente ha habido una resistencia hacia la experimentación y un apego desmedido a la teoría.

Aunque esta palabra [experimental] está muy de moda en la arquitectura, su significado está prácticamente muerto. Hay poca arquitectura, o diseño, que realmente experimenta, es decir, que juega con lo desconocido. La única característica que define a un experimento es que no se sabe desde un principio cómo va a salir.<sup>58</sup>

Frente a una dependencia doctrinal, el cinismo se manifiesta vitalista, es acción contra el idealismo y la teoría platónica. El cínico es la persona capaz de mostrar a los hombres que están inmersos en el error y buscan la naturaleza del bien y del mal donde no está. El cínico debe ser y se reconoce en el hecho, dice Epicteto, de que es un explorador (*katáskopos*), un explorador que indica a los hombres lo que les es favorable y lo que les es hostil. Descripción muy exacta de la función diacrítica que consiste en diferenciar entre lo que es favorable y lo que es hostil, entre los amigos y los enemigos.<sup>59</sup> Diógenes «refuta el pensamiento de Platón limitándose a llevarlo a la práctica, ejecuta su definición sobre su cuerpo, une la teoría y la práctica y contempla el mundo con una mirada desengañada. Cínico en tanto que hombre de acción, hombre de acción en tanto que pensador cínico»<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Foucault, 1984: 256.

<sup>58</sup> Woods, Lebbeus [Blog] *Dead Words*, pub. 18/09/2008, (cons. 5/2013).

<sup>59</sup> Cf. Foucault, 1984: 310.

<sup>60</sup> Glucksmann: 1982: 106.

Lo hipotético es producto del pensamiento ilustrado y de la ciencia moderna que pretende argumentar la validez del conocimiento aprendido por la estrategia prueba-error, que todavía no está demostrado de forma científica ni validado experimentalmente, por tanto, tampoco clasificado sistemáticamente. Aunque, es posible que gran parte de este canon enciclopédico que quiere reivindicar la Modernidad estuviese ya catalogado en las bibliotecas antiguas, como la de Alejandría, devorada por el fuego. La apertura al conocimiento de las instituciones científicas modernas, como la Iglesia (quien introduce el método científico y el concepto moderno de hipótesis con su comprobación) permiten el surgimiento del proceso experimental lo que, por ende, demuestra que antes de la implementación de estas nociones, no puede existir tal proceso, porque no están dadas las condiciones ideológicas. Para los modernos antes de ellos «no hay teoría», acaso un compendio de conocimientos, pero no una formulación y una estructura lógica capaz de amalgamarlos ni legitimarlos, y aunque los juicios de comprobación fuesen la prueba y el error, cuyos resultados se transmiten por tradición oral, el conocimiento era canónicamente aceptado y no cuestionado. Es gracias a la comprobación del conocimiento —su discusión— que se genera la hipótesis como concepto y con ello el proceso experimental.

La exploración del mundo, la circunnavegación del globo por Magallanes, es la primera gran demostración experimental de la teoría que implica a la cultura y el género humano, más allá de la *videncia* de la tierra esférica (del barco que parece que se hunde en el mar) o de la *e-videncia* argumentada entre otros por Ptolomeo. La demostración experimental ha jugado un papel importante en la historia de la humanidad mucho más allá del territorio académico o meramente teórico. Antes de Magallanes sólo hay hipótesis, después de él, hay comprobación experimental de la condición espacial de *globo* terráqueo. No hay en la historia canónica de la humanidad un momento más grande para la exploración que la el período comprendido entre los siglos XVI Y XIX. Vasco da Gama, Magallanes, Colón y los grandes expedicionarios partieron de la seguridad terráquea (de tierra, terreno, territorio) para enfrentarse al horror del vacío, al horror blanco de los mapas, a la incertidumbre. ¿Pueden estas exploraciones ser también experimentales? Algunas sí, pero muchas, la mayoría no comportan un carácter experimental y tampoco están ligadas al habitar. La exploración moderna está vinculada a un fenómeno de desarraigo que se expresa de dos formas:

a) Como desterrización, es el abandono real de la tierra —o sea, lo seco<sup>61</sup>—, lanzarse nomádicamente al desierto más grande para el hombre, a la inhabitabilidad de los mares, una aceptación de la incertidumbre que marca el principio de una era en la que el lugar viaja y es el viaje: el barco es la heterotopía por excelencia:

---

<sup>61</sup> La palabra tierra proviene del latín *terra* y éste de la raíz paleoeuropea *ters*, que significa seco. Según otras fuentes, *terra* proviene del verbo griego *térseno*, «secar», infinitivo *tersa*, tierra. La *trasia* era un lugar para secar los frutos.

El barco es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de orilla en orilla, de casa de tolerancia en casa de tolerancia, va hasta las colonias a buscar lo más precioso que ellas encierran en sus jardines; ustedes comprenden por qué el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no solamente el instrumento más grande de desarrollo económico, sino la más grande reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan, el espionaje reemplaza allí la aventura y la policía a los corsarios.<sup>62</sup>

b) Como desarraigo cínico, la renuncia del hombre en el interior de sí mismo de aquello que nos amarra a al territorio, en el sentido del Rodrigo Díaz de Vivar. La humanidad aprende a ser más quijotesca y, liberada de «eso» que le amarra al territorio, más cínica. Este proceso de emancipación de la tierra histórica<sup>63</sup> es también un viaje interior, no sólo a través de los mares sino de sí mismo, como en la alusión de Freud al *dark continent* del inconsciente. El viajero moderno ha aprendido a extenderse en la lejanía en una relación ya no sólo de *convenientia*, sino de *analogía*, el «aquí» y el «allá» no admiten más distancia, se comprime el espacio y es posible viajar incluso fuera del planeta gracias al telescopio, «con la conciencia de mirar hacia una infinitud sin firmamento, hacia un espacio antropófugo en cuyo vacío se pierden las esperanzas y las proyecciones sin eco alguno»<sup>64</sup>, pero también aprendió siempre a regresar, a fincar y construir en su interior la casa primera: el cuerpo, el fundamento del habitar, mucho más que aquel vinculado al objeto-arquitectura o al territorio-espacio.

Cuando el cobijo cósmico se ha vuelto inaccesible, a los seres humanos les queda la conciencia de su situación en un espacio en el que deben regresar desde cualquier distancia a sí mismos; y como mejor pueden hacerlo es no abandonando las propias «cuatro paredes». Por eso el ser humano de la Modernidad es el *homo habitans* junto con sus dilaciones corporales y extensiones turísticas.<sup>65</sup>

«Habitar» del latín *habitare* frecuentativo de *habere* (tener), quiere decir que la acción-tener se repite reiteradamente: «tener de manera reiterada», «poseer reiteradamente», de ahí que el lugar, el territorio que tengo, también me tiene: poseo, (por aquello que habito, la casa, la selva, la ciudad), pero también soy poseído; me pertenece, pero también pertenezco. Esta pertenencia está indisolublemente ligada al tiempo, más que al grado de «uso del espacio», esto es: si tú lo tienes una sola vez, estás de paso, estás de visita, pero si estás ahí todo el tiempo, entonces lo estás habitando, pasa a ser tu habitación. Esta frecuencia en el tiempo señalada por la

---

<sup>62</sup> Foucault, 1966b.

<sup>63</sup> Es decir, vinculada al territorio por la agricultura: a partir de la cual se entroniza la sedentarización, frente a la tierra pre-histórica donde el medio de subsistencia del hombre no está vinculado al cultivo, sino a la caza y recolección.

<sup>64</sup> Sloterdijk, 2005: 42.

<sup>65</sup> Sloterdijk, 2005: 43.

etimología conduce inevitablemente a una conclusión sedentaria. Habitar involucra sedentarismo en la medida en que es una relación de pertenencia exclusiva y frecuentativa del territorio. Por otro lado, la experimentación está vinculada espacialmente a la exploración, aunque no son sinónimos. Para el hombre moderno conocer el espacio extenso implicó una compulsión paranoica por su registro, de donde procede la cartografía; pero esta forma de exploración no estaba en la inmensa mayoría de los casos relacionada con el habitar, pues la condición de habitabilidad va unida siempre a una actividad conformadora de interior, una praxis des-alejante y un cultivo pacificador;<sup>66</sup> donde se habita, cosas, simbotes y personas se unen formando sistemas locales solidarios y desarrolla una praxis de fidelidad al lugar durante largo tiempo. En el caso de la exploración moderna, ésta estaba vinculada a otros procesos de cartografía del territorio, contenía en sí misma un valor legítimo de experimentación (en cuanto proceso de enfrentamiento a lo desconocido), pero el explorador muchas veces no estaba implicado en poseerlo más que en sus formas de explotación a través del espíritu colonizador.

Visto como cuerpo en el espacio exterior, el otro no es un convecino de una esfera común en el mundo de la vida, ni un compartidor de un cuerpo sensible-ético de resonancia, de una «cultura» o de una vida compartida, sino un componente discrecional de *circunstancias externas* más o menos bienvenidas o malvenidas. [...] La disposición para ello se basa en la alienación espacial: en los desiertos de agua y en los nuevos territorios de la superficie terrestre los agentes de la globalización no se comportan jamás como habitantes de un territorio propio.<sup>67</sup>

En este sentido, la exploración moderna en general no fue una experimentación ligada, ni a una hipótesis, ni al principio de habitar como inserción del cuerpo en el territorio, al poseer *y también* ser poseído, sino al poseer-explotar. No había connotaciones de pertenencia en ambos sentidos, y estaba expresado casi siempre en el espacio y en el territorio como mercancía a la que se accedía a través de la navegación cristiano-capitalista. En *La vuelta al mundo en ochenta días*, Verne se adelanta a su tiempo en muchos aspectos, no sólo en la dinámica tecnológica del viajero que se desplaza por tierra, mar, aire o elefante, sino como una visión profética de la movilidad del siglo veinte. Su mensaje, en el fondo es que en una civilización técnicamente saturada ya no existe aventura alguna, sólo el riesgo del retraso, como Phileas Fogg,

el estoico turista [que] prefiere viajar con las ventanas cerradas; como *gentleman*, persiste en su derecho de no tener que considerar nada como digno de verse; como apático, rechaza hacer descubrimientos. Estas actitudes anuncian un fenómeno de masas del siglo XX, el hermético viajero a destajo, que

---

<sup>66</sup> «Quien habita no se comporta con su vivienda y su entorno como cartógrafo o agrimensor. [...] Habitar es un experimentar y co-producir la vaga e inconfundible extensión». Sloterdijk, 2005: 304.

<sup>67</sup> Sloterdijk, 2005: 137.



transborda por doquier sin haberse fijado en ninguna parte en algo que no coincidiera con las imágenes de los prospectos.<sup>68</sup>

Hay cierta parte de razón que se le concede a Augé, respecto del desapego del lugar, pero su clasificatoria definición no está en el objeto sino en el sujeto que se desplaza, es un error etiquetar la cosa, cuando es la forma de la relación la que determina el fenómeno. Verne ofrece una instantánea de la Modernidad como proyecto de tráfico, que eventualmente conducirá al individuo a des-conectarse con el territorio, desde una praxis alejante de la tierra (del cambio de elemento, hacia el mundo de agua) a una realidad desvinculante del habitar. «Quien viaja bajo estas condiciones no lo hace ni por placer ni por razones de negocios, sino por gusto por el movimiento mismo; *ars gratia artis; motio gratia motionis*»<sup>69</sup>. La Posmodernidad habrá de ofrecer otras dinámicas.

---

<sup>68</sup> Sloterdijk, 2005: 58.

<sup>69</sup> Sloterdijk, 2005: 57.



De izquierda a derecha: el cínico, la ciudad, la arquitectura, el poder.

# El espacio I

*Espacio: lo que uno tiene que recontraheartarse de ver. A través de espacios más chicos que los glóbulos rojos de la sangre del hombre ellos se arrastragatean tras las nalgas de Blake hacia una eternidad de la cual este mundo vegetal es apenas una sombra. Aférrate al ahora, al aquí, a través del cual todo el futuro se sumerge en el pasado.<sup>1</sup>*

*Los arquitectos se han criado en el espacio y el espacio cerrado es lo más fácil de manejar. La arquitectura escultórica o pictórica es inaceptable, porque el espacio es sagrado.<sup>2</sup>*

El espacio es una categoría dimensional donde existen los objetos y los fenómenos físicos y éstos tienen una posición y una dirección. Hasta hoy se piensa que tiene su origen, junto con el tiempo, en La Gran Explosión. Este espacio pseudoinfinito, el territorio del todo, en donde tienen lugar todos los eventos, es capaz de abarcar materia y antimateria, todo lo conocido en las escalas macroscópicas —las galaxias, las nebulosas, las estrellas supermasivas, el «vacío» espacial— y en las microscópicas, donde los conceptos más «absolutos» para el ser humano pierden sentido, como las nociones mismas del tiempo o del ser, o el punto-referencia, como afirma Heisenberg, o como también quiere argumentar (cínicamente) a través de una metáfora fantástica el matemático Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*.

Heisenberg al enunciar el principio de indeterminación, demuestra la inexistencia real del punto, puesto que «cuanta mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su cantidad de movimientos lineales y, por tanto, su masa y velocidad», entonces pierden sentido a escala cuántica fenómenos como la posición y el momento lineal, que ontológicamente son los elementos genéticos del espacio. Pero teórica y filosóficamente el punto sí existe como un elemento a-dimensional aunque sea inverificable en la realidad; se halla en la mente del ser humano, y es a partir de este concepto *aespacial* que se desarrolla la complejidad de las interacciones del espacio y la masa. Ésta por su lado, se compone en su inmensa mayoría de vacíos y huecos más que de materia. Hoy se sabe que las partículas fundamentales llegan a cohesionarse gracias al Bosón de Higgs, que es la razón de la existencia de la masa, pese a los vacíos interparticulares. Sin

---

<sup>1</sup> James Joyce, *Ulises*.

<sup>2</sup> Venturi, 1972: 26.

embargo, al tratar con este espacio macro y microscópico, fácilmente se pierde la visión de la escala antropológica (porque sus magnitudes resultan despreciables en el contexto universal), no obstante que es precisamente en este rango espacial de interacciones y percepciones humanas en el que se desenvuelve la arquitectura y en el que, aparentemente, desarrolla otras dinámicas.

Desde aquí se infiere que el espacio del que se habla es distinto, y sin embargo, hay una dificultad real al momento de segregar, y por tanto, adjetivar al espacio genérico, pues, al ser el continente de todo lo real y de lo que es, una adjetivación implicaría una adhesión al ser, una exterioridad de todo al continente, esto es, que el adjetivo estaría por encima del ser, agregado y no contenido por éste. Adjetivar al espacio genérico como «experimental», «extenso» o «humano», carece de sentido. Pero en el plano de lo urbano y de lo arquitectónico resulta válido desligarse lo macro y microscópico del espacio porque la arquitectura concierne a una escala y relación humana (entre lo macro y lo micro y el espacio geográfico) y la distancia entre valores es tan astronómica que permite el rescate de una zona determinada, un umbral donde el espacio es maleable y entendible desde otra dimensión subjetiva, humana y perceptiva. De este modo, se puede saltar de «el» espacio genérico a «un» espacio geográfico<sup>3</sup> (aunque en principio sea una cuestión de orden metodológico y de estrategia analítica).

En este contexto se hablará de espacio geográfico como espacio físico *organizado*<sup>4</sup> socialmente, esto es, el entorno en el que se desenvuelven los grupos humanos en su interacción con su *hábitat*, por consiguiente, el espacio de escala humana es una construcción social. Dentro de la organización del espacio geográfico se hace referencia a estructura económica, política y cultural de las sociedades observado desde un punto de vista geométrico. Éste posee diferentes escalas para su análisis, desde lo global, el espacio mundo, hasta lo local, el espacio de las identidades y al que Augé se refiere como «lugar antropológico»:

El tratamiento del espacio es uno de los medios de esta empresa [la etnología] y no es de extrañar que el etnólogo sienta la tentación de efectuar en sentido inverso el recorrido del espacio a lo social, como si éste hubiera producido a aquél de una vez y para siempre. Reservaremos el término «lugar antropológico» para esta construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea.<sup>5</sup>

Desde la prehistoria el hombre se enfrenta al infinito y surgen preguntas antropológicas y existenciales; y al intentar darles respuesta, ha generado una compulsión por nombrar (de definir, formar, delimitar) para dar sentido y desde ahí aprehender los conceptos. Por ello el espacio, no exento de este tratamiento, también fue sistematizado y retratado en modelos que permitieran su comprensión,

---

<sup>3</sup> De acuerdo a las definiciones de Tricart (1962) quien dice: «En su sentido más amplio, el espacio geográfico es la epidermis del planeta Tierra».

<sup>4</sup> Cf. «Cuerpo sin órganos», Deleuze.

<sup>5</sup> Augé, 1992: 57.

Éstos han evolucionado a través del tiempo de forma progresiva, trasluciendo la idea que se tiene del espacio, es decir, su concepción y entendimiento se enfrenta a un proceso evolutivo y acumulativo como en una sucesión de estratos, en tanto que posee huellas de distintas sociedades que lo organizaron en el proceso histórico. Por tal motivo, se precisa el análisis de las formas en que el espacio es percibido, y de la evolución de sus representaciones. Como resultado de este entendimiento espacial que indudablemente ha influido a los arquitectos de cada época, éstos han planteado la arquitectura basada en los arquetipos que de él se tienen, y su desarrollo es particularmente claro.

#### EL ESPACIO ANTIGUO

Es posible rastrear a través de los elementos genéticos del lenguaje (y luego en los procesos históricos) las concepciones que se tienen originalmente del espacio antiguo. Al hacer uso de la raíz etimológica, en la propia palabra se encuentra inserto un primer modelo: proviene de la locución latina *spatium*, vocablo que señala un tiempo de espera entre dos puntos temporales, y se aplica a una distancia vacía entre dos puntos. En el siglo XIX, Mommsen, Ross y el diccionario etimológico del latín creían que la palabra provenía del griego *spodium* que se traduce como campo de carreras o cualquier lugar apto para caminar. Después esta versión fue rebatida y descartada. Roberts y Pastor luego afirman que *spatium* procede de la raíz indoeuropea *spē* (expandirse, prosperar) y Pokorni, a su vez la relaciona con *sp(h)ēi-* /*spi-* *sphē-* y que es la misma que en latín *spes* (esperanza) de donde se vinculan esperanza y esperar.

Esta primera definición o modelo, aunque conserva su estructura semántica, al pasar por el tamiz del tiempo y la cultura ha dejado de ser útil para la comprensión del espacio debido a que hoy se asocia a otro concepto: «línea», o sea, distancia entre dos puntos. Pero, ¿cómo es que la idea de línea llega a ser «espacio» a través de un proceso de desdoblamiento mental? ¿Cómo se evoluciona desde los dos puntos teóricos, del principio y fin, del *a* y *b* a un despliegue multidimensional? La concepción que se tiene del espacio, como distancia entre dos puntos, es particularmente clara en los filósofos griegos; cuando tratan de explicarlo recurren a un modelo de distancia entre dos puntos, como en las demostraciones de Zenón de Elea y sus discípulos. La tortuga y Aquiles sólo se desplazan a través de momentos (átomos), de instantes puntuales en el tiempo. De ahí el vínculo con su definición etimológica que incorpora en todo momento al tiempo, condición que le es inherente, pero urbana y arquitectónicamente, las implicaciones de esta representación espacial se plasman en los proyectos arquitectónicos de la época, por ejemplo, la Acrópolis de Atenas, que conecta puntos en una trayectoria «cinematográfica»<sup>6</sup>.

El espacio de la Antigüedad en su forma abstracta puede ser leído a través de la conexión de puntos por medio de distancias vacías. Este vacío es teórico y no físico, desde luego, y puede interpretarse como la carencia de significación y de contenido, esto es, no hay ni elementos materiales a los que se pueda asociar un

---

<sup>6</sup> Cf. Farías, 2003: 345 ss.

significado, ni suficiente cohesión de contenidos que permitan coligar elementos metafísicos a este espacio interpuntual. Sin embargo, estas distancias «vacías» o indeterminadas (de escala humana) están supeditadas a un gran continente que encierra todo, una gran esfera pura y perfecta que es el continente del todo (de escala cósmica). Este gran espacio infinito es lo que Platón llama la *Chora*, el espacio antiguo, indivisible, «extenso en toda su extensión», aunque no necesariamente infinito.<sup>7</sup> Esta representación, innegablemente antropocéntrica dominó en el pensamiento antiguo, y sirvió como prototipo de su arquitectura. El «gran» espacio (que hacia el siglo veinte se extendió a escalas astronómicas) se entiende entonces como una esfera omnicompreensiva que contiene una abstracción de él mismo, social y de escala humana plasmada en el desarrollo de la arquitectura. De este modo, hay una coexistencia entre dos formas de pensar el espacio. Elementalmente se puede reducir a la esfera y la línea.

Al mismo objeto se le llamó a la vez cielo, *uranos*. El nombre titánico expresaba la idea de que el mundo tiene su límite en una última bóveda de éter: una conjetura que hubiera podido llamarse igualmente una esperanza. Gustaba de imaginarse el mundo como una amplia vasija, que proporciona sostén a las estrellas fijas y calma el miedo humano a caer. El cielo era para Aristóteles la última envoltura, que todo lo contiene pero no es contenida por nada. Mensurar ese cielo en pensamientos significó llevar a cabo la primera globalización. Con ello surgió la buena nueva de la filosofía: que, por mucho que le deprima el desorden en que vive, el ser humano no puede caerse fuera del universo.<sup>8</sup>

Estas categorías espaciales dotadas de significación, y ya no como territorio, adquirieron características sociales, relacionales e históricas de diferentes intensidades. Algunas llevaron esta significación a un grado inviolable y cuasiabsoluto, que vinculado a la conexión trascendente dio origen al nacimiento del espacio sagrado, que implica no sólo ciertas formas de comportamiento, sino a la presencia misma del dios que habita el territorio; lo metafísico y lo divino se vuelve competencia del territorio del dios que no sólo lo habita, sino que lo protege como en un modelo teológico-feudal.<sup>9</sup>

## EL *KENÓN*<sup>10</sup>

Una racionalización omnívora se introduce en la médula de la cultura moderna, nada puede ser entendido y autorizado fuera de sus límites, ni siquiera lo ilimitado, sobre lo que el hombre había perdido el control. «La cosmología de la Antigüedad occidental, sobre todo la platónica y la de los sabios helenísticos poste-

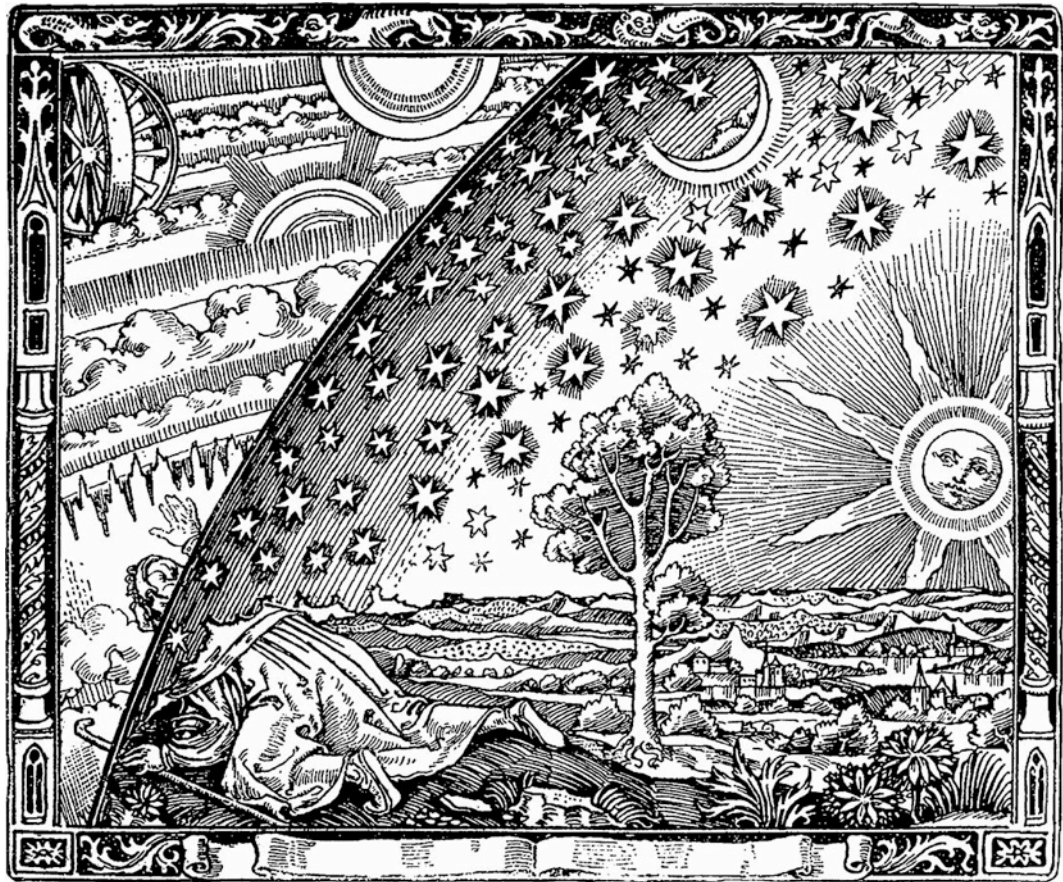
---

<sup>7</sup> Pues está contenido en una esfera, que es el recipiente de los astros que giran alrededor de la tierra y en torno al hombre.

<sup>8</sup> Sloterdijk, 2005: 25.

<sup>9</sup> Cf. p. 103 de esta tesis.

<sup>10</sup> «Son tres los términos por medio de los cuales los griegos pensaron el espacio. Como *kenón*, significando lo vacío —en oposición a lo lleno, (*to pneón*), como *eidos*, o forma —en su sentido de receptáculo— y como *topos*, o lugar». Cf. F. Martínez M. *Historia de la filosofía*.



El universo en el Grabado «Flammarion», París, 1888.

riores, se había adscrito a la idea de representar la totalidad de lo que es mediante la imagen estimulante de una esfera omnicompreensiva»<sup>11</sup>. El *cosmos*, el *uranus* está esquematizado en una esfera ideal sin radio definido, que es concéntrica al globo terrestre, en la cual aparentemente se mueven los astros. El espacio antiguo está contenido en una ella; y aunque es inaprehensible no es ininteligible, pues en el pensamiento hay la posibilidad de contener, abarcar y entender un espacio delimitado que siempre es interior (la gran incógnita es lo que hay «fuera» de la esfera). O sea que este espacio celeste, siempre encerrado y siempre contenido es inmenso, pero no *realmente* infinito porque puede ser aprehendido en una forma perfecta.

El espacio, infinito y contenido, infinitamente cerrado, inabarcable y esférico, era el receptáculo de todo lo creado y lo visible; Platón lo llamó la *Chora*, «el espacio eterno e indestructible, abstracto y cósmico que provee de una posición a todo lo que existe»<sup>12</sup>. Por su lado, Zenón, Epicuro y principalmente Aristóteles en su *Física*, reflexionan sobre el espacio ya no como como contenido, más bien co-

<sup>11</sup> Sloterdijk, 2005: 25.

<sup>12</sup> «Se trata del tercer componente básico de la realidad junto al Ser y al Devenir». Pérez Gil, Alberto, «*Chora: The space of architectural representation*». En *Chora* (vol. 1), Mc Gill/Queen's University Press, Montreal/Londres/Bufalo, 1994. Cf. Montaner, 1997: 35.



mo continente de la posición, a la que éste se refiere como *topos*, este carácter fundamental del lugar, se concreta en la siguiente afirmación:

El físico tiene que estudiar el *topos* de la misma manera que el infinito, a saber: si es o no es, de qué modo es, y qué es. Porque todos admiten que las cosas están en algún «donde» [...] y porque el movimiento más común y principal, aquel que llamamos «desplazamiento», es un movimiento con respecto al *topos*.<sup>13</sup>

Las implicaciones de este modelo teórico en la antigua arquitectura griega se manifestaron claramente en el templo como una afirmación que reconciliaba al ser humano con la naturaleza al vincularlo al lugar por medio de la arquitectura, y antes, a su significación, y en función del *genius locci*, al carácter de la divinidad al que estaba asociado. En la Modernidad arquitectónica, que voluntariamente hunde sus raíces en el abrevadero de la Antigüedad griega, «no es casual que en las décadas de 1950 y 1960, cuando el concepto de lugar pasó a tener un papel trascendental en la arquitectura, autores como Denys Lasdun, Vincent Scully o Christian Norberg-Schulz revaloricen el carácter modélico del templo griego»<sup>14</sup>.

Impecable y opuesto al caos,<sup>15</sup> este modelo espacial platónico y helenístico representa una forma de entender el universo, y en tal condición —como teoría, como argumento idealista— se opone a las exposiciones empíricas de sabios como Ptolomeo o Hipatia, y más hacia la Modernidad, de Galileo y Copérnico, puesto que la teorización del espacio no dejó de ser una cosmovisión de la «alta teoría». Ahora bien, si el *topos* y la *chora* son definidos a partir de la tradición «seria» platónica y aristotélica, ¿es posible trazar una contrapostura desde el pensamiento cínico? ¿Hay lugar para el *lugar* cínico? ¿Hay espacio para el *espacio* cínico? Prontamente Diógenes se manifiesta empírico; frente a las teorías del movimiento planteadas por Aristóteles (aunque es más probable que fuese una confrontación a algún discípulo de Zenón de Elea) Diógenes es pragmático: «contra el que decía que el movimiento no existe, se levantó y echó a andar»<sup>16</sup>. Y aunque no es un teórico o un científico en los términos de la ciencia antigua (como Ptolomeo) la función del cínico es poner a prueba la teoría, *experimentar*.

En este contexto espacial y experimental es donde se encuentra a un Crates transgresor del espacio-lugar arquitectónico sin mediar diferencia, o a Diógenes que desacraliza el *genius locci*, la arquitectura, el templo y la ciudad. Ya que el cinismo no es una escuela sino un modo de vida, los modelos teóricos del espacio sólo se hallan presentes en éste a través de la vida diaria. El cínico que no hace diferencia entre categorías socioculturales (la clasificación paranoica del espacio, co-

<sup>13</sup> Aristóteles, *Física*, IV, 1, 208a.

<sup>14</sup> Montaner, 1997: 32.

<sup>15</sup> Cf. Aristóteles, *Física*, IV, 1, 208b, 30 citando a Hesíodo: «Lo primero de todo fue el Caos, luego Gea, de amplio seno». En *Teogonía*, 116-117. Sobre el *Chaos* en Hesíodo véase M. L. Wnsí. Hesíodo *Theogonía*, Oxford, 1971, p. 10-11. Para Aristóteles, este *Cháos*, entendido como un espacio vacío primordial independiente de las cosas, como el auténtico *prôton ón*, sería la formulación extrema del *topos* como un espacio *praeter corpora*.

<sup>16</sup> Diógenes Laercio, VI § 39: 298.

mo sagrado o profano), Diógenes «acostumbraba usar cualquier lugar para cualquier cosa»<sup>17</sup>. A partir de aquí se *localiza* una postura cínica del espacio y el lugar, que puede ser resumida en una palabra: transgresión. Ya se ha hablado de la ausencia de límites, de la oposición a la definición (como forma de atrapar un concepto, el del hombre de Platón) y a la clausura, todo ello en nombre de la vida no disimulada e independiente. El cínico experimenta un espacio libre —en términos de leuziano-guattarianos, espacio liso— y aún más, *contaminado*, o sea, transgredido en sí mismo, mixtificado, sin límites. «Comentaba que, según la recta razón, todo estaba en todo y circulaba por todo. Así, por ejemplo, en el pan había carne y en la verdura pan, puesto que todos los cuerpos se contaminan con todos, interpenetrándose a través de ciertos poros invisibles y transformándose conjuntamente en exhalaciones»<sup>18</sup>.

El espacio cínico es continuo y contaminado, se opone a la concepción ideal y pura, perfecta y aséptica, del espacio platónico expresado en el *Timeo*. En esta «corrupción» que trae consigo la libertad, que se opone a una virginidad estética y conceptual (y que como contaminación luego será una de las características fundacionales de la Posmodernidad expresadas por Vattimo) es posible encontrar un desafío radical contra la pureza platónico-helenística del espacio como esfera perfecta, que representa la síntesis que indica en forma de imagen, la transición del espacio antiguo al moderno, en el que el globo queda invertido: el «adentro» se exterioriza y se vuelve infinito, lo exterior se interioriza hasta asfixiar lo metafísico: «*Globo* es un sustantivo que representa una idea simple, la tesis del cosmos, y un doble sujeto cartográfico, el cielo de los antiguos y la tierra de los modernos»<sup>19</sup>.

Pero luego, una nueva versión del espacio ha de emerger con la Modernidad, dada a partir de los grandes descubrimientos científicos de la época y el entendimiento del universo. En ella es evidente una paradoja que supone que a mayor infinitud del espacio, mayor delimitación. Hay un entendimiento superior de un espacio ilimitado, en el que ni la tierra ni el sol son el centro del universo, el espacio se ensancha cada vez más hasta volverse, ahora sí, infinito; la perfección circular de las órbitas planetarias, reminiscencia bidimensional de la esfera celeste, también se achata y se manifiesta elíptica y todo contribuye al combate, a la degeneración del ideal platónico de la perfección espacial. La paradoja radica en que, mientras este prototipo de belleza cerrada se «abre» cuando se rompe la dura corteza del idealismo, el hombre se enfrenta a un espacio que no puede controlar y en que él, como ínfima fracción, ya no es el centro «geográfico» del universo. Por ello vuelca su ímpetu paranoico hacia el interior, hacia la medición, disciplina y sistematización del espacio que tiene a su alcance y que puede controlar: el de la ciudad.

---

<sup>17</sup> Diógenes Laercio, VI § 22: 289.

<sup>18</sup> Diógenes Laercio, VI § 73: 212.

<sup>19</sup> Sloterdijk, 2005: 24.

El espacio tridimensional cartesiano de herencia aristotélica<sup>20</sup> es usado en su concepción más elemental como representación arquitectónica al hacer devenir la tercera dimensión por medio de un «instante privilegiado» bidimensional. Esta imagen abstracta en el plano (planta, corte) es para el moderno un lugar sin lugar, un receptáculo común sin raíces, sin contexto, y como tal, un elemento acabado en sí mismo. No obstante, en la Posmodernidad se revaloriza el dibujo arquitectónico y las formas de representación como un lugar real, «el espacio dibujado deja de ser mental para convertirse en social»<sup>21</sup>. Aunque para el arquitecto moderno no funge como categoría espacial, sino como representación de una realidad prometeda y futura, de un devenir, ya que incluso el lugar construido es irrelevante.

En la arquitectura moderna [...] la sensibilidad por el lugar es irrelevante: todo objeto arquitectónico surge sobre una indiscutible autonomía. Ya Denis Diderot al tratar sobre la relación orgánica entre la pintura y el lugar señalaba que «nuestros arquitectos carecen de genio, desconocen las ideas accesorias que se despiertan por el lugar».<sup>22</sup>

Para Montaner esta diferencia entre espacio y lugar en la Modernidad es clara, «el primero tiene una condición ideal, teórica, genérica e indefinida, y el segundo posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado y definido por los detalles»<sup>23</sup>. Pero cabe preguntarse cómo esta naturaleza de la contigencia y esta lógica de la localización afectan a la arquitectura, o mejor, cómo afecta la arquitectura a estas densidades de espacio y lugar. La condición del espacio puede ser entendida como un umbral en el que participan diversas intensidades, a mayor congestión espacial pretextada por la materia arquitectónica es posible *localizar* (un lugar). La arquitectura se funda a sí misma como la anulación del espacio moderno en dos sentidos. El primero es el de la representación;<sup>24</sup> en el segundo la arquitectura «reemplaza» al lugar e, inaugura el monopolio espacial que se ejerce a partir de la derogación del contexto, de la supresión disciplinaria del territorio indefinido e infinito, y a partir de entonces se instituye como *el* lugar: «las vanguardias enfatizan el proceso de aislamiento de los elementos fuera de su contexto usual, e

---

<sup>20</sup> «El lugar posee ciertamente la tres dimensiones, longitud, anchura y profundidad, las mismas por las que todo cuerpo es determinado; pero es imposible que el lugar sea un cuerpo, porque entonces habría dos cuerpos en el mismo lugar». Aristóteles, *Física*, IV, 1, 209a, 5.

<sup>21</sup> «Si en el espacio del dibujo se transfieren los mecanismos del espacio urbano, lo contrario también acontece, el espacio natural es tenido como una geometría bidimensional». Alcántar, 2011: 130.

<sup>22</sup> Montaner, 1997: 33.

<sup>23</sup> Montaner, 1997: 33. «El espacio moderno se basa en medidas, posiciones y relaciones. Es cuantitativo; se despliega mediante geometrías tridimensionales, es abstracto, lógico, científico y matemático; es una construcción mental. Aunque quede siempre delimitado [...] tiende a ser infinito e ilimitado. En cambio, el lugar viene definido por sustantivos, por cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos; es ambiental y está relacionado con el cuerpo humano desde un punto de vista fenomenológico».

<sup>24</sup> Cf. Alcántar, 2011.

incluso un proyecto, teóricamente organicista de Le Corbusier como la capilla de Ronchamp mantiene una relación genérica y no empírica con el contexto»<sup>25</sup>.

Por medio de una densidad gravitacional extrema la edificación se vuelve anulación del lugar, la eliminación del contexto, la reducción sintética del espacio que a partir de entonces y desde la teoría de la arquitectura, se piensa a la vez que inabarcable y vago, homogéneo y vacío. «Espacio» en la Modernidad va a cobrar un sentido geométrico abstracto más próximo al *kenón* o «vacío» del que habla Aristóteles en *Física*; éste, aparentemente vacío contenido y continente de la forma arquitectónica, sólo en relación a ésta se entenderá como un *locus* en todos los sentidos del vocablo latino: «el lugar ha mutado en forma»<sup>26</sup>. En la Ilustración el *locus* aristotélico, el lugar-donde se sitúan las cosas, es invertido nuevamente a partir de la desacralización moderna del espacio (la antigua había sido ya ejecutada por los cínicos) de la que habla Foucault:

El verdadero escándalo de la obra de Galileo no es tanto el haber descubierto, o más bien haber redescubierto que la Tierra giraba alrededor del sol, sino el haber constituido un espacio infinito, e infinitamente abierto; de tal forma que el espacio medieval, de algún modo, se disolvía, el lugar de una cosa no era más que un punto en su movimiento, así como el reposo de una cosa no era más que su movimiento indefinidamente desacelerado. Dicho de otra manera, a partir de Galileo, a partir del siglo XVII, la extensión sustituye a la localización.<sup>27</sup>

La voz disonante de Foucault vibra en esta melodía arquitectónico-moderna, renunciando de nueva cuenta a la perfección del modelo: «no vivimos en un espacio homogéneo y vacío», afirma. A este *kenón* «arquitectónico» abstracto se opone uno cargado de cualidades y conexiones que reivindica una estructura en la que todo se conecta con todo: red, tejido, híbrido, diagrama, «espacio de arriba o de abajo, oscuro, rocalloso u obstruido, a la vez que liviano, etéreo, transparente, un espacio fluido que puede estar corriendo con el agua viva»<sup>28</sup>. Hacia la Posmodernidad y como consecuencia de esta desacralización se podrá encontrar un espacio menos *kenón* y más *spatium*, vocablo que tuvo principalmente en latín el sentido de «campo de carreras», «campo de batallas», y definido en mayor medida por sus adversarios: el anti-espacio, el no-lugar. A un espacio arquitectónico y urbano moderno, homogéneo y vacío, Foucault enfrenta las heterotopías, los *otros* espacios que en cierto modo son aquellos que la Modernidad no quiere ver, donde habitan los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida; son los que Foucault llama heterotopías de desviación,<sup>29</sup> lugares

---

<sup>25</sup> Montaner, 1997: 33.

<sup>26</sup> Montes-Lamas, 2011: 77.

<sup>27</sup> Foucault, 1966b.

<sup>28</sup> Foucault, 1966b.

<sup>29</sup> Las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas, las prisiones, los geriátricos. Antes habla antes de las heterotopías de crisis, de las que dice que están desapareciendo y son reemplazadas por las heterotopías de desviación. Foucault, 1966b.

que la sociedad centrifuga de su tejido urbano perfecto y perfectamente planeado, zonificado, controlado.

Esta cultura no tiene cabida para Diógenes, seguramente reprimido, encarcelado, enjuiciado, o más probablemente en un manicomio, porque es así como la sociedad moderna trata aquello que quiere sacar de su espacio (las cárceles, los cementerios, las zonas de tolerancia, según estudia Foucault). Las normas reguladoras de la ciudad se presentan como una inquisición del espacio que destierra fuera de las murallas del orden y el buen gusto todo aquello que representa un conflicto para la idealizada y purista sociedad moderna que, para ser redundantes, no admite la contaminación. En su lugar, el espacio deviene lugar, concreto y puro, *centralizado* en esencia, molar, porque es en este territorio donde crece lo sagrado,<sup>30</sup> es un espacio sin mezcla, immaculado. Pero hay una diferencia esencial entre la pureza moderna-platónica y la cínica:

La caracterización de la verdadera vida como vida sin mezcla había llevado, en la filosofía antigua, a dos estilísticas de existencia bastante diferentes y, no obstante, a menudo ligadas una a otra: una estética de la pureza, que encontramos sobre todo en el platonismo [...] y una estilística de la independencia, de la autosuficiencia, de la autarquía.<sup>31</sup>

El espacio sacralizado (para ello debe ser restrictivo) corresponde a la estilística de la pureza platónica que no admite contaminación y donde se trata de conservarlo puro y embalsamado, intocable, de rescatarlo de todo lo que puede constituir para él un elemento de desorden, de agitación, de perturbación involuntaria. Por otro lado, el espacio cínico admite contaminación porque es libre, y la búsqueda activa y perpetua de esta libertad le instiga a escapar de todo lo que le haga depender de elementos exteriores, como el compromiso con la pureza platónica y la sacralidad moderna.

Por supuesto, entre los espacios proscritos de la Modernidad también están los cementerios que «constituyen no sólo el viento sagrado e inmortal de la ciudad, sino “la otra ciudad”, donde cada familia posee su negra morada»<sup>32</sup>. En la heterotopología foucaultiana el navío es la heterotopía por excelencia, porque «es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar»<sup>33</sup>. Esta es la metáfora a la que aspiró la arquitectura de Le Corbusier y que no pudo conseguir en la máquina de habitar, porque mientras que su arquitectura sin contexto —aislada (como el templo griego), lugar sin lugar, densificación megalomaniaca del espacio— ostenta un sentido metafórico, ideal y metafísico del lugar, la heterotopía del barco no es una idealización sino una descripción de la realidad que había sido desterrada del preciosismo arquitectónico moderno. «De hecho, la metáfora del barco, presente en buena parte de la obra de Le Corbusier, va estrechamente rela-

<sup>30</sup> «La arquitectura-escultura es inaceptable porque el espacio es sagrado». Cf. Venturi, 1972: 26.

<sup>31</sup> Foucault, 1984: 268.

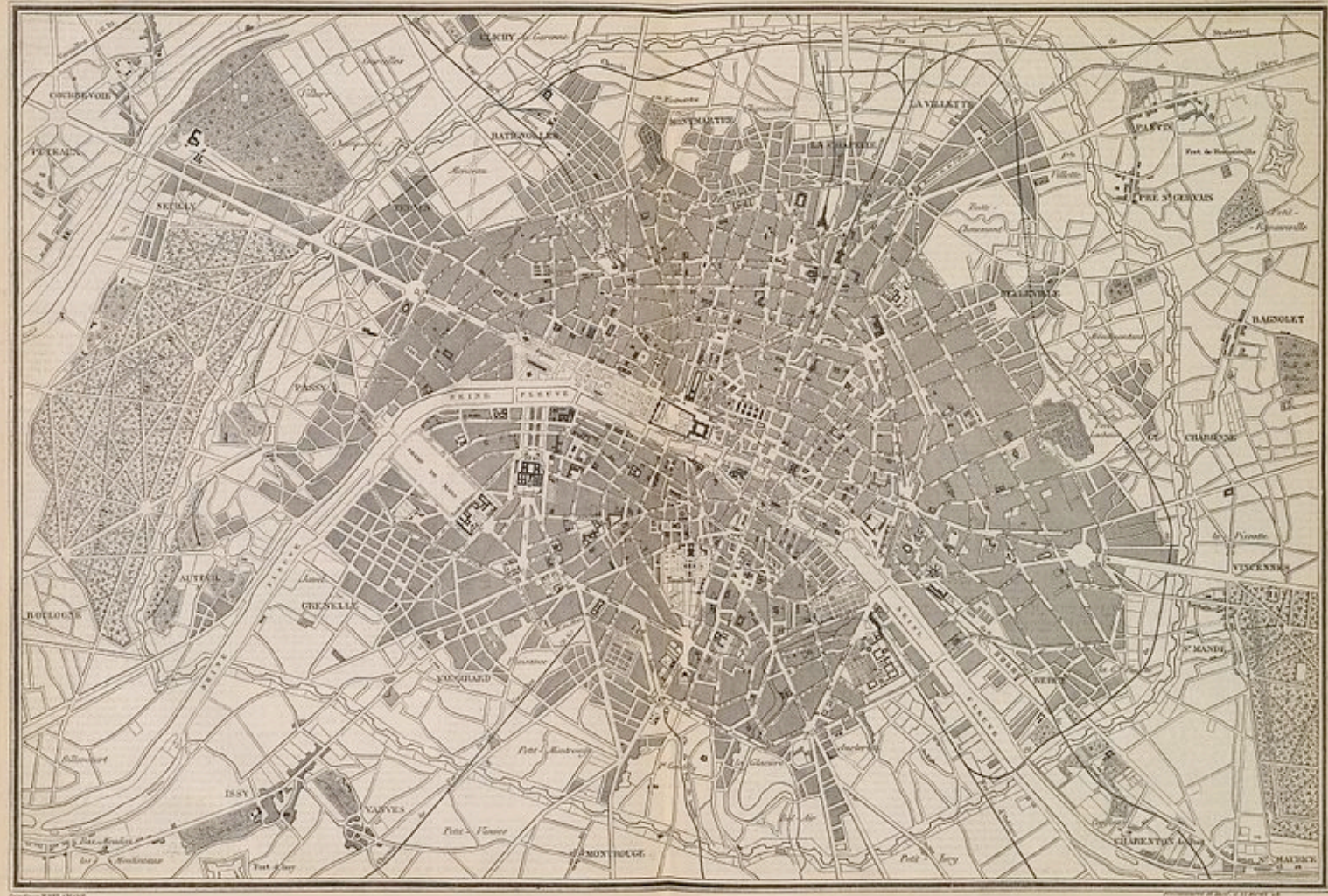
<sup>32</sup> Foucault, 1966b.

<sup>33</sup> *Ídem*.





PLAN DE PARIS, AVEC INDICATION DES RUES NOUVELLES ET DES TRAVAUX EN COURS D'EXECUTION.





cionada con la idea de una arquitectura autónoma, que puede anclarse sin ninguna relación con el entorno»<sup>34</sup>.

## EL ESPACIO MODERNO

El espacio social y abstracto que etimológicamente se percibe como distancia entre dos puntos evoluciona a su entendimiento como superficie, es plano y con una localización que todavía no estaba sustituida por la extensión<sup>35</sup>. Esta condición planimétrica de la tierra (que «ya no» es plana en la Modernidad) representó en la cartografía el triunfo del espacio bidimensional sobre las tres dimensiones. Coherentemente, el alevoso modelo cartesiano es privilegiado como forma de representación y estructura lógica para la comprensión de un espacio planisférico en el que estaba implicada la definición —entendida como imposición del límite— tanto como espacio superficial-continente del punto y la línea, o sea, el campo como por la retícula de la representación sobre el papel.

Cuando los mapamundis planisféricos arrinconan el globo, cuando el mismo Atlas ya no aparece soportando el globo sino que se presenta como libro de mapas encuadernado —esa transposición fue realizada por la colección de mapas más influyente de la Edad Moderna: *Gerardi Mercatoris Atlas sive cosmographicae mediations de fabrica mundi et fabricati figura*, Ámsterdam, 1608-1609—, entonces triunfa el medio bidimensional sobre el tridimensional e, *ipso facto*, la imagen sobre el cuerpo.<sup>36</sup>

En la Modernidad, la relación interpuntual se despliega, se ensancha, se proyecta; ahora, la línea está contenida en el plano a la vez que es su generatriz como antes fue el punto respecto de la línea.<sup>37</sup> Esta absorción de la línea en el plano se representó en el modelo espacial de abscisas y ordenadas, quizá más claro para la aplicación en la arquitectura y el urbanismo; ciudades  $x-y$ , la entronización del cuadro. Ejemplos de ello, las ciudades novohispanas como principio de Modernidad o el trazo de Nueva Ámsterdam que se redefine por Witt, Morris y Rutherford en 1807 como una retícula absoluta de 2,028 manzanas,<sup>38</sup> estos prototipos se extendieron a la mayoría de las ciudades industriales, desplazando, por mucho, los modelos premodernos de ciudades ideales. No solo eso, también las formas de representación del proyecto siguieron estas directrices territoriales, del plano a la zonificación. El entendimiento del espacio como superficie planimétrica con las implicaciones de ordenamiento y control disciplinar que consecuentemente trajo consigo el modelo ilustrado de Modernidad.

Si bien este modelo organizativo de zonificación ya es aplicado en la antigua Grecia y, sobre todo, en el Imperio Romano (los *districtus*), la ciudad moderna ya no está dividida por distancias vacías (de un pueblo a otro), sino de carácter admi-

---

<sup>34</sup> Montaner, 1997: 33.

<sup>35</sup> Fenómeno que se da con Galileo a partir del siglo XVII. Cf. Foucault, 1966b.

<sup>36</sup> Sloterdijk, 2005: 126.

<sup>37</sup> Como pone de manifiesto Leibniz, teoría que luego retoma Deleuze para *El pliegue*.

<sup>38</sup> Koolhaas, 1978.



nistrativo, y sobre todo disciplinar. La distancia física deviene ideológica y luego, al ser asimilada, también psicológica.<sup>39</sup> Esta estrategia que tiene origen primero con la definición de la propiedad feudal, se intensifica en la sociedad industrial (aunque no se elimina completamente, porque a fin de cuentas, todo pertenece al rey) y luego, de forma más clara, con la zonificación al interior de la demarcación de las ciudades, como la París de Haussmann. En *Vigilar y Castigar* Foucault estudia el arte de las distribuciones y cómo es que la sociedad disciplinaria y punitiva sistematiza el espacio en función de la instauración del orden. Se inventan a partir de este proceso mecanismos de restricción sumamente ordinarios en la arquitectura, elementos de uso común tanto en la proyectación del espacio como en la concepción de la idea, como el plano, la retícula, y *el funcionalismo*.

La primera condición del arte de las distribuciones como estructura espacial de control es la clausura, herencia de un cinismo desviado en los monjes medievales y apéndice de las murallas. La forma de clausura es la concreción material de la noción de límite, que en la Modernidad evoluciona hacia la disuasión. Si en las Edades Antigua y Media el límite es un elemento físico y material que define la clausura, la Modernidad logra establecer en el espacio de control límites imaginarios, coercitivos y disuasores.<sup>40</sup> La clausura, el espacio cerrado es una reminiscencia de la esfera, del cuerpo total, puro, inerte y platónico en el que habita lo perfecto. En el caso, de los conventos, por ejemplo, sólo en el interior habita lo sagrado, el exterior es fuente de imperfección. Sin embargo, la clausura no es suficiente, porque es posible encadenar el cuerpo, pero no el espíritu humano (esta es la lección aprendida del conde de Montecristo de Dumas: el lugar-habitar en la piel del otro no puede robarse ni alquilarse<sup>41</sup>), es necesario un sistema espacial organizativo que controle al sujeto. Los aparatos disciplinarios, afirma Foucault, trabajan de una manera mucho más flexible y más fina que bajo el principio de clausura,

en primer lugar, según el principio de localización elemental o de la *división en zonas*. A cada individuo, su lugar, y en cada emplazamiento, un individuo. Evitar las distribuciones por grupos; descomponer las implantaciones colectivas; analizar las pluralidades confusas, masivas o huidizas. El espacio disciplinario tiende a dividirse en tantas parcelas como cuerpos o elementos haya para repartir. Es preciso anular los efectos de las distribuciones indecisas, la desaparición incontrolada de individuos, su circulación difusa, su coagulación inutilizable y peligrosa; táctica de antideserción, de antivagabundeo, de antiaglomeración. Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, de instaurar comunicaciones útiles, de interrumpir las que no lo son, de poder en cada instante vigilar la conducta de cada uno, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar. La disciplina goza de un espacio analítico.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Cf. p. 56 de esta tesis.

<sup>40</sup> Cf. p. 133 de esta tesis.

<sup>41</sup> Sloterdijk: 2005: 304.

<sup>42</sup> Foucault, 1975: 166.

Esta división zonal es la principal característica organizativa de la ciudad moderna, de todos los planes de desarrollo y las estrategias de planeación de las políticas estatales. El espacio de la ciudad y la arquitectura (este proceso de zonificación no está exento del proyectar arquitectónico gracias a la histórica Modernidad) está sometido a regímenes de orden que fácilmente devienen espacio de vigilancia. Una tercera condición del espacio de control, aún más próximo a la visión de la arquitectura moderna es el *funcionalismo*, la estrategia de inserción del proyecto en la cultura, con lo que Foucault señala la bragueta del monstruo. Para el modernismo éste es el único argumento de autoridad para la implantación del proyecto. Desde luego, en un pensamiento dialéctico, su opuesto es la forma, subordinada siempre, como afirmó Sullivan: «la forma sigue a la función». Este pensamiento producto de las formas de control es persistente en la Escuela de Chicago, la Bauhaus, y desde luego, las escuelas derivadas de Le Corbusier, Mies y Jhonson. Foucault le llama «la regla de los *emplazamientos funcionales*» y responde a la necesidad de crear un espacio útil. Este proceso arquitectónico aparece claramente en los hospitales (¿dónde, si no?) y se extiende a las fábricas de finales del siglo XVIII; de este modo, el espacio de control da lugar a los sistemas de producción (en serie) en la medida que ésta se divide y el proceso de trabajo se articula de acuerdo a las fases y a los individuos, pero fundamentalmente al esquema jerárquico de «un» agente que supervisa la producción: «cada variable —vigor, rapidez, habilidad, constancia— puede ser observada, y por lo tanto, caracterizada, apreciada, contabilizada y referida a aquel que es su agente particular»<sup>43</sup>. En este sentido, espacio e individuo se ensamblan, como la conexión maquina que puede establecer un obrero o un oficinista respecto de su espacio de trabajo.

Pero hay una cuarta condición del arte de las distribuciones en el sistema moderno de control, es la interacción respecto de los individuos en el espacio, que en principio es esencialmente jerárquico (muchas veces piramidal) para activar la vigilancia. «Al organizar las “celdas”, los “lugares” y los “rangos”, las disciplinas fabrican espacios complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos al mismo tiempo»<sup>44</sup>. Estas formas de situación del individuo en el espacio convergen hacia un punto, o mejor, hacia una abstracción espacial concreta formada de cuatro puntos: el cuadrado. La figura geométrica sintetiza en su esencia, la estrategia proyectual y disciplinar de la Modernidad aplicada de modo intensivo tanto en la planeación de las ciudades, como en los formatos de proyectos, en las retículas funcionales y los esquemas estéticos que renunciaron abiertamente al ornamento.

El cuadro, en el siglo XVIII es a la vez una técnica de poder y un procedimiento de saber. Se trata de organizar lo múltiple, de procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo, de imponerle un «orden». [...] En tanto distribución disciplinaria, la ordenación en cuadro tiene como función tratar

---

<sup>43</sup> Foucault, 1975: 168.

<sup>44</sup> Foucault, 1975: 171.

la multiplicidad por sí misma, distribuirla y obtener de ella el mayor número de efectos posibles.<sup>45</sup>

Espacialmente, la Modernidad es la apoteosis del límite, de la barrera y el muro a través de la búsqueda de la contención del espacio que ya no es sólo físico sino psicológico. Las restricciones tampoco son necesariamente materiales sino disuasivas: el gran triunfo de la Modernidad en la arquitectura fue delimitar inmaterialemente. A escala urbana, la zonificación en la ciudad, traza perímetros administrativos, y en su proyectación, resulta indispensable la construcción de límites imaginarios, aperturas contenciosas, amplitudes disuasivas bajo el pretexto de la eficiencia militar, fundando, siglos antes, una arquitectura fascista reglada por el principio ilustrado del «saber es poder». En términos generales, el tratamiento que brinda el pensamiento y la arquitectura modernos al espacio es el de la negación dialéctica de sí mismo, de acuerdo a cual debe existir un opuesto, una contraparte capaz de justificar la esencia primera.

Cuando Hegel publica en 1808 *Fenomenología del espíritu*, se cocinaba un cambio en la sociedad que parecía ponerse en movimiento por la intervención del capitalismo temprano. La ciudad industrial está en auge y el filósofo se plantea cómo se puede entender racionalmente que una cosa puede cambiar de apariencia y seguir siendo la misma cosa? Decididamente el movimiento industrial comporta otros procesos y principios de comprensión del espacio que acontecía; ¿pero cómo entender este espacio «infinito» que a la vez podía contenerse en los elementos arquitectónicos materiales? La lógica de esta pregunta se propaga a través de la crítica del arte de Alois Riegl, quien sitúa como «esencia» de la arquitectura el concepto de espacio, que hasta entonces no había sido utilizado de manera explícita y presenta como paradigma al interior delimitado y perfecto del Panteón de Roma.<sup>46</sup> La respuesta provino de la misma fuente con la que Hegel explicó la sociedad, herramienta que luego se propagó indiscriminadamente para intentar dar respuesta a todo: la dialéctica de los opuestos, que en la filosofía moderna ya no estaba circunscrita al ámbito de la antigua retórica. Se presentan en ese campo de batalla «dos» nuevos adversarios: el espacio contenido *versus* su archinémesis el espacio infinito. El espacio encuentra a su gemelo maligno en el «antiespacio», concepto generado para justificar una dialéctica superficial que, aunque no explora todavía los conceptos de antimateria, sí pretende, en el espacio geográfico llamar a la existencia un fenómeno que a todas luces no existe, pero que es capaz de justificar lógicamente ciertas incoherencias urbanas y arquitectónicas megalómanas.

Riegl, al presentar como paradigma del espacio al interior delimitado del Panteón, establece que es éste «el» espacio, pero ¿cómo justificar al elefante en la habitación? ¿Cómo explicar la presencia incómoda e ineludible del territorio genérico e infinito? Las vanguardias de finales del XVIII y principios del XX vuelven sobre el espacio extenso e incontenible, a través de su concepción como libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferen-

---

<sup>45</sup> Foucault, 1975: 173.

<sup>46</sup> Montaner, 1997: 29.

ciado y newtoniano, que se contraponen totalmente al espacio tradicional que es diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, delimitado, específico cartesiano y estático. «A esta nueva modalidad de espacio unos la denominaron “espacio-tiempo” en relación a la teoría de la relatividad de Albert Einstein y a la introducción de la variable del movimiento, y otros la calificaron como “antiespacio”, por generarse como contraposición y disolución del tradicional espacio cerrado, delimitado por muros»<sup>47</sup>.

La influencia del pensamiento dialéctico no estaba sólo en la filosofía o en la vida práctica, no se podía concebir sin encontrar su desarrollo también en la arquitectura a través de la negación del espacio, un concepto tan insólito que repudiaba por oposición el infinito reduciéndolo, conceptualmente *ad absurdum*. Se reduce este pensamiento al rechazo del origen, de donde parte todo elemento material e inmaterial de la arquitectura y la ciudad: la extensión, la localización, la materia. Ahora el espacio sólo es válido en la medida de su contención por medio de los elementos materiales del edificio, a lo que en el imaginario colectivo, se deben someter, incluso, los espíritus. Esta forma de pensar generalizada trajo consecuencias en la forma en que se proyectó la ciudad; si no se piensa el espacio como continuo, como interacción global, como fluido, abierto, e infinito, consecuentemente la forma de proyectar estará (y estuvo, y está) basada en proyectos isla, diseñados a partir de una delimitación planisférica en principio, que no involucra conexiones con el continuo de la materia, el espacio y las interacciones sociales.

Este modelo de proyección está vigente y es claramente visible en la mayoría de proyectos inconexos con la ciudad; las formas en que estos, ubicados sobre un terreno delimitado —isla— se conecta con ella, son mínimas y casi siempre depredantes en el sentido de la dependencia total a las redes urbanas (agua potable, energía eléctrica) y lo único que aportan son desechos (drenaje, basura). Estas formas de habitar la ciudad son consecuencia de un entendimiento de modelo de espacio individual y narcicista que se aplicó en la ciudad industrial y moderna, cuya estrategia se planteó dogmáticamente en las universidades al enseñar el oficio de arquitecto. El modelo, desde su base, ya desde el proceso genético o generatriz del proyecto arquitectónico resultaba de una parcialidad casi miope en gran cantidad de desarrollos, no sólo en la forma de diseñarlos o construirlos, sino a través de las estrategias de enseñanza. Desde el formato (el plano, la hoja de papel), hay una frontera que delimita espacialmente (la mente, el territorio, el «más allá», lo *trans*).

Por encima de un juicio escandaloso y sumario a las formas modernas de construir ciudad, se trata de comprender los procesos mediante los cuales ésta no es entendida como un todo, sino como una suma de partes, o sea, fragmentado. Esta es la crítica que hace Koolhaas en el apéndice de *Delirious New York*, y que es recurrente en su filosofía. En «La ciudad del globo cautivo» cada parcela está identificada con el pensamiento (cada ciencia, cada manía, el arte, la poesía o los tipos de locura), que puede traducirse aislado, de tal suerte que la ciudad es un archipié-

---

<sup>47</sup> Steven Kent Peterson, «Space and antispaces», *Harvard architectural review*, 1, 1980. En Montaner, 1997: 29.

lago, más que un conjunto conectado: «En cada parcela se alza un basamento idéntico [...] Para facilitar y fomentar la actividad especulativa, estos basamentos —verdaderos laboratorios ideológicos— están equipados para suspender leyes inoportunas y verdades irrefutables, y para crear condiciones físicas inexistentes»<sup>48</sup>. No sólo cada manzana delimitada por la retícula, sino cada parcela es una isla de ciudad. La propiedad privada se lo ha tomado muy en serio, institucionalizando el régimen del control a través de los límites arquitectónicos. La gran mayoría de las obras de arquitectura representan un intento megalómano de imponer, no a través de una participación del espacio, sino, casi como de esferas urbanas, autosuficientes e independientes, desde luego no la autarquía ni la independencia derivada del pensamiento cínico, porque, como se ha dicho, a muchos niveles estas formas de «independencia» resultaron un régimen de esclavitud sufragánea, codependientes y depredadoras y más bien una suerte de ghettos unidos por *convenientia*<sup>49</sup>.

El modelo espacial moderno (con las connotaciones que asignó al contenido cerrado Riegl y luego fue retomado, desde el platonismo, por los arquitectos y urbanistas modernos) trajo consigo una ciudad segregada a niveles económicos (de propiedad privada), administrativos (de zonificación) o punitivos (el espacio disciplinar) que pusieron de manifiesto con una visión idealista, ilustrada y completamente anti-cínica, la inconexibilidad del territorio.

La *retícula* define un archipiélago de «ciudades dentro de otras ciudades». Cuanto más exalta cada «isla» los valores distintos, más se refuerza la unidad del archipiélago como sistema. Puesto que el «cambio» está incluido en las «islas» que lo componen, ese sistema nunca tendrá que revisarse. En el archipiélago metropolitano, cada rascacielos desarrolla su propio «folclore» instantáneo. Mediante la doble desconexión que implican la lobotomía y el cisma —separar arquitectura exterior y la interior, y desarrollar esta última por pequeñas parcelas autónoma—, esas construcciones pueden dedicar sus exteriores *sólo* al formalismo, y sus interiores *sólo* al funcionalismo. De este modo no sólo resuelven para siempre el conflicto entre la forma y la función, sino que crean una ciudad donde unos monolitos permanentes exaltan la inestabilidad metropolitana.<sup>50</sup>

## DEL PLANO AL VOLUMEN

Un nuevo ciclo para la construcción y entendimiento del espacio se inaugura con la propagación del rascacielos. Si bien es cierto que a lo largo del tiempo han existido ejemplos de estructuras que multiplicaron verticalmente el espacio habitable<sup>51</sup>, éstos fueron ejemplos aislados respecto de la media. Es a partir de la proliferación del acero como sistema estructural en la arquitectura que se permite ma-

<sup>48</sup> Koolhaas, 1978: 295.

<sup>49</sup> En el sentido que le da Foucault (1966). Cf. p. 172 de esta tesis.

<sup>50</sup> Koolhaas, 1978: 296.

<sup>51</sup> Como Sibam en Yemen, la «ciudad de los rascacielos» en el siglo II d. C., donde los edificios fueron construidos de barro y se erigieron a una altura media de ocho pisos, para proteger a sus habitantes de los asaltantes del desierto.

yores posibilidades funcionales, constructivas y estéticas. Esta asombrosa perspectiva incide en otros modos de concebir el espacio, más allá de como mera extensión superficial (mayormente horizontal). El rascacielos es un quiebre del horizonte, una ruptura en el campo visual, pero sobre todo es la escisión de las fuerzas que condenaban al hombre a una vida a ras de suelo. Las perspectivas, física y metafóricamente se elevan. La cultura adquiere una nueva visión de ciudad, y otra concepción del territorio: volumétrico.

Esta multiplicación del espacio habitable comporta también otras dinámicas sociales que transgreden el hecho perceptivo. Un aumento en la densidad del territorio, mayor intensidad de uso del suelo, crecimiento en los índices de compacidad urbana, más interacción social forzada por la reducción del espacio personal, etcétera. Todo ello como consecuencia del aumento de la densidad poblacional en la ciudad. En los orígenes el rascacielos no es planteado como una necesidad material frente a la falta de espacio habitable, sino como un impulso megalómano de alcanzar el cielo: la Torre de Babel. En Nueva York, como en otras ciudades-rascacielos, éste no busca solucionar el problema del habitar por la carencia de espacio, la mayoría de ellos eran edificios corporativos para usos comerciales (desde luego, al vincularlo con la jerarquía social, en sus inicios es para los poderosos). Antes del elevador todas las plantas por encima de la segunda se consideraban inapropiadas para estos fines, y por encima de la quinta, inhabitables, esto es consecuente con la multiplicación del género humano sobre la superficie de la tierra, «la reproducción del mundo»<sup>52</sup>. Esta multiplicación humana, siamesa de la multiplicación espacial, no es ajena tampoco a la multiplicación de acontecimientos («experiencias»), en una ecuación que tiene como resultado la sobremodernidad por la triada que le da consistencia: la sobreabundancia humana, espacial y de acontecimientos, fenómenos que están directamente relacionados y son el potro donde se torturan y experimentan las teorías de arquitectura y urbanismo, o mejor, de lo urbanoarquitectónico; es donde se demuestran sus carencias y sus oportunidades y también, hay que decirlo, construyen el territorio donde se fractura el proyecto de arquitectura y ciudad moderna.

---

<sup>52</sup> Como afirma Koolhaas, 1978: 82.

## El espacio II

*Pero ustedes, hijos del espacio, ustedes los inquietos en el descanso, ustedes no serán atrapados ni domados.*

*Sus casas no serán anclas sino mástiles.*

*Porque eso que es ilimitado dentro de ustedes habita la mansión del cielo, cuya puerta es la neblina de la madrugada, y cuyas ventanas son las canciones y los silencios de la noche.<sup>1</sup>*

Ya que el espacio geográfico-urbanoarquitectónico no lo es en el sentido exclusivamente físico, sino como un modelo de apropiación, está directamente vinculado a la forma de pensar de la cultura, que permea las esferas arquitectónicas y urbanas y determina, para cada periodo histórico y para cada momento, las maneras de concebir y diseñar el espacio. Si esto es correcto, es posible determinar, a través del análisis del pensamiento, las formas y las características de expresión del espacio en la Posmodernidad a partir de los análisis de los modos de pensar y la deducción de los modelos espaciales precedentes. Esto implicaría una descripción del espacio posmoderno. Ahora bien, ¿es posible identificar estas formas de relación en el espacio con la hipótesis de Sloterdijk que afirma que el cinismo se ha vuelto universal y difuso? Si la cultura que moldea-modela el espacio contemporáneo es cínica, entonces sería posible encontrar rastros de ese cinismo en la planeación y modelación del espacio.

El espacio posmoderno tiende hacia la emancipación de las formas de control y los regímenes disciplinarios heredados de la Ilustración con su obsesión clasificatoria y sus principios de orden, novedad y progreso. Es por antonomasia, transgresor, y por extensión, cínico, pues las características del cinismo están presentes al momento de proyectar y vivirlo. En primera instancia, se ha pretendido en la sociedad liberal occidental (fuera de los regímenes absolutistas, dictatoriales y totalitarios) un espacio para los comunes, la democratización del territorio y el entendimiento e inserción del habitar en lo cotidiano. Esto se traduce desde el cinismo como la vida franca, que en la Posmodernidad supone una renuncia consciente a las formas de control derivadas de un territorio de poder sistemáticamente jerarquizado y dialéctico; se pierde la primacía del centro para rescatar no solo la periferia, sino los puntos de conexión de la red, se privilegia (a veces violentamente) la transgresión y se vuelve a creer en la extensión por encima de la compresión.

---

<sup>1</sup> Gibrán, *El profeta* (1923): § Las casas.



Por ello, frente a la remisión de la Modernidad, las propiedades que le dan carácter al espacio y que llevan a identificarlo indiscutiblemente como cínico —vinculadas a los *bios kinikós*— son cuatro: no idealista, transgresor, extenso, y no dialéctico.

#### TERRITORIO NO IDEALISTA

Casi como una polarización derivada de la dialéctica, el no idealismo puede identificarse con el realismo, aunque no son necesariamente opuestos, pues existen matices y connotaciones que no convergen en un punto de sinonimia. Vista esta consideración y con la mente la idea del realismo cínico, se ha de subrayar que el espacio posmoderno rompe sus vínculos con el idealismo para dar lugar a un territorio que atenta subrepticamente contra la teoría purista. Para explicar la ideología que adviene tras la remisión de la Modernidad, Vattimo apunta al pensamiento de la contaminación como uno de los tres elementos que definen el pensamiento débil,<sup>2</sup> éste se traduce como la inserción o reconocimiento de «lo otro» en la reconstrucción de la experiencia individual y colectiva de modo que siempre se renueve: «No es sólo tornar a las transmisiones provenientes del pasado sino volverse también hacia todos aquellos contenidos [...] que se nos manifiestan remotos y extraños, impenetrables como culturas lejanas en el tiempo y en el espacio»<sup>3</sup>.

Vattimo introduce esta idea desde el lenguaje, pero es factible su aplicación a la ciudad como un territorio fértil donde florece la reflexión. El pensamiento débil implica una apertura a las formas históricamente rechazadas por un modelo segregacionista; son las manifestaciones de todo tipo que han sido relegadas de su papel en la construcción del sistema de mundo, las minorías y contraculturas que como habitantes del planeta reclaman su derecho a incidir espacialmente. Fundamentalmente es un asunto político que deviene en la politización del espacio, que no está dada sólo en la intensidad de uso y la diversificación de sus usos, que ya de por sí es argumento sobrado para reivindicar un espacio político. En este caso el peso está en la definición que Zizek da a la política como el proceso mediante el cual «nosotros, la “nada” que no cuenta en el orden social luchamos por que nuestra voz sea reconocida como la de un interlocutor legítimo».

El conflicto político, en suma, designa la tensión entre el cuerpo social estructurado, en el que cada parte tiene su sitio, y la «parte sin parte», que desajusta ese orden en nombre de un vacío principio de universalidad. [...] La verdadera política trae siempre consigo una suerte de cortocircuito entre el universal y el particular: la paradoja de un singular que aparece ocupando el universal y desestabilizando el orden operativo «natural» de las relaciones en el cuerpo social. [...] La verdadera lucha política, como explica Rancière contestando a Habermas, no consiste en una discusión racional entre intereses múltiples, sino que es la lucha paralela por conseguir hacer oír la propia voz y que sea reconocida como la voz de un interlocutor legítimo.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Vattimo, 1985: 155 ss. Los otros dos son «el pensamiento de la fruición» y el pensamiento de la *Ge-Stell*, o del mundo de la técnica moderna».

<sup>3</sup> Vattimo, 1985: 157.

<sup>4</sup> Zizek, 2007: 25 ss.

Este devenir declara la inauguración de un tiempo en el que las voces discordantes se unen al gran coro global, lo contestatario y el poder dominante (junto a aquellos que sí tienen un lugar fijo y reconocido —sedentario— en el entramado social), conjugando de este modo, ya no una melodía tonal, sino una multiplicidad de voces, tal como el espacio urbanoarquitectónico integra agenciamientos y condiciones para la construcción de un territorio indiferenciado. Este espacio «contaminado» se opone por excelencia al espacio puro e idealista devenido del pensamiento platónico en el que hay criterios estéticos que dominan sobre otros «no artísticos».

Hay que oponer, al consenso de la cultura, el coraje del arte en su verdad bárbara. El arte moderno es el cinismo en la cultura, el cinismo de la cultura vuelta contra sí misma. Y si no es sólo en el arte, es sobre todo en él donde se concentran, en el mundo moderno, en nuestro mundo, las formas más intensas de un decir veraz que tiene el coraje de correr el riesgo de ofender.<sup>5</sup>

A lo largo de dos mil años el platonismo fue institucionalmente infranqueable, las tentativas de quebrantarlo resultaban insuficientes, ya fuese por la obediencia a la imposición dogmática del pensamiento, por la estrategia moderna de la subjetividad, o por el ataque racional a la idea, recurriendo al método moderno, o *viceversa*. La Posmodernidad logra, desde el pensamiento estructuralista y la oposición débil, una fractura al platonismo, que en el espacio se traduce como su democratización, la permisión de otras estructuras y manifestaciones hasta entonces prohibidas que contaminaban estéticamente el idealismo espacial: la pobreza, la indigencia, el ambulante, el grafiti... Estas manifestaciones estuvieron presentes desde el nacimiento de la ciudad, como oposición evidente, pasiva y real de la perfección que luego quiere instaurar la ciudad industrial y moderna. Pero no se querían ver, como el elefante en la habitación, pues contrastaban con el ideal de la ciudad, y debían erradicarse; con lo que ésta adquiriría el modelo de la metrópolis potemkin,<sup>6</sup> como Señala Koolhaas:

Casi todo en Singapur tiene menos de treinta años de Antigüedad; la ciudad representa la producción ideológica de las tres últimas décadas en su forma pura, no contaminada por restos contextuales supervivientes. Singapur está dirigida por un régimen que ha excluido lo casual y lo aleatorio: incluso su naturaleza está completamente rehecha. Se trata de algo plenamente intencionado: si hay caos, es un caos *de autor*; si algo es feo, es una fealdad *diseñada*; si algo es absurdo, es una absurdidad *deseada*. Singapur representa una singular *ecología de lo contemporáneo*.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Foucault, 1984: 201.

<sup>6</sup> Algo se define como Pueblo de Potiomkin cuando se quiere describir una cosa muy bien presentada para disimular su desastroso estado real. Según una leyenda, en 1787 antes de una visita de su soberana Catalina II de Rusia, Potiomkin, el favorito, hizo edificar bastidores/fachadas pintadas a lo largo de la ruta de visita de la zarina, para presentar pueblos idílicos en la recién conquistada Crimea, pero para encubrir la verdadera situación catastrófica de la región. La zarina regresó engañada y convencida de que se estaban haciendo políticas correctas para llevar bienestar a su pueblo.

<sup>7</sup> Koolhaas, 2010: 14.

El espacio moderno tiene en la ciudad potemkin la apoteosis del control; nada, ni siquiera el descontrol escapa a sus límites. No obstante, la Posmodernidad, ante su inevitabilidad, aprendió a la mala a no rechazar las expresiones «contaminantes» y las integra —en principio a su pesar— a las políticas públicas y las estrategias sociales (y sobre todo a un territorio común) fracturando de este modo la imagen ideal de la metrópoli. Estas formas idealistas sobreviven tanto como reminiscencias del pasado moderno que aún tiene una fuerte injerencia en la sociedad contemporánea (una visión de preciosismo estético en la ciudad y sus políticas tecnocráticas), y de forma cristalina en los reductos de regímenes totalitarios que subsisten en el entramado global, como en Corea del Norte, donde no se permite documentar nada que sea ajeno a la buena imagen de la República. La estrategia es repetida históricamente en el fascismo italiano o el estalinismo,<sup>8</sup> mientras en Singapur reprime bajo pena de muerte o golpes de palmeta el «privilegio universal» a mascar chicle en público y Venturi reivindica el derecho a una arquitectura fea. Esta desconexión entre lo perfecto y lo imperfecto ya está retratada por Koolhaas en el manhattanismo que es, a todas luces, una crítica cínica al encubrimiento de la imagen de la ciudad y la imposición de un modelo espacial idealista: la arquitectura moderna ha sufrido una lobotomía.

Santiago Sierra realiza en 2003 una intervención artística en uno de los edificios de la Ciudad de México que ejemplifica esta idea. Ilumina desde el exterior con grandes reflectores un edificio ruinoso situado en Arcos de Belén, esquina con Eje central Lázaro Cárdenas en el centro histórico, que desde el terremoto de 1985 quedó dañado estructuralmente. Deteriorado y en estado semi-ruinoso funge como alojamiento de indigentes a la vez que bodega para vendedores ambulantes de la zona (ambos fenómenos cínicos, aunque no hace falta necesariamente ser indigente para ser cínico). La instalación artística es un monumento a la desconexión en una metrópoli marcada por las abismales diferencias entre clases sociales, la convivencia de estratos con gran poder adquisitivo, los cinturones de pobreza y un conflicto social en aumento. Sin cobijarse en una mirada distante o antropológica, Sierra introduce problemáticas utilizando elementos que denotan el elitismo formal y conceptual del arte, evidencia por medio de los reflectores lo que la sociedad no quiere ver y el gobierno se resiste a admitir. Sólo una mirada cínica es capaz de descubrirlo, y tornar visible lo invisible. Con ello está en el autor escondida y no tácita una risita sarcástica y una crítica cínica frente al condominio de la pobreza, el nuevo «pórtico de Zeus».

Una de las posturas por las que se define el cinismo, expresada en todo momento por Diógenes, es la vida no disimulada, la vida de perro, que traducida a lo urbanoarquitectónico, es el espacio franco, que no esconde, que evidencia. Para el Diógenes antiguo que opta por vivir en el tonel, su vida, sin pronunciar palabra, es en sí una inversión escandalosa de los rasgos de encubrimiento vigentes en la so-

---

<sup>8</sup> Y recientemente, en el año 2000 cuando la administración de Giuliani en Nueva York realiza un proyecto de encubrimiento de las fachadas «feas» del Bronx para herosear el paso de una vialidad por la que a diario transitan los ejecutivos desde su vivienda en los suburbios hacia la isla de Manhattan.

ciudad ateniense. La inversión del platonismo en el espacio implicaba esta crítica a ocultar aquello que contamina la imagen de la metrópoli, particularmente lo urbanoarquitectónico fenómeno y que luego es reintroducido y acusado por el arte moderno «antiplatónico y antiarisrotélico: reducción, puesta al desnudo de lo elemental de la existencia; negativa, rechazo perpetuo de toda forma ya adquirida. En esos dos aspectos, el arte moderno tiene una función que cabría calificar de esencialmente anticultural»<sup>9</sup>. Esta revaloración de la puesta al desnudo y la contaminación estética ha sido retomada por diferentes arquitectos de la segunda mitad del siglo veinte. Koolhaas, Venturi y Scott Brown (en *Learning from Las Vegas*), o Piano y Rogers, cuya interpretación de las instalaciones en el Centro Pompidou, aunque todavía vinculada al preciosismo idealista, pone en evidencia la postura de no ocultar, de no esconder e invertir el orden preexistente. Lejos se está de la concepción del espacio y la forma pura de Le Corbusier y los CIAM. La revaloración del espacio franco como propiedad básica del cinismo (la *bios alethés*) demuestra una primera vinculación fuerte y decisiva con un territorio que aspira a reflejar los valores quínicos que se fraguan en la cultura y el pensamiento contemporáneo y se presenta de cara a la historia como portadora de un cinismo universal y difuso.

Este modelo de sistema de mundo global tiene su imagen cristalina en uno de los edificios más importantes del siglo XIX que ejemplifica a las claras el espacio posmoderno: el Palacio de cristal de la Exposición Universal de 1851. Para Sloterdijk, el *Crystal Palace* es el reflejo de una transformación inmunológica: el camino a las «sociedades» de paredes finas. Una imagen del gran interior en el que se ha convertido el mundo en su tercera globalización.<sup>10</sup> «Con él comenzó su marcha triunfal a través de la Modernidad una nueva estética de la inmersión. Lo que hoy se llama capitalismo psicodélico ya era un hecho cumplido en este edificio inmaterializado, por decirlo así, y artificialmente climatizado»<sup>11</sup>. El palacio pone ante los ojos la inevitable exclusividad de la globalización, la edificación de una estructura de confort, es decir, la construcción y despliegue de un espacio interior de mundo cuyos límites, aunque invisibles, son prácticamente insuperables desde fuera. Foucault por su lado apuntala esta idea.

Se desarrolla entonces toda una problemática: la de una arquitectura que ya no está hecha simplemente para ser vista (fausto de los palacios) o para vigilar el espacio exterior (geometría de las fortalezas) sino para permitir un control interior, articulado y detallado —para hacer visibles a quienes se encuentran dentro—; en términos generales, la de una arquitectura que habría de ser un operador para la transformación de los individuos: obrar sobre aquellos a quienes abriga, permitir apresar su conducta, conducir hasta ellos los efectos del poder, darlos a conocer, modificarlos.<sup>12</sup>

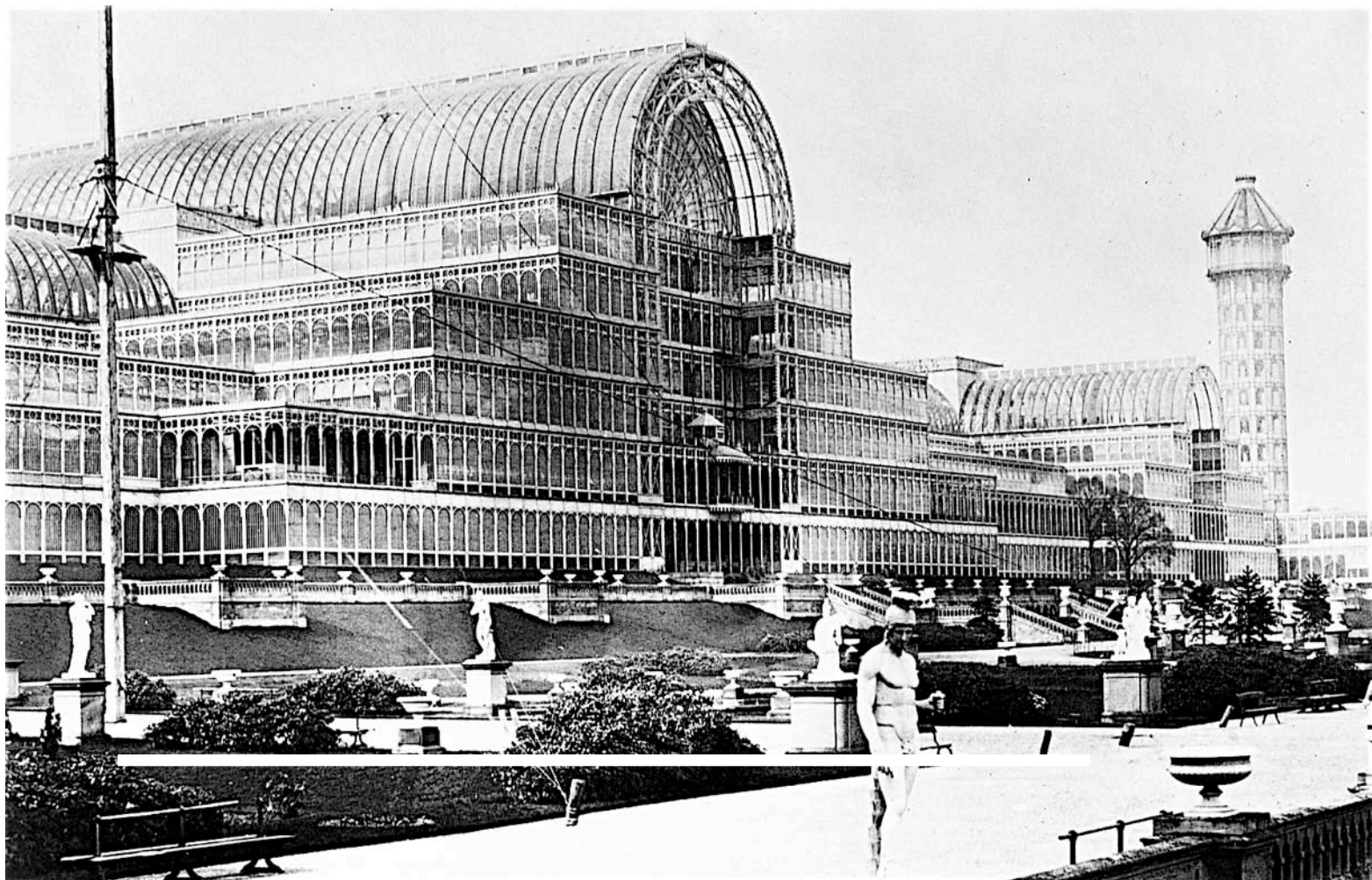
---

<sup>9</sup> Foucault, 1984: 200.

<sup>10</sup> La primera fue en la Antigüedad con el modelo esférico del orbe, luego la moderna iniciada con la circunnavegación del globo. Cf. Sloterdijk, 2005.

<sup>11</sup> Sloterdijk, 2005: 203.

<sup>12</sup> Foucault, 1975: 201.



[SUP.] *Crystal Palace*, construido para la Exposición Universal de 1851 por el experto en horticultura Joseph Paxton, el triunfo del montaje en serie y la complejidad organizativa.  
[INF.] Construcción de Brasilia, 1953. Proyecto de Lucio Costa y Oscar Niemeyer.

## TERRITORIO TRANSGRESOR

Se ha mencionado antes que una de las propiedades intrínsecas del espacio es la transgresión, pues localizacionalmente, nada escapa de él, por tanto, no puede ser transgredido en sí mismo. Pero en cuanto al espacio geométrico y urbanoarquitectónico, la propiedad de transgredir fue reprimida durante la Modernidad para privilegiar en los sistemas disciplinarios al orden sobre todo lo demás. El espacio contemporáneo se subleva en la cultura —como en la revuelta del esclavo frente al amo— ante la imposición de los estatutos de control ejercidos por las sociedades disciplinarias. El resultado de esta oposición «débil» es la reconquista de la cualidad cínica de transgredir y sublimar los recursos taxativos de la territorialidad exclusiva. En otras palabras, se trata de una liberación de los gravámenes que impiden transgredir libremente el espacio.

Si éste se democratiza a partir de la no disimulación, como consecuencia (y a la par) existe (y debe existir) una congruencia que establece que los modelos punitivos se vengán abajo, y que los elementos que le otorgan significado deban erradicarse. Esta posición es análoga, aunque no idéntica, a la de la Revolución Francesa en un sentido particular.<sup>13</sup> Aunque la revolución-inversión posmoderna se muestra «débil» en el sentido que le otorga Vattimo, también es intensa, es frutiva, y quiere derrocar los símbolos de represión que la sometieron en el pasado, no obstante, su forma de rebelión contra los estatutos implantados difiere de las formas de lucha de la Antigüedad y la Modernidad que se expresaron de forma violentamente objetiva, o sea, fuerte. La forma de reaccionar en el espacio contemporáneo no es combatir fuego con fuego: no más estriación, en su lugar, alisación. No más organización en este cuerpo espacio-social, en su lugar, cuerpo sin órganos.

Brasilia —la joya de la corona del movimiento moderno en arquitectura— pone en evidencia que las formas de control entorpecen la movilidad urbana y la transgresión cínica. Controlar el espacio de acuerdo a las estrategias policiales implica «puntos» en la extensión hacia los que se dirige la masa (puntos de revisión), puntos de referencia; es una estrategia puntual, una limitación del espacio a su mínima expresión, ya no libre y fluido sino metódico y esencialmente jerárquico. Pero en Brasilia la estrategia es inversamente igual: el orden se logra no por reducción al punto, sino por extensión disuasiva. En su estructura urbana está claro el arte de las distribuciones: la clausura al interior de las cajas de cristal, la división en zonas, los emplazamientos funcionales y las relaciones de los sujetos en el espacio. En Brasilia predomina una estrategia de disuasión por distancia. Una revuelta en el sentido tradicional es fácilmente acallada por el poder sin siquiera levantarse del asiento, el espacio monumental hace las funciones. Pero incluso a nivel de lo cotidiano, del día a día, este territorio dado generosamente por los CIAM a las ciudades para su disfrute, resulta desescalado, el individuo se sumerge en una inmensidad disolvente.

---

<sup>13</sup> Cuando los revolucionarios alcanzaron sus objetivos, pretendieron destruir todo aquello que representase el régimen anterior, echando abajo palacios y banderas.

Aunque aspira luego a ser poético, el diseño de Brasilia es indiscutiblemente jerárquico. El ave paradisiaca, el avión, símbolo de la conquista del espacio está pensado en un esquema geométrico en el que los extremos se alejan cada vez más uno del otro y no se tocan como en el pliegue. Es un desarrollo doblemente lineal, la curva intersecta a la recta, pero la mayor jerarquía está en el Eje Monumental simétrico que ordena a la vez que establece, sin ningún género de duda, la preeminencia de un espacio de poder, donde se localizan las instituciones que lo ejercen: el Congreso Nacional, la plaza de los tres poderes, el Palacio de Planalto y el Supremo Tribunal Federal de Brasil, y en el centro, aunque descentrada, la Catedral de Brasilia. El plano en sí es un código arqueológico para el futuro de los valores predominantes en la cultura brasiliense.

Este modelo de control tiene su estructura apoteósica en el panóptico, en el que en un solo punto convergen todas las miradas y todos los simulacros; espacialmente, la estructura es centralizada y absolutamente jerárquica, permite ejercer el control absoluto no sólo a través de medios formales como la represión, la indoctrinación o la propaganda, sino también y fundamentalmente informales, como la disuasión ejercida por medio de la simulación.<sup>14</sup>

He ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores.<sup>15</sup>

Por suerte o por decisión, el espacio contemporáneo aspira a otras dinámicas de relación no recibidas desde un mesianismo arquitectónico sino construidas en lo cotidiano por individuos. Una de ellas es la transgresión de la que ya se ha hablado, vinculada al tratamiento que recibe de los cínicos en la metrópolis. Transgredir supone violentar, como en la autoinserción textual que vincula lo urbanoarquitectónico con el texto: «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»<sup>16</sup>. Aunque estas formas de violencia no lo son en el sentido usual, en la forma de la destrucción del espacio, sino como la demostración de una hipótesis llamada ciudad. La arquitectura koolhasiana es particularmente clara al integrar lo urbano en lo arquitectónico y permitir la exclusión de lo arquitectónico en lo urbano, como en la Casa de Música de Oporto, que no es únicamente una transgresión espacial en el sentido del movimiento, también lo es a los cánones estéticos y funcionales de lo que por entonces eran las reminiscencias del mo-

---

<sup>14</sup> Cf. Baudrillard, 1975.

<sup>15</sup> Foucault, 1975: 233.

<sup>16</sup> Farías, 2003: 280.



vimiento moderno y —incluso todavía— de la arquitectura simétrica y purista. Cinco tipos de columnas diferentes y asimétricas hacen un guiño a la teoría de la arquitectura moderna.<sup>17</sup> El proyecto ya no se limita a las circunscripciones físicas, psicológicas o reglamentarias que comporta el terreno, busca, como en un pliegue moebius, la inclusión de lo exógeno y la exteriorización del interior.

En el *Dee and Charles Wyly Theater*, de OMA y REX, el proyecto no se cierra en sí mismo como los receptáculos claustrales de los monjes, ni como los teatros europeos occidentales de la Modernidad, cuyas funciones requerían de una asepsia espacial para trasladar al espectador a un lugar «otro», a una heterotopía. En su lugar, en el teatro, la heterotopía se logra incluso con la ruptura de la esfera interiorizadora. Quienes trabajaron en el proyecto constantemente desafiaron las convenciones tradicionales de un teatro y reconfiguraron la forma del escenario para acomodar sus visiones artísticas, éste se integra plenamente con el espacio público, la vía de los paseantes en el Distrito de las artes en Dallas, Texas. Como resultado fue reconocido como el teatro más flexible de Estados Unidos. La transgresión no sólo implicó un «más allá» de la disciplina artística expresada en el escenario, sino la forma de involucrarlo con el espectador que no siempre «entra» al teatro, y desde fuera participa de la acción. Ambas formas de transgredir (las convenciones teatrales y el espacio escénico) reinvierten las posiciones del actor y, tanto introducen como exteriorizan, eliminando los límites duros de la disciplina y el espacio.

Los directores pueden incorporar el perfil de la ciudad de Dallas y el paisaje de la calle en los espectáculos como sea deseado, ya que el auditorio está rodeado por una fachada de vidrio acústico con cerramientos *black-out* escondidos que pueden ser abiertos o cerrados. Los paneles de la fachada también pueden abrirse para permitir que los patrones o los artistas entren en el auditorio o el escenario, directamente del exterior, *by-passeando* las escaleras del lobby.<sup>18</sup>

La segunda mitad del siglo veinte vio la salida del arte a las calles; las grandes galerías y los edificios de exhibición al abrir sus puertas se volcaron al exterior no sólo en la búsqueda fruitiva de los espectadores antes pasivos, tan reacios a la interioridad aséptica de los templos de la estética platónica, sino como una catarsis, para extirpar de sí mismos su realismo desnudo, la existencia desgarradora, su *ego* perverso. El interior puro (herencia conventual) se desacraliza hasta violentarse, pero se vuelve un vacío —que por naturaleza y propiedad física aspira siempre a ser llenado— y de este modo, una estrategia retributiva (de pliegue, de reciprocidad, de retroalimentación) se abre a la introducción orgásmica del arte desgarrador a los espacios sagrados, completando el ciclo de transgresión que no podía violentar la jerarquía en un solo sentido.

El arte había salido muchas veces de los museos, pero seguía arraigado a su *genius locci* y conservando su posición privilegiada en tanto que objeto artístico como vinculado a un lugar fijo de representación. Esta condición no agregaba na-

<sup>17</sup> Cf. Farías, 2003: 553.

<sup>18</sup> Portilla, Daniel. *Teatro Dee and Charles Wyly / REX | OMA*, en <http://www.archdaily.mx/> <<http://www.archdaily.mx/70589/teatro-dee-and-charles-wyly-rex-oma/>> [Cons. 5/2014].

da a la postura cínica del espacio, que no transgredía sino permitía, desde una posición de poder, que la masa accediera a sus colecciones sin romper en ningún momento el orden establecido. Análogamente, se trataba de la postura del rey bajando desde su palacio a visitar a su pueblo en un acto populista (la transgresión, como el incesto fueron monopolio de los reyes<sup>19</sup>), mientras que, la fractura espacial, la transgresión implicaría que es el propio pueblo el que infringe el perímetro del poder y entra en los aposentos del monarca.

[El studiolo del Palazzo Ducale de Urbino] se trata de un espacio privadísimo. [...] Tiene lugar aquí un cambio total de las reglas del juego que conduce a suponer que todo el espacio exterior, el del palacio y más allá, el de la ciudad, que el espacio mismo del poder, el espacio político, puede que no sea más que un efecto de perspectiva. Un secreto tan peligroso, una hipótesis tan radical que el príncipe se preocupa de guardarlos para él: quizás reside ahí justamente el secreto de su poder. Después de Maquiavelo los políticos quizás han sabido siempre que el dominio de un espacio simulado está en la base del poder, que la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado.<sup>20</sup>

Esta estrategia transgresora del espacio fue históricamente difícil de implantar porque en el interior tanto del museo, el templo, la escuela, la fábrica o el palacio reside la esencia un poder místico, el corazón de la divinidad, el *sancta sanctorum*. Mientras que el poder puede salir sin limitación alguna, al pueblo, la contaminación, la chusma, le es prohibida la entrada. Suponer la salida del arte a las calles no implicaba una mayor novedad; el cambio verdadero se da al cerrar el círculo espacial, no sólo que lo interior saliera, sino que lo exterior también entrara. Así se rompe el ciclo en ambos sentidos.

De este modo se expresó el arte último del siglo veinte al subjetivarse y espacialmente romper los límites previstos, permitiendo una transgresión a muchos niveles (un fenómeno particularmente cínico). Más allá de las limitaciones que comportaba la arquitectura, el arte no tuvo miedo de expresarse en la calle, el «territorio de nadie» y de todos a la vez, el espacio cínico por excelencia. Salieron a lo urbanoarquitectónico el teatro, la danza, la pintura y la escultura, al tiempo que se reconocieron manifestaciones como el graffiti y el parkour como «arte», es decir, entraron no sólo a las galerías, sino al estatuto artístico, el primero como arte plástico, el segundo como expresión de la danza moderna.<sup>21</sup> La transgresión del espacio contemporáneo en la forma de desacralización «funcional» e «ideológica» alude irremediabilmente a la infracción crática del *abrepuertas*. El modo de operación es similar en la Posmodernidad: abrir puertas, sortear muros, saltar barreras.

Ya que estas formas de transgresión no se dan como expresiones violentas en el sentido furioso de la palabra, ni exclusivamente de elementos materiales (dado el contexto de la desmaterialización del objeto), la cultura posmoderna opta por la

---

<sup>19</sup> Baudrillard, 1978: 29.

<sup>20</sup> Baudrillard, 1978: 29.

<sup>21</sup> Cf. Au, 2012: 208.

violación cínica y no violenta del espacio, por la filosofía de la facilidad y la adaptación, del rizoma, y no como la oposición fuerte al obstáculo —una detonación dinámica—, sino la flexibilidad de sortear (no como superación, sino *Ueberwindung* remisión<sup>22</sup>). A este pensamiento corresponden naturalmente manifestaciones como el *parkour*<sup>23</sup> o el *buildering*, que no transgreden de forma violenta, sino flexible, rizomática y adaptativa, privilegiando, sobre todo, (y sobre todo en cuanto a movilidad) la *bios adiaphorós*, la vida independiente, el nuevo paraíso crático: «No es mi patria una sola torre, ni un tejado, mas toda la tierra me sirve de ciudadela y de morada dispuesta a cobijarme»<sup>24</sup>.

#### TERRITORIO EXTENSO

La Carta de Atenas de 1942 comportaba, a la vez que un manual estratégico de ciudad, un argumento de fuerte contenido social (con un humanismo que eventualmente se reincorporó a los elementos que ella misma criticaba), básicamente se trataba de la «inserción» del individuo en la ciudad o de la ciudad en el individuo; sea cual fuere, buscaba una integración de ambos a partir de la estrategia mágica de la tabla rasa. No hay que perder de vista el elemento social tan ponderado: una arquitectura para la gente, la integración de la sociedad, el ordenamiento funcional del territorio. ¿Cómo fue posible, entonces, que una visión social terminara convertida en un espacio de representación? ¿En dónde la visión social converge y se tuerce hasta volverse abstracta? ¿En qué punto se metamorfosean el espacio profundamente humano y su idealización? La interrogante, que lleva implícita la presunción de respuesta, señala un proceso de desarrollo mediante el cual una visión idealista en la concreción del proyecto moderno devino abstracta. Las ciudades planteadas para el individuo resultaron estructuras de representación, entendida en el sentido aristotélico como némesis de la realidad. Hay que recurrir aunque sea a modo de ejemplo a una Brasilia impermeable,<sup>25</sup> o a la dinamitación de Pruitt-Igoe, de Minoru Yamasaki por considerarse inhabitable y que se construyó de acuerdo a los ideales más progresistas del CIAM, acontecimiento que Jencks considera el punto exacto (día fecha, hora y minuto) del inicio del posmodernismo.<sup>26</sup> A ello se une la mala calidad espacial de la unidad habitacional de Marsella de Le Corbusier:

---

<sup>22</sup> Cf. Vattimo, 1985.

<sup>23</sup> Parkour, *l'art du déplacement* (el arte del desplazamiento). Esto significa superar obstáculos que se presenten en el recorrido, tales como vallas o barandas, muros, etcétera. Los practicantes del parkour son denominados *traceurs*.

<sup>24</sup> Crates de Tebas, en Diógenes Laercio, VI § 97: 325.

<sup>25</sup> En el sentido que le da Lynch (1960).

<sup>26</sup> El 15 de julio de 1972 a las 3:32 de la tarde. «Varios bloques laminares de este proyecto fueron dinamitados después de haber sido continuo objeto del «vandalismo» [las comillas son mías, JpML]. El porcentaje de crimen era mayor que en otras urbanizaciones y Oscar Newman atribuyó esto en su libro *Defensible Space* a los largos y anónimos pasillos y a la falta de espacios semiprivados controlados. Otro factor es que se diseñó en un lenguaje purista que no concordaba con los códigos arquitectónicos de los habitantes». Jencks, 1977: 9 ss.

De la «unidad» de Marsella [Blake] afirma que es «una formidable escultura de concreto» pero que «como conjunto de unidades habitables correspondientes a las necesidades de la vida del siglo XX, tanto en la planta, alzado y sección como en la organización espacial, la unidad es una farsa. Sus apartamentos no tienen el menor requisito de *privacy*, las habitaciones para los niños son en realidad trasteros con puertas corredizas con más o menos 1.80 m de profundidad; no hay espacios para que los niños puedan escapar de sus padres o viceversa». Los apartamentos de Le Corbusier, obras maestras de virtuosismo volumétrico, destruyen toda hipótesis de vida familiar.<sup>27</sup>

Las des-realizaciones espaciales criticadas tan duramente por Portoghesi se trasladan de la polémica del fracaso en los proyectos del modernismo al de los modelos de desarrollo espacial, derivados de estas ideologías. ¿Cómo el progresista espacio moderno devino incapaz de lo social? Ello apunta a que, tanto arquitectura como —y sobre todo— el espacio modernos, fallaron en devolver al hombre la vivencia pragmática (cínica, aunque no necesariamente) del espacio y sus propiedades elementales, el vitalismo humanista quedó reducido, según la crítica histórica, a una dicotomía teórica: la forma y la función. Esta última, que aspiraba a humanizar el espacio, resultó ser una artimaña de justificación, tanto de los sistemas de control como de una arquitectura cortacabezas aunque con buenas intenciones. Para justificar hasta el fondo su regla compositiva, el estatuto funcionalista prescribía una especie de regresión de la materia a la idea que consistía en separar definitivamente a la arquitectura de su tradición material, (y espacial) garantizando como único y definitivo vínculo con el hombre una explosiva mezcla de genialidad y tecnología en estado puro.<sup>28</sup>

El modelo espacial derivado de esta situación es el del reduccionismo y la abreviación de las transiciones (no sólo al «interior» de la arquitectura o el «exterior» urbano, sino en lo neurálgico de lo urbanoarquitectónico), un modelo segregacionista del espacio, una anulación selectiva y accidentada de territorios reales para fundamentar la preeminencia del lugar teórico, el idealismo sobre la realidad, el método por encima de humanismo, la nula consideración de la memoria colectiva de los habitantes y su noción de espacio y ciudad. Ello devino en el espacio comprimido.

En diversas intensidades, este mismo proceso de condensación espacial es la raíz arquetípica y la esencia del espacio moderno. Es la estrategia que siguió la Modernidad y una de las razones a las que se atribuye el deterioro del ingrediente social en arquitectura. Esta forma de pensar es particularmente clara en Augé; al teorizar el espacio antropológico elimina los 'excedentes', que llama «no lugares» por reducción dialéctica (un intento de descalificar como sede de cosificación, desde el punto de vista crítico-ideológico) y lo justifica antropológicamente con la asignación de características que se fracturan en la relación de escala: sería posible negar el lugar si este no es ni relacional, ni histórico, ni de identidad, por tanto

---

<sup>27</sup> Portoghesi, 1981: 52, citando a Peter Blake.

<sup>28</sup> Cf. Portoghesi, 1981: 31 ss.

tampoco sería un lugar en el sentido antropológico. Pero en este mismo sentido radica la autocontradicción de su hipótesis, pues se fractura en escala de la subjetividad, en la inclusión del individuo que no cesa de apropiarse de esos «no lugares».

Uno de los ejemplos en los que es recurrente es el aeropuerto como prototipo de «no lugar»: para él es un espacio de transición en el que nadie se fija, ni siquiera el pasajero que viaja en el avión. Con ello introduce su argumento: el pasajero habita la revista, el libro, el recuerdo, la fantasía, pero no el aeropuerto, que para Augé es in trasfondo sordo frente al tráfico y comunicación. Es un territorio engullido por la temporalidad, por el instante y lo efímero del acontecimiento y por tanto, negación de la historia; es un espacio genérico en el que todo confluye, y por tanto, negación de la identidad, y es un lugar de interacción causal y casual, por lo tanto, negación de lo relacional: los vínculos se reducirían a interacciones eficacistas y meramente funcionales. Sin embargo, en la realidad humana no es así: El aeropuerto está dotado de significación para el que vive en él, una categoría que va más allá de un habitar sin apropiación (si esto existe), vinculado no sólo al tiempo de residencia sino a la conexión maquínica individuo-aeropuerto. El aeropuerto se vuelve un receptáculo de sus interacciones, un espacio de socialización que va más allá de una relación automático-funcional, un continente de su historia y en este sentido es no sólo posible, de hecho, ineludible hablar de «ciudad aeropuerto»<sup>29</sup>.

La vara con la que el etnólogo mide los «no lugares» es relativa, la escala es grande con Augé —pretende teorizar la negación del lugar insertando un concepto que ha sido rebatido por todos los flancos, el no lugar que echa agua por todos lados: desde la escala de lugar, la apropiación, la relación con el espacio, (el viejo modelo del punto sobre el campo), incluso el método—, pero se reduce milimétricamente con el habitante de la ciudad-aeropuerto. El controlador de vuelo se conecta con las pistas, se apropia del territorio, lo nombra, lo posee, lo habita. Entonces, en lugar de espacio comprimido ¿se habla otra vez de espacio disciplinar? El espacio de control restringe los sitios accesibles, o no, para los pasajeros. Los flujos controlados dificultan (por las razones que sean, de seguridad funcional principalmente) una conexión del usuario del lugar con éste, pero incluso así es posible que aquel «no lugar» se convierta en lugar de apropiación. De este modo, en el argumento augeano la escala de la relación deviene en una forma de *aemulatio*<sup>30</sup> en el que, entre un punto y otro no existe nada, (anula los romances de las sobrecargos con los pilotos, elimina los vínculos de amor a primera vista y los reencuentros padre-hijo, la relación del soldado que vuelve de la guerra, del hijo ausente, del amor fugado que vinculan, todos ellos, el afuera del espacio con el adentro, con el habitar como «creación ocasional», pero Sloterdijk contrasta:

También quien se muda a menudo no puede menos que desarrollar de camino una costumbre del habitar. En gentes que viajan mucho, psicólogos han

---

<sup>29</sup> Cf. Koolhaas, Ciudad Aeropuerto en Seúl, 1995, y Farías, 2003.

<sup>30</sup> En el sentido foucaulteano. Cf. Foucault, 1966: 26 ss.

observado patrones de conducta que les explican como un *cocooning*<sup>31</sup> móvil; los modelos para ello se encuentran en los nómadas referidos, puesto que, para expresarlo bonito, estos se encuentran en casa de viaje, o menos bonito, se reterritorializan en la desterritorialización misma.<sup>32</sup>

El territorio del habitar «adentro» que se conecta con el espacio exterior converge, desde Hölderlin («lleno de mérito, pero poéticamente habita el ser humano en esta Tierra»), Heidegger («en el ser-ahí existe una tendencia esencial a la cercanía»), o Merleau-Ponty («el cuerpo no está en el espacio, lo habita») en una perspectiva teórico-espacial: expresan la existencia como asentamiento de un volumen simbólico y físico, significa la estancia en lo incompresible.<sup>33</sup> Lo que Sloterdijk quiere afirmar es esta resistencia humana frente a la desrealización del espacio impuesto en la Modernidad, a los tipos espaciales de arquitectura y ciudad, y, sobre todo, al redescubrimiento de lo extenso por oposición a la abreviación teórica-funcional con la que fue instaurado (y negado) el espacio en la Modernidad, como conexión distante e impersonal, de acontecimiento fugaz: entre dos lugares hay un vacío que tiene que ser llenado por el «no lugar», o por la reducción al absurdo del «antiespacio». Bastaría con dar un *mouse click* o hacer una llamada telefónica para constatar la anulación del espacio moderno que se comprime en dos puntos de interés (de sustancia, de esencia) vinculados por una relación, pero se elimina el intermedio y de este modo, insistentemente, se reniega de la condición extensa y se sustituye en la centralización los modelos de ordenamiento capaces de abreviar y condensar lo que en la realidad *real* es extenso. Lo que viene a añadir el pensamiento posmoderno es el movimiento:

Dado que el espacio no tenía que contraponer ninguna resistencia digna de mención a sus rápidas travesías, parecía constituir el ámbito fundamental del ser-en-el-mundo, que se ajustaba como por sí mismo a la reducción, comprensión, anulación. Si Marx y Engels, en el segundo pasaje más conocido del *Manifiesto comunista* de 1848, estipularon, con la mirada puesta en las prescripciones «revolucionarias» de la época burguesa, que «todo lo establecido e inmóvil se evapora», el sentimiento del siglo XX añade: todo lo extenso y que exige espacio es comprimido hasta formar un bloque mínimo e inerte.<sup>34</sup>

Entonces aparece una nueva forma (derivada de la transgresión) de asimilar y experimentar el espacio en la contemporaneidad: la extensión. Es la visión, pensamiento y acción del espacio real, el redescubrimiento del extenso, del espacio pragmático, efectivo e innegable que no abrevia. En éste, la generalización teórica se fractura precisamente por su escala objetiva, y lo que era válido como hipótesis, al experienciarse, se nulifica en la realidad; al transgredir las fronteras teóricas y reales impuestas por las formas de control recupera su carácter extenso, el princi-

---

<sup>31</sup> *Cocooning* es el nombre dado a la tendencia de que el individuo socialice cada vez menos y se vaya retirando a su hogar, que convierte en su fortaleza. *Cocoon* se traduce del inglés como «capullo», y como verbo alude a la acción de esconderse.

<sup>32</sup> Sloterdijk, 2005: 305.

<sup>33</sup> Cf. Sloterdijk, 2005: 296 ss.

<sup>34</sup> Sloterdijk, 2005: 297.

pio de *convenientia* en el que «por el encadenamiento de la semejanza y del espacio, por la fuerza de esta convivencia que avvicina lo semejante y asimila lo cercano, el mundo forma una cadena consigo mismo»<sup>35</sup>. La anulación del espacio —que se expresa arquitectónico-urbanamente en la renuncia a la relación por la preeminencia del centro (la jerarquía), la retícula (como estrategia de control) y el idealismo platónico (purismo estético y dinámico vinculado al cuerpo)—, lleva implícita una lógica condensacional: al eliminar la extensión lo único que queda es una molaridad supermasiva, un «bloque mínimo e inerte», y de ahí la renuncia subversiva de Sloterdijk al señalar una revolución que sutilmente ya está en marcha,

la «revolución del espacio» del presente de la que Carl Schmitt quiso dar cuenta en sus consideraciones sobre el desvaneciente papel histórico universal de *Tierra y Mar* [1942] tenía como tema en realidad la compresión del espacio. Superó el efecto distanciador de los espacios intermedios; redujo los caminos entre aquí y allá a un resto ya no más comprimible. El espacio residual podía resultar fastidioso, pero ya no conseguía imponer consideración y respeto. [...] Bajo estas circunstancias, el espacio se convirtió aparentemente en una magnitud ignorable. Como distancia y barrera fue vencido en la práctica; en la teoría fue desacreditado como dimensión señorial; como soporte de tráfico y comunicación, se convirtió en un trasfondo sordo; desde el punto de vista crítico-ideológico se le descalificó como sede de cosificación.<sup>36</sup>

En este caso Sloterdijk no teoriza, más bien funge como cartógrafo de las consideraciones que se dio al espacio moderno. Afirma que «en la teoría fue desacreditado como dimensión señorial», lo que es evidente con el tratamiento que recibió por parte de los arquitectos convocados por Riegl: el antiespacio que quiso deslegitimarlo en extensión frente al volumen contenido sólo por la perfección de la arquitectura. «Como distancia y barrera fue vencido en la práctica», lo que es evidente a partir de su compresión, y la anulación de su extensibilidad en pro de una abreviación eficazista. Este modelo moderno implica la regresión, ya no solo a lo alevoso de lo cartesiano como apuntó Koolhaas,<sup>37</sup> sino al modelo antiguo interpuntual, y aún más, a su nulidad en la categoría de elemento teórico: realmente inexistente. Se renuncia en el espacio al origen, y lo que en Galileo había sido una conquista, en lo urbanoarquitectónico se invierte, la localización sustituye a la extensión<sup>38</sup>. El nuevo pensamiento del espacio en la Posmodernidad, —o si no se quiere, en la contemporaneidad— es la rebelión frente al mundo contraído,

---

<sup>35</sup> Foucault, 1966: 27.

<sup>36</sup> Sloterdijk, 2005: 298.

<sup>37</sup> Cf. Koolhaas, 2001: 200 ss.

<sup>38</sup> Cf. Foucault, 1966b: «El verdadero escándalo de la obra de Galileo no es tanto el haber descubierto, o más bien haber redescubierto que la Tierra giraba alrededor del Sol, sino el haber constituido un espacio infinito, e infinitamente abierto; de tal forma que el espacio medieval, de algún modo, se disolvía, el lugar de una cosa no era más que un punto en su movimiento, así como el reposo de una cosa no era más que su movimiento indefinidamente desacelerado. Dicho de otra manera, a partir de Galileo, a partir del siglo XVII, la extensión sustituye a la localización».



Un movimiento comparable de corrección se cumple en el pensamiento contemporáneo referente al espacio ignorado [...] Es previsible la dirección que tomará la resistencia contra esas des-realizaciones: la cultura de la presencia tiene que volver a hacer valer más pronto o más tarde, reforzados, sus derechos frente a la cultura de la representación y del recuerdo. La vivencia de lo extenso ha de defenderse frente a los efectos de las compresiones, reducciones y sobrevuelos.<sup>39</sup>

Esta labor revolucionaria empieza como todas las revoluciones: con las minorías contraculturales que, no sólo por oposición a la hegemonía cultural son contraculturas, sino (y hasta cabe decir, fundamentalmente) por su modo de vida, no sólo como una extensión teórica del pensamiento. En la actualidad, las tribus urbanas, subversivas y anárquicas quieren legitimar la extensión del espacio, pero en un sentido pragmático quieren *comprobarlo*. El espacio como elemento comprobable o refutable se vuelve en su extensión una hipótesis en sí misma.

Hay que apelar un poco, quizá, a la rebeldía de nuestras generaciones, al espíritu prometeico o incluso al de Sísifo<sup>40</sup> para constatar el espacio: el viaje (una crítica a los no-lugares), la transgresión (la resurrección de los lugares «inexistentes»), el *free running* (la denuncia del antiespacio). Es el joven —sobre todo el joven, como ha sido siempre— quien se enfrenta a la imposición de lo preestablecido, es en las contraculturas juveniles en las que radica el germen de cambio-vuelta, de revolución.<sup>41</sup> Ahora le toca al espacio, como extensión de la desacralización teórica, una experimentación práctica. Se nos ha fundamentado la nada, la invalidez teórica del «vacío» entre dos edificios; se nos ha argumentado la inhabitabilidad desértica del muro, del techo, del balcón, de la escalera. Sólo el espacio plano, cerrado e inmóvil era «digno de extensión», porque era útil, firme y bello. Entonces, ¿no existe el piso trece? ¿Es una fábula el viaje? ¿Es realmente extensa la costa de la Gran Bretaña? ¿Los edificios abandonados en realidad desaparecen? Se nos ha hecho creer en la inmutabilidad de la arquitectura y la solidez del infinito. ¿*So what?*<sup>42</sup> ¿Por qué creer? ¿Por qué aceptarlo como axioma irrefutable? ¿Por qué no dudar? ¿Por qué consentir pasivamente el dogma moderno del espacio? ¿*Why not?* Frente al vacío teórico y realmente gravitacional —¿lo hago o no lo hago? ¿Salto o no salto? ¿Llegaré o no llegaré?— ¿no es un proceso experimental? Más allá de la

---

<sup>39</sup> Sloterdijk, 2005: 301.

<sup>40</sup> Camus identifica en Prometeo al héroe de la Antigüedad, el arquetipo del hombre rebelde, pero identifica a la cultura moderna con Sísifo, condenado a la esclavitud del absurdo, al trabajo forzado de hacer rodar una piedra cuesta arriba en la montaña; sólo al llegar a la cima y lanzarla al vacío el ciego se siente, por un instante, feliz. «El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso». Camus, 1942: 138. También Cf. *El hombre rebelde*, 1951.

<sup>41</sup> Cf. Roszak, 1968.

<sup>42</sup> «Hay pequeñas fórmulas que expresan de una manera definitiva el insolente realismo de las posiciones bajas frente a la «ley», dos pares de palabras que desinflan falsas reivindicaciones: ¿*So what?* ¿*why not?* Con un testarudo «Bueno, y ¿qué?» muchos jóvenes han conducido ilustradamente a la desesperación a unos padres difícilmente educables». Sloterdijk, 1983: 188.



«Parkour es un método de entrenamiento para superar los obstáculos, tanto en el entorno urbano como en el natural. Si un día hay un problema, sabemos que es algo que podemos saltar. Puede ser el arte de la fuga, la persecución. [...] La filosofía es la de moverse siempre hacia adelante y nunca parar. Si alguna vez tienes un problema, si te encuentras frente a un obstáculo, debes siempre levantarte y seguir adelante». David Belle.

«experienciación» del espacio-tiempo, más allá de la experiencia anímica, del acontecimiento, es una hipótesis que se demuestra, como se ha dicho, no con la teoría sino desde la práctica cínica, el vitalismo cínico, la transgresión cínica del cuerpo: la verificación de lo extenso, la herramienta de expresión, la máquina de guerra.

Ya en la Antigüedad se llegó a restauraciones anti-intelectuales, que se volvieron contra la libertad, supuestamente falsa, de agitarse en un espacio de representación liberado de ataduras reales. [...] Desde el estoicismo las doctrinas antiguas de sabiduría se motivan prioritariamente por el deseo de reencaje en lo vivido, aunque se propague con presunción típicamente filosófica la unidad de mundo de vida y universo. Diógenes es el héroe cómico del retorno incómico a lo corporizable.<sup>43</sup>

### TERRITORIO NO DIALÉCTICO

Los modelos espaciales modernos fueron jerárquicos, y en consecuencia centralistas. En este sentido también dialécticos, al afirmar el centro-periferia. Esta condición proviene de una herencia fundamentalmente occidental que devino en cotos y estructuras territoriales de poder y de la influencia que éste irradiaba, así, Europa fue el ombligo del mundo. Esta maquinaria extendida a todos los ámbitos de la vida moderna en la arquitectura y el urbanismo cumplía una función de bucle retroalimentador de fuerza centrífuga y centrípeta. Por ejemplo el espacio monumental de Albert Speer, el *Pabellón del Pueblo*, donde se evidencia claramente la postura centralizadora y dialéctica del modelo espacial moderno. El «espacio nazi», apoteosis del control, se volvió (se volvería, de llegar a realizarse) un condensador totalitarista de las expresiones por su centralidad y por la anulación de los matices, de los puntos intermedios. No era una evidencia de lo extenso por su magnitud, sino todo lo contrario: una condensación puntual, atómica y molar que expresaba la supremacía absoluta del poder. ¿Qué otro elemento arquitectónico, si no, podría simbolizar el totalitarismo absolutista que la inmensa cúpula —a modo de corona imperial— en la que todo poder converge?

El espacio no dialéctico conlleva dos situaciones que son características del territorio contemporáneo; en primer lugar, la ruptura de los modelos dialécticos (norte-sur, arriba-abajo, centro-periferia, etcétera); hay una transposición del modelo puntual-cosificador hacia una preponderancia de la relación, ello quiere decir que la intensidad ya no reside en el lugar privilegiado (y su intrínseca oposición), sino en el lugar/instante «cualquiera», el estatuto se traslada de la cosa a la relación estructural. Esto conduce a la segunda situación del espacio dialéctico, que es la cotidianización del territorio. No quiere decir, desde luego, que éste no hubiese sido nunca cotidiano o que fuese una característica exclusiva de la contemporaneidad, sino que hay una valoración y una vinculación real al espacio vital y de participación, tanto de modo grupal como individualmente.

---

<sup>43</sup> Sloterdijk, 2005: 300.

Ahora bien, a pesar de todas las técnicas que lo invisten, a pesar de toda la red de saber que permite determinarlo o formalizarlo, el espacio contemporáneo tal vez no está todavía enteramente desacralizado —a diferencia sin duda del tiempo, que ha sido desacralizado en el siglo XIX. Es verdad que ha habido una cierta desacralización teórica del espacio (aquella cuya señal es la obra de Galileo), pero tal vez no accedimos aún a una desacralización práctica del espacio.<sup>44</sup>

Cuando Foucault habla de la desacralización del tiempo, y luego afirma que el espacio no está enteramente desacralizado, parece olvidar el lazo indisoluble que los vincula, que en la teoría los separa, pero en la vida (por lo menos en esta dimensión espacial y en este planeta) los une: el movimiento. Foucault afirma la desacralización del tiempo, pero ¿cómo opera ésta vinculada al espacio? Si las campanas en las misiones jesuitas del Paraguay ya no marcan los ritmos del día bajo un esquema conventual de las horas canónicas (laudes, tercia, sexta, nona, vísperas, completas), ¿cómo se entiende esta transición hacia la Posmodernidad si se puede aceptar que espacio-tiempo están vinculados? Si la desacralización del tiempo fue gradual, no debía afectar también a la desacralización (cuando menos progresivamente) del espacio?

La aldea se repartía según una disposición rigurosa alrededor de una plaza rectangular al fondo de la cual estaba la iglesia; a un costado, el colegio, del otro, el cementerio, y, después, frente a la iglesia se abría una avenida que otra cruzaría en ángulo recto. Las familias tenían cada una su pequeña choza a lo largo de estos ejes y así se reproducía exactamente el signo de Cristo. La cristiandad marcaba así con su signo fundamental el espacio y la geografía del mundo americano.<sup>45</sup>

*In hoc signo vinces* representó junto a las formas de control, una estrategia espacial que se reproducía duplicándose infinitamente. El esquema de retícula moderna era una multiplicación del signo de la cruz de Cristo, que si bien, el cruce de caminos no es exclusivo de la cristiandad occidental (existe, por ejemplo, en las ciudades prehispánicas, para quien afirma que la traza reticular fue herencia de estos pueblos al mundo), es de los siglos XVI al XX donde estos cuadros se reproducen admirablemente, frente a la multiplicidad «espontánea» del plato roto u otros modelos no eurocentristas de ciudad.

La ciudad moderna afirma de este modo que el tiempo incide en ella de modo categórico y que aún no se ha podido emancipar de éste como forma de control, estrategia vinculada a los sistemas de producción fordista y posfordista vigentes en la actualidad, aunque cada vez menos recurrentes. Los espacios de trabajo, la oficina, la escuela, el taller, fábrica, son lugares que contienen socialmente una fuerza centrípeta casi irresistible. En el caso de la fábrica, quienes ahí habitan no cesan de hacer de ella un espacio vital, de conectarse y de habitarla, pero ésta no está completamente desvinculada del tiempo como disciplina. El obrero debe seguir un horario marcado y su vínculo espacial está ligado siempre al tiempo en

---

<sup>44</sup> Foucault, 1966b.

<sup>45</sup> Foucault, 1966b.







función de la productividad:

la fábrica «no abrirá las puertas hasta la entrada de los obreros, y luego que la campana que anuncia la reanudación de los trabajos haya sonado»; un cuarto de hora después nadie tendrá derecho a entrar; al final de la jornada, los jefes de taller tienen la obligación de entregar las llaves al portero de la manufactura que abre entonces las puertas».<sup>46</sup>

En este sentido, la fábrica no es un espacio-tiempo completamente «liso» y cotidiano, sino que, necesariamente debido al proceso mercantil, está sometido a coerciones que no lo identifican con lo espontáneo, como la vivienda o la calle en la que el individuo al no estar sometido (al menos no en una forma directa como en la fábrica, y es su elección hacerlo) a horarios y espacios determinados. De este modo, funciona como un diagrama: una posibilidad de poder, un territorio flexible y no exocontrolado. Los criterios de organización, de espontaneidad, de decisión, de orden, de disciplina, definen un espacio cotidiano para el ciudadano autónomo que entonces, está en oposición a través de múltiples flancos al espacio de control. A esto se refiere la segunda consideración del espacio no dialéctico, que no está referida sólo a éste como sistema de localización, sino al tiempo, del mismo modo que en el territorio está la eliminación del de centro-periferia (que a partir de entonces se entiende como relación), en el espacio cotidiano se deduce como la sustracción del lapso, de la circunscripción-delimitación del tiempo (y en este sentido se da el paso de la trascendencia a la inmanencia), la relación temporal ya no vinculada al espacio ni a los instantes privilegiados, sino al continuo de realidad, espacio-temporal, al infinito espacial y al presente perpetuo.

Como reacción, el espacio no dialéctico apunta a la concepción ya no de un lugar de poder y representación, escenario del instante privilegiado, sino a la conciencia de lo cotidiano, del día a día, del instante cualquiera. Lefebvre es claro al afirmar esta condición que pasa del espacio geométrico y euclidiano, completamente transparente, objetivo, neutral, como un espacio vacío e inerte, a un espacio social: «es el resultado de las prácticas, de las relaciones, las experiencias sociales, pero a la vez es parte de ellas. Es soporte, pero también es campo de acción. No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales»<sup>47</sup>. El espacio cotidiano va más allá de la dotación de territorio (público o privado) para la gente, es la preponderancia del espacio vital, lo que implica un espacio subjetivo y la mayor parte del tiempo individual, lo que no concuerda con la ideología de la igualdad por encima de la libertad.

Lefebvre se niega en su discurso a renunciar al centralismo preponderante del hombre como constructor de espacio, pero admite que es también, a la vez que construido por el ser humano, el continente de las experiencias sociales, así que tampoco abandona la idea de éste como extensión independiente del individuo. Es recurrente y fundamental en su pensamiento, la idea de la cotidianidad, desligada de una institución racionalizadora ni planificadora, que pasa de ser lugar geomé-

---

<sup>46</sup> Foucault, 1975: 165.

<sup>47</sup> Lefebvre, 1974: 18.

trico de todo lo insignificante a devenir instancia trascendente, así como la referencia al *homo quotidianus*. Este pensamiento de lo cotidiano desde el marxismo, es una influencia poderosa para los grupos de izquierda de las décadas del sesenta y setenta en Europa, así como para otros que cínicamente quisieron desvincularse de toda etiqueta, como la Internacional Situacionista, que renunció activamente a fundar una «teoría» del mismo modo que lo hicieran Antístenes y Diógenes.

Este grupo fue el punto de convergencia de diversos movimientos e ideas en el arte, la política, la economía, la arquitectura. A su vez influenció a otros; no se pueden entender (ni suscitar) los movimientos estudiantiles del Mayo Francés en 1968 sin la intervención de la IS, junto a otros pensadores y activistas de su tiempo. Pero también tuvo una fuerte injerencia en los planteamientos del Team 10, y es clara la relación profesional que existió entre Lefebvre y Aldo van Eyck, quien recurre insistentemente a la idea del espacio cotidiano en su arquitectura. Sin embargo, sería uno de los miembros más activos de la Internacional Situacionista, Constant Nieuwenhuys quien presentara un proyecto quasiutópico para París, que reúne todos los elementos del espacio cínico, incluyendo de forma sobresaliente, la noción de lo cotidiano, del territorio para la gente.

*New Babylon* es quizá, uno de los pocos proyectos devenidos de la influencia del pensamiento marxista que pone a la par la libertad (en este caso de movimiento) y la igualdad y que quiere eliminar de forma consciente las restricciones de control que trajeron consigo, de modo muy particular e incisivo, los regímenes socialistas en el mundo: espacios monumentales que conmemoran la Revolución, estructuras arquitectónicas de poder que gritan al mundo el señorío del pueblo (representado por el partido). Como ejemplo de ello, la Plaza Roja de Moscú, el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, la plaza de Tian'anmen, la plaza Kim Il-sung, en Pionyang o la de la Revolución en la Habana. Estos dechados exaltan a través de un espacio monumental la omnipotencia del pueblo, pero, irónicamente, expresan la disolución del individuo en la masa. Por su lado,

el proyecto de la Nueva Babilonia sólo intenta dar las condiciones mínimas para un comportamiento, que debe permanecer lo más libre posible. Cualquier restricción a la libertad de movimiento, cualquier limitación en cuanto a la creación del estado de ánimo y la atmósfera, tiene que ser evitado. Todo tiene que ser posible, todo va a suceder, el medio ambiente tiene que ser creado por la actividad de la vida, y no al revés.<sup>48</sup>

Constant se desmarca de toda implicación disciplinar. Pone en las manos de los propios habitantes de la Nueva Babilonia las reglas de orden y de control, es sumamente cínico al proponer como «forma de gobierno» el autogobierno: la autarquía. Esta es la única forma de autoridad que acepta Diógenes, quien por ello, y gracias a ello, es capaz de vivir una vida *philaktikós*. Al abolir las restricciones a la libertad de movimiento Constant renuncia en su modelo espacial a las formas de control; es una deserción consciente, intencional y no accidental, y representa una

---

<sup>48</sup> Constant, *The Decomposition of the Artist: Five Texts by Constant*, The Drawing Center, Nueva York, 1999, a12.



afrenta calculada —una oposición contracultural— al sistema disciplinar predominante en la Modernidad. De este modo vincula en un solo proyecto a la arquitectura experimental y a la contracultura cínica frente a la Modernidad. Pero también reivindica otros principios cínicos, como el vitalismo, la transgresión espacial, la no disimulación, el pragmatismo, el cuerpo, la extensión.

New Babylon no se termina en ninguna parte (ya que la tierra es redonda), no conoce ninguna frontera (ya que ya no existen economías nacionales), ni colectividades (ya que la humanidad es fluctuante). Cualquier lugar es accesible para todos. La tierra entera se convierte en el hogar de los habitantes de la tierra.<sup>49</sup>

Hay una última consideración importante respecto del espacio no dialéctico, y es la emancipación del dualismo cartesiano, esto es, la relación coordinada-plano, punto-campo, local-global, un dualismo a partir del cual la Ilustración había entendido y definido el espacio a lo largo de cuatrocientos años. La globalización contemporánea ha puesto otra vez en tela de juicio la noción del espacio como recipiente. El espacio infinitesimal leibniziano es similar en su concepción al de los epicúreos, específicamente a los de la escuela eleática. Este planteamiento reivindica la posición en el espacio, el «punto» que en un sentido es componente y en el otro compone la realidad. El problema con esta argumentación radica en que es un argumento cerrado en sí mismo, de hecho, Zenón de Elea lo planteaba a modo de aporía, una argumentación por la que no se llega a ningún lado. Este arquetipo espacial es la forma en la que el hombre moderno fue educado y aprehendió-retuvo en su mente el concepto del espacio, abstrayéndolo en los planos cartesianos.

En la Posmodernidad también hay una fractura ideológica que implica la recontextualización del espacio, que al ser diagramado pierde su sentido de extensión y de cotidianidad. Este proceso de descontextualización del territorio procede, de acuerdo con Sloterdijk, de la cesura cultural que se produjo en la Antigüedad griega por el añadido de las vocales a los escritos consonánticos del Oriente Próximo.<sup>50</sup> El espacio como enunciación se cosifica y es posible aprehenderse y teorizarse. Esto tiene una consecuencia: para dominar cognitivamente una situación, como participante en ella ya no tengo por qué sumergirme en ella y fusionarme en cierto modo con ella, basta con leer su descripción y al hacerlo, soy libre de permanecer donde estoy y de asociar lo que quiera. [...] Con la escritura griega comenzó la aventura de la descontextualización del sentido. Lo que eso significa queda claro para quien considera que hasta el giro de los medios el el siglo XIX to-

---

<sup>49</sup> Constant, *The New Babylon Manifesto*. 1970-1980.

<sup>50</sup> Los hebreos, por ejemplo, carecían de vocales en sus textos, de modo que éstos sólo podían, al leerse, ser entendidos en el contexto de la situación, un fragmento aislado no decía nada en sí mismo. De ahí que, Yahvé o Jeohvá suscite problemática por la traducción que tuvo su origen en la adición de las vocales: originalmente la palabra, que no era pronunciada verbalmente por su carácter sagrado (de ahí que no se conservara un registro fonético), se escribía, en caracteres hebreos, como YHVH; pero al hacerse el añadido de las vocales, unos hermeneutas agregaron la «a» mientras que otros agregaron la «e», en este sentido, la palabra queda: Jehovah o Yahveh, que transliterado se traduce como Jeová o Yavé, de acuerdo a la pronunciación anglosajona de la «J» o latina de la «Y».

da la gran cultura en Europa, excluyendo los desarrollos espaciales de la música y de la pintura, fue cultura escrita, es decir, simulación de lo ausente, y que también la cultura musical y pictórica [y arquitectónica] iban ligadas a sistemas de anotación. A ello correspondía una política surgida del espíritu de la burocracia y de la épica imperial.<sup>51</sup>

La aporía moderna del lugar y el espacio consiste en la inserción ourovórica de éste: es como una serpiente que se come a sí misma, entendido el espacio como la serpiente, y el lugar como el «punto exacto», la cola, por ejemplo, de la serpiente. ¿En dónde termina uno y empieza otro? ¿Puede afirmarse que *the universal is the local without walls*? La argumentación es circular todo el tiempo, porque intenta reintroducir insistentemente el punto en el campo, que luego se torna punto que quiere reintroducir en un campo más amplio, más «universal», con un mayor grado de objetividad y consenso, pero a su vez, éste siempre puede caber en otro, y así, hasta el infinito. Sloterdijk dice al respecto:

Esta afirmación [lo universal es lo local sin paredes] suena bien pero no podría ser más falsa. Es simpática porque determina el mundo como suma de provincias: no hay, por tanto, universalidad alguna, sólo relaciones interprovinciales. Es sintomática porque expresa un torpe *common sense* con el que uno se topa siempre que se habla de la constitución espacial de la existencia en la *global age*. Es ingenua porque supone una simetría donde no puede haber ninguna, y derriba paredes donde no hay ninguna.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Sloterdijk, 2005: 299.

<sup>52</sup> Sloterdijk, 2005: 302.

# Urbanoarquitectónico

*Mi alma es una orquesta oculta; no sé que instrumentos tañe o rechina,  
cuerdas y arpas, timbales y tambores, dentro de mí.  
Sólo me conozco como sinfonía.<sup>1</sup>*

Imagínense Gran Bretaña desde la distancia de un satélite, esto es, Gran Bretaña en un mapa del mundo. Aten un hilo alrededor de la línea escarpada de la costa y después médanlo sobre la escala del mapa. ¿Cuánto mide la costa? Ahora repitan el procedimiento sobre un mapa de todo el país hecho con mayor detalle. En el nuevo mapa vemos con mayor claridad las bahías y las mellas de la costa real. Si medimos nuestro hilo sobre la escala del mapa, descubrimos que la medida de la línea de la costa es mayor. Con un mapa marítimo de mayor precisión, la medida todavía es mayor. Ahora inténtenlo a pie con una cuerda y una cinta métrica, haciendo un esfuerzo para abarcar todas las vueltas y revueltas. ¿Qué tal si seguimos descendiendo hasta las vueltas y revueltas del mundo molecular o del atómico? Siguiendo esta lógica, Mandelbrot llegó a la sorprendente conclusión de que la costa de la Gran Bretaña debía de ser infinita. Podríamos añadir que no sólo la costa es infinita, sino que, como sufre la acción de la erosión, es una infinitud que cambia permanentemente.<sup>2</sup>

Para el pueblo y la ciudad se puede llegar a la misma conclusión. De modo indirecto, Peter Cook realiza el mismo ejercicio sobre un pueblo inglés: «¿cómo se metamorfosea un pueblo en una ciudad incipiente? Su mecanismo es como el de los marismas con el agua que se introducen insidiosamente entre el barro y las plantas y luego se retiran. ¿Es esto tierra o mar? ¿En qué punto se convierte en tierra y en qué punto en mar?»<sup>3</sup>. De esta pérdida de referencia, cuando se ha relativizado la unidad de medida, el punto referencial, también se descompone el sentido de la relación. La escala (*bigness/smallness*) conducirá hacia una relatividad capaz de fracturar la idea. A partir de este razonamiento se encuentra una dificultad para marcar la división entre lo urbano y lo arquitectónico en términos absolutos y objetivos, situación que también lleva a excluir la teoría como imposición dogmática y como receta única e indefectible, puesto que es una referencia, un hito. La «teoría» por tanto, se irá construyendo a cada momento, obsesivamente en el presente

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*.

<sup>2</sup> Briggs y Peat, 1999, cap. 5: p. 100.

<sup>3</sup> Cook, 1970: *Metamorphosis of an english town*.

como lo hace Koolhaas, quien afirma que «la arquitectura es cada vez más flexible y efímera, apunta cada vez más a necesidades y gustos cambiantes, lo que la hace cada vez más mutable»<sup>4</sup>.

ARQ

URB

### *Urbano. Arquitectónico*

Entonces, en la ciudad ¿dónde termina lo urbano y empieza lo arquitectónico, y viceversa? La paranoia de la Modernidad condujo a la especialización —y en sentido abstracto, hacia la espacialización— del conocimiento en cajones dentro de grandes cajas. Los saberes se multiplicaron en la medida que se profundizaba, y se dio lugar a ramificaciones cada vez más profundas que funcionaban como territorios feudales, espacios sobrecodificados delimitados por instancias restringidas y bloqueadoras en territorios de poder. Así, para las disciplinas aparecieron límites inamovibles y un exceso de codificación. La arquitectura antes de la Modernidad era multidisciplinaria; implicaba la ingeniería, la guerra, las artes y los oficios.<sup>5</sup> En la medida de su especialización este conocimiento dio lugar a nuevos territorios que aunque más profundos, también eran cada vez más delimitados, como las ingenierías (civil, hidráulica, mecánica), los diseños (de interiores, industrial, de paisaje), y el urbanismo.

Pero donde la academia ponía límites, la ciudad cínica los fracturaba, porque ella, como territorio experimental, ha puesto los conceptos perpetuamente en crisis. Llegada la Posmodernidad, se hizo mucho más evidente que se había colisionado con una cultura de experimentación transgresora.<sup>6</sup> El tejido metropolitano como espacio experimental por excelencia entiende códigos diferentes, otro lenguaje que excluye las entidades bloqueadoras y funde en una sola realidad y un solo conglomerado difuso, los límites duros, del *negro-blanco* hacia límites blandos, gradiente de contenidos, que devino un diagrama gris con la posibilidad de saltar alternadamente del caos al orden: «Es preciso saltar del caos al abismo, del que salen los grandes planos proyectados: el acto de diseñar como catástrofe, ese caos-germen por el que el diseño debe pasar».<sup>7</sup>

### *Lo que no es*



En este contexto, circunscribir lo urbano y lo arquitectónico a partir de límites duros resulta absurdo, tanto por la escala espacial como por la pérdida de referencia. Lo urbano y lo arquitectónico como territorios se funden en un solo concepto que puede entenderse en principio por lo que no es: no es una multidisciplinaria. Lo multidisciplinario implica una falta de especialización que ha sido heredada de la Modernidad, a la vez que una variedad de disciplinas que no se influyen y no están en conflicto, que no se transgreden y que al final resultan «limpias» puras, no implicadas unas con

<sup>4</sup> Koolhaas, 2001: 184.

<sup>5</sup> Cf. Vitruvio, (s. I d. C.).

<sup>6</sup> Cf. el pensamiento de la contaminación en Vattimo, 1985: 156 ss.

<sup>7</sup> Deleuze, 1981: 37 y 50.

otras. Esta visión múltiple y purista estaba presente al principio de la Ilustración, cuando los astrónomos-matemáticos-físicos-magos entendían el universo a partir de grados de perfección donde no tenía cabida lo caótico, todo era bello e ideal (el retorno al idealismo platónico en la ciencia): se puede ver, pero no tocar. Pero lo urbanoarquitectónico tampoco es una interdisciplinariedad, no es «lo urbano visto desde lo arquitectónico ni viceversa [...] ya que integra enunciados y agenciamientos colectivos de diversas disciplinas».<sup>8</sup>

Los CIAM tuvieron un genuino interés por la ciudad europea (después de todo había que reconstruirla) y en consecuencia por lo urbano, pero la forma de abordarlo era rasante, los límites entre las disciplinas eran exactos e intocables, casi repelentes. Muchos asocian a Le Corbusier el mérito de integrar el paisaje a la arquitectura a través de la *promenade architecturale*, este es un ejemplo que ayuda a entender (por oposición) la cuestión de lo urbanoarquitectónico,<sup>9</sup> pues la *promenade* era, como casi todas las concepciones de Le Corbusier, una instancia pura (diáfana, cristalina, intocable) que servía más como un ribete, margen o filigrana para enmarcar el proyecto dentro de su programa estético, pero su concepción pura a la vez que rígida le impedía transgredir, ni el espacio, ni la disciplina, incluso, ni el recorrido, pues «no es una diversidad, sino que es un recorrido que tiene la posibilidad de ser controlado. Ésta es una ilusión engañosa que al igual que en Le Corbusier podríamos encontrar en otras arquitecturas fundacionales de la experiencia moderna»<sup>10</sup>. Por el contrario, Koolhaas sí transgrede, no sólo el espacio (incluso el programa arquitectónico), también la disciplina y el recorrido, por medio de la trayectoria cinematográfica.

El mérito de Koolhaas es que haciendo una crítica creativa (conceptos nuevos de lo que se critica) de Le Corbusier, la retoma y le añade el punto de vista filosófico-cinematográfico que le hacía falta, con lo cual cambia la intención y ya no sólo integra el paisaje a la arquitectura, sino que integra lo urbanoarquitectónico enfatizando las imágenes tiempo y los cristales de tiempo, a través no sólo de la trayectoria (o *promenade*) o trayectorias, ya que a través de ellas y sus diferentes pendientes y escalonamientos marca la velocidad del movimiento que requiere de los usuarios, sino también de los cuadros, encuadres, fuera de cuadro, ras de suelo, las 'picadas', y demás cuestiones cinematográficas y del 'intersticio' que busca el rizoma, con lo cual le da un nuevo valor a la arquitectura sin perturbar la belleza y la crudeza propia de la ciudad. Y lo mejor de todo, sin la intención de buscar la belleza por sí misma

---

<sup>8</sup> Farías [Blog], «Cajón Paranoico 12: ¿Qué es urbano-arquitectónico?», (cons. 5/2015).

<sup>9</sup> El mérito de Le Corbusier radica en haber integrado la *promenade*, creación, según tengo entendido, de otro suizo igual que él, radicado en Francia: Jean Jacques Rousseau, a la arquitectura. Con ello integraba básicamente el paisaje a la arquitectura, en la eterna búsqueda de la belleza de la que ha padecido siempre la arquitectura. Farías [Blog] *Cajón Paranoico 1: Del movimiento en la arquitectura de Koolhaas y Le Corbusier*, pub. 24/9/2010, (cons. 5/2013).

<sup>10</sup> De Solà, 1995: 77.

sino creando perceptos o conjuntos de percepciones urbano-arquitectónicas para los usuarios.<sup>11</sup>



### *El intersticio*

El pensamiento crítico en lo urbanoarquitectónico es una «máquina» generadora de fisuras. En el blanco-negro paranóicamente diferenciado (indistintamente, lo urbano o lo arquitectónico) se introduce la cuña que expande la grieta, la evidencia de la fractura: el intersticio. Con ello es posible inyectarse en un proceso de deconstrucción, una autocontradicción que encuentra grietas en la propia estructura. «En términos sencillos, deconstruir significa buscar fisuras, **intersticios**, omisiones, ‘pequeñas impurezas’, metáforas reveladoras, contradicciones»<sup>12</sup>.

Se puede afirmar que por ello lo urbanoarquitectónico es una máquina constrictora y también dislocadora; independientemente del sentido en que se ejerza la fuerza —compresión, tensión, o torsión— su finalidad es descubrir fisuras e insertarse en ellas. Koolhaas dice que hay que someter los conceptos al potro hasta quebrarlos, se trata entonces de una búsqueda creativa por la experimentación, pero sobre todo para resignificar los conceptos de la arquitectura.<sup>13</sup> El territorio urbanoarquitectónico se manifestará entonces como esta máquina que pone a prueba el propio espacio de control y es capaz de introducirse en las fisuras y contradicciones que éste genera, pues «inevitablemente produce intersticios, contradicciones, quizá incluso momentos de libertad que se sitúan no tanto fuera sino a lo largo y en el interior del espacio de control [...] ¿Hasta qué punto están la complejidad y la impredecibilidad de la ciudad fuera de su control?»<sup>14</sup>.

En la contemporaneidad se puede encontrar una fruición por aquello que rompe, fractura, disloca, y un interés legítimo por la grieta, el intersticio, y el vacío producido, la sede vacante. La cultura se ha tornado catastrofílica, y encuentra un goce intenso no tanto en la forma de violencia como en la generación de algo nuevo, a partir de ello. *Deluge* de LaChapelle quiere mostrar una sociedad convulsionada a partir de un nuevo diluvio, no sólo de «agua» sino de cultura, de ideas, de capital, de espacio, de sobreabundancia, de conceptos; y es precisamente este deseo de *despedazar conceptos* y textos, lo que conduce a la deconstrucción como sistema de análisis filosófico.

La esencia de la estrategia deconstructiva 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

<sup>11</sup> Farías [Blog] «Cajón Paranoico 1», pub. 24/9/2010, (cons. 5/2013).

<sup>12</sup> Farías, 2003: p. 281.

<sup>13</sup> «[En OMA] Queríamos seguir haciendo el mismo tipo de trabajo que hemos estado haciendo: mantener nuestro compromiso con la invención, con la experimentación... o mejor, con la redefinición». En la entrevista «El día después. Una conversación con Rem Koolhaas». Alejandro Zaera Polo. En *el croquis*, 79. Madrid, 1996, p. 15.

<sup>14</sup> Koolhaas, 2001: 190. «Espacio de control», por Sze Tsung Leong.

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.<sup>15</sup>



### *Injerto*

Pero lo urbano arquitectónico no es exterminante, su crítica no apunta a la destrucción sino a la (de)construcción. Es por ello que una vez encontradas las fisuras, injerta. Se trata de hallar la contradicción, el error positivo, como dice Dalí «he comprendido el origen originalístico de mis errores. Saboreo estos errores. [...] Saboreo mi pecado hasta las últimas consecuencias. ¡Al fin voy a renacer!»<sup>16</sup>. Para Foucault, el análisis del discurso encuentra que estas contradicciones tan inherentes al conocimiento, como los peldaños a la escalera o los árboles al bosque, que la incoherencia es la condición de la verdad.<sup>17</sup> Lo urbanoarquitectónico se lee contra sí mismo en un proceso positivo y autoreferente que al encontrar fisuras, injerta, pero el injerto no tiene como finalidad «rellenar» las grietas, no es un mantenimiento o una autocorrección que conduciría de nuevo a la imagen moderna de lo acabado, lo perfecto y lo total. Su función maquina (con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo<sup>18</sup>) es precisamente la desestabilización del sistema, una transgresión rebelde de lo urbano en lo arquitectónico, un intrusismo demolidor de lo arquitectónico en lo urbano.

En *Delirious New York*, Koolhaas realiza un ejercicio de injertación<sup>19</sup> a múltiples niveles, no es sólo lo urbano, no es sólo lo arquitectónico de lo que habla, sino una fusión permeable, un umbral elástico que se realiza entre ambos (más que disciplinas) conceptos. Lo arquitectónico se injerta en lo urbano hasta que es asimilado el uno en lo otro, la entropía. La ciudad está en el edificio, y el edificio en la ciudad, el uno se introduce en la otra y al revés hasta generar un umbral que no puede evidenciar los límites absolutos, todo se ha fusionado en un espacio homogéneo y complejo que no admite diferencias, «cada edificio se convertirá en una «casa». [...] Cada «casa» representará un estilo de vida diferente y una ideología. [...] Cada *ciudad dentro de otra ciudad* será tan singular que atraerá de manera na-

<sup>15</sup> Farías, 2003: p. 279.

<sup>16</sup> Dalí, 1964: 163.

<sup>17</sup> «Tal contradicción, lejos de ser apariencia o accidente del discurso, lejos de ser aquello de que es preciso manumitirlo para que libere al fin su verdad desplegada, constituye la ley misma de su existencia: emerge a partir de ella, y si se pone a hablar es a la vez para traducirla y superarla; si se continúa y recomienza indefinidamente, es para huir de ella, cuando ella renace sin cesar a través de él: y si cambia, se metaformosea y escapa de sí mismo en su propia continuidad, es porque la contradicción se halla siempre de la parte de acá de él, y no puede, pues, rodearla por completo jamás». Foucault, 1969: 253.

<sup>18</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 10.

<sup>19</sup> «Dice Derrida que «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». Farías, 2003: p. 281.



tural a sus propios habitantes. Cada rascacielos, reflejado en los techos de un flujo interminable de limusinas negras...»<sup>20</sup>.

Para Farías esta forma de trabajo deconstructiva de Koolhaas como otros filósofos<sup>21</sup> está presente en sus libros y proyectos. En *Delirious New York, Mutaciones y S,M,L,XL*, la voz del autor se diluye entre otras voces, esta estrategia puede considerarse mejor, o también, como un proyecto de «discurso libre indirecto e impersonal». Este estilo textual permite entender con mayor claridad el concepto de lo urbanoarquitectónico. Las obras (de Koolhaas, en este caso) son como un coro de voces, con la diferencia que aquí no hay jerarquía, es más bien un coro «heterárquico», «rizomático», en el que todas las voces se unen en una «politonalidad» siempre vinculada al presente; la forma misma de los textos usan el tiempo presente, del que habla Deleuze cuando dice «el lenguaje es un inmenso ‘hay’, en tercera persona, es decir, lo contrario de una persona». En el discurso libre indirecto, los injertos pasan a formar parte de la cosa, lo arquitectónico en lo urbano, lo urbano en lo arquitectónico; esto es lo urbanoarquitectónico:

Todas las extracciones textuales no dan lugar a ‘citas’, a ‘collages’, ni siquiera a ‘ilustraciones’. Aquellas 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.<sup>22</sup>



### *Transgresión*

Luego, al revisar la trayectoria urbana y arquitectónica de la *promenade*, se puede encontrar la gran diferencia que existe entre ésta, del modernismo y el entendimiento de lo urbanoarquitectónico: una vulneración catastrófica, una colisión de conceptos que se contaminan. La transgresión puede entenderse en dos sentidos, como *quebrantamiento* de leyes, axiomas y cánones y como *superación*.<sup>23</sup> En el primer caso, la transgresión en lo urbanoarquitectónico es sumamente contemporánea, se da por la extirpación sistemática y consciente de la teoría, las tipologías, la imposición dogmática del pensamiento y aquellos dogmas, cánones y axiomas que no corresponden a una *obsesión con el presente*. Lo urbanoarquitectónico se entiende siempre en un con-

<sup>20</sup> Koolhaas, 1978: 125.

<sup>21</sup> Farías sitúa a Koolhaas en el plano filosófico en su disertación «¿Hay un filósofo en la arquitectura?». Cf. Farías, 2003: p. 205 y 281.

<sup>22</sup> Farías, 2003: p. 281 y DERRIDA Jacques, *La dissémination*, 1972, p. 395.

<sup>23</sup> Para no confundir, se entenderá «superación» desligada de la Modernidad.

texto contemporáneo que, por otro lado, es la característica indisoluble de la arquitectura, según Woods:

Mientras más inmediatez tengan los conceptos e ideas formuladas por el arquitecto en las condiciones contemporáneas de vida, de pensamiento, de trabajo, mayor los valoraremos como arquitectura. Queremos que la arquitectura participe en los cambios cruciales que afectan a nuestras vidas, y no simplemente que sea un telón de fondo para ellos.<sup>24</sup>

Entendida la transgresión como superación (de un obstáculo), remite a la transdisciplina, al salto del límite físico, psicológico, perceptivo o de las barreras históricas o temporales. De este modo, transgredir implica quitar barreras, suprimir códigos. En el lenguaje Deleuziano se dirá «alisar»<sup>25</sup> en referencia al espacio nómada (liso) opuesto a un espacio sedentario (estriado) que conduce eventualmente a lo monolítico, mientras que lo liso, por su parte, allana toda superficie, implica el movimiento, devendrá «un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad»<sup>26</sup>. En la Edad Media el espacio era puro, intocable, sagrado; la teoría cosmológica, estaba basada en un espacio de localización (era jerárquica) y «toda esta jerarquía, esta oposición, esta superposición de lugares constituía lo que cabría llamar groseramente el espacio medieval, un espacio de localización»<sup>27</sup>. Esta misma concepción del espacio —jerarquizado, racional— en la arquitectura deviene plano y ciudad, un territorio marcado por jerarquías expresadas a través de la utilización del modelo reticular. La gente debía someterse a la arquitectura y a los trazos reguladores de un espacio de poder (prohibido pisar el pasto, prohibido andar en patines, prohibidas las mascotas), y durante mucho tiempo fue así, pero la nueva cultura de la liberación opuso a las hegemonías, las transgresiones. El individuo y las masas posmodernas, cínicamente desobedecieron, infringieron, vulneraron el espacio y con ello se tornaron proscritos, vándalos, un crimen que el urbanismo aún no perdona. Prohibido prohibir.

El sujeto posmoderno se introduce en el territorio como un rizoma, de forma irracional, deformando la «belleza» del proyecto moderno. Si el espacio moderno era racional, como un Mondrian, la experiencia contemporánea se parece más a un Pollock que contraviene los límites, de lo público y lo privado, de lo urbano, de lo arquitectónico.

Las distinciones tradicionales entre público y privado, interior y exterior, cerca y lejos, no sólo han sido eclipsadas por una cartografía del análisis, la saturación y la regulación informacional, que es mucho más eficiente, veloz, ubicua e «invisible»; con el auge del espacio de control, las tres dicotomías han sido subrepticamente mutadas, topológicamente reconfiguradas, sistemáti-

---

<sup>24</sup> Woods, Lebbeus [Blog] *What is architecture?*, pub. 13/9/2007, (cons. 5/2013).

<sup>25</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 483 ss.

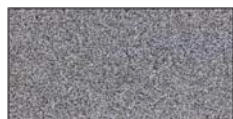
<sup>26</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 10.

<sup>27</sup> Foucault, 1966b.

camente forzadas mientras aún se creía (cándidamente) en su antigua autoridad.<sup>28</sup>

Esta infracción torna al espacio una complejidad múltiplemente plegada y desplegada, un verdadero oximorón, «un espejo curvo»<sup>29</sup>. Los mecanismos que explican esta idea están, en forma de conceptos, descritos por Deleuze y en años recientes han sido de sumo interés para entender la arquitectura y el urbanismo. «La noción deleuziana de pliegue resulta para la arquitectura actual enormemente esclarecedora. La realidad aparece como un continuo en el cual el tiempo del sujeto y el tiempo de los objetos exteriores están circulando en una misma cinta sin fin y donde el encuentro entre lo objetivo y lo subjetivo sólo se produce cuando esa realidad continua se pliega en un desajuste de su propia continuidad»<sup>30</sup>.

### *Multiplidad*



El rizoma no es «uno» pero tampoco es «muchos»,<sup>31</sup> es una multiplicidad. En una partitura musical hay una secuencia —lineal, pentalineal— que indica una melodía. Una orquesta, por ejemplo, incorpora muchas líneas melódicas pero el procedimiento siempre es en el mismo sentido y bajo las mismas reglas, una nota no «brinca» de un pentagrama al otro, a la vez que éste no transgrede el espacio en blanco que separa una línea de otra, poseen límites definidos y una jerarquía espacio-temporal: en lo espacial, hay una secuencialidad tonal, un desplazamiento, la posición determina la nota (do, re, mi, fa...), en lo temporal, hay una duración para cada una de ellas (blancas, negras, corcheas, incluso silencios).

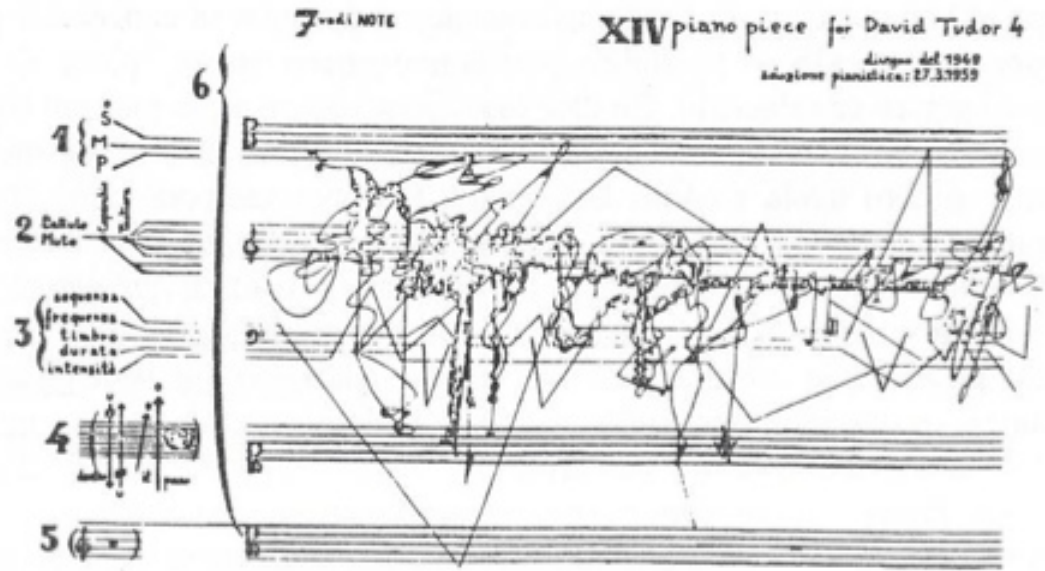
En una melodía, las intensidades sustituyen al espacio, y la velocidades sustituyen al tiempo. Pero al hablar de la música como se ha entendido históricamente, por ejemplo, la novena sinfonía de Beethoven, se vuelve a una concepción platónico-moderna, una estructura perfecta e inalterable que rara vez admite una interpretación distinta, mucho menos experimentación. Esta espacio-temporalidad no admite error y en ello radica su genialidad. En respuesta, en el siglo veinte se incorporan ‘melodías’ atonales, en las que los sonidos eliminan la jerarquía —como en 4’33” de John Cage— pero ello todavía no es una transgresión, sino un espacio liso. Incorporar una transgresión implicaría algo más o menos así:

<sup>28</sup> Koolhaas, 2001: 189. «Espacio de control», por Sze Tsung Leong.

<sup>29</sup> Baudrillard, 2000: 18.

<sup>30</sup> De Solà-Morales, 1995: 78.

<sup>31</sup> «Muchos» implica una cuantificación de lo uno, una prolongación en lo cuantificable. El rizoma se diferencia radicalmente, añadiendo también una propiedad maquina, operatoria.



De Sylvano Busotti, la composición que usan Deleuze y Guattari como imagen de apertura de *Mil Mesetas*, figura del Rizoma.

Ello correspondería a una politonalidad, donde no sólo no hay jerarquías, sino que el espacio-tiempo está determinado por velocidades e intensidades que se transgreden constantemente, que se conectan y se desconectan, que funcionan a partir de rupturas asignificantes, que se cartografían, como en un rizoma. Lo urbanoarquitectónico es una intensidad compleja, rizomática, caótica, oximorónica y del presente perpetuo que, como el cuerpo sin órganos, se vuelve siempre una multiplicidad a través del movimiento.

#### TERRITORIO EXPERIMENTAL

¿Es lo urbanoarquitectónico un territorio experimental? Si «territorio» se entiende como espacio físico, y si se parte de la idea de que el espacio no puede ser contenido ni adjetivado,<sup>32</sup> el territorio como tal, y por sí mismo no ostenta la cualidad o la adjetivación de «experimental», porque esta condición compete no al objeto en sí mismo, sino que es fruto de la relación de éste con el sujeto, esto es, producto de una interacción. Sin embargo, si lo urbanoarquitectónico se infiere no sólo como un territorio, sino como maquinaria, ya por el hecho de acontecer, de la confluencia de máquinas, se puede hablar de una confrontación, de una influencia mutua, y de una puesta a prueba. En esta confrontación, no sólo de realidades espaciales, sino de (y fundamentalmente de) conceptos, lo urbanoarquitectónico se define en gran medida por su capacidad de experimentar —confrontar, poner a prueba— entendiéndose esta forma de experimentación a partir del desarrollo práctico y el funcionamiento (que no es la «función» opuesta a la forma de la que hablan los arquitectos modernos), esto es, la praxis. Lo urbanoarquitectónico es por tanto,

<sup>32</sup> Cf. p. 114 de esta tesis.



En la *Kunsthall* de Rotterdam (1987), Koolhaas injerta dos vías en el edificio, una carretera de este a oeste y una rampa pública de norte a sur. Lo arquitectónico se injerta en lo urbano, y viceversa, a través del movimiento, los conceptos se transgreden hasta crear un espacio indiferenciado, liso, como un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo.

esencialmente pragmático, una experimentación en tiempo real, que al ser siempre nueva, casi no deja lugar para la teoría. Existe en esta circunstancia un punto de conexión con el cinismo que no busca reivindicar la explicación conjetural de los fenómenos sino *la puesta en práctica de la verdad*. Intenta esta antigua definición de cinismo recuperar argumentos de validez que se adecuen a las circunstancias modernas de la arquitectura y el urbanismo posmodernos; esta «puesta en práctica de la verdad» no es otra que la idea moderna de experimentación, que en el caso de lo urbanoarquitectónico intenta probar la resistencia de los conceptos. Pero ¿cómo puede actualizarse esta definición en una época postnietzscheana donde las ideas de bien, belleza y verdad han sido subjetivadas y descargadas de su valor absoluto? En lo urbanoarquitectónico la experimentación es vía para llegar al conocimiento de lo verdadero por medio de la demostración de una hipótesis.

La arquitectura experimental busca en lo urbanoarquitectónico su ámbito de experimentación, aspira a realizar una confrontación de los conceptos de «verdad». Pero en lo urbanoarquitectónico la experimentación es más compleja porque implica la comprobación o refutación de fenómenos sociales, expresiones culturales, cuestiones antropológicas, subjetivaciones ligadas a un diseño y a materialidades arquitectónicas y urbanas. De este modo, no es sólo un «escenario de representación», sino una máquina de guerra en el sentido que le asignan Deleuze y Guattari. Considerar a lo urbanoarquitectónico sólo como un umbral o escenografía, equivale a limitarlo a una condición pasiva en la que difícilmente se establecen conexiones (por su condición no relacional). Pero esta concepción de máquina de guerra —o sólo de máquina— funciona como un modelo de realidad que describe, no metafóricamente, las relaciones de lo urbanoarquitectónico con el individuo, a partir de cómo hace pasar o no intensidades, «nunca hay que preguntar qué quiere decir [una ciudad], significado o significante, no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo»<sup>33</sup>.

Por tanto, en principio lo urbanoarquitectónico es un territorio experimental por la naturaleza misma de la confrontación. La idea de una arquitectura conflictiva, activa y «agresiva» es recurrente en los arquitectos contemporáneos: Woods, (architecture is war), Tschumi: (architecture and disjunction, violence of architecture) o Koolhaas: (architecture [...] could be imposed on the violent surf of information that washes over us daily), incluso Le Corbusier dice «arquitectura o revolución», que, aunque con otras connotaciones, también lleva implícita la idea del conflicto. Enfrentar dos maquinarias de guerra ya incluso a través del lenguaje resulta conflictivo, y esto es lo que sucede al enfrentar dos ideas que han devenido realidad: lo arquitectónico y lo urbano.

---

<sup>33</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 10.

## SINERGIA

Lo urbanoarquitectónico parece estar compuesto por dos elementos (urbanismo y arquitectura) y por lo tanto remitiría a una concepción dialéctica; pero no es así, porque en primer lugar ninguno de los dos es opuesto o complemento del otro, y además, porque es un concepto múltiple en su origen, en su esencia y en sus contenidos. Este territorio que en apariencia era dialéctico, resulta ser un congreso de muchos elementos, móviles, dinámicos... una confluencia de intensidades, de afectos, de perceptos, aunque no por ello el territorio del todo.

Se puede argumentar que lo urbano es solamente la suma de lo arquitectónico, como en la metáfora del árbol y el bosque; entonces, también podría ser que los árboles no permitiesen ver el bosque. Pero no sucede así con lo urbanoarquitectónico, porque este territorio no resulta de una sumatoria de partes ni se conforma por adición indiscriminada de conceptos, sino por la relación que estos establecen entre sí, mudando de esta forma el foco de su «esencia» no al objeto sino a la relación, no al lleno (al ente) sino al «vacío» de la estructura relacional. La diferencia frente a la analogía del árbol y el bosque radica en que la totalidad —lo urbanoarquitectónico— no es la suma de las partes. A la enunciación de este comportamiento se le conoce como «sinergia»; el término proviene del griego, se traduce como «cooperación» y quiere decir literalmente *trabajando en conjunto*. Fue acuñado en el siglo veinte por el arquitecto Richard Buckminster y se refiere al fenómeno en el cual el efecto de la influencia o trabajo de dos o más agentes actuando juntos es mayor al esperado considerando a la suma de las acciones de los agentes por separado. Esta idea compleja (en el sentido de Morin, y antes, de los presocráticos) anula metódicamente desde la raíz el concepto de dialéctica no sólo a partir de la paridad de términos, sino desde una visión no ontologizante ni objetual. La arquitectura y el urbanismo no coexisten como el árbol y el bosque, pues no es la sumatoria de elementos; o sea, no es una *convenientia* en el sentido foucaultiano, sino una multiplicidad. Para Foucault,

son «convenientes» las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra. Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas. Doble desde que se trata de aclararla: semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades.<sup>34</sup>

Semejanza de lugar implica una coexistencia espacial, una situación geográfica y una coincidencia espacio-temporal. Desde aquí ya se vislumbra una primera forma de relación de lo arquitectónico y lo urbano en la forma de una coexistencia que es más profunda que la sola presencia esencialista y pasiva de dos cosas o ideas. La *convenientia*, aclara Foucault, «es una semejanza ligada al espacio en la forma de “cerca y más cerca”. Pertenece al orden de la conjunción y del ajuste. Por ello, pertenece menos a las cosas mismas que al mundo en el que ellas se encuentran». Per-

---

<sup>34</sup> Foucault, 1966: 27.



tenece más al contexto que al texto, a la relación espacial más que a la posición óptica de la cosa en sí, y en este sentido, se desvincula del objeto cosificado para introducirse en la relación pura, esto es, del objeto a la relación.

Hay, por tanto, un «primer nivel» en esta forma de relación entre cosas al que se añadirán intensidades y dinámicas de integración de los entes, que implican interacciones diversas, hasta una compenetración de las relaciones, en las que los objetos ya no permanecen inalterables. Foucault estudia otras tres formas fundamentales de relación, apuntando que algunas contienen a otras. A la *convenientia* agrega la *aemulatio*, la *analogía* y la *simpatía*.

La *aemulatio*, a diferencia de la *convenientia* ya no es sólo una coexistencia de objetos en el espacio que los relaciona por vecindad cercana. Al verse libre de este rasgo de proximidad, la *aemulatio* puede jugar, inmóvil, en la distancia. Existe una conexión que no está ya vinculada con una relación de cercanía directa, se salta de una cercanía física a una metafísica, un poco como —ejemplifica Foucault— si la cadena que los ataba se hubiese roto, y los eslabones permanecieran unidos en la distancia. Es una vinculación por transferencia y no por cercanía, hay en esta emulación algo del reflejo y del espejo. El árbol se vincula al bosque ya no por la presencia directa de éste en él, porque el segundo contiene al primero. La arquitectura se vincula a lo urbano en un segundo nivel a través de formas de relación no espaciales, sino de «campo semántico», vinculación de conceptos, de estrategias, de métodos, de disciplinas. Pero ello todavía no define lo urbanoarquitectónico como concepto, porque esta forma de convivencia deja intocables a la una frente a la otra, permanecen en su «esencia» y aunque coexisten en sus intensidades y muchas veces incluso participan del mismo espacio, permanecen inalterables, pues «la emulación deja inertes, una frente a otra, las dos figuras reflejadas que opone. Sucede que una sea la más débil y acoja la fuerte influencia de la que se refleja en su espejo pasivo»<sup>35</sup>.

[En la *aemulatio*] por su reduplicación especular, el mundo abóle la distancia que le es propia; triunfa así sobre el lugar que le es dado a cada cosa. La emulación es una especie de gemelidad natural de las cosas; nace de un pliegue del ser cuyos dos lados, de inmediato, se enfrentan. Paracelso compara este desdoblamiento fundamental del mundo con la imagen de dos gemelos «que se asemejan de modo perfecto, sin que sea posible a persona alguna decir cuál ha dado al otro su similitud».<sup>36</sup>

Esta relación entre ideas gemelas, por principio propio tiene la cualidad de confrontar: el espejo frente a su reflejo, el gemelo frente a su homólogo para definir de una vez por todas «cuál ha dado al otro su similitud», y en la arquitectura y el urbanismo sucede de la misma manera, reivindicando la posición violenta, de confrontación y choque que supone esta máquina experimental. La similitud en esta forma de relación se convierte en el *combate* de uno frente al otro, de lo urba-

---

<sup>35</sup> Foucault, 1966: 29.

<sup>36</sup> Foucault, 1966: 28.

no y lo arquitectónico, ya que estos «gemelos» rivales no tienen un valor ni una dignidad idéntica, no son iguales.<sup>37</sup>

En esta condición relacional priva el respeto, el gemelo en la contienda no modifica al otro, no existe transgresión ni cambio de sustancia, hay una violencia «respetuosa», no están ligados como «el ladrón a las galeras, el asesino al potro, el pez al pescador, el animal a quien le da caza», no existe, en palabras de Deleuze y Guattari, una conexión maquina. Así pues, la emulación se da primero bajo la forma de un simple reflejo, furtivo y lejano; recorre en silencio los espacios del mundo. Pero la distancia que atraviesa no queda anulada por su sutil metáfora; permanece abierta para la visibilidad. Esto, sin embargo no *es* todavía urbanoarquitectónico, aunque más allá del ser, no *funciona* como urbanoarquitectónico.

La siguiente categoría de relación en Foucault es la *analogía*, que «asegura el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio» en una mayor intensidad de relación porque existe una *multiplicidad* de conexiones polivalentes que dan a la analogía un campo universal de aplicación. Por medio de ella pueden relacionarse todas las figuras del mundo, por la multiplicidad de sus conexiones que interactúan en el espacio-tiempo y lo trascienden: es un espacio surcado en todas direcciones. No obstante, ¿qué impide que este espacio multiplicado infinito en interacciones devenga caos? En la arquitectura y el urbanismo como transdisciplina, ¿qué impide que esta amalgama se vuelva difusa e indiscernible, un anti-objeto? La respuesta es: un punto de convergencia. Existe en este espacio surcado en todas direcciones, un punto privilegiado, y pasando por él, las relaciones se invierten sin alterarse. Este punto es el hombre. Y aunque esta afirmación resultaría antropocentrista frente a una concepción cínica del espacio, rápidamente apunta Foucault: el hombre «que está en proporción con el cielo, y también con los animales y las plantas, lo mismo que con la tierra, los metales, las estalactitas o las tormentas»<sup>38</sup>. El espacio de la analogía es, en el fondo, un espacio de irradiación que tiene como centro al ser humano (quien enuncia). Es el punto de conexión de las cosas, pero aún entonces, las cosas permanecen inalteradas, y a merced del espacio y el movimiento.

Luego Foucault explica una cuarta forma de vinculación, la *simpatía*. El poder relacional de la simpatía a partir de multiplicidad es tan grande, que no se contenta con surgir de un contacto único y recorrer los espacios, no es sólo el punto de conexión del movimiento, sino que lo suscita, provocando los acercamientos más distantes:

Es el principio de la movilidad: atrae lo pesado, hacia la pesantez del suelo y lo ligero hacia el éter sin peso; lleva las raíces hacia el agua y hace girar, con la curva del sol, a la gran flor amarilla del girasol. Es más, al atraer unas cosas hacia las otras por un movimiento exterior y visible, suscita secretamente un

---

<sup>37</sup> «Sucede también que la justa permanece abierta y que el tranquilo espejo no refleja más que la imagen de “dos soldados irritados”. Ahora, la similitud se convierte en el combate de una forma contra otra —o, mejor dicho, de una misma forma separada de sí por el peso de la materia o la distancia de los lugares». Foucault, 1966: 29.

<sup>38</sup> Foucault, 1966: 31.

movimiento interior —un desplazamiento de cualidades que se relevan unas a otras; el fuego, por ser cálido y ligero, se eleva en el aire hacia el cual se enderezan incansablemente sus llamas; pero pierde su propia sequedad (que lo emparenta con la tierra) y adquiere así una humedad (que lo liga al agua y al aire); desaparece después en un ligero vapor, en humo blanco, en nube: se ha convertido en aire.<sup>39</sup>

*Simpatía* es el principio de movilidad, pero no debe entenderse bajo la idea simple del desplazamiento espacial, sino como una movilidad en el concepto, una transformación de la idea (el fuego se eleva en el aire, adquiere humedad, se vuelve nube, se transforma). En esta circunstancia, de *trans*-formación —de transgresión— encuentra la *simpatía* su rasgo definitorio, pues, a diferencia de las otras formas relacionales en las que el concepto permanece inerte (la arquitectura sigue siendo arquitectura en relación con el urbanismo, que no cambian su sustancia), precisamente por su capacidad de asimilación del concepto:

La *simpatía* es un ejemplo de lo Mismo tan fuerte y tan apremiante que no se contenta con ser una de las formas de lo semejante; tiene el peligroso poder de *asimilar*, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad —así, pues, de hacerlas extrañas a lo que eran. La *simpatía* transforma.<sup>40</sup>

Inmediatamente percibe Foucault el destino al que se dirige un pensamiento de esta naturaleza, que es el principal argumento de los detractores de la transdisciplina. En efecto, la *trans*-disciplina implica un ir más allá de la disciplina, entonces ¿hay un objeto de estudio? en lo arquitectónico y lo urbano se corren ambos riesgos, o más bien, el mismo riesgo en ambos sentidos: el de la disolución del objeto de estudio, por «evaporación» o por «condensación» que es a la que se refiere Foucault:

[La *simpatía*] altera, pero siguiendo la dirección de lo idéntico, de tal manera que si no se nivelara su poder, el mundo se reduciría a un punto, a una masa homogénea, a la melancólica figura de lo Mismo: todas sus partes tenderían unas a otras y se comunicarían entre sí sin ruptura ni distancia, como las cadenas de metal, suspendidas por *simpatía* del atractivo de un solo imán.<sup>41</sup>

Si la *simpatía* como forma de relación tiene el poder de asimilar lo uno en lo otro, necesariamente habría un punto de convergencia de una concentración absoluta, en la que el objeto se cosifica tan densamente que es prácticamente imposible establecer vecindades, incluso encontrar un umbral de determinación y se concluye en una molaridad teórica. En el otro sentido, el sujeto se evapora a tal grado de fragmentación que las vecindades resultan absurdas y se encuentra incapaz de establecer relaciones entre los conceptos, en este caso, lo urbano y lo arquitectónico. Tal sería el problema de la transdisciplina. Pero ¿es posible hablar de una transdisciplina? es decir, el estudio del objeto más allá del objeto mismo? (esta interrogante cuestiona en primera instancia en el objeto, su «objetualidad»). ¿Habría que recu-

---

<sup>39</sup> Foucault, 1966: 32.

<sup>40</sup> *Ídem*.

<sup>41</sup> *Ídem*.

rrir al término inter-disciplina para delimitar lo urbanoarquitectónico? Éste, tiene un vínculo más directo con la *aemulatio*, pues las disciplinas se relacionan, interactúan, pero a la vez se conservan intactas incluso en grados jerárquicos y no heterárquicos. La interdisciplina conserva la delimitación sin transgresión, y tampoco implica la multiplicidad que contiene la *analogía*. Pero ¿cómo entonces enfrentar la trasgresión en la disciplina? ¿Cómo leer lo urbanoarquitectónico desde los conceptos de transgresión y multiplicidad? Farías afirma:

no es «lo urbano visto desde lo arquitectónico» ni viceversa, como muchos pretenden, no es una multidisciplina, ni siquiera una interdisciplinariedad, ya que integra enunciados y agenciamientos colectivos de diversas disciplinas; por tanto, el término urbano-arquitectónico es una transdisciplinariedad, o mejor dicho, es una multiplicidad. Una forma sumamente contemporánea de entenderla.<sup>42</sup>

Y de este modo no renuncia a la transgresión. Este concepto implica, efectivamente, una forma contemporánea de asimilarlo, porque en general el pensamiento moderno no contempla las situaciones que se salen de su control, que lo transgreden y que son desacreditadas (desde la ilustración, bajo las formas de la falsa conciencia). El pensamiento moderno, delimitante y dialéctico, no admite una postura exterior al todo dogmático que sea capaz de cuestionar desde fuera «del todo» la realidad. Hay un problema de idea y de método. Pero la estrategia de la objetividad moderna es, como señala Sloterdijk: «la cultura de la actividad, característica de la Modernidad, se constituye contra la heteronomía, buscará y encontrará un proceder de cómo introducir lo imperativo en el receptor del mandato mismo de modo que éste, cuando se someta, parezca escuchar sólo su propia voz interior»<sup>43</sup>. Así, el pensamiento moderno ha insertado, (en este caso contra la transgresión), la idea y el método. La estrategia —por demás inteligente— consiste en que, si se ataca la idea, se defiende con el método, y si se ataca el método, se contraataca con la idea. Pero, aún más, tanto la idea como el método están sembrados en el atacante, de modo que, cuando pretende atacar idea o método, parece que escucha su propia voz interior. Para derribar el ciclo, dialéctico-ourovórico, es preciso atacar ambas, desde una exterioridad transgresora, cosa que la Modernidad descalifica de base.

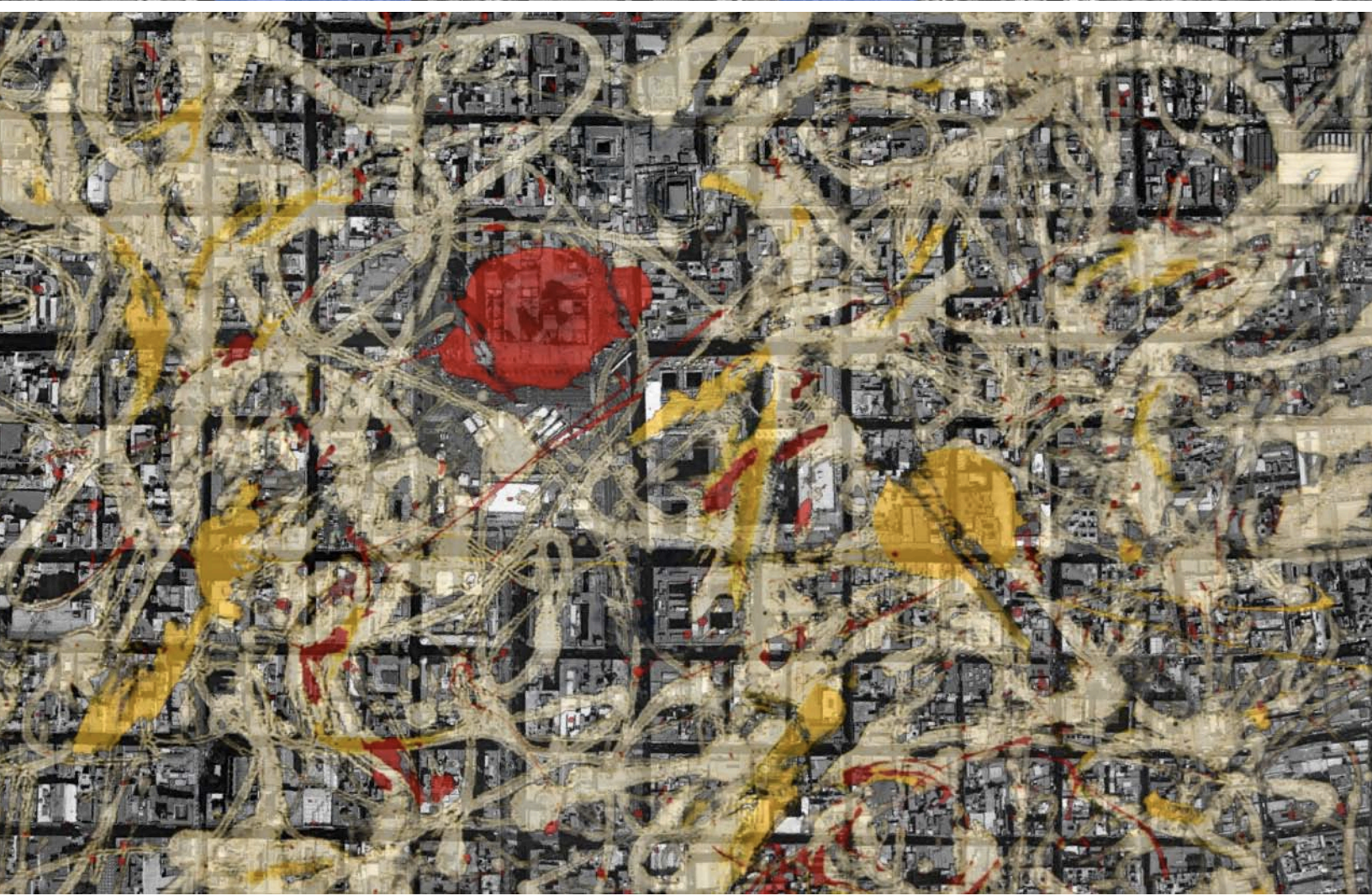
Por suerte, el pensamiento posmoderno se vale ya no de esta dualidad objetiva, sino de las relaciones entre idea y método, y encuentra en este discurso, los *intersticios*, los puntos débiles desde los que es, más que posible, obligatorio dinamitar método e idea. Pretender acreditar la validez de la idea de lo «trans» con el método (objetivo-moderno) que de base lo niega, resulta a todas luces absurdo.

Transdisciplina es un concepto que no siempre ha sido bien aceptado. La discusión sobre lo *trans* no es reciente, ejemplo de ello es que el término nietzscheano de transvaloración sigue siendo polémico a más de cien años de su enunciación. Pero la transgresión de la cual se deriva tampoco es nueva, y es posi-

<sup>42</sup> Farías [Blog], «Cajón Paranoico 12: ¿Qué es urbano-arquitectónico?» (cons. 5/2015).

<sup>43</sup> Sloterdijk, 2005: 78.







ble rastrearla, por lo menos, a los cínicos de la antigua Grecia. Si lo urbanoarquitectónico es transdisciplinario, y una multiplicidad, hay que aceptar también su condición de espacio liso, que es el que permite esta condición. Si éste se encuentra sometido a un territorio estriado, a un espacio *organizado*, no cabe la posibilidad de la autoinserción de textos, de modo que este territorio debe, cuando menos, aceptar, en cuanto a forma de relación el estatuto que señala Foucault respecto de la *simpatía*: «no existe ningún camino determinado de antemano, ninguna distancia está supuesta, ningún encadenamiento prescrito. La simpatía juega en estado libre en las profundidades del mundo»<sup>44</sup>. Es en otras palabras el concepto de lo liso frente a lo estriado que apuntan Deleuze y Guattari, y que Farías aplica a lo urbano-arquitectónico. Condición que, vinculada al espacio y al tiempo, resulta más que una molaridad, una multiplicidad, precisamente por la condición cambiante y heterogénea de lo urbanoarquitectónico. No se puede concebir una transdisciplina si no es a partir de un sistema de pensamiento abierto.

Espacialmente lo urbanoarquitectónico es un umbral, y en esta circunstancia, inaprehensible, pero esta condición no lo vuelve inexistente, precisamente porque su condición de ser, no está basada tanto en el ente, en la objetualidad (de objeto y de objetivo), sino en la relación, en la interacción que ejerce con el entorno. Las fuerzas de la naturaleza (gravedad, magnetismo, energía nuclear fuerte y débil) no son materialidades ni objetos en el sentido usual del término, pero pueden ser percibidas por la acción que ejercen en torno a ellas. De un modo similar, lo urbanoarquitectónico es un fenómeno, o una multiplicidad de fenómenos, es un acontecimiento, o una multiplicidad de ellos, es un agenciamiento, o una multiplicidad de ellos, un texto, o una multiplicidad de ellos.

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.<sup>45</sup>

Es innegable que la arquitectura es materialmente limítrofe. Los elementos que la componen están pensados para proteger y en un sentido específico, para limitar. Sólo desde esta óptica es comprensible la concepción del espacio (limitado, según algunos teóricos) y su némesis, el «antiespacio» (el espacio infinito). Pero más allá de categorías ontológicas, la evidencia señala que, la instauración de mate-

---

<sup>44</sup> Foucault, 1966: 32.

<sup>45</sup> Farías, 2003: 281, y DERRIDA Jacques, *La dissémination*, 1972, p. 395.

ria en el territorio liso de desplazamiento, en el diagrama de posibilidades, establece un límite. Los llenos en la arquitectura son elementos delimitantes en todos sentidos: motrices, visuales, auditivos, perceptivos, sensitivos. La arquitectura es una práctica del límite. Por lo menos así fue históricamente. Esta condición se acentuó con la introducción de la sistematización, el análisis, la zonificación, elementos presentes de manera quasiabsoluta en el proyecto como condición de orden. Arquitectura y urbanismo fueron durante mucho tiempo sinónimo de ordenar-el-espacio, esto a partir de modelos idealistas (ciudades ideales), geométricos o artísticos; pero en todos los casos, el elemento fundamentador que reglamentaba la estrategia proyectual era el orden. No obstante, cuando se enuncia desde la posición inferior, la del «esclavo» y no-desde-el-poder —o sea, cínica— se presentan otras dinámicas capaces de transgredir.

Hay que recordar a los protocínicos que quieren habitar una arquitectura franca, renunciando al límite visual, al límite protector, al límite moral que implicaban las viviendas griegas, y en su lugar, tener como habitación la calle, el tonel, el pórtico de Zeus. Esta reticencia a la frontera, evidenciada por la forma de habitar de los primeros cínicos, establece una disciplina de la transgresión y una oposición —activa, consciente y eficaz— al límite. El sendero, la calle, el camino, en donde habitan Diógenes y Antístenes, era considerado «tierra de nadie»<sup>46</sup>, en este sentido es consecuente con la *bios adiaphoros*, la vida independiente, sin mezcla, y en un sentido muy particular con la *bios alethés*, la vida de perro, no disimulada.

El territorio urbanoarquitectónico es por excelencia, más incluso que el mero espacio urbano, tierra de nadie, ya que lo urbano pertenece al estado y está administrado por los gobiernos locales. Pero en los intersticios urbanoarquitectónicos es en donde se inserta el comercio ambulante, la comida callejera, el grafiti, todos ellos fenómenos cínicos, que por sí mismos son transgresores de la cultura, aunque coexisten con ella, como si este elemento no pudiera extirparse de la sociedad. La consideración del límite en arquitectura no se «limita» a la materialidad del objeto. También existen barreras en ésta cuando se entiende como texto, discurso, disciplina. Joyce, Bataille y Artaud trabajaron en el límite de la filosofía y la no filosofía, de la literatura y la no literatura, como señala Tschumi, quien además respecto del límite afirma que:

La atención hoy prestada a la aproximación deconstructiva de Jacques Derrida representa también un interés acerca del trabajo en el límite: el análisis de conceptos de la manera más rigurosa e internalizada, pero también su análisis externo, para preguntar qué es lo que estos conceptos y su historia esconden, como represión o disimulación. Tales ejemplos sugieren que hay una necesidad de considerar la cuestión de los límites en arquitectura. Ellos actúan (para mí) como recordatorios de que mi propio placer nunca ha asomado al observar edificios, grandes trabajos de la historia o de la arquitectura presente,

---

<sup>46</sup> La palabra límite, procede del latín *limes*, genitivo de *limitis*, «frontera, borde». Originalmente se refiere al sendero que separa a una propiedad de otra.



sino, más bien, en el dismantelarlos. Para parafrasear a Orson Welles: «No me gusta la arquitectura, me gusta hacer arquitectura.»<sup>47</sup>

Espacialmente, como ya se ha dicho, la esencia del cínico es la transgresión, pero más allá del simple *traspaso* y de la violación de la propiedad privada como si se tratara de un capricho volitivo, la implicación del cínico en lo transgresor está en la raíz que divide el conocimiento teórico del de la vida. Esta transgresión cínica es profundamente vitalista y no se puede entender si no es a partir de su afirmación de la vida y el carácter experimental-vivencial que comporta, la afirmación del yo, la integración del cuerpo en el espacio y como herramienta imprescindible de expresión transgresora. La transgresión en el cínico no se limita al territorio arquitectónico y urbano, también fractura (por experimento) los valores sociales, las costumbres, la religión y la teoría. La sola presencia de Diógenes o de Crates, es el campo de fuerza que deforma el entorno, es decir, que lo transforma. El prefijo latino *trans* se traduce como «más allá de» o «de un lado a otro», o «a través de». Como la vida nómada del cínico o su transgresión a la ley social, en obediencia a los valores de la ley natural.

---

<sup>47</sup> Tschumi, 1994: 101 ss.

# Contracultura

*Metió su mano David en el zurrón,  
sacó de él una piedra, la lanzó con la honda e hirió a Goliat en la frente;  
la piedra se clavó en su frente y cayó de bruces en tierra.<sup>1</sup>*

El proyecto ilustrado se erigió como el paradigma de la Modernidad; el pensamiento racional privó decididamente sobre lo irracional hasta adquirir un carácter casi sagrado, la ciencia era la nueva religión y todo pretendía explicarse por medio de la razón, pero a través del pensamiento crítico, el proyecto ilustrado se vino abajo. Cuando Sloterdijk habla de las fracturas de la Ilustración, de la transparencia de sus procesos y de sus artimañas para desacreditar todo lo que no fuese «ilustrado», afirma que se desecharon ideas fundamentales sin las cuales no se puede entender el siglo veinte, como el inconsciente (y es más, el comienzo de un trato sistemático con él) habían sido descubiertas mucho antes de Freud, pero rechazadas por la ilustración racional:

El descubrimiento del inconsciente [...] representa una consecuencia necesaria del proceso de educación de la Edad Moderna. Constituye uno de los mitos casi reaccionarios del siglo XX considerar a Sigmund Freud como el «descubridor del subconsciente». La leyenda Freud no sólo falsifica la verdad histórica, sino que también lastra la historia de la Ilustración con una asimetría absurda e inexplicable y con un retraso en la investigación del inconsciente. ¿Cómo habría podido investigar la Ilustración la conciencia de una manera crítica y empírica sin topar con su «otra parte»?<sup>2</sup>

Sloterdijk se refiere al mesmerismo.<sup>3</sup> Sutilmente —y a veces no tanto— desenmascara a la Ilustración al sugerir la parcialidad por encima de «la ilusión de la objetividad», en referencia al hombre como sujeto que no puede sustraerse de su —valga la redundancia— subjetividad. Es una postura que también comparten

---

<sup>1</sup> Biblia: *Primer libro de Samuel*, 17,49.

<sup>2</sup> Sloterdijk, 1983: 98.

<sup>3</sup> Cf. Monteslomas, 2011: 256. En un principio el mesmerismo fue examinado científicamente por una Comisión Real Francesa hecha en 1784 por Luis XVI. La comisión incluía a Majault, Benjamin Franklin, Jean Sylvain Bailly, J. B. Le Roy, Sallin, Jean Darcet, de Borey, Joseph-Ignace Guillotin, Antoine Lavoisier, Poissonnier, Caille, Mauduyt de la Varenne, Andry, y de Jussieu; ésta estuvo de acuerdo en que las curas de Mesmer eran curas realmente, pero en 1825 hubo una segunda investigación y el reporte fue nuevamente dejado de lado una vez más.

Sheldrake, y Lyotard en *La condición posmoderna* al poner en tela de juicio la honradez de la objetividad científica.<sup>4</sup> La Ilustración también vería su ocaso como los grandes discursos de la Modernidad, quizá una de las remisiones más difíciles de asimilar y a las que más resistencia se ofrece. A esta crítica demoledora se une Roszak con el análisis de la sociedad tecnocrática y Dalí, desde el arte con su «conquista de lo irracional»<sup>5</sup>.

Al oponer a la seria historia de la razón, la historia social de la insolencia (en definitiva, el quinismo), se ponen ambas a la par como grandes tradiciones filosóficas, más aún, Sloterdijk afirma que Platón ha sido quien pone al mismo nivel a Diógenes al compararlo con Sócrates. La gran tradición fuerte es el amo y señor, que representa las prepotencias o el poder hegemónico, mientras que las antipotencias o fuerzas de oposición, están representadas por el esclavo. «La insolencia tiene fundamentalmente dos posiciones: arriba y abajo, prepotencia y contrapotencia; expresado de una manera tradicional: señor y esclavo. El antiguo quinismo comienza el proceso de los “argumentos desnudos” desde la oposición, llevado por el poder que procede de abajo»<sup>6</sup>. Desde esta actitud (siempre en el contexto del fin de la historia) Sloterdijk muestra la gran postura «fuerte» y la resistencia de oposición. Ya desde aquí se deduce que el planteamiento que hace frente a la hegemonía de la Ilustración es el quinismo, pero también se intuye la resistencia que la contracultura ofrece si se parangona con el emplazamiento del esclavo y se relaciona al *amo* con la Cultura, aún más, en la Posmodernidad esta contracultura se asume como insolente, quínica.

Si se entiende desde la arquitectura, esta posición hegemónica de lo cultural está encarnada en el movimiento moderno y sus postulados. Es verdad que éste venía muy *ad hoc* con la era mecánica e industrial, los nuevos materiales (el acero, el cristal, el concreto) y las condiciones económicas y sociales de la posguerra. Todos estos elementos se combinan en el mortero de las crisis del siglo veinte para dar la bienvenida a una nueva arquitectura, que no por ello era menos prepotente. La arquitectura moderna, sustentada en el pensamiento ilustrado también enfrentará sus respectivas fracturas una vez que la Ilustración se empiece a diluir.

Un intento paranoico quería clasificar la arquitectura solamente en dos cajones: forma y función, ambas eran descritas desde la razón dialéctica, la teoría de las formas, el funcionalismo, el manifiesto de arquitectura emocional, entre otros. Por doquier surgen afirmaciones que reivindicaban desde lo racional incluso los aspectos más intuitivos de la arquitectura. ¿Habría un lugar para la defensa de lo irracional? ¿Existiría una cultura de las minorías capaz de hacer frente al gran monopolio de la Ilustración? La arquitectura posmoderna quiso dar una respuesta y se autoasignó la tarea de superar la hegemonía arquitectónica del Movimiento Mo-

---

<sup>4</sup> En Sheldrake, 1994, «Ilusiones de objetividad», p. 165 ss. Y en Lyotard, 1979 § 11, «La investigación y su legitimación por la performatividad».

<sup>5</sup> Dalí, 1971 § 53: 178. También cf. § 62: «Declaración de la independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura», p. 215.

<sup>6</sup> Sloterdijk, 1983: 179.

dero, aunque resultó ser una fallida oposición al volver sobre los pasos del dogma y pretender construir un discurso nuevo con retazos viejos: «el vino nuevo va en odres nuevos, de otra manera los odres se rompen y el vino se derrama»<sup>7</sup>, sin embargo, siente un precedente importante en el escenario de la evolución del quimismo en el siglo veinte.

Tras la pérdida de la confianza en los arquitectos se hacen evidentes (algunas surgen, otras siempre han estado ahí) oposiciones —negadas unas, olvidadas otras, nuevas muchas— que erosionan la gran teoría de la arquitectura. Sus manifestaciones contraculturales escriben la historia de los vencidos, las que se pierden en el anonimato, y desde la posición del siervo reorganizan una nueva abolición de la esclavitud; ésta es la importancia de la contracultura, que en el ámbito de lo arquitectónico no se ciñe sólo a los aspectos materiales del objeto (en las artes plásticas, se refiere a la desmaterialización del objeto artístico, a la idea, al arte conceptual), sino a aquellas expresiones inmateriales como el habitar-usar que no ostentan connotaciones metafísicas. El siglo veinte por su espectacular aceleración fue una época de cambios. En el arte nace una generalización creativa que se extendió a la sociedad. La sacralización del artista y el espacio se habían hecho débiles y aquello fue aprovechado por las vanguardias del primer tercio del siglo veinte, desde el *Dadá* y el surrealismo hasta el jazz negro y el butoh enmarcados en el devenir de las luchas sociales. Más allá de la generación de «un» nuevo movimiento social y artístico, la Posmodernidad explosiona en multiplicidades que piden entenderlas de una forma radicalmente distinta. El siglo veinte estaba presenciando la insurrección del esclavo.

En 1968 se publica en Estados Unidos *El nacimiento de una contracultura*, que no fue tanto un nacimiento como la evidencia de los sustratos sobrepuestos de un gran tejido social, los movimientos invisibles, a la vez que evidentes de los grupos marginales y las minorías que siempre existieron, pero que sólo hasta entonces habían adquirido una fuerza inusitada que les permitía incidir en la cultura «como el tábano sobre el caballo, remolón pero noble y fuerte, que necesita un aguijón para arrearle»<sup>8</sup>. El contexto en el que Roszak escribe es el final de la década del sesenta, el inicio de la carrera armamentista, la crisis de los misiles cubanos, el hombre en la luna, la China de Mao Zedong, la Primavera de Praga, el mayo francés y en México, la matanza de Tlaltelolco; pero también el de las manifestaciones artísticas como el minimalismo, el *performance*, el arte-acción, el arte del cuerpo, el arte conceptual, el accionismo, el *land art*, el neoexpresionismo, el grafiti, las nuevas tecnologías, el multiculturalismo. Las minorías y contraculturas de los años sesenta, el *underground* bohemio, los hipsters, beatniks, hippies y más tarde los jóvenes obreros de los años setenta que de manera multitudinaria rechazaron las estrategias del fordismo económico y político. Los estudiantes y los intelectuales de la escuela de Frankfurt y los postestructurales emergieron desde los nuevos sedimentos preparados por estas formas de creatividad y luchas antagonistas que finalmente pro-

---

<sup>7</sup> Biblia: Mateo 9,17.

<sup>8</sup> La frase se atribuye a Sócrates.

piciaron la cesura. Luego vendrían en estampida los rastafaris, punks, darks, góticos, emos, los *skaters*, los bboys, dj's, mc's, los *builderers* y los *traceurs*, entre muchos más que en cierto modo encarnan una resistencia quínica. De entre ellos, Sloterdijk toma al bohemio como ejemplo cínico para describir las oposiciones de la cultura. Si para Goffman el romanticismo bohemio del siglo diecinueve representaba una forma genética de contracultura, para Sloterdijk la bohemia se traducirá como el espacio en el que se prueba el paso del arte, al arte de vida:

[la bohemia] sobre todo fue importante como elemento regulador para los currícula burgueses, dado que, al igual que las universidades, desempeñaba la función de una «moratoria psicosocial» (Erikson), en la que ciudadanos jóvenes podían descargar sus crisis de adaptación en el paso del mundo de la escuela y de la casa paterna al mundo de las profesiones serias.<sup>9</sup>

Sloterdijk identifica a los jóvenes con las posiciones «inferiores», con las antipotencias que en muchos casos constituyen la fragmentación o disolución de los grandes temas. Dos pares de palabras, cónicas, contestatarias representan la oposición juvenil a, primero los padres y luego la sociedad: «*so what?*» (¿y eso qué?) y «*why not?*» (¿por qué no?). Estos emplazamientos subordinados representan el ansia de oposición o «antipotencias», las contrarias al poder hegemónico o «superior», y es singular que Sloterdijk relacione los poderes de oposición con la juventud (los hijos frente a sus padres, las universidades, la bohemia) del mismo modo que hace Roszak al publicar *Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Son ellos quienes tienen la capacidad de hacer frente a la cultura, pues «la contracultura de los jóvenes posee importancia suficiente tanto por su alcance numérico como por su fuerza crítica, y merece una atención particular e independiente [...] Esos jóvenes son la matriz en donde se está formando una alternativa futura que todavía es excesivamente frágil»<sup>10</sup>.

A Roszak se le atribuye la popularización del término «contracultura», a partir de la década del sesenta, aunque ésta estuvo presente siempre en el acontecer humano en la forma de historias alternativas, ocultas, apócrifas. De Abraham al *Acid House*, pasando por Galileo y los monjes taoístas de la China milenaria, a lo largo del tiempo las contraculturas han ido en busca de la escisión de las estructuras estables y opresivas para modificarlas;<sup>11</sup> en toda manifestación humana ha existido siempre una figura de oposición (occidente la encuentra en el humorismo cínico) que se manifiesta en todos los ámbitos de la cultura. Sin embargo, en el territorio del arte la incidencia de las rupturas es mayor que quizá en ningún otro campo. La primera mitad del siglo veinte vio una multiplicación de las vanguardias que buscaron la innovación en la producción artística; el impresionismo, el futurismo, el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el surrealismo, el dadaísmo. Estas y otras manifestaciones prevalecieron a pesar de la guerra, mientras la arquitectura (la vanguardia europea) debió necesariamente ponerse en pausa. Luego,

---

<sup>9</sup> Sloterdijk, 1983: 199.

<sup>10</sup> Roszak, 1968: 11.

<sup>11</sup> Cf. Goffman, 1995.

esta continuidad no es sino una progresión de rupturas, erizamientos de lo discontinuo, «la incidencia de las interrupciones, [que] suspenden el cúmulo indefinido de los conocimientos, quiebran su lenta maduración y los hacen entrar en un tiempo nuevo»<sup>12</sup>.

Cuando Baudrillard afirma estar «a favor de todo lo que está contra la cultura»<sup>13</sup> se refiere específicamente a su estetización, que nace en el momento en que Duchamp convierte un objeto muy simple, el urinario, en objeto de arte,<sup>14</sup> «traspone la banalidad para producir un suceso en el universo estético, desestetizándolo [...] y paradójicamente, abrió la vía a la estetización generalizada de nuestra época [...]. Esta implosión ¿ha tenido un equivalente en la arquitectura? ¿Hay una especie de antes y después en el orden de las formas?»<sup>15</sup>.

Durante mucho tiempo el público prefiere la pintura retiniana a la conceptual; en las décadas del sesenta y setenta el trabajo de Robert Smithson fue conocido principalmente en las élites académicas y las galerías, trascendió por la originalidad conceptual de sus estructuras y por las hibridaciones que hacían de la obra un vehículo irreconocible, la pieza se volvía un umbral difuso, difícilmente dissociable. Smithson tenía la capacidad de convertir un objeto corriente en una obra de arte, como los *ready mades* duchampianos, pero generalmente a nivel urbano, arquitectónico y de paisaje. Duchamp puso en jaque a la estética del arte con sus obras, que son una crítica fuerte a las formas y mafias en que éste se expresaba. Frente al gran discurso apologético del arte, la acción de Duchamp es decididamente cínica, equivale al gesto basto y grotesco de Diógenes de hurgarse la nariz mientras Sócrates conjura su *daimonion* y habla del alma divina. Pero ¿cómo cabe calificar el hecho de que Diógenes se pedoree en la doctrina platónica de las ideas?<sup>16</sup> En el arte del siglo veinte perduraba la idea de progreso, pero a partir de que esta se diluye, la sociedad tiene que vérselas con la cultura de la que dice Baudrillard que «estamos atrapados en este desarrollo ilimitado, en esta metástasis de cultura que ha investido largamente también a la arquitectura [...] Pero ¿hay una resistencia voluntaria, consciente, posible?»<sup>17</sup>.

En la Posmodernidad, del cultivo (*cultura* del latín ‘cultivo’) se brinca al injerto. En analogía botánica, la contracultura es un rizoma que se inserta en un territorio y crece, se desplaza, se mueve a través de fisuras y fracturas, una estructura heterárquica opuesta a la jerárquica (el árbol, por ejemplo) poderosa, fuerte. La contracultura en una definición simple es un conjunto de valores, tendencias y formas que chocan con lo establecido en una sociedad (la Cultura). Baudrillard se

---

<sup>12</sup> Foucault, 1969: 5.

<sup>13</sup> Baudrillard, 2000: 33.

<sup>14</sup> Esta contracultura artística es en el texto de Baudrillard la estetización del arte que, a partir de Duchamp luego se vuelve insignificante como hecho aislado (el urinario), pero que se vuelve poderoso al diluirse como oposición cultural porque después de él hay una retahíla de expresiones críticas y cínicas en los últimos cincuenta años.

<sup>15</sup> Nouvel, 2000: 33.

<sup>16</sup> Sloterdijk, 1983: 175.

<sup>17</sup> Baudrillard, 2000: 36.





[IZQ. SUP.] Robert Smithson. *Spiral Jetty* (Utah, 1970). [DER. SUP.] Gordon Matta-Clark. *Conical intersect*. (París, 1975) A través de intervenciones en edificios demuestra una fusión transdisciplinaria entre el arte y la arquitectura, un collage, una «cita» en el gran discurso social, «en el que ambos textos se transforman, se deforman el uno al otro, se contaminan en su contenido»<sup>20</sup>. Es ¿arte? es ¿arquitectura? ¿es urbanismo? ¿es paisaje? [CEN.] Santiago Sierra. *Edificio iluminado* (México, 1994). [INF.] Banksy. *Boring*. Hay una crítica contracultural, deliberada y subversiva al purismo estético de la arquitectura moderna.

refiere a la cultura como «la legibilidad total de todo»<sup>18</sup>). Se entiende por tanto la contracultura como una cultura juvenil radicalmente desafiada o desafecta a los principios y valores fundamentales de la sociedad; se asienta sobre un sentido profundamente personalista de la comunidad más que sobre valores técnicos e industriales. La contracultura quínica es la imagen del pensamiento joven (juvenil, jovial) del David frente a Goliat, del esclavo contra el amo, como apunta Sloterdijk:

La insolencia que proviene de la posición inferior es efectiva cuando en su empuje expresa energías reales. Esta tiene que encarnar conscientemente su fuerza y crear serenamente una realidad que, en todo caso, se pueda combatir pero no negar. Cuando el «esclavo» descontento coge jovialmente del brazo a su señor, hace presentir la fuerza que tendría su revuelta.<sup>19</sup>

Como vestigio evolutivo, herencia de la Antigüedad, la figura del héroe ha permanecido hasta principios del tercer milenio, pero la empatía con este personaje arquetípico aparece desgastada; no más Dédalos ni Teseos ni superhombres que son modelos inalcanzables. El lugar del héroe ha sido desplazado por un antihéroe, que no es el villano dialéctico, sino el hombre cotidiano, identificado más con las sociedades contemporáneas (industriales) y la cultura de masas. «En una sociedad de esta clase, el héroe positivo debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer»<sup>20</sup>. El antihéroe hoy es el que va al supermercado y lava su ropa, que tiene hermanos, hijos, nietos. Dicho de otro modo, si el héroe es el color blanco y el villano el negro, el antihéroe es una gradiente, una gama de grises. Este fenómeno está inserto en el contexto de una desacralización, una «desmitificación» como la llama Eco.<sup>21</sup> En el cine, por ejemplo, la tendencia es más que evidente a humanizar las figuras antes inalcanzables, a fracturar los arquetipos estéticos y los grandes valores antiguos y modernos, el antihéroe es en ocasiones feo, gordo, calvo, débil o inseguro, el tipo medio que debe enfrentar decisiones ya no estoicas, sino cínicas. Sloterdijk echa la culpa de esto a la ciudad y su incapacidad de crear caracteres públicos:

Hoy día, el cínico aparece como un tipo de masas: un carácter social de tipo medio en la supraestructura elevada. Y es tipo de masas no sólo porque la avanzada civilización industrial haya producido el tipo del individualista amargado como fenómeno de masas, sino que son las mismas ciudades las que se han convertido en difusos conglomerados que han perdido la capacidad de crear *public characters* aceptados generalmente.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Baudrillard, 2000: 34.

<sup>19</sup> Sloterdijk, 1983: 188.

<sup>20</sup> Eco, 1965: 226.

<sup>21</sup> «Cuando se habla de «desmitificación» con referencia a nuestro tiempo, se asocia el concepto a una crisis de lo sagrado y a un empobrecimiento simbólico de aquellas imágenes que toda una tradición iconológica nos había acostumbrado a considerar como cargadas de significados sacros». Cf. Eco, 1965: 219.

<sup>22</sup> Sloterdijk, 1983: 39.

Puesto que en los tiempos pre-modernos el arquitecto es una figura prácticamente anónima, en la arquitectura las posturas heroicas son asociadas a la Modernidad (como el ejército de los aliados tras la segunda guerra libera a las ciudades oprimidas, también la figura salvadora del Movimiento Moderno viene al rescate de la ciudad). Los esfuerzos de Le Corbusier por autoproclamarse héroe de la arquitectura, se vienen abajo cuando Koolhaas lo desenmascara al equiparlo con el que es quizá el último gran genio, Salvador Dalí. La gran tragedia de Le Corbusier es que no perdió el tiempo, pero llegó tarde a todo.

Por su lado Archigram se asume abiertamente como antiheroico,<sup>23</sup> el grupo inglés hace uso de los medios masivos de comunicación de su tiempo para proponer, dotados del superpoder de clarividencia, el futuro de la arquitectura. Pero es de reconocer que, al dirigirse a través de los medios de la sociedad de masas a la *Midcult*<sup>24</sup> dejan claro a quienes va dirigido su discurso, no a las clases «altas» de la cultura, a los territorios «serios» del conocimiento, a la *Masscult*, al Goliat, sino a las contraculturas, a las multitudes cínicas, a las densidades subjetivadas que iban poco a poco adquiriendo conciencia de su personalidad en el mundo, como un gran teatro en el que no sólo querían observar, sino participar, experimentar, y ser a su vez, los héroes de su propia historia. Las masas se autoproclaman las antiheroínas de la Posmodernidad.

## (R)EVOLUCIÓN

Un proceso histórico condujo a la Modernidad a establecer valores inequívocos en la cultura a tal grado que su táctica terminó conjurándose como imposición dogmática, y en el caso del proceso ilustrado, desde luego, una imposición dogmática del pensamiento. Esta estrategia fructífera se extendió tanto a las dinámicas de enseñanza-aprendizaje de la arquitectura como a la forma de habitar-usarla como espacio, así como a los territorios de la crítica, en cuyo campo los valores modernos sirvieron de tasa, regla y medida para descalificar las arquitecturas incipientes, históricas o vernáculas, a partir de rangos de valor heredados e inamovibles y estructuras de poder legitimadas por el racionalismo encadenado a la academia. Pero estos mismos vehículos de tasaje sirvieron para excluir otras manifestaciones valiosas; esto lo hace palpable la crítica, pero entre ésta y la imposición dogmática, es el cinismo el que incide, ampliando el umbral en ambos sentidos para reclamar su sitio en la historia.

El proceso de autoinserción de los valores cínicos en la cultura estuvo precedido por un ambiente propicio, un territorio sumamente fértil generado por la efervescencia social de la posguerra, la rebeldía cultural en las décadas de los sesenta y setenta, los grandes movimientos humanos (entendidos en muchos sentidos: sociales, migratorios, artísticos, culturales), una evolución en la cultura que se hace

---

<sup>23</sup> «Enmarcado en el antidiseño, era futurista, antiheroico y pro-consumista, inspirándose en la tecnología con el fin de crear una nueva realidad que fuese expresada solamente a través de proyectos hipotéticos». Crompton, 1999: *Concerning Archigram*.

<sup>24</sup> La *Midcult*, hija bastarda de la *Masscult*, se nos aparece como «una corrupción de la alta cultura». Cf. Eco, 1965: 95.



«El judío David es el prototipo del insolente que hace cosquillas [que provoca] a Goliat:  
“Acércate un poco para que pueda darte mejor”». Sloterdijk, 1983: 178.

persistente desde la posguerra y que algunos coinciden en llamar Posmodernidad, y que otros sitúan desde el mismo ámbito —y como extensión— de la insuperable Modernidad.

La contracultura no nace por generación espontánea; es producto de una evolución histórica y de la confluencia de circunstancias específicas e identificables que le dan consistencia, primero a la cultura, y luego contribuyen a crear un ambiente catalizador de insurrección, que eventualmente conduce a la cesura cultural. En este sentido, sus manifestaciones no deberían entenderse como una oposición simple, como las de un «rebelde sin causa», un «lo quiero porque lo quiero» o como un fin en sí mismo. Para encontrar respuesta a la causa de esta resistencia social y descifrar sus mecanismos hay que profundizar en las condiciones que les precedieron y de cuál es el papel que el cinismo contemporáneo jugó en ello, cuya estrategia operacional en el siglo veinte ya había sido antes descifrada por Nietzsche, el filósofo cínico más importante de la Modernidad, cuando describe la transformación de los valores. Esta *transvaloración* en la cultura de la segunda mitad del siglo veinte sigue una trayectoria evolutiva junto al cinismo que también se transforma, desvestiéndose de sus atavíos antiguos, medievales o modernos. Sloterdijk y otros autores lo llaman quinismo.<sup>25</sup>

El entendimiento de cómo incide el cinismo sobre los valores de la Modernidad, transformándolos, es más claro a través de la doble dinámica de la evolución y la revolución expresada en un término unívoco que manifiesta por un lado su injerencia en la historia, y por otro, certifica un proceso de cambio constante a través del tiempo, una estrategia no controlada —pero no por ello menos eficaz— de transformación de los valores arquitectónicos, desde los arquetipos exaltados en el modernismo, hacia su transmutación, una inversión escandalosa de las formas en que éstos eran aplicados a la arquitectura, una insolencia manifiesta a través del humor, el sarcasmo y la ironía, pero también y sobre todo, por la intervención y el uso de la principal herramienta de expresión del cinismo (el cuerpo) y su recalci-trante incidencia en el espacio.

#### CASA HUNDERTWASSER-KRAWINA

La obsesión occidental por la perfección se vuelve un absurdo no descarado, puesto que lo descarado implicaría decisión, dirección, potencia. Simplemente un absurdo absurdo. Cuando se han agotado las posibilidades y la expresión cae en aquello que ya se ha dicho, la realidad como palabra precisa otro lenguaje, ajeno —todavía— a la expresión del pensamiento. Luego, explorar mundos nuevos (aquí, con énfasis no solo en el espacio, sino en los conceptos y las ideas creativas) va a requerir de un desacomodo, un desapego como la de la segunda globalización, abandonar la tierra y lo conocido, para perderse en el horror vacío —que en los tiempos actuales ya no se piensa vacío sino fractal— es extraviarse, sin miedo, en

---

<sup>25</sup> Pero más allá de una neo-nominación o reetiquetación, se trata de un curso evolutivo: del cinismo al quinismo.



los pánicos barrocos, en los circunloquios y soliloquios de la realidad, nunca más vacía, sino, como el átomo, antes indivisible y vacío, hoy cargado de interacciones.

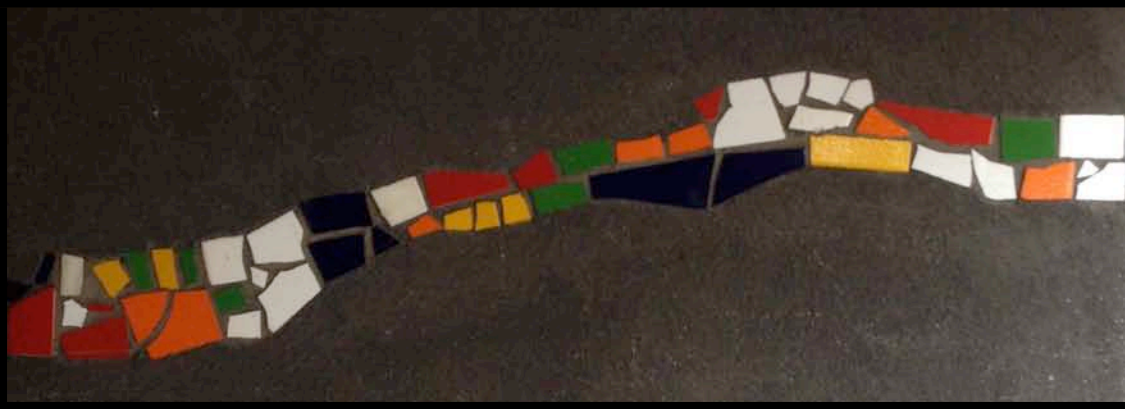
Entre la romántica soledad estriada, organizada en el sentido deleuziano, se desdobra metódica, una ironía, la curva de la sonrisa, la casa Hundertwasser-Krawina. En el centro histórico de Viena hay una ironía, una cicatriz que se desdobra en la bidestilada regularidad vienesa en la que Hundertwasser y Krawina descompusieron algo, contaminaron algo; con una carcajada cáustica, cínica y fuerte, reventan el estilo, teniendo la delicadeza de no dejar lugar para una rememoración, ni siquiera las patadas silenciosas del ahorcado. En este nido todo se mueve, todo se derrumba, todo se levanta, es llaga abierta, y es su imperfección lo que la hace bella. Y desde aquí, en esta sensibilidad imperfecta, en el reconocimiento de su debilidad y en la ausencia de lo ideal, encuentran más conexiones con lo perfecto y se convierten, para la arquitectura, en los inventores de una poesía sucia, una elegíaailable, plañida a trompicones.

La Hundertwasserhaus nace en el contexto de la contracultura del setenta, en el del mayo francés y los misiles cubanos, la guerra fría y el posible holocausto nuclear. Los políticos que vieron el hongo atómico con lentes de sol mueren de cáncer, y el artista es heredero de una bohemia revolucionaria —y cínica. Tras la segunda guerra mundial, en el entorno europeo las opciones son básicamente dos: construir con los criterios del funcionalismo moderno, o reconstruir a partir del *revival* de la memoria histórica (la conservación como simulación del pasado). La urgencia no pide vanguardia sino celeridad; entonces, se tratará de reciclar formas conocidas o aceptar sin protesta los postulados del modernismo. Luego, Hundertwasser y Krawina no opinan igual. El primero ha sido un luchador de la conciencia ecológica toda su vida, ha apoyado activamente la lucha contra la energía nuclear, se compromete con la conservación de los espacios naturales y con la protección de las ballenas. Luego, Krawina es uno de los primeros —antes que Hundertwasser— en realizar ajardinamientos de techos para el municipio de Viena, en ocuparse de la problemática de aguas residuales, el aislamiento térmico y la combinación de las construcciones antiguas con las nuevas.<sup>26</sup>

El proyecto fue comisionado en 1977 por el ayuntamiento de Viena para construir un multifamiliar de viviendas de interés social. Fue diseñado por Hundertwasser y planeado con la ayuda del arquitecto Joseph Krawina. El edificio se compone de 52 viviendas, 4 locales de negocio, 16 terrazas privadas, un jardín de invierno, 3 azoteas comunitarias y 2 áreas de juego infantiles. Se presenta como uno de los primeros edificios posmodernos de uso mixto (comercial-habitacional, luego, cultural). A principios del siglo veintiuno su influencia es comparada con que ejercen las casas de Gaudí en Barcelona, o —salvando las debidas proporciones— lo que representa el Guggenheim para Bilbao o la torre Eiffel para París. Es una arquitectura capaz de valorizarse no sólo a sí misma, sino a su entorno, gracias a una cultura curiosamente turística, y turísticamente curiosa. Los paralelos con estas obras resultan evidentes no sólo en su capacidad atractiva, sino en su férrea

---

<sup>26</sup> Cf. Böhm, Egger, y Riedinger, 2007: 102.



Casa Hundertwasser-Krawina. Viena, Austria, 1985.





oposición inicial. Una modernidad cristalizada que ya no es moderna y se quedó corta en su carrera por atrapar el tiempo, como un bufón de piernas cortas. En Viena sorprende aquel panorama de regularidad exacerbada y cadencia entumecida, desde ahí se entiende, por contraste, la oposición a la que tuvo que enfrentarse Hundertwasser y sus estéticas excomulgadas.

El rechazo a la Hundertwasser-Krawina haus, se muestra desde la presentación del proyecto, que no se hubiera realizado si Leopold Gratz, el alcalde que lo apoyó, hubiese cedido a la presión de los grupos puristas que pretendían uniformar estéticamente al centro vienés. Como a cualquier obra que aspira a trascender históricamente, al proyecto le llueven críticas; se trata de frenarlo a como dé lugar.<sup>27</sup> Se esperaba que fuese otra neoclásica fachada aburrida producto del simulacro, un monumento a la perfección, y una estructura ideal e intocable, resultado de la tabla rasa; en su lugar, los diseñadores trabajan con las preexistencias, un edificio que hasta entonces ha servido como aparcamiento de coches de correo y más tarde como gasolinera y taller y venta de neumáticos.

La cuestión de la casa Hundertwasser-Krawina como fue planteada por sus diseñadores involucra límites, y su transgresión. Pero no se trata de una limitación únicamente física, como la construcción de elementos (pisos, muros, cubiertas) como «epidermis arquitectónica»<sup>28</sup>. En este caso hay también una transgresión que involucra tanto a la naturaleza (la naturaleza integrada al edificio, flora y fauna) como al propio espacio que se pliega sobre sí mismo, contra los criterios convencionales de la que hasta entonces era la forma de hacer arquitectura en la ciudad occidental moderna. El mérito de Hundertwasser es todavía mayor por la escisión consciente que realiza al desligarse de una influencia devastadora, la metrópolis industrial y los criterios estrictos y ortodoxos de la reglamentación municipal de la ciudad de Viena. La inversión espacial consiste en cambiar arriba por abajo, y lo interior por lo exterior, desde una perspectiva cínica.

El jardín, antes exterior, escenario de representación, se vuelve el corazón, el *hearth*<sup>29</sup> del edificio, no sólo como situación a nivel compositivo, sino que quiere ser efectivamente un punto de encuentro para los moradores (de lo centrífugo a lo centrípeto). Hay una inversión de territorios. Ahora es la arquitectura la que protege delicadamente a la naturaleza, y no lo natural lo que le sirve como marco de representación, escenografía o escenario para ensalzarla, como en el caso, por ejemplo, del templo griego que funge como modelo a Le Corbusier para *Notre*

---

<sup>27</sup> Sucedió con la torre Eiffel, con el Pompidou en París, con el Guggenheim de Bilbao, o la torre bicentenario en la Ciudad de México.

<sup>28</sup> «En su “Manifiesto contra la arquitectura”, Viena 1968, Hundertwasser proclamaba el derecho del ser humano a su “epidermis arquitectónica”. Este concepto de epidermis abarcaba para él las paredes interiores y los muros exteriores de las casas. Es decir que, de la misma manera como uno podía decidir sobre su piel y su vestimenta, uno también debería poder diseñar esta “tercera piel” según sus propias necesidades. Pero había que respetar a los vecinos y la estabilidad de la casa. Las casas Hundertwasser se entienden como esta “tercera piel” que puede y debe cambiar». Böhm, Egger, y Riedinger, 2007: 68.

<sup>29</sup> Cf. p. 16 de esta tesis.

*Dame du Haut*. En otras palabras, la arquitectura está subordinada a la naturaleza, y no al revés. Es posible verlo tanto en la infraestructura que se crea para poder albergar árboles en azoteas o animales al interior del conjunto residencial.

Hundertwasser y Krawina se han propuesto crear una casa que tenga conciencia ecológica en la que se pueda integrar no la naturaleza a la arquitectura, sino la arquitectura a ésta. En este sentido, su proyecto va a girar en torno a los valores quínicos del *bíos diakritikós* entendido como el modo de vida que obedece a la ley natural. Hundertwasser involucra, de una forma activa e inherente, lo natural al proyecto, rescatando uno de los aspectos más sobresalientes del quinismo, y para el mundo moderno, quizá el más contracultural en la medida en que se esfuerza por reivindicar valores opuestos a una naturaleza «funcionalista» que incluso debía subordinarse a la belleza controlada de la arquitectura moderna.

Para Hundertwasser es de suma importancia la expresión arquitectónica de la relación entre el ser humano y su entorno natural. Desde luego, se puede objetar que a fin de cuentas, si la casa quiere comulgar con la naturaleza, ¿por qué no se construye en el campo? (la pregunta, en otros términos plantea el mismo dilema de los árboles que no permiten ver el bosque), o ¿por qué no se construyen las ciudades en el campo? Sin embargo, hay un elemento que no debe obviarse y es la condición de que «sólo la ciudad puede soportar al cínico». Diógenes y Crates eligen la ciudad para vivirla. Su condición de relación con la naturaleza no se limita al árbol y al campo, se extiende al animal y su forma de vida y a los elementos naturales, la lluvia, la nieve, el sol, el viento en el paso de las cuatro estaciones, que son un factor preponderante en el diseño de la casa Hundertwasser-Krawina.

Pero no se trata sólo de la incorporación de la naturaleza como un ente pasivo, sino del cuidado de ésta desde una visión integral de lo que en el siglo veintiuno se entiende como casa ecológica; desde luego, diseñada y construida con la tecnología de los años setenta. Uno de los factores en los que se hace énfasis es en el tratamiento de aguas residuales, que en el quinismo hace referencia a la excreción, o sea, a la escatología arquitectónica que se involucra como tratamiento ecológico en el proyecto.<sup>30</sup>

Para Krawina se trata de una revolución en la construcción de viviendas pública, de preguntas fundamentales sobre la calidad de la construcción y de la vivienda, la unión orgánica de lo antiguo con lo nuevo y el cambio de orientación, de «administrar a lo salvaje» a un trato responsable con los recursos.<sup>31</sup>

Recursos que se integran a la arquitectura para crear un micro-eco-sistema autosustentable. Los animales de granja no sólo son un decorado sordo o un trasfondo de compañía, también son proveedores de recursos, lana, huevo, eventualmente carne, leche y sus derivados. Pero la propuesta no se limita a una visión funcionalista de la naturaleza, o sea, a un aprovechamiento indiscriminado de sus

---

<sup>30</sup> Diógenes como ecologista, la conciencia de lo escatológico en la cultura. Cf. p. 403 de esta tesis.

<sup>31</sup> Böhm, Egger, y Riedinger, 2007: 102.

recursos en un solo sentido (egoísta) sino a devolver a la naturaleza aquello que se ha tomado prestado de ella, fundamentalmente al reconocimiento de sus derechos.

Hundertwasser veía la vegetación como una amiga y compañera del hombre, a la que había que tratar como tal. Es decir, que las plantas tienen, en principio, los mismos derechos que el ser humano por lo que había que ayudarles a ejercerlos. Lo que se le arrebató a la naturaleza en forma de calles y edificios, por ejemplo, se le debería devolver mediante el ajardinamiento de dichas superficies. Por ello, Hundertwasser otorgaba a los árboles una posición especial. Les veía como representantes del bosque en la ciudad.<sup>32</sup>

A partir de esta visión construye los derechos del árbol inquilino; al hermanarse de este modo con lo verde del proyecto, los árboles crecen como co-inquilinos, acceden de cierto modo a su propio espacio habitacional donde pueden crecer y desarrollarse, «el alquiler lo pagan siendo de utilidad. Purifican el aire, producen oxígeno, mejoran el microclima y, no por último, dan vida y adornan la fachada»<sup>33</sup>. El conjunto alberga unos 250 árboles y arbustos que son parte fundamental de la estética de la fachada (aunque los árboles no están sobre una terraza, sino que crecen desde el interior de la casa hacia afuera) que se caracteriza por su exuberante vegetación. Hundertwasser creía en una naturaleza salvaje; todas las superficies horizontales debían estar sembradas en la medida de lo posible, pues para él, todos los elementos horizontales que hay bajo el cielo pertenecen a la naturaleza, «por consiguiente, la naturaleza salvaje debería crecer allí donde han caído la nieve y la lluvia»<sup>34</sup>.

Hay algunos paralelos que no se pueden obviar, como el de la terraza-jardín, la moda de las azoteas verdes o, mucho antes, los jardines colgantes. En el primer caso, hay una diferencia que radica en la estética purista contra la salvaje. Luego, las azoteas verdes, tan de moda —por lo menos en el discurso— en la primera década del siglo veintiuno, no se manifiestan como una novedad arquitectónica sino como producto de una necesidad adquirida, en parte gracias a la influencia de obras como la Hundertwasser y Krawina, que puede encontrar antecedentes en los famosos jardines colgantes, de Babilonia o Semiramis, pero no hay que olvidar que no se trata de un proyecto aristocrático-feudal, sino de viviendas populares. Entonces se trata más de incorporar calidad de vida al individuo de clase media, a través de los recursos que sólo estaban disponibles para las clases altas.

Pero del mismo modo que Hundertwasser y Krawina le dan derechos a la naturaleza, también lo hacen con la arquitectura, sobre todo al usuario que la vive, a través, por ejemplo, del «derecho a la ventana», que consiste en «que cada inquilino debía tener el derecho a rascar los muros alrededor de sus ventanas hasta donde le alcanzara el brazo y a pintar ese trozo con pincel y colores según su gusto personal»<sup>35</sup>. Este privilegio es enunciado por primera vez en 1958 por Hundertwasser

---

<sup>32</sup> Böhm, Egger, y Riedinger, 2007: 58.

<sup>33</sup> Böhm, Egger, y Riedinger, 2007: 59.

<sup>34</sup> *Ídem*.

<sup>35</sup> Böhm, Egger, y Riedinger, 2007: 44.

en su *Manifiesto del enmohecimiento contra el racionalismo en la arquitectura*, pero sólo pudo llevarlo a la práctica hasta el año de 1972. Desde luego, se trata de una postura abiertamente opuesta al racionalismo arquitectónico, y en un sentido particular, al positivismo y al idealismo. Desde ahí es posible la construcción de una estética cínica de la contaminación, entendida como una acción antiplatónica, de la transgresión al purismo ortodoxo, de la asimetría, de la violencia contra la convención y el perfeccionismo idealista basado en la función y en la línea recta, a su vez derivada de la supresión de un «ornamento mentiroso» y la imposición del cuadro. Al respecto, Hundertwasser decía que «la línea recta es atea. Es la única línea no creativa, la única que no corresponde al ser humano como imagen de Dios», por ello, la fachada se construye a partir de una estética organicista de lo natural, de la línea ondulada, como un *patchwork* que aspira a difuminar fronteras en un plano sinuoso anti-definitorio, donde no es posible discernir los límites interiores de las casas. En este sentido, es una afrenta directa al ángulo recto lecorbusieriano, que narcisistamente canta en su *Poème de l'Angle Droit*.<sup>36</sup>

Evidentemente, la casa Hundertwasser-Krawina se diferencia de su entorno no sólo por su extraordinaria construcción, sino también por el llamativo diseño de su fachada. Como en una colcha de *patchwork*, se han combinado superficies rojas, azules, amarillas y grises formando un conjunto multicolor. Los miradores, los balcones, los «árboles inquilinos», las aplicaciones de cerámica y de espejo, así como los muchos y diversos tamaños y tipos de ventanas le dan a la fachada esa apariencia característica.<sup>37</sup>

La libertad estética de Hundertwasser muestra en la década del setenta una rebeldía contracultural, y establece un punto claro tanto frente a los criterios normativos del ayuntamiento de Viena como ante los cánones estéticos de la academia y las ciudades europeas. La Hundertwasserhaus se erige como un monumento contestatario y autárquico frente a la estética arquitectónica clásica, industrial y moderna. Los posmodernistas incluso, con su crítica a estas formas estéticas necesitarían más tiempo para desligarse de los cánones clásicos.<sup>38</sup> Pero la agilidad de Hundertwasser para saltar los obstáculos estéticos se la da el ejercicio de las vanguardias pictóricas. En este sentido, la arquitectura se manifiesta como una vanguardia atrasada, una demora propiciada por la pausa de las eurocéntricas guerras mundiales.

Precisamente a nivel estético, Hundertwasser busca libertad en los criterios compositivos, trata de empoderar al propietario y darle autonomía en su propia vivienda (lo que parecería una paradoja en un condominio) como afrontar —y afrontar— abiertamente una estética de la dependencia, a los cánones y a las reminiscencias del pasado. O sea, se trata de experimentar en pro de una autarquía compositiva que eventualmente devendrá en una autonomía habitacional. «Un

---

<sup>36</sup> *Poema del ángulo recto*. Una serie de 19 pinturas correspondiente a 19 escritos, escrito en un periodo de siete años, entre 1947 y 1953.

<sup>37</sup> Böhm, Egger, y Riedinger, 2007: 34.

<sup>38</sup> La *Chicago Tribune Column* de Loos, el frontón en el *AT&T building* de Jhonson, la columnata en la *Pizza d'Italia* de Moore, o los diseños Venturi. Ver p. 323 de esta tesis.

pintor sueña con casas y una buena arquitectura, en la cual el hombre sea libre y se haga realidad este sueño», dice Hundertwasser.

Frente al control ejercido por la arquitectura (incluso ante al «caos de autor»), el proyecto se muestra como una obra «no controlada» o más bien, que esta forma de control está más allá de la creación de un medio ambiente artificial, pues se manifiesta en constante evolución como maquinaria orgánica; en el «interior» del conjunto hay un paisaje cambiante en un clima con estaciones a lo largo del año, en el que también se trabaja con los elementos naturales y se hace uso de la naturaleza y sus tiempos como cualquier otro elemento de diseño. Ello quiere decir que en lo concreto se integra un jardín de invierno y terrazas según los climas. La casa, desde luego, es confortable en invierno y verano, pero trasciende una delimitación aséptica como la que planteaba el aire acondicionado de las burbujas autocontenidas de la moderna máquina de habitar, autosuficiente, pero dependiente. La forma de interacción con el ambiente es distinta, no superándolo, sino integrándolo. De este modo, las cuatro estaciones del año en los territorios nórdicos permiten no sólo una relación climática, sino la afiliación de la estética de la naturaleza al «encanto» del conjunto habitacional.

En un sentido muy particular, en la casa Hundertwasser-Krawina hay una suma de lo infantil, es una arquitectura lúdica que considera a los niños y les integra áreas de juego. El quinismo tiene mucho de la visión del niño. Se puede remitir tanto a Diógenes como a Nietzsche (el ultrahombre) o a la Internacional Situacionista (Vaneigem y el *homo ludens*); todos reivindican al niño. Para Nietzsche, éste es el único capaz de crear valores nuevos, por ello es preciso pasar de la figura metafórica del camello (el hombre que va solo en el desierto, llevando las pesadas cargas de la metafísica y la razón) al león, y luego al niño. «Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo»<sup>39</sup>.

La casa Hundertwasser-Krawina tiene una predilección por los niños, tanto en el diseño de su espacio, que pueden acondicionar de forma autónoma, como los detalles pensados para ellos. La bóveda de entrada no se rellena para crear una superficie plana —por la parte de arriba—, en su lugar se coloca un salón de juegos en el que se ha tenido cuidado de poner pequeñas ventanas para que los niños vean lo que pasa en la calle. Incluso la plaza de acceso propicia un ambiente lúdico para el adulto, no se allana la superficie, se deja a modo de montículos, como en el bosque.<sup>40</sup> Luego, los elementos que la integran también invitan a una dinámica de juego, una fuente inspirada en motivos romanos, una cascada, una escalinata que lleva a un café-terrace, faroles, una cabina telefónica inglesa y una columna que anuncia el estilo de comienzos del siglo veinte.

---

<sup>39</sup> Nietzsche, 1883: § 8, «De las tres transformaciones».

<sup>40</sup> «El suelo no es plano, como lo suele ser en el espacio urbano, sino que se distingue por las variadas ondulaciones y elevaciones del terreno que recrean la forma del suelo de los bosques». Cf. Böhm, Egger, y Riedinger, 2007: 96.

La arquitectura juguetona de Hundertwasser y Krawina debe entenderse desde la dimensión de una libertad de acción (en este sentido, un vínculo con el *bios adiaphoros*) que es clara en sus diseñadores, cuando no pretenden ejercer un control oligárquico a través de la arquitectura, como ha pretendido muchas veces el totalitarismo del arquitecto, amo y señor del edificio. El panorama estético —punto neurálgico del proyecto arquitectónico preciosista— corre a cargo también de los inquilinos y los albañiles, ello es claro cuando se permite libertad creativa al momento de poner los mosaicos, las cenefas, los bolos y las puertas (de gran variedad y color, que contrasta fuertemente con una uniformidad-identidad moderna un tanto fascista) tanto de las propias casas, como de los espacios comunes, así como los garabatos hechos por niños, a voluntad expresa de Hundertwasser. Ello permite al inquilino una apropiación del lugar que no está garantizada cuando es el arquitecto el que impone «desde arriba» una visión megalómana.

De este modo, la casa Hundertwasser-Krawina es, parafraseando a Foucault, «una continuación y una inversión escandalosa»<sup>41</sup> de la arquitectura de la segunda mitad del siglo veinte. El quinismo está claro en las formas en que se planteó el proyecto, en la libertad creativa de los usuarios, niños albañiles, artistas y arquitectos que contribuyeron en ella, también en la indiferencia soberana frente a las críticas platónicas, que no cambiaron un ápice del proyecto original, en la vida sin mezcla que permitía una estética libre y experimental, fuera de los compromisos con los cánones artísticos y las normas estético-urbanísticas de la ciudad, y sobre todo, por la inserción de la naturaleza en la arquitectura en un momento histórico en el que los criterios urbanos estaban determinados por la Carta de Atenas y los reductos del *revival* neoclásico, en los que la arquitectura debía subordinarse a la máquina-maquinaría de habitar.

---

<sup>41</sup> Específicamente al referirse al cinismo. Cf. Foucault, 1983: 257.



## Válido *versus* valioso

*Cuando el rubor del recién nacido sol cayó por vez primera sobre el Edén verde y oro,  
nuestro padre Adán se sentó bajo el árbol y talló con un bastón el molde;  
y el primer tosco esbozo que vio el mundo alegró su gran corazón,  
hasta que el demonio susurró tras las hojas: «Es bonito, ¿pero es arte?».<sup>1</sup>*

En una subasta organizada por la Manhattan's Keszler Gallery en Miami en 2012, se pujó por el grafiti de Banksy *Herath-baloon* la cantidad de \$250,000 dólares, pero no se vendió porque la galería pedía por él entre \$400,000 y \$600,000. En cambio, *Kissing Coopers* fue vendido por \$575,000.<sup>2</sup> Al mismo tiempo, una nota en el *New York Post* dice que los museos no exhibirán una obra de Banksy ni aunque fuera gratis.<sup>3</sup> Ello recuerda a la historia del arte y sus grandes exclusiones. En el siglo XIX, las exposiciones oficiales de París rechazaron reiteradamente mostrar obras de Monet, Manet, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Renoir, Lautrec... en favor de los *peintres pompiers*.<sup>4</sup> Ante las quejas, en 1863 Napoleón III decretó que las obras no elegidas por el jurado del Salón de París, podrían exhibirse en un anexo a la muestra oficial. Pese a ello, tanto los críticos como el público se burlaron de los rechazados, en su mayoría impresionistas.<sup>5</sup>

El mismo fenómeno se repite una y otra vez con el fauvismo, el expresionismo, el arte abstracto y el *pop art*, o las vanguardias; cuatrocientos años antes, el naturalismo romántico del Renacimiento fue considerado un arte profano y rechazado en favor de los tratados teológicos de la iconografía bizantina. El arte siempre ha tenido (y presentado) oposición, las expresiones emergentes tiene que hacer un sobreesfuerzo para ser aceptadas culturalmente. Pero no se trata ya —tampoco lo fue antes— de la visión del artista bohemio que en solitario se enfrenta al mundo para que su obra sea reconocida; la realidad es menos ingenua. Históricamente el arte ha sido elitista, hay toda una infraestructura académica y capitalista que es su base ideológica y material, los dos grandes cimientos que lo sostienen. En el siglo veinte ¿qué resulta de mezclar capital con academia? Renace el arte.

---

<sup>1</sup> Rudyard Kipling, «The conudrum of the workshops» (El enigma de los talleres), 1890.

<sup>2</sup> Notas en *CBC news* y en el *Boston Herald*, pub. 19/2/2014. Fuente: Associated Press.

<sup>3</sup> «Museums won't even take Banky's art for free», *New York Post*, pub. 4/10/2014.

<sup>4</sup> Cf. Bourdieu, 2003: 26.

<sup>5</sup> «Impresionismo», el nombre del movimiento se toma de una crítica burlona que Louis Leroy hace a *Impresión: soleil levant*, (1873) de Monet.



SCULPTURE

El fenómeno por el cual se le asigna valor al arte ha sido uno de los más polémicos en los territorios de valoración, valuación y evaluación del objeto y las ideas. Desde Duchamp, y tiempo atrás con los impresionistas, (incluso mucho antes, con su valor medicinal en Aristóteles) el valor del arte ha estado relacionado con la idea que se tiene de éste, concepto que se crea, se plasma y se difunde, ello quiere decir que esta producción-difusión-consumo de las ideas está ligada a aquellos que tienen la capacidad y el poder —económicos o políticos— para producir, difundir y eventualmente consumir el inaprehensible objeto llamado arte, una sustancia que ha devenido insustancial, una esencia que se transforma, un ente que evoluciona.<sup>6</sup> Gran parte de esta crisis de la valoración se basa en la cuestión del ser como instancia absoluta y el objeto como sede de cosificación, donde reside la esencia, por ello resulta tan complicado disociar idea y cosa, valorando una y devaluando otra, ¿cómo, entonces, puede coexistir en un recipiente semejante valor?

Hay que preguntarle a Diógenes, quien decidió que en la vasija de su cuerpo mendicante habitase la libertad de un espíritu soberano.<sup>7</sup> En esta idea tiene el cinismo su razón de ser, en la contraposición de valores que eventualmente llegan a invertirse, lo feo que alberga lo bello, lo serio en lo humorístico (el sarcasmo), la estética platónica en la que reside la podredumbre, o la inteligencia en donde reside la defectuosa vanidad. Es una contraposición de arquetipos socioculturales como valor-sentido.<sup>8</sup> En el siglo veinte el arte como objeto producido ha dejado de ser «cosa» para devenir idea, en un proceso que se conoce como la desmaterialización del arte,<sup>9</sup> se torna fetiche y el objeto pierde su condición material, evidente y tangible, para fungir exclusivamente como pretexto de la idea; y si se puede expresar la idea de forma más clara y contundente con un menor esfuerzo, se matan dos pájaros de un tiro: por un lado se eliminan los rigorismos histó(e)ricos del arte (y su platonismo en cuanto a la perfección técnica) y por otro, se refuerza la insurrección revolucionaria de la idea. Ello es claro en el arte conceptual.<sup>10</sup> Pero este proceso no hace más que acentuar el debate sobre la valuación de estos objetos híbridos, en el que también está involucrada la arquitectura como una de las bellas artes.

#### DEL VALOR-TRABAJO

El materialismo histórico no puede (aunque tampoco pretende) explicar la trascendencia del valor en este sentido, sus postulados son inmanentes, realizados

---

<sup>6</sup> Hay que recurrir, desde luego, a esta idea del esencialismo como vehículo del ser, y entenderla transformativamente, o sea, como la forma que va más allá de sí, que se transforma, que evoluciona, pues.

<sup>7</sup> El *bíos alethés*, «una libertad entendida como independencia, no dependencia, no esclavitud [...] Habida cuenta de que la necesidad es una debilidad, una dependencia, una falta de libertad, el hombre no debe tener otras necesidades que las del animal, las necesidades satisfechas por la naturaleza misma». Foucault, 1984: 240 y 279.

<sup>8</sup> No se trata en exclusiva del valor económico, o del valor marxista, este concepto, premarxista se extiende al valor axiológico, al valor simbólico y cultural.

<sup>9</sup> Guasch, 2000: 25 ss.

<sup>10</sup> Cf. Joseph Kosuth, «Art after philosophy», 1969.

desde una condición de lo tangible y palpable que no admite objetos trascendentes como los expresados por la teología, la filosofía, o el arte. Es comprensible que en el proceso histórico del racionalismo ilustrado del siglo XIX, hubiese existido una resistencia férrea a erradicar todas las formas de superstición y metafísica, pero en este ejercicio también fueron eliminadas prejuiciosamente muchas manifestaciones valiosas del ser humano. El valor, por ejemplo, en el marxismo quedó abstraído a uso y cambio, en este sentido se le puede atribuir a Marx la supresión de la valentía. Sin embargo, aunque la teoría del valor-trabajo explica de un modo correcto el funcionamiento del capital, el valor del que se habla es sólo una parte de la inmensa cantidad de valores contenidos en, y estudiados por la axiología, que involucra a la ética y a la estética como argumentos de valoración social, que son esencialmente distintos a los valores de *El Capital*.

Rubin (1924) es reiterativo al defender que la economía política «no analiza el aspecto-técnico material del proceso capitalista de producción, sino su *forma social*, esto es, la totalidad de las relaciones de producción que constituyen la “estructura económica” del capitalismo»<sup>11</sup>. Su análisis se centra en los vínculos entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción,<sup>12</sup> en términos simples, la economía política trata de las relaciones entre las personas en el proceso de producción. Hay que notar sin embargo, que la forma en que se elabora el discurso y sus grados de abstracción, por un lado lo dejan abierto a interpretaciones en otros campos (que debían llenar las siguientes generaciones marxistas), y por otro, y sobre todo, que a pesar de que trata de las personas, no hay un análisis de sus rasgos humanos y antropológicos, el hombre queda reducido y valorado únicamente como una máquina de producción y consumo. Es una de las grandes críticas que se ha hecho al comunismo históricamente vinculado a la supresión de libertades individuales, al sometimiento del «yo» por el «nosotros», a la creación de una maquinaria productiva del hombre-máquina, despojado ‘voluntariamente’ en favor de la abstracción, como la mercancía, a la que se le anula su dimensión simbólica. Si la economía política es un estudio de las relaciones *de las personas* en un proceso de producción, se puede notar que hay profundización en los procesos de producción, pero poco conocimiento del ser humano. Las generalizaciones no funcionan del todo cuando se bajan a la concreción, se fracturan en la realidad, ello derivado, en este caso, de un conocimiento insuficiente de la condición humana, de sus conductas y sus consecuencias, es lo que denunciaban Marcuse y Brown.

En este sentido, Nietzsche, quien no dejó ningún ‘método’ para descifrar al hombre, dice más de él y sus relaciones —de su condición, de su conducta, de su libertad y de su historia— en el concepto de la voluntad de poder que la teoría marxista del valor, que se muestra como un afán determinista de la condición humana en un momento histórico señalado por la producción capitalista. Lo que

---

<sup>11</sup> Rubin, 1924: 48.

<sup>12</sup> «La teoría del materialismo histórico de Marx y su teoría económica giran alrededor de un problema básico: la relación entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción. El objeto de ambas ciencias es el mismo: *los cambios en las relaciones de producción que dependen del desarrollo de las fuerzas productivas*». Rubin, 1924: 48.

pretende ser abstracción se convierte en el conejo del sombrero. El valor, planteado de este modo general, conduce en primer lugar, a una visión segregada; primero hay que adaptarse a un lenguaje específico, y luego explicar toda la realidad desde esa reducción en la visión, o sea, desde el segregacionismo, sólo desde este lenguaje y con estas proposiciones (no otras) se puede explicar la realidad histórica, puesto que se trata de un sistema totalitario en el que todo se explica a partir de la biblia marxista, todo es trabajo, todo es producción. Con estas máximas se aspira a aprehender la complejidad del espíritu humano. Planteada de este modo, la religión (cualquier religión) es opio, no importa que incluso que el marxismo se hubiese vuelto la religión de los regímenes comunistas.

Históricamente se ha ligado al arte a la economía; las hipótesis materialistas afirmaban que el arte surge del excedente de la llamada Revolución Agrícola en el Neolítico; una vez que el hombre se asienta en un territorio ha tenido tiempo para simbolizar y producir. Pero descubrimientos arqueológicos parecen refutar esta teoría. Situado en el sudeste de Turquía, Göbekli Tepe es el lugar de culto religioso más antiguo descubierto hasta ahora, su arquitectura presenta un importante grado de avance simbólico y decorativo, no se consideraba posible un complejo de este tamaño para una comunidad tan antigua (datada entre el 7500 y el 8800 a. C.). Klaus Schmidt, su excavador, afirma que «primero llegó el templo, después la ciudad». De ello se deduce —se especula, si se quiere— que el arte no nace como producto del excedente económico, y que es más bien fruto de lo simbólico. Aún así, la economía política ha dedicado gran parte de su teoría a la producción, pero incluso entonces, aunque se quisiera recurrir al cliché del arte como mercancía, hay afirmaciones que rechazan esta idea.

Marx no dijo mucho acerca del arte; *El Capital* era sobre economía y sociedad de clases. Pero las siguientes generaciones sí quisieron abordar el tema, para ello tenían que exorcizarlo de lo apolíneo y lo dionisiaco, lo espiritual tendría que devenir valor de uso y consumo cultural, el arte debía estipularse como mercancía. De este modo se busca tasar su valor, sometiéndolo a las dinámicas del capital. Pero afirmaciones doctrinarias como la de que «el arte es mercancía» tienen poco valor explicativo al sustraérsele los criterios de subjetividad que los configuran, y ser tratados únicamente como producciones del capitalismo. Gran parte de estas declaraciones son especulaciones estéticas y filosóficas sobre el gusto, que insisten en vincular lo económico con lo simbólico de un modo determinista. A pesar de sus esfuerzos, la teoría marxista no puede explicarlo todo y, aunque no fuese esa su intención, tratar de insertar a la fuerza en una sola dinámica manifestaciones culturales tan subjetivas como el arte, la metafísica, la voluntad o la subjetividad resulta una tarea agotadora e inmensa, pero inútil si no hay una comprensión profunda de las manifestaciones del espíritu humano (en su lugar, había que excluirlas). La cuestión que subyace es la asignación del valor al arte, y de las explicaciones insuficientes que el marxismo ofrece para la valoración del capital simbólico, que no sigue las mismas reglas que el capital económico, aunque históricamente hayan existido esfuerzos inmensos por calzarlos, como la zapatilla de cristal.



Formalmente, Marx debía presentar a la mercancía en una condición abstracta, es decir, considerada aisladamente de sus cualidades esenciales, en su pura esencia o noción. Su (in)comprensión (u omisión voluntaria) de lo simbólico en las sociedades para favorecer una —admirable, si se quiere— generalización económica, le lleva a desechar elementos que son valiosos, y a concebir el valor económico únicamente como de uso y de cambio. Desde luego, era lo que se tenía que hacer para explicar su teoría del valor, pero las siguientes generaciones que quisieron interpretar la realidad de un modo totalitario desde el materialismo histórico, encontraron ausencias que no podían subsanarse fácilmente sino a partir de reelaboraciones conceptuales insertas en un lenguaje creado *ex profeso*. El arte, desde luego, no tiene sentido en un sistema marxista, al menos en un principio así lo pensaba Engels, éste era producto de una economía esclavista.<sup>13</sup> Si, a pesar de todo, se insiste en meter al arte y lo simbólico contenido en éste en el proceso mercantil, hay que partir por entender qué es la mercancía.

Para Marx es «el objeto que en lugar de ser consumido por el productor, se dedica al cambio o a la venta»<sup>14</sup>. El primer consumidor del arte es su productor; incluso, muchas veces el objeto artístico no nace con la intención de ser intercambiado, ni por un valor monetario o por un bien en proporción al trabajo empleado en su elaboración, o sea, no sale al mercado; su consumo es estético (luego, una valoración axiológica), ya desde aquí se puede objetar al arte como mercancía.<sup>15</sup> Luego, en adición a una descapitalización mercantil del arte, hay que considerar que las manifestaciones artísticas no siempre están expresadas en objetos materiales susceptibles de ser intercambiados; en el caso de la danza, el arte del movimiento se expresa como trabajo, es —de modo abstracto— únicamente fuerza de trabajo, otra vez, no es mercancía, porque «las mercancías son valores en tanto que son materialización de ese trabajo»<sup>16</sup>. Aún así, el trabajo por sí mismo no comporta valor, únicamente cuando está vertido en la mercancía, por tanto, si la danza no produce mercancía, no tiene valor, como señala Engels, «el valor mismo no es sino la expresión del trabajo humano socialmente necesario objetivado en una cosa. Por tanto, el trabajo no puede contener valor»<sup>17</sup>. De este modo, una idea por sí misma no contendría valor, aunque fuese producto del ‘trabajo’ mental, para ello tendría que materializarse. «La comprensión de que el trabajo no tiene valor ni puede tenerlo

---

<sup>13</sup> «Sin esclavitud no hay estado griego, ni arte griego». Engels considera al arte junto a la religión y a la filosofía dentro de la «superestructura ideal», despreciándolas, como una «productividad relativamente subdesarrollada del trabajo humano», en este sentido, lo considera unido a la clase dominante y explotadora, superfluo, y un obstáculo para el desarrollo social. Cf. ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring* [1878], Versión al castellano por el Instituto del Marxismo-Leninismo y Editorial Progreso, Moscú, en Marxists Internet Archive, 2003: p. 78 y 174-176.

<sup>14</sup> Marx, 1867: 5.

<sup>15</sup> «Para producir mercancías, hay que producir valores de uso con el designio de entregarlos al consumo general por medio del cambio». Marx, 1867: 8.

<sup>16</sup> Marx, 1867: 7.

<sup>17</sup> ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring* [1878], Versión al castellano por el Instituto del Marxismo-Leninismo y Editorial Progreso, Moscú, en Marxists Internet Archive, 2003: p. 194.



es de suma importancia para el socialismo, el cual se propone emancipar a la fuerza de trabajo humana de su situación de mercancía»<sup>18</sup>. Desde luego, en el ejemplo de la danza como arte, la fuerza de trabajo también se vende, pero la «cosa»-producto del trabajo no se obtiene para su uso exclusivo,<sup>19</sup> y es en esta exclusividad en donde reside la base del capital, o sea, la propiedad privada.

El tratamiento que recibe el objeto artístico —la presunta mercancía— en el mercado del arte, no es el de un uso exclusivo, a pesar de ser un objeto singular, único e irrepetible. De este modo, no sólo la contemplación de la danza, sino el aparente mercado artístico de la pintura en los museos, su consumo no se puede disfrutar sino bajo la figura del usufructo, en la que el consumidor no tiene derecho a su uso personal (en tanto que objeto material) y en cuyo caso hay un consumo ideológico, pero no mercantil, o sea, un consumo simbólico;<sup>20</sup> el espectador, de un Monet, por ejemplo, no es el dueño de la obra, a menos que la haya comprado —es el caso de las colecciones privadas o museísticas, y aunque fuese propiedad del estado— o haya adquirido una reproducción técnica (una fotografía, una litografía), en cuyo caso, como se dijo antes, sí se trata de un producto destinado para su salida al mercado, o sea, una mercancía. En la arquitectura la mayoría de las veces es más clara su pertinencia al mercado (inmobiliario), y aunque se enfrenta al mismo debate raído de si es arte o no, hay que concederle el privilegio de la duda a su condición artística, que como se ha visto, no se ciñe a lo mercantil. Además, la (in)definición de lo arquitectónico como arte o mercancía es más difusa, más compleja en tanto que no se trata sólo de una idea sino de una materialización imbuida cabal y efectivamente en un proceso capitalista que involucra inversores, mercancías, fuerzas de trabajo, salarios, propiedad de la tierra, etcétera, que pueden fácilmente explicarse desde la teoría económica. A excepción, desde luego, de las obras no construidas, y el consabido y rancio (en las dos acepciones del término) debate de si «eso» es, o no, arquitectura.

Pero hay más rasgos del arte que lo separan cada vez más de la mercancía. Marx explica que «una cosa puede ser útil y producto del trabajo sin ser mercancía. Todo el que con su producto satisface sus propias necesidades, sólo crea un

---

<sup>18</sup> *Ídem*, p. 195.

<sup>19</sup> Ello implicaría el sistema esclavista. Rubin lo dice claramente: «La relación de producción entre personas determinadas se establece en el momento en que se transfieren las cosas, y después de la transferencia, se interrumpe nuevamente [...] En la sociedad capitalista las relaciones permanentes y directas entre determinadas personas que son propietarias de diferentes factores de producción, no existe». Rubin, 1924: 59, 64 y 67.

<sup>20</sup> No se trata, en este caso, del simbolismo del que habla Rubin, como una transacción simbólica, se trata efectivamente de una transacción real, pero no material. «Según Marx, la concepción que atribuye las relaciones sociales a las cosas per se es tan incorrecta como la que considera una cosa sólo como un “símbolo”, un “signo”, de las relaciones sociales de producción. La cosa adquiere la propiedad del valor, el dinero, el capital, etcétera, no por sus propiedades naturales, sino por las de aquellas relaciones de producción por las cuales se vincula en la economía mercantil. Así, las relaciones sociales de producción no están sólo “simbolizadas” por las cosas, sino que se realizan a través de las cosas». Rubin, 1924: 60.

valor de uso por su propia cuenta»<sup>21</sup>, desde aquí abre la posibilidad de la creación de valores de uso que no necesariamente se convierten en mercancías, pero añade que tienen que ser útiles para ser considerados valores de uso, «ningún objeto puede convertirse en valor si no es útil. Un objeto inútil no crea valor, porque se ha gastado inútilmente el trabajo que contiene»<sup>22</sup>. Para Platón el arte no tiene una utilidad determinada, es inútil (la pintura de una cama no sirve para dormir encima, es imitación de la verdad), aunque le reconoce, junto a Aristóteles, cierto valor —que sería su utilidad— en tanto que esté al servicio de la educación y la moral. Moral que no reconoce Marx, ni Engels.<sup>23</sup> Luego, Sontag (1961) y otros artistas de la segunda mitad del siglo veinte dirán que el arte «no tiene por qué justificarse a sí mismo», ni tener una «función»<sup>24</sup>, en este caso, si se atiende a Marx, sería un objeto sin valor, inútil porque se ha gastado inútilmente el trabajo que contiene.

Por último, éste afirma que «el mismo trabajo crea siempre el mismo valor»<sup>25</sup>, y que «el tiempo de trabajo que determina el valor de un producto es el tiempo socialmente necesario para producirlo». Pero los objetos artísticos, como señala Bourdieu, son productos cuyo precio de mercado no coincide con el costo de producción,<sup>26</sup> ni con el trabajo socialmente necesario invertido en ellos, que eventualmente tasaría su valor (todavía no su precio). El tema circunscribe al valor del objeto artístico en tres fronteras que para decirlo de una vez por todas, le redimen de su estigma mercantil. En primer lugar, su condición singular. Aunque el mismo autor pinte, como sucedió en efecto, dos Giocondas,<sup>27</sup> cada una de ellas, por su excepcionalidad espacio-temporal, por la originalidad en la técnica empleada (la vinculación del ojo y la mano) y por la irrepetibilidad del acontecimiento, representan un objeto singular.<sup>28</sup> En otros ámbitos, el valor cultural del objeto artístico es también acentuado por lo que se denomina «rareza», que es otra forma de la singularidad.

Un segundo aspecto en la valuación del objeto artístico lo representa el problema de la transformación, que en la economía marxista involucra el paso de valores a precios. Este problema va ligado al tercer aspecto de la valuación del arte —y de la valoración del artista—, que es el del carácter social del trabajo, específi-

---

<sup>21</sup> Marx, 1867: 8.

<sup>22</sup> *Ídem*.

<sup>23</sup> Están las dos posturas, la defensa de una «nueva moralidad» que supere a la moral capitalista, en el advenimiento del socialismo, pero también están las afirmaciones explícitas como la del *Manifiesto del partido comunista*, que señalan a la moral como prejuicios burgueses, una forma de ilusión, una falsa conciencia o ideología: la revolución comunista «abolirá toda moralidad en vez de fundarla de nuevo». § II, Proletarios y comunistas.

<sup>24</sup> Cf. p. 276 de esta tesis. En consonancia con la abolición del estatuto funcionalista del pensamiento con el que Vattimo explica la Posmodernidad. Cf. Vattimo, 1985: 155.

<sup>25</sup> Marx, 1867: 7.

<sup>26</sup> Bourdieu, 2003: 40.

<sup>27</sup> En este caso, la presunción de que la Gioconda de Isleworth es también obra de Leonardo da Vinci se toma como válida; a la fecha no ha sido refutada.

<sup>28</sup> «Excepcional», «original» e «irrepetible» no hacen alusión a la perfección platónica sino a una sinonimia con la palabra «singular» como grado de excepción.

camente de la producción (no tanto la distribución o el consumo), y que Marx explica como trabajo simple, que es la reducción del trabajo compuesto, y éste, en sentido contrario, la multiplicación del trabajo simple —aunque multiplicación y reducción no sean necesariamente procesos inversos—. En ambos casos se trata de cuantificar lo cualitativo, un problema que se complica ya desde el principio por la carencia de unidades de medición comunes. Marx intenta conciliar la calidad con la cantidad en la magnitud del valor: el tiempo de trabajo socialmente necesario. Dühring señalaba ya entonces que «el tiempo de trabajo de un peón es, desde el punto de vista económico, exactamente del mismo valor que el del arquitecto».<sup>29</sup>

Engels responde primero, diciendo que el tiempo de trabajo no tiene valor *per se*;<sup>30</sup> una vez que se ha comprendido que «el tiempo no es oro», procederá a afirmar cómo es que algo que no tiene valor sería capaz de asignar valor al mezclarse con la fuerza humana, con lo que se recae en la conclusión marxista de que la sustancia del valor es el trabajo, de lo que se deduce que sólo el trabajo es productor de valor, que no está en duda. El problema aquí es que trabajo y tiempo son indisociables. No se puede realizar el trabajo (fabril o mental) si no se dispone de tiempo, que en promedio se utilizará como medida para el valor-trabajo. Otra vez se trata de cuantificación y cualificación. Si se parte del supuesto de que trabajo y tiempo son indivisibles, el silogismo se expresa de la siguiente manera: Si más tiempo es igual a más trabajo, y más trabajo es igual a más valor, por lo tanto, más tiempo es igual a más valor. Pero Engels dice que no, que el tiempo no vale, y que, por lo tanto, el trabajo de un arquitecto (sin importar el tiempo) es el mismo que el de un peón (en todo caso, hay acumulación de trabajo en la formación del arquitecto, aunque esta quede luego rápidamente amortizada). Desde luego, lo dice apelando a los principios de igualdad que rigen el socialismo, en el que un arquitecto eventualmente debe cargar una carretilla, como el peón, solo en este sentido el planteamiento es correcto, porque el tiempo de trabajo para un régimen socialista es —teóricamente— igual para todos. Pero, como su visión es materialista, sustrae el «valor» axiológico<sup>31</sup> de la idea, la creatividad, a pesar de que se afirma que «el interés fundamental de Marx era la actividad humana creadora»<sup>32</sup>.

Luego de las consideraciones precedentes, se tiene que aceptar que la idea de que «el arte es mercancía» resulta insuficiente para explicar las dinámicas que describen su valor, si únicamente se atiende a las condiciones materiales del objeto sin considerar sus propiedades simbólicas. A la tasación del valor, que es ya de por sí

---

<sup>29</sup> ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring* [1878], Versión al castellano por el Instituto del Marxismo-Leninismo y Editorial Progreso, Moscú, en Marxists Internet Archive, 2003: p. 191.

<sup>30</sup> «La comprensión de que el trabajo no tiene valor ni puede tenerlo es de suma importancia para el socialismo, el cual se propone emancipar a la fuerza de trabajo humana de su situación de mercancía». ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring* [1878], Versión al castellano por el Instituto del Marxismo-Leninismo y Editorial Progreso, Moscú, en Marxists Internet Archive, 2003: p. 195.

<sup>31</sup> Aquí el término «valor» se usa de forma redundante con «axiología», para no confundirlo con los términos marxistas y reforzar su condición.

<sup>32</sup> PERLMAN, Fredy, «El fetichismo de la mercancía», en el prólogo a Rubin, 1924: 12.

un problema, hay que agregarle el consumo cultural y el valor simbólico (o si se quiere, sagrado) de los objetos, sean éstos mercancías o no, sean arte o no. De todo ello se deriva la pregunta ¿cómo se articulan lo económico y lo simbólico en los procesos de reproducción, diferenciación y construcción del poder?

#### DEL CAPITAL SIMBÓLICO

Hay que realizar un ejercicio mental de simulación: el lienzo original de Guadalupe, la imagen más venerada de América es descolgado, enrollado y vendido a un coleccionista privado. De acuerdo a la teoría del valor-trabajo, su valor económico es prácticamente nulo, sobre todo si se considera que el tejido viejo y burdo, milagrosamente no tiene incorporada fuerza humana de trabajo (lo que se intenta rescatar de este tosco ejercicio de comparación, es el valor simbólico y la relación que guarda con el valor-trabajo). Ahora bien, para completar el ejemplo, hay que realizar un ejercicio paralelo con el *Éxtasis de Santa Teresa*. Si alguien se arrodilla ante la obra de Bernini, puede pasar por loco, «comete un “error de categoría”: toma por una obra religiosa, susceptible de culto religioso, una obra susceptible de otro culto, en otro campo, en otro juego»<sup>33</sup>.

En ambos casos hay un valor simbólico —en el primero, religioso, en el segundo, artístico— que corresponde campos distintos, en el caso de Guadalupe, si se acepta la ironía, no hay incorporada fuerza humana de trabajo, mientras que en el caso de Bernini, hay una fuerza barroca —abundante, desmesurada— que no obstante, tampoco se corresponde con el valor simbólico, no puede medirse su valor (no precio) por el trabajo incorporado sobre el mármol. Luego, si se le agrega el trabajo acumulado de todas las manos que han intervenido en ella, tampoco es probable que su valuación alcance un consenso satisfactorio. Es un problema cualitativo que no puede resolverse con medios cuantitativos, o sea, no se puede cuantificar esta clase de valor, independientemente del precio con el que eventualmente (ésta u otras obras) esté tasado en el mercado de arte. Se puede deducir que el valor simbólico aumenta o disminuye en la medida de la apropiación del sujeto con la cosa, pertenencia que se extiende al conocimiento (intelectual o empírico) que se tiene de ésta, y al grado de identificación o afinidad con el que el posible consumidor se relacione con la obra. Luego, la cuantificación puede ser arbitraria.

En la arquitectura este fenómeno es claro en las políticas gubernamentales de reordenamiento urbano, cuando sólo aumentando la cantidad de indemnización al habitante del predio, éste accede a evacuarlo, eventualmente, aunque se dan los casos, como los de la autopista que tiene que pasar a ambos lados de la casa, una isla edificada en el asfalto, ante la negativa del propietario de ceder su derecho de uso, dado por la propiedad privada. Tanto si se trata del terreno, la mercancía, el arte, o la cosa, hay un valor intrínseco, algo que tiene que ser común a estas cosas, y que no es el trabajo incorporado en su fabricación. Para Aristóteles es la sustancia, en Platón es la idea, pero en la Posmodernidad química que ya no privilegia un modelo esencialista, ni platónico, se tratará de la experiencia subjetiva. En Platón y

---

<sup>33</sup> Bourdieu, 2003: 28.

Aristóteles (pero incluso, todavía en Kosuth<sup>34</sup>), el valor está vinculado de forma intrínseca —por razón de su naturaleza— al objeto, mientras que la experiencia comporta una relación extrínseca, no esencial, y no trascendente, que no por ello deja de ser una vinculación que asigna valor.

Entonces, hay un reconocimiento de valor trans-material, como en el caso del fetiche (un objeto de culto al que se le atribuyen poderes sobrenaturales, funciones que están más allá de sus características propias, esto es claro tanto para el vudú como para el marxismo). En éste se trasciende el objeto por sí mismo, su materialidad, en tanto que su importancia no radica en el objeto *per se*, sino que se presenta como un «sacramental», o sea, un signo visible que comporta una realidad invisible. El *Ecce homo* de Borja, por ejemplo, sirve como pretexto para analizar el impacto mediático y el fenómeno del interés que suscitó desde el punto de vista sociológico. El *Ecce homo* es a Borja lo que el museo Guggenheim a Bilbao, una fuente de divisas y una creación 'artística' que atrae turistas y pone en marcha la economía del pueblo. Tras la intervención en 2012, Borja, de unos cinco mil habitantes, recibió en un año la visita de 150,000 turistas para ver la intervención de Giménez. La actitud es desmesuradamente quínica: cinismo en masa. Son las masas las que se lanzan alegremente en pos de una fruición por la experiencia, de un «estar ahí» para contarle al mundo, es un arte sin justificación funcional, el arte como experiencia que se extiende a los sentidos, la fruición.

A través del tiempo, cada época y sociedad han estado representados por diferentes regímenes gubernamentales, lo interesante es entender las formas de autoridad que (a la par o en contra del gobierno) ejercieron influencia sobre gran cantidad de individuos, a ello se le llama poder, de este modo, se puede recurrir tanto al chamán como al partido, a la academia o a la religión, para entender los procesos que conformaron la sociedad y su devenir histórico. Ni siquiera los regímenes despóticos o totalitarios estuvieron exentos de estas dinámicas del poder «múltiple», puesto que han sido derrocados. Si se atiende al materialismo histórico, la historia estaría realizada en la lucha de clases. Marx distingue dos —el proletariado y la burguesía— porque su planteamiento se enuncia en el contexto de la producción y la dialéctica, pero la generalización de las clases (las formas de poder, los campos) aunque esclarecen un proceso abstracto, no comportan suficiencia para explicar otras dinámicas más complejas y específicas de las sociedades.

En este contexto, Bourdieu ha planteado el concepto de *campo* como una utilidad para mediar entre la estructura y la superestructura, así como entre lo social y lo individual. En efecto, no es posible deducir del carácter general del modo de producción el sentido de una obra particular, pero no por ello, se deberá admitir la inexplicabilidad de la creación cultural como un acto de generación espontánea, ni la asociación de valor que la cultura le asigna, expresado en la apropiación de la obra (arquitectónica, pictórica, musical, etcétera). La generalización describe, pero no explica, para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual, observa Bourdieu, hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones

---

<sup>34</sup> Joseph Kosuth, *Art as Idea as Idea*, 1966.



Ecce Homo de Borja, restauración de 2012.

Tras la intervención de Giménez sobre el Ecce homo de Borja, el ayuntamiento de Zaragoza tomó cartas en el asunto para la correcta restauración del fresco, pero una mezcla indiscernible entre químicos y artistas publica una petición para dejar al Cristo como estaba (en [change.org/](https://change.org/) A la fecha la petición tiene 23,337 firmantes [cons. 5/2015]), argumentando que «el resultado de la intervención combina inteligentemente el expresionismo primitivo de Francisco de Goya, con figuras como Ensor, Munch, Modigliani o el grupo Die Brücke, perteneciente a la corriente artística del expresionismo alemán».



construido por agentes sociales directamente vinculados con la producción y consumo de la obra:<sup>35</sup> artistas, evaluadores, compradores, editores, críticos, marchantes, público, y eventualmente usu(fruct)arios que determinan las condiciones específicas de producción, circulación y consumo de los productos.<sup>36</sup>

A este territorio, Bourdieu lo denomina *campo* cultural; para él, la sociedad moderna se reproduce en campos (económico, político, científico, artístico...) que trabajan con una fuerte independencia. Es preciso, para comprender el funcionamiento de la sociedad, investigar la dinámica interna y el sentido particular de cada campo, en vez de deducirla del carácter general de la lucha de clases, indagar cómo se disputan la apropiación del poder y el capital simbólico generado en cada uno y los grupos que intervienen en él. De este modo, «la sociedad, y por tanto, la confrontación entre las clases, es resultado de la manera en que se articulan y combinan las luchas por la legitimidad y el poder en cada uno de los campos»<sup>37</sup>, pero también eventualmente, conducirá a la asignación de valor (económico, político, científico, artístico...) de cada producto.

¿Qué es lo que constituye a un campo? Dos elementos: La existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un capital (de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera) respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo. Un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra. Quienes participan en él tienen un conjunto de intereses comunes, un lenguaje, una «complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos»; por ese, el hecho de intervenir en la lucha contribuye a la reproducción del juego mediante la creencia en el valor de ese juego. Sobre esa complicidad básica se construyen las posiciones enfrentadas. Quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión, de herejía.<sup>38</sup>

En el caso del arte, ¿quién o qué es lo que asigna valor a la obra? Antes habría que empezar por definir qué es esta figura rebelde, heresiarca y megalómana,

---

<sup>35</sup> Bourdieu, 1984: 12.

<sup>36</sup> «Existe una estrecha conexión y correspondencia entre el proceso de la producción de bienes materiales y la forma social en que ésta se lleva a cabo, esto es, la totalidad de las relaciones de producción entre los hombres. [...] La correspondencia entre el proceso material de la producción, por un lado, las relaciones de producción entre los individuos que participan en él, por el otro, se realiza de manera diferente en diferentes formaciones sociales». Rubin, 1924: 61.

<sup>37</sup> Bourdieu, 1984: 13. «En este juego, la gente ocupa posiciones que están determinadas, en gran parte, por la importancia de su capital simbólico —distribuido desigualmente—. Hay, pues, una estructura de la distribución de ese capital que, a través de la posición que cada artista ocupa en esa estructura (dominante o dominado, etc.), “determina” u orienta las estrategias». Bourdieu, 2003: 39.

<sup>38</sup> Bourdieu, 1984: 14.

¿quién es el artista (el arquitecto, o mejor, el *starchitect*) capaz de convertir «un solo movimiento de su mano en oro»<sup>39</sup>? Para Bourdieu, «el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista»<sup>40</sup>, la afirmación tiene más implicaciones que las de la semántica o del juego evidente de posiciones fácticas. No hay necesidad de entrar en la controversia de si «el artista nace o se hace», o si el arquitecto —en general cualquier productor— está dotado de un carisma<sup>41</sup> y un aura energética que le confiere un estatus de distinción sobre el resto de los mortales. A fin de cuentas, «no es el artista quien hace al artista, sino el campo, el conjunto del juego»<sup>42</sup>.

Sin embargo, sería injusto reconocer que en el artista hay también una condición original capaz de estimular experiencias inéditas, que hay cierto grado de creatividad que le aportan por razón de su naturaleza, diferencia ante el no-artista. Para Eco, el arte involucra una estructura poética, lo que lo comporta a su vez una noción de obra de arte como continua polaridad entre *completividad e inagotabilidad*, además de las proposiciones de una dialéctica entre *forma y apertura*; es una definición del arte como experiencia abierta; luego, se abre a las afirmaciones radicales según las cuales la obra sería una especie de esquema lingüístico que la historia sigue rellenando. La estética contemporánea ha insistido suficientemente sobre este punto, afirma.<sup>43</sup>

A partir de Kuhn, Vattimo expone dos modelos de historicidad que se pueden sintetizar como de rupturas y continuidades. Al primero lo llama «revolucionario», y al segundo lo denomina «normal»; en éste, la novedad tiene un carácter de inmovilización histórica, donde son las «cabezas mecánicas» las que garantizan el avance a partir de los bastones y sostenes de la experiencia; mientras que el modelo revolucionario «hace época» y está vinculado con la figura del *genio*,<sup>44</sup> su creatividad magistral y el carácter ejemplar de sus obras, sin la cual la originalidad misma se reduciría a extravagancia. Derivado de el análisis de Kuhn, Vattimo parece encontrar una contradicción respecto de que

sólo la ciencia y la técnica parecen tener historia al constituir un despliegue continuo y acumulativo al cual se le puede aplicar el concepto de progreso, mientras que, por otra parte, son los genios los que «hacen época» y abren nuevos caminos y horizontes, circunstancia en la que parece consistir más propiamente la historicidad en un sentido fuerte, es decir, como novedad y no tan sólo como continuidad y desarrollo.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Dice Elmir de Hory: «Picasso es el mayor fenómeno de nuestro tiempo. Nunca existió un pintor que fuera capaz con un movimiento de su mano que necesariamente no implica más de diez segundos, ese movimiento de la mano se transforma en oro». En *E, for fake* (1973): 1 h 09 min. 20”.

<sup>40</sup> Bourdieu, 2003: 39.

<sup>41</sup> Del latín *charisma*, y éste del griego antiguo *chárisma*, «don», a su vez de *cháris*, «gracia».

<sup>42</sup> Bourdieu, 2003: 39.

<sup>43</sup> Eco, 1965: 111.

<sup>44</sup> ¿Pero todavía existe la figura del genio? Quien todavía conozca un ejemplar de tal especie puede considerarse etnólogo.

<sup>45</sup> Vattimo, 1985: 86.

De acuerdo a Kuhn, es el genio el que construye una historia de rupturas, pero es la propia Modernidad la que ha introducido y se ha encargado de perpetuar el concepto de novedad, que se hace evidente cuando la secularización deviene en la fe en el progreso —o la ideología del progreso— y el curso mediante el cual el éste se convierte en un valor por sí mismo y en consecuencia, la secularización extrema que lleva a afirmar a lo nuevo como valor y como valor fundamental. Sin embargo, Vattimo entrevé la fisura que abre paso a la «renovación»: «ya en la “rutinización” del progreso científico, tecnológico e industrial, ya en el desplazamiento del *pathos* de lo nuevo hacia el territorio de las artes, nos hallamos aquí frente a una verdadera disolución del progreso mismo»<sup>46</sup>. En este contexto, lo posmoderno, se caracteriza «no sólo como una novedad respecto a lo moderno, sino también como disolución de la categoría de lo nuevo [...] pues la novedad nada tiene de «revolucionario», ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera».<sup>47</sup>

Al igual que la palabra «nuevo», «genio» parece haber perdido su significado. Si todo el mundo tiene sus quince minutos de fama, todos serán genios por el mismo período de tiempo. No obstante, la razón principal por la que palabra ya no se aplica es que es demasiado abiertamente elitista. Hoy en día los ricos usan jeans azules, no sombreros de copa. En la era del consumismo triunfante, todo el mundo pretende ser, o al menos parecer, lo mismo, —una especie de clase «media»—. Las palabras «celebridad» y «*starchitect*» son tan despectivas como halagadoras o lisonjeras. Sin embargo, tal vez la edad de los genios, de las personas que descubren o inventan nuevos y grandes principios en la naturaleza, la ciencia o el arte —y la arquitectura— ha, en el presente, pasado.<sup>48</sup>

El artista se legitima a sí mismo, y socialmente con criterios subjetivos como la originalidad, el talento, el gusto, que tienen que corresponderse con una identificación colectiva que asocie sus caracteres y los integre en su *habitus*. No obstante, estas consideraciones son sólo una parte —la menor— en un un proceso de legitimación que no siempre asigna valor a la idea o al objeto, sino a la simulación. La fuente del valor no reside en lo que hace el artista, ni en cómo lo hace, ni en la decisión del comprador o el tasador a la influencia de tal galería, «es en el campo de producción, como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor»<sup>49</sup>. Clifford Irving parece condensar la *vox populi* cuando afirma que «el valor depende de las opiniones, y las opiniones dependen de los expertos». Es, desde luego, una crítica a la experticia, pero de fondo es una evidencia de un sistema de asignación de valor que podría calificarse como arbitrario si no fuese por el análisis de las lu-

---

<sup>46</sup> Vattimo, 1985: 94.

<sup>47</sup> Vattimo, 1985: 12.

<sup>48</sup> Woods, Lebbeus [Blog] *Dead words*, pub. 18/9/2008, (cons. 5/2013).

<sup>49</sup> Bourdieu, «La production de la croyance: contribution a une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13 de febrero de 1977, pp. 5-7.

chas internas que lo rigen, luego, por los modelos que son capaces de explicarlos, como el de la teoría de juegos, o los análisis filosóficos de la voluntad de poder. El campo —la esfera— del arte que involucra expertos y capital económico, es la que en sus luchas internas asigna valor al objeto con la finalidad de trocarlo en mercancía para fundar un mercado del arte. Más allá de la segregación clasista universal, este modelo de cotos de poder y grupos dominantes (como las sociedades de control estudiadas por Foucault) está reproducido en diferentes esferas, estratos y campos complejos de la sociedad; «el lugar por excelencia de las luchas simbólicas es la clase dominante»<sup>50</sup>, que es una especie de bisagra entre el capital económico y el capital simbólico.

Para Bourdieu las relaciones económicas entre las clases son fundamentales, pero siempre en relación con las otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la reproducción y la diferenciación social. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural. En *La reproducción* define la formación social como «un sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y las clases».<sup>51</sup>

Tal parece que, por lo visto, la asignación de valor al arte históricamente ha estado ligado a su producción, de acuerdo a la óptica del inversionista y los expertos, que son los nuevos oráculos; una opinión de un experto, y ese lienzo podría valer unos cuantos cientos de miles de dólares.<sup>52</sup> Pero el problema de la asignación de valor al arte (no se habla de precio) no está sólo como se ha planteado históricamente desde el lado de la producción, sino también en los procesos sobre los que el marxismo menos ha dicho: los del consumo.<sup>53</sup> En el materialismo, desde luego, las propiedades sobrenaturales del objeto no importan, sólo su condición material y física que eventualmente le conferirá un estatus mercantil. Sin embargo, la significación de un fetiche no radica en el objeto *per se*, sino en la idea (mística, sobrenatural o simbólica) que está asociada a él.

La mercancía no sólo lleva valor de uso, para ser intercambiado entre la transacción comercial, también lleva implícita un valor simbólico, que la convierte, por lo tanto en un fetiche (en un sentido distinto al del fetichismo marxista de la mercancía), dado que este valor simbólico no está contemplado inicialmente en la materialidad desnuda del objeto. Este valor cultural aumenta, de modo no proporcional, el precio de la cosa, de este modo se comprende cómo en el mercado de las especies animales, se prefiere al cobayo o al conejo y se desprecia la rata común,

---

<sup>50</sup> Bourdieu, 1979: 248.

<sup>51</sup> GARCÍA, Nestor. «La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu», en la introducción a *Sociología y cultura* de Bourdieu, 1984: 10. Y Cf. Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *La reproducción. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970, p. 20.

<sup>52</sup> Clifford Irving, en *F for fake* (24 min. 57 seg.), lo menciona en el contexto de la falsificación, y de las obras falsas que han sido legitimadas como auténticas. Si un experto dice de un Elmyr que es un auténtico Modigliani, esta pieza elevará su precio en varios cientos miles de dólares. Al respecto, Cf. p. 270 de esta tesis.

<sup>53</sup> GARCÍA, Nestor. «La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu», en la introducción a *Sociología y cultura* de Bourdieu, 1984: 5.



Luis Buñuel, *L'age d'or* (fotograma), 1930. El objeto (artístico o no) como materialidad comporta un valor simbólico, que se expresa como fetiche.

o incluso la rata blanca contra la gris. Hay una idea implícita en el objeto (y en el animal, una idea cultural) y en este sentido, se convierte en un fetiche. La oferta y la demanda son consecuencias de esta asociación ideológica, pero tampoco explican de modo suficiente la valoración ligada al consumo simbólico; luego, esta imagen estará potenciada —ilusoriamente, o no— con la publicidad, que contribuye a aumentar el deseo, multiplicando los rasgos cualitativos del objeto: color, forma, etcétera. En el diseño funciona de modo análogo, hay arquitectura-cobaya y arquitectura-rata, o sea, materialidades asociadas a caracteres simbólicos que cargan la balanza consumista hacia un lado u otro. Como afirmación derivada de la experiencia resulta evidente, pero debe situarse en el contexto de la asignación de valor a la mercancía o al arte.

El sistema que rige el campo del valor artístico, desde luego, al ser discriminatorio en el mejor sentido de la expresión, está forzado a realizar clasificaciones, como las que habla Eco, la alta teoría y la *masscult*, que corresponden respectivamente a la burguesía y el proletariado, con la adición posterior de la *midcult* de acuerdo a MacDonald.<sup>54</sup> Ello puede ser entendido en el contexto de lo que Sloterdijk denomina «el desprecio de las masas» y la minoría de edad de Kant, en el que el hombre que pertenece a la masa, no tendría la capacidad de discernimiento ni la suficiencia para valorar por sí mismo, es como un lisiado que requiere de las muletas del conocimiento, representadas flamantemente en los expertos. Esta visión está potenciada por estudios que en el contexto de la sociedad de clases, afirman que no es sólo el hombre en cantidad (las masas), sino las clases bajas, las que realizan un consumo deficiente cualitativamente. Para Eco esta polémica ya había sido rebasada en 1965, cuando afirma que los tres niveles culturales —high, middle y low— propuestos por MacDonald y Van Wyck «no corresponden a una nivelación clasista»<sup>55</sup>. Esta visión se opone directamente a la planteada por la sociología de Bourdieu, que es, parafraseando a Eco, no integrada, sino apocalíptica. Se trata de una visión que aspira a ser cruda por su veracidad, pero termina siendo grotesca por sus prejuicios.<sup>56</sup>

En el fondo se trata de un sistema —aquí nadie insinúa que sea una mafia— de conexiones de alto nivel que definen qué es lo que se debe consumir como arte, cuya gran impotencia es precisamente su falta de poder (como influencia) en la sociedad posmoderna, cínica y subjetivada, a la que tampoco es que le importen mucho las categorizaciones elitistas de un mundo aparte. Esta estrategia no tiene sentido, ni legitimación, si no está respaldada tanto por el capital, como por la co-

---

<sup>54</sup> Eco, 1965: 51 ss.

<sup>55</sup> Eco, 1965: 54 y 70.

<sup>56</sup> El consumo cultural para Bourdieu sí está ligado a la clase social, afirma que la sociología del arte está basada en la desigual distribución de los medios de acceso a la obra de arte. Ello impacta en la forma en que la clase consume la obra artística, de este modo, las clases altas estarían vinculadas a la estética burguesa, la estética de los sectores medios y la estética popular, la de las clases bajas (Bourdieu no dice «chusma» por pura cuestión de estilo). Cf. Bourdieu, 2003: 32 y 1979. Además, cf. «La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu», de García Canclini, en la introducción a *Sociología y cultura*, Bourdieu, 1984.



lonización ideológica, que se traduce en un *habitus* (señalado por Bourdieu) que tatúa de forma insistente en la sociedad una superestructura ideológica. Esta propaganda tiene que venir de algún lado, en este caso de la academia, que se enfrenta constantemente a las expresiones culturales y simbólicas de las masas, las auténticas sociedades del arte democrático, entendido como mayoritario, frente a la monarquía bicéfala de los expertos y el capital. Éstos, para reivindicarse, han creado signos y símbolos, toda una infraestructura —arquitectónica— consagrada que por extensión sacraliza al objeto ‘artístico’ (similar a la hestia griega que santifica todo lo que toca) para a su vez elevar al arte. La galería (el teatro, el auditorio) es como una iglesia: «un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada. Exponiendo un urinario o una rueda de bicicleta en un museo, Duchamp se ha contentado con recordar que una obra de arte es una obra que está expuesta en un museo»<sup>57</sup>.

Bourdieu sostiene que el desarrollo de la burguesía forma un mercado específico para los bienes culturales, creando la infraestructura para éstos, lugares para exponer y vender la mercancía, e instancias específicas de selección y consagración; de modo que los museos, por ejemplo, se convierten en los templos civiles del arte y la cultura. Aquí la arquitectura juega un papel determinante para su legitimación, en cuanto creación de un espacio (con)sagrado para la exposición del ‘arte’, una infraestructura creada para garantizar la larga vida a la ilusión, de este modo, como afirma Bourdieu, el arte es «todo eso que entra en un museo»<sup>58</sup>, aunque, como el urinario de Duchamp, no haya tenido mayor intervención que la firma.

¿Cómo no ver que la consagración artística es una especie de acto mágico, que no puede ser cumplido sino en y por un trabajo colectivo en el seno de ese espacio mágico que es el campo artístico? Duchamp ha podido creer que era él, en cuanto artista singular, quien había construido el *ready made* en obra de arte. Sin embargo, ¿habría tenido la idea de esa creación y habría tenido éxito en hacerla reconocer si no hubiera sido un artista, y un artista reconocido?<sup>59</sup>

El artista, entonces, es una mezcla de trayectoria social y campos que interactúan entre sí y que están dominados por poderes fácticos, el económico (el inversionista), el político (el encargado del ejercicio del poder, el censor o el gobernante, o todos), el cultural (los expertos). El artista no se hace a sí mismo sino en la medida que entiende las reglas del juego para poder ganarse el título, «en última instancia, es el juego mismo el que hace al jugador dándole el universo de las jugadas posibles y los instrumentos para jugarlas»<sup>60</sup>. En consecuencia, la valoración del arte será producto de una ideología del poder.

Como patrocinadores, los inversionistas tienen el poder de discriminar, seleccionar y legitimar, en este sentido, de hacer una diferencia de valor (valuar y

---

<sup>57</sup> Bourdieu, 2003: 28.

<sup>58</sup> «Ustedes saben, al atravesar la puerta del museo, que ningún objeto entra allí si no es obra de arte». Bourdieu, 2003: 28.

<sup>59</sup> Bourdieu, 2003: 40.

<sup>60</sup> Bourdieu, 2003: 39.

evaluar); luego, esta visión queda afianzada en la sociedad gracias a su difusión mediática en boca de expertos, hay aquí un maridaje con la voz académica que se presupone heredera de una tradición histórica y de un gusto estético. Tanto los sistemas liberales como los conservadores afirman el gobierno del pueblo y para el pueblo, en este sentido una democracia, pero el arte ni siquiera se aproxima un poco a ésta. Lo que subyace en esta dinámica es que la élite dominante es la que ostenta el poder de establecer y *validar* al arte, de delimitar sus criterios de aceptación. Un ejemplo claro es el museo del Führer, la apoteosis del arte fascista, que se revela con una claridad deslumbrante durante la Segunda Guerra mundial. Hitler ha delegado al director de la galería de Dresde, Hans Posse, que conforme una comisión para la formación de un museo (diseñado por Albert Speer) que conmemore y celebre a la cultura aria, el imperio de los mil años. Como resultado del proceso de selección, desaparece para siempre entre el fuego y las cenizas gran cantidad de arte hebreo y gitano, producto de una segregación tanto racial como artística, indistinta en la mente del dictador. La estrategia sigue vigente, la dinámica de la institución del arte no ha cambiado desde entonces, sólo pasa de manos, pero sigue siendo el dueño de la pelota el que pone las reglas del juego. ¿Por qué siempre se ha de hacer lo que el inversionista dice? «Porque yo soy el dueño de la pelota, y la raya está donde yo me la imagino, y por tanto se hace lo que yo quiero, y lo que yo quiero es...» en otras palabras, *«with money dances the dog»*.

Sin embargo, para una axiología del arte, en este juego de valores económicos y estéticos, hace falta el valor ético, el que defiende el cínico en su soberanía, autarquía e independencia. Si a fin de cuentas, el artista no puede tener una visión personal, ¿qué puede transmitir sobre un lienzo, un escenario, o un edificio? El artista, por desgracia o por fortuna es de tendencia rebelde. Manet —cínico, bohemio, artista<sup>61</sup>— es un gran ejemplo. De éste, Bourdieu extrae, si no una ley general, por lo menos una lección de las grandes empresas de producción cultural del pasado: «Enfrentarse al conjunto de los problemas propuestos por un estado del campo, intentar conciliar cosas inconciliables, rechazar alternativas absurdas como la oposición entre búsqueda formal y compromiso político. Así es posible obtener un gran éxito en el dominio de la producción simbólica»<sup>62</sup>. Luego, de ahí se entiende la renuncia contestataria de Banksy al sistema de la consagración del arte de galería, para reivindicarse en las calles, el espacio cínico por excelencia. Es una dimisión voluntaria al mercado de clasificación y valoración de los expertos, a la vez que es una crítica a éste, como expresa en *Exit through the gift shop*.

---

<sup>61</sup> «Las revoluciones específicas, cuyo prototipo es la de Manet, se hacen, si se puede decir así, *contra* “el pueblo”, contra el gusto común, contra el gran público», afirma Bourdieu, pero luego se apresura a acotar que «los críticos y los sociólogos conservadores les resulta fácil invocar al pueblo para condenar una subversión necesariamente “impopular”, lo que quiere decir “antiburguesa” porque expresa la aversión del público burgués de museos y galerías frente a las búsquedas de la vanguardia». Cf. Bourdieu, 2003: 34.

<sup>62</sup> Bourdieu, 2003: 38.

# Transvaloración

*La interpretación de la crisis del Proyecto Moderno, sólo puede hacerse desde lo que Nietzsche llamó «la muerte de Dios», es decir desde la desaparición de cualquier tipo de referencia absoluta que de algún modo coordine, «cierre» el sistema de nuestros conocimientos y de nuestros valores, a la hora de articularlos en una visión global de la realidad.<sup>1</sup>*

En la infancia se crean en el individuo las categorías de valor; las va asimilando y literalmente mamando de la cultura, la interacción con las personas significativas de su entorno le transmiten tanto la comprensión de la realidad exterior como su realidad interna. El niño va diferenciando y vinculando las experiencias que vive en un todo coherente y significativo, a la vez que progresa en la formación de símbolos, que van desde los más elementales hasta los más abstractos y los conceptos. Es en este momento fundamental en el que se asientan sus valores como cualidades que se confieren a cosas, hechos o personas, y que le acompañan en mayor o menor medida durante toda la vida.

Aquí se empieza a construir un criterio subjetivo que se irá fortaleciendo en su historia individual, en el que asocia valor a los símbolos que construye a partir de relaciones sociales. El sujeto valora en una gradiente subjetiva que presupone una escala que va de lo positivo a lo negativo, que se estima de acuerdo a las ideas y experiencias que ha adquirido de su entorno inmediato y de la cultura. Los valores también son expresados en las relaciones comunitarias como características morales —lo moral es en sí mismo una propiedad social, una condición que el cínico desprecia— inherentes a la persona o al grupo. Podría afirmarse que los valores (y la forma de asignar valor al objeto) son creencias de mayor rango, compartidas por una cultura y que surgen del consenso social, ello implica que lo que para una cultura significa todo, para otra puede no significar nada, desde aquí se construye un criterio subjetivo que se irá fortaleciendo en su historia individual.

Este proceso, por el cual se asocian valor a objetos, es la base de la subjetividad (a diferencia del materialismo, en ésta no se asocia valor al mundo de forma objetiva, ni absoluta; el valor se encuentra en la subjetividad de los sujetos que hacen uso del valor), es lo que permite no sólo una ‘visión’ diferente de las cosas, sino una nominación distinta, que tiene valor en la medida que se le asigna sentido a éstas y se les nombra, o sea, se les adjudica —se reafirma— un valor por medio del

---

<sup>1</sup> De Solà-Morales, 1995: 66.



Como un Diógenes posmoderno, Banksy fabricó moneda inglesa (un millón de libras) reemplazando la efigie de la reina Isabel II con la de Diana de Gales, con la intención de lanzarlas desde un edificio. Previamente sacó algunos y los llevó a un festival, pero la gente los gastaba. Nadie se daba cuenta.

lenguaje (feo, bonito, práctico, insustancial, contrarrevolucionario). Sin embargo, no es sólo en la adjetivación en la que se realiza la valoración, sino en todas las formas del lenguaje, incluso en el gesto y la expresión corporal (apuntar con el dedo gruñir, reír, silbar, etcétera<sup>2</sup>). El sujeto designa por me dio de palabras, o sea, significa. La misma raíz se adjudica a «diseño», como dar nombre o signo a algo, o sea, marcar con signos.

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 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.<sup>3</sup>

Para designar algo, para darle contenido de verdad, se necesita recoger del lenguaje los elementos que le hacen ser verdadero o falso,<sup>4</sup> «las categorías de verdad 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 del poder, de los modos de subjetivación o individuación de los que disponemos”»<sup>5</sup>. Objetivar, en este sentido, sería designar algo del mismo modo para todos, o sea, nombrarlo igual, lo que involucra, desde luego, consenso y sumisión a éste. La asignación de contenido de verdad, entonces se debe buscar en la realización del sentido y del valor, como afirma Deleuze: «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 pensamos»<sup>6</sup>.

Esta concepción del valor como sentido y como apropiación, es distinta a la de los valores económicos, unívocos y cuasiabsolutos del materialismo histórico, y se refiere más bien a los valores sociales como cualidad de las acciones y las cosas, en términos axiológicos. «Axiología» proviene de los términos griegos *áxios*, lo estimado justo o digno bien, por parte de un sujeto o de un colectivo, y de *logos*, argumento o razonamiento. *Axiología*, estudio sistemático en torno a lo considerado justo u honorable. En términos simples, la axiología es el estudio del valor entendido en su dimensión amplia, como valor social; es también la rama de la filosofía que estudia la naturaleza de los valores y los juicios valorativos. Por su lado, «valor», del latín *valere*, es estar fuerte; *validus* es lo fuerte, aquello que se sostiene o que resiste. El valor latino se traduce al griego *áxios*.

---

<sup>2</sup> Hay que ver cómo el cinismo potencia estas características: Lengua sacada, dedo cordial expuesto, genitales, trasero, ojo guiñado, etcétera. Para el cínico el gesto corporal es un instrumento crítico que revalora.

<sup>3</sup> Deleuze, citado por Farías: 2003: 543.

<sup>4</sup> «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 apropian del propio pensamiento”». Farías, 2003: 543.

<sup>5</sup> Farías, 2003: 543.

<sup>6</sup> *Ídem*.

Se ha criticado mucho el término etimológico empleado por Nietzsche en su teoría del desarrollo del valor y la transvaloración (principalmente expuesta en tres libros: *La gaya ciencia*, *Más allá del bien y del mal*, y *Genealogía de la moral*), de si el valor puede «superarse» a sí mismo e ir «más allá». Desde luego, esta interrogante se plantea desde el pensamiento moderno de la superación, con base en el pensamiento antiguo de la esencia inmutable, del ser para el que el valor-sustancia no cambia; sin embargo, de las abstracciones nietzscheanas se puede inferir que el valor al que hace referencia Nietzsche *evoluciona*, y es en este sentido en el que se plantea el término «transvaloración» como un ir más allá de sí mismo: Transvalorar implica el cambio de categorías mentales que asignan el valor y que dan un nuevo sentido. El niño, afirma Nietzsche, es el único que puede instaurar valores nuevos, precisamente porque no está condicionado por un sistema de pensamiento anquilosado y *juega* a construir valores, al situarse al margen de parámetros rígidos.

La Real Academia Española —que limpia, fija y da esplendor— señala que la etimología preposicional *trans-* (cuya forma simplificada es *tras-*) significa «de un lado a lado a otro, al otro lado, o a través de», y en última instancia, también se puede interpretar como «más allá» y como «detrás».<sup>7</sup> El valor es germen que contiene fruto, por ello es necesario ir a-través-de, entrar en un proceso de maduración que implicará una transición de *a* a *b*, o sea, de un lado a otro en el pensamiento. Si se acepta que la valoración está ligada a procesos culturales de asignación de contenido (a través del lenguaje), y del sentido que subyace antes de la afirmación de verdad (el sujeto puede diferir de la verdad porque está condicionado por categorías del pensamiento), se puede deducir que transvalorar implica un cambio de sentido —la flecha nietzscheana—, otra aproximación en la asignación de categorías de valor. En este sentido, transvalorar es como experimentar, se adentra en la posibilidad de resultados desconocidos porque no está protegido por los muros de la interpretación ligada a la asignación de valores viciados, y a la seguridad del lenguaje, al movimiento interno en un campo determinado en el que nominar significa transliterar, o sea, recurrir a códigos habituales para expresar lo desconocido de un modo conocido. Transvalorar como experimentar implicaría romper las barreras de lo ordinario para crear nuevos valores que a su vez se expresaran en nuevos lenguajes, o sea, conceptualizar.

Según narra la tradición, el joven Diógenes de Sínope va a consultar su destino al oráculo en Delfos como antes hicieron otros, incluso Sócrates. Las versiones sobre este encuentro, sus antecedentes y resultados difieren. Diógenes Laercio lo cuenta así:

Diógenes era de Sínope, hijo de Hicesio, un banquero. Cuenta Diocles que se exilió, porque su padre, que tenía a su cargo la banca estatal, falsificó la moneda. Eubúlides, en su *Acerca de Diógenes*, dice que el propio Diógenes lo hizo y marchó al destierro con su padre. Y no sólo éste, porque él mismo confiesa en el *Pórdalo* que había alterado la acuñación de moneda. Algunos cuentan que, nombrado inspector, se dejó persuadir por los operarios, y fue a

---

<sup>7</sup> Cf. [rae.es/](http://rae.es/), Diccionario panhispánico de dudas, y Diccionario de la Real Academia.

Delfos o a Délos, la patria natal de Apolo, a preguntar si debía hacer lo que le aconsejaban. Cuando el dios le dio permiso para modificar la legalidad vigente, sin comprender su sentido, falsificó la acuñación y, al ser descubierto, según unos, fue desterrado; según otros, se exilió por su propia voluntad, asustado. Otros cuentan que su padre le encargó de la moneda y él la falsificó. Y mientras aquél fue apresado y murió, él escapó y marchó a Delfos, donde preguntó no si había de falsificar la moneda, sino qué podía hacer para hacerse muy famoso, y allí recibió ese oráculo.<sup>8</sup>

Según la fuente historiográfica que se consulte y el grado de afinidad del autor con la el cinismo, la historia de este encuentro cambia; las distintas versiones no logran ponerse de acuerdo en qué representa este oráculo que marcaría el destino del filósofo cínico. Diógenes Laercio menciona al menos tres, que aunque parece que se oponen entre sí, no se excluyen necesariamente, y contribuyen a formar la imagen del destino de Diógenes de Sínope sobre la transmutación de los valores. Estas pueden ser estudiadas retrospectivamente a la luz del *bios kinikós*, del que el análisis foucaultiano resulta ser una herramienta poderosa de ayuda. Hay que señalar que la posición del oráculo no es la de un intérprete, sino de un transmisor de los designios del dios Apolo y que la respuesta que otorgaba era siempre enigmática. En el caso de Diógenes cabían al menos tres interpretaciones.

a) Falsificar la moneda. Según esta versión, Diógenes entiende la misión que le da el oráculo como literal, aunque a la luz de el *bios kinikós* resulta poco creíble, por varios motivos. En esta línea hermenéutico-literal de la transmutación del valor de la moneda, hay también otras versiones sobre cómo Diógenes quiere ser obediente a su destino, tanto alterando el metal, como privándole de su valor al marcarlas con un punzón, lo que las invalidaría. Si se atiende al *bios adiaphoros*, que es la vida independiente o sin mezcla, no es propio del cinismo realizar afecciones para enriquecerse, pues la vida independiente favorece el desprendimiento de la riqueza material por la frugalidad, la renuncia a los bienes terrenales y a la vanidad; es poco probable, incluso contradictorio, que Diógenes busque la falsificación de la moneda para conseguir riqueza, resulta en cambio más coherente asumir que al marcarla con un punzón, ésta quedase invalidada, con lo cual la burla cínica se anotaba una victoria frente a la sociedad que impotente que mira depreciados sus valores monetarios, mientras el cínico ríe soberanamente.

b) Modificar las leyes. De acuerdo a esta segunda interpretación el oráculo da permiso a Diógenes «para modificar la legalidad vigente», ello introduce a otro nivel la transmutación del valor, ya no como una simple concreción instrumental expresada a través de una acción objetual (o sea modificar la cosa física «moneda», un objeto concreto en una zona concreta), sino la modificación de las leyes determinadas como una acción que involucra no sólo un cambio en las cosas, sino en las relaciones entre individuos. Diógenes pasa del objeto —literalmente la moneda— al valor del sujeto social, o sea a la política, a un territorio de relaciones y conexiones entre individuos que están sometidos a leyes específicas. El destino de

---

<sup>8</sup> Diógenes Laercio, VI, § 20-21: 288.



Diógenes sería modificarlas, lo que forma parte del *bios diakritikós*, la vida que «obedece a la ley» (de la voz interior), a la ley natural, que conduce al cínico a una vida recta. A través de su modo de vida Diógenes incide en la sociedad ateniense, entre los efesios y los sinopenses, más que oponiéndose a sus leyes, instaurando una ley distinta y recta, y es esta incisión la que modifica la legalidad vigente y que —no sólo al abrazar su propia naturaleza, sino al ser coherente y expresar con su cuerpo que es en sí mismo una denuncia social— aspira a modificar las leyes, no las escritas en piedra o pergamino, sino las que están en el corazón del hombre, aunque ello implique un nivel más profundo, ya no sólo a la relación entre individuos, sino en el centro neurálgico del ser humano, entonces el cinismo apunta a la transmutación de los valores.

c) Transmutar los valores. Independientemente de si las dos interpretaciones anteriores son metafóricas u objetivas (históricamente verdaderas) la tercera, que las involucra a ambas, presenta el espíritu del mensaje que el oráculo quiere transmitir a Diógenes; más allá de si debía haber una interpretación literal o eufemística de sus palabras, ésta es la síntesis de la labor que debe realizar el filósofo cínico. Transmutar los valores fue efectivamente la tarea de Diógenes y la «esencia» del cinismo a través del tiempo; ésta, en un nivel más profundo de acción, ya no apunta sólo a la concreción instrumental o a la instrumentación social, sino a lo profundo del hombre, a transformar sus valores, y es aquí donde reside la titánica y sorprendente labor que recibe Diógenes como destino. Los caminos que elegirá para concretar esta tarea *autoimpuesta* (el oráculo clarifica, pero no impone, el cínico es libre y soberano para elegir) serán los que dan forma al cinismo, y están expresados a través del modo de vida. La transmutación de los valores debe entenderse como la estrategia del cinismo siempre cambiante, en la medida que no se ata a ninguna teoría y su dinamismo es el de la movilidad perpetua, luego, ahí radica el inconformismo, la insatisfacción y la rebeldía.

## NIHILISMO

Nihilismo proviene del latín *nihil* que significa «nada». La visión angustiante de Nietzsche encuentra un relativismo racional y metafísico que ha destrozado cualquier base fundamental. No hay dónde apoyarse, por lo que todo se cimienta en la nada, y ya nada tiene sentido. Desde aquí el nihilismo es la carencia de sentido y fundamento, de referencias, puesto que se ha eliminado el valor supremo, los límites, y por tanto, las unidades de medida; todo es relativo, «sólo allí donde no está la instancia final y bloqueadora del valor supremo Dios, los valores se pueden desplegar en su verdadera naturaleza que consiste en su posibilidad de convertirse y transformarse por obra de indefinidos procesos»<sup>9</sup>.

El tema de la subjetividad es una fractura filosófica fundamental, una crisis de la que todavía no se remite, sobre todo cuando sigue habiendo discursos totalitarios que pretenden, a partir del pensamiento lineal, explicar una realidad caótica, que quieren aplicar una lógica simple ('bella' por su simpleza) a sistemas caóticos y

---

<sup>9</sup> Vattimo, 1985: 25.

realidades inmensurables (en sentido literal, que no se pueden medir), y abstraer lo individual en lo general; esta generalización supone en la práctica, una discriminación de valores, a fin de cuentas es una estrategia impositiva que no valora lo diverso, sino que implanta una visión particular. En occidente, las dos grandes maquinarias de entronización de valores han sido la metafísica cristiana y el racionalismo positivista, instituciones contra las que Nietzsche dirige su ataque filosófico que se encuentra inscrito en el proceso de la transvaloración de los valores, concepto vital en el pensamiento nietzscheano, estructural en su obra filosófica. El proceso de transvaloración se explica en términos sencillos en tres etapas, que a su vez deben entenderse como los pasos, grados o estadios de la esencia del nihilismo que sigue al ser humano luego de la muerte del valor supremo.

En *Así habló Zaratustra* Nietzsche hace uso de imágenes para explicar el proceso mediante el cual el hombre se libera de los valores impuestos, con la finalidad de construir unos nuevos, independientes y autárquicos, o sea, subjetivos. De este modo, el proceso de transvaloración es también entendido como el de los tres despliegues de la subjetividad. La primera de estas tres transformaciones del espíritu está representada en la metáfora del camello, el hombre que avanza hacia el desierto llevando a cuestas una gran carga: el espíritu de la veneración manifestado en la metafísica y la razón,

esas cosas, las más pesadas, lleva sobre sí el espíritu de carga: semejante al camello que cargado corre al desierto, así corre él a su desierto.

Pero en lo más solitario del desierto tiene lugar la segunda transformación: El espíritu aquí se transforma en león, quiere conquistar su libertad como se conquista una presa y ser señor en su propio desierto.<sup>10</sup>

El león (figura de la rebeldía) quiere vencer al que hasta entonces ha sido su señor (el régimen disciplinario, para el que usa la imagen del dragón) a fin de optar por una auténtica autarquía, por ello el espíritu debe transformarse en león, para *crear valores nuevos*, y para ello debe vencer al «Tú debes» [que] se halla apostado en su camino, como un animal escamoso de áureo fulgor, y sobre cada escama brilla áureamente «¡Tú Debes!»<sup>11</sup>, se trata de los valores milenarios que han regido occidente y domesticado al hombre, para crear la libertad y pronunciar un «no» sagrado, incluso frente al deber. Pero el león no es capaz de crear valores nuevos, es el guerrero-atleta, pero no el diseñador-filósofo, para ello se requiere que se transforme en niño, que «es inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que gira por sí misma, un primer movimiento, un sí sagrado». En el fondo remite a los caracteres del *bios kinikós* (la autarquía, la soberanía, lo lúdico, el no ocultar...), el hombre auténtico —luego, el ultrahombre— es el hombre sin culpa, una voluntad que crea, activa y no pasiva, que juega creando, que dicta valores. «Sí, para el juego de la creación, hermanos míos, se requiere de una afirmación sagrada: el espíritu quiere ahora su voluntad, el que perdió el mundo gana ahora su mundo». De este modo metafórico explica Nietzsche la emancipación del hombre,

---

<sup>10</sup> Nietzsche, 1883: § 8, «De las tres transformaciones».

<sup>11</sup> *Ídem*.

un proceso de sublevación que lo lleva incesantemente a no depender de agentes externos y desplegar su subjetividad, aquí entendida casi como sinónimo de libertad.<sup>12</sup>

A Nietzsche se le critica a menudo por su discurso críptico, pero también por no haber dejado un 'método' para descifrar al hombre, como hizo, por ejemplo, el Psicoanálisis o el materialismo histórico con las sociedades, (por esta razón casi lo expulsan de la escuela de la sospecha). Pero la conciencia histórica y filosófica, después de toparse con la inaprehensión del ser humano en la subjetividad, ya que en su condición espiritual es un ser basado en la inteligencia, en la voluntad (de poder) y en la libertad.

Para Nietzsche, el cínico, la filosofía occidental es «el desarrollo de la historia del error»; cuando hace un análisis crítico de la razón absoluta, encuentra que ésta y sus productos están enmascarados con el conocimiento «objetivo» y la moral, de ahí que esta razón esté «contaminada», principalmente por la metafísica, que hasta entonces era el modo de interpretar el mundo. Nietzsche califica esto como un error.<sup>13</sup> También hace una crítica al positivismo al hablar del conocimiento objetivo, que el filósofo piensa en sentido negativo: la objetividad como falta de criterio. El conocimiento objetivo crea sujetos «históricos», o sea, sometidos al dogmatismo de la razón, lo mismo que la metafísica le somete al dogma de la moral y la fe.

El proceso de transvaloración, entonces, no es un mecanismo reactivo ni determinado (de acción-reacción o de causa-consecuencia), es por ello que Nietzsche usa la metáfora para explicarlo. En primera lugar, hay *instauración de los valores*. La crítica apunta a que el pensamiento racional y el conocimiento derivado de éste, están contaminados con la vieja metafísica<sup>14</sup> que les ha impuesto sus propios valores absolutos (Dios, el bien, la verdad). De este modo, la instauración de valores proceden de una fábula, no de una realidad presente, sino de un 'más allá' de la vida, y por tanto la desprecian; es necesario deponer estos valores «antivitalistas». Luego, un segundo estadio, la *destitución de los valores*. La forma de destitución de los valores antivitalistas basados en la metafísica y la razón, es filosofando «a martillazos». Nietzsche llega a la conclusión de que el nihilismo es la consecuencia necesaria de un proceso que ha descubierto que detrás de su modo de interpretar el mundo, no hay nada. Este «modo de interpretar el mundo» metafísico conduce a

---

<sup>12</sup> Todas las grandes ideologías reivindican la libertad. Es justo mencionar que tanto la ciencia como la religión están en su búsqueda, aunque por caminos distintos a los que proponía Nietzsche. Luego, las dos grandes ideas políticas del siglo veinte oscilarán entre dos polos de los que había que tomar partido: igualdad o libertad.

<sup>13</sup> La crítica demoledora nietzscheana aún incorpora una de las formas de la falsa conciencia ilustrada para derrocar el racionalismo: Mentira, error e ideología. De ellas, dice Sloterdijk que la triada está incompleta, que hace falta añadir una cuarta estructura: el fenómeno cínico. Cf. Sloterdijk, 1983: 37.

<sup>14</sup> Posteriormente Nietzsche propondrá una metafísica «nueva» basada en el arte, la del ultrahombre, la de *Aurora* y *La gaya ciencia*. Vattimo relaciona esta idea con Heidegger que dice que «la metafísica no es algo que se pueda hacer a un lado como una opinión o se pueda dejar como una doctrina en la que ya no se cree». A partir de aquí, Vattimo identifica la «nueva metafísica» de Nietzsche con la de Heidegger, de la *Ge-Stell*. Cf. Vattimo, 1985: 152.

una profunda relatividad debido a «la autodisolución del concepto de verdad y el concepto de fundamento»<sup>15</sup>. Por ende y como resultado de ello, muere *el* valor absoluto, representado por Dios. Y por último, hay un tercer paso, la propia *transvaloración*. Como consecuencia de la desvalorización del valor absoluto, los valores (no mueren) se *transvaloran*, luego el hombre tiene que instaurar nuevos, que siempre serán cambiantes:

Así se reacciona a la desvalorización de los valores supremos, a la muerte de Dios, sólo con la reivindicación —patética, metafísica— de otros valores más «verdaderos» (por ejemplo, los valores de las culturas marginales, de las culturas populares, opuestos a los valores de las culturas dominantes; la destrucción de los cánones literarios, artísticos, etcétera).<sup>16</sup>

El nihilismo es una crítica fuerte a la metafísica y al racionalismo ilustrado. En esto Nietzsche coincide con Sloterdijk, a quien éste considera un cínico. Vattimo ve en esta postura nietzscheana la puesta en marcha de la superación de la Modernidad, y con razón afirma que tanto Nietzsche como Heidegger «pueden ser considerados los filósofos de la Posmodernidad»<sup>17</sup> por su postura crítica de tomar distancia respecto de el pensamiento del fundamento (en lenguaje arquitectónico: mojón, punto de referencia, hito geográfico). Si la Ilustración estaba en crisis, cabe preguntarse si ello afecta a las disciplinas derivadas de ella? Si el pensamiento racional estaba fracturado, ¿lo estaría también el proyecto de la ciudad moderna iniciado por Haussman y retomado en los postulados de los CIAM? ¿Puede este efecto dominó extenderse al posmodernismo arquitectónico como derivación (por oposición<sup>18</sup>) del Movimiento Moderno?

El proceso de racionalización que había configurado a un hombre de pensamiento formal y mentalidad funcional, el proyecto racional de la Ilustración estaba fracturado, es en este período histórico de franco deterioro cuando surge la arquitectura del Movimiento Moderno. Existe una gran contradicción entre el desplome del proyecto ilustrado, racional y positivista, y la asunción de un racionalismo herido como paradigma de la arquitectura, en plena decadencia de la Modernidad. La arquitectura de la posguerra sufre un desfase respecto del pensamiento, lo que no sucede con otras artes representadas en las vanguardias, «la arquitectura es lenta en recibir lo nuevo»<sup>19</sup>. Este anacronismo ha marcado el proceso arquitectónico de los últimos cincuenta años que no siempre se ha desarrollado a la par de los acontecimientos culturales, políticos y sociales, de ahí que la cultura de masas haya encontrado en ella un pretexto para destruir el pasado, lo prepotente y los símbolos del poder hegemónico (el muro de Berlín, el Beaubourg, las torres gemelas).

Pero no sólo los grandes símbolos de poder y represión, también la arquitectura de todos los días, la ciudad moderna, la cultura metropolitana está en crisis,

---

<sup>15</sup> Vattimo, 1985: 154.

<sup>16</sup> Vattimo, 1985: 28.

<sup>17</sup> Vattimo, 1985: 10.

<sup>18</sup> Cf. comentario a Jencks, 1977: 6.

<sup>19</sup> Woods, 1992.

sufre un proceso de deterioro perpetuo casi desde sus orígenes, desde su imposición ya no por Le Corbusier, sino por Haussman; Koolhaas lo hace evidente al hablar del Coney Island de finales del siglo diecinueve:

Ya en 1889 el puritanismo paternalista del «urbanismo de las buenas intenciones» es puesto en evidencia por algunos observadores más agudos, que aprecian la genialidad de la fantasmagórica transformación de Coney. «[En Coney] Los lugares de diversión [...] son frecuentados por quienes constituyen lo que llamamos ‘las masas’, lo que quiere decir personas a quienes los humanitaristas y los reformadores querrían albergar en barracones blanqueados, y que poseen un sentido de lo pintoresco que encomiendo a la cuidadosa consideración de sus pretendidos benefactores»<sup>20</sup>.

Luego, Koolhaas habrá de agregar que «a pesar de su promesa inicial, de su frecuente valentía, el urbanismo ha sido incapaz de inventar y aplicar nada a la escala exigida por su apocalíptica demografía»<sup>21</sup>. Las masas sufren la pérdida de su arquitectura y luchan instintivamente contra la introducción de un racionalismo a ultranza, desde aquellos que construyen un Coney Island en sus ciudades (*Learning from Las Vegas*), hasta quienes desertan de la ciudad como quien huye de la catástrofe, como quien quiere escapar de la bomba atómica: «¿Huir o quedarse parado?»<sup>22</sup>. Cuando involuntariamente se ven ascender hongos atómicos, ¿huir? ¿a dónde?! Finalmente los prisioneros voluntarios de la arquitectura, aquellos que se quedan resignados a la fatalidad elegida:

Quedarse en la capital de la República [mexicana] es afrontar los riesgos de la contaminación, la inversión térmica, el plomo en la sangre, la violencia, la carrera de ratas, la falta de significación individual. [...] La mayoría, así lo niegue con las quejas y las promesas de huida, se alegra ante su decisión de quedarse y se atiene a las razones de la esperanza: «Esto se comprobará de algún modo/ Lo peor nunca llega/ Antes que sobrevenga la catástrofe tendremos tiempo para huir» [...] ¿A dónde ir que no nos alcancen la violencia urbana, la sobrepoblación, los desechos industriales, el efecto invernadero?»<sup>23</sup>.

La escuela de la sospecha es en gran medida la causante de las grandes fisuras de la Ilustración, como analiza Sloterdijk (1983); aunque los tres pensadores se excluyen entre sí, coinciden en un intento de desenmascarar la falsedad que subyace bajo los ideales ilustrados de racionalidad y verdad. Para Marx tras las ideologías está la infraestructura social, Freud dice que la racionalidad queda en entredicho con el inconsciente, y Nietzsche afirma que los valores morales y racionales opri-

---

<sup>20</sup> Koolhaas, 1978: 70.

<sup>21</sup> Cf. Koolhaas, 2014: 13. «¿Qué fue del urbanismo?».

<sup>22</sup> «Ambas parecen alternativas insuficientes. Sus expresiones están en conjunto cargadas y son ambivalentes. ¿Pero esta palabra se refiere efectivamente a los fugitivos? Y acaso en eso que se denomina aguantar ¿no hay a menudo cobardía y melancolía, cooperación y oportunismo? [...] ¿Es que la colaboración está realmente teñida de cinismo? ¿No está movida también por necesidades de lo «positivo» y de pertenencia?». Sloterdijk, 1983: 201 ss.

<sup>23</sup> MONSIVAIS, Carlos [1994]. «La Ciudad de México: la fatalidad elegida». Publicado en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. México: FCE. N° 287, 1994.

men y debilitan la vida. Pero la Ilustración ligada a la Modernidad también ha enfrentado grandes crisis y muestra en su cuerpo las cicatrices de un pensamiento crítico que no han hecho más que fracturarla, cada vez más. Si el proyecto ilustrado está desgarrado, ¿en qué más se podía creer? ¿Hacia qué territorios volaría el espíritu humano? (espíritu que, como la metafísica, estaba «muerto»). Sobreviene la época de la gran desilusión, el advenimiento del nihilismo que fue el precio que se tuvo que pagar por la superación de la Modernidad. En este sentido, *Crítica de la razón cínica* no se sumerge en el pesimismo sin sentido del nihilismo consumado, Sloterdijk no quiere hundirse en esta espiral sin fin, ourovórica y destructiva, sino que busca y encuentra una salida en el quinismo, pero antes demuestra que este pesimismo que otros han llamado nihilismo, es en realidad un cinismo disfrazado, opuesto a la idea que se tiene de él, como individual, solitario, perfilado: «El malestar en la cultura ha adoptado una nueva cualidad: ahora se manifiesta como un cinismo universal y difuso. Ante él, la crítica tradicional de la ideología se queda sin saber qué hacer y no ve dónde habría que poner en la conciencia cínicamente lúcida el resorte para la Ilustración»<sup>24</sup>.

Los teóricos de Nietzsche han identificado dos formas de nihilismo, «positivo» y «negativo». El primero está abierto a posibilidades casi infinitas, pero el segundo (también llamado «nihilismo consumado») es pesimista, pues «el nihilista consumado o cabal es aquel que comprendió que el nihilismo es su (única) *chance*»<sup>25</sup>; para Sloterdijk es una especie de cinismo negativo. Los límites no están claros y el filósofo no intenta esclarecerlos, pero afirma que «los cínicos no son tontos y más de una vez se dan cuenta, total y absolutamente, de la nada a la que todo conduce»<sup>26</sup>. Desde aquí se ubica una clara alusión a la negativa de Sloterdijk de confundir el malestar de la cultura con nihilismo, rompe el círculo vicioso de los nihilistas consumados y encuentra que esa «nada» tiene una salida, el quinismo.

## EL KITSCH

Al Kitsch se le ha considerado un subproducto de la temprana Posmodernidad, pero quizá es más cierto afirmar que es resultado del encuentro entre el arte moderno (legitimado, históricamente verdadero, canónico, e idealista) con su masificación, o la cita entre éste y su evolución inevitable con la sociedad. Esta colisión le ha puesto en crisis, desde entonces no puede legalizarse a partir de cánones objetivos impuestos subjetivamente de una forma más o menos arbitraria, y éstos ya no son socialmente aceptados ni requeridos como resultado de una pérdida de la confianza en la experticia. Entonces surge el Kitsch, una perversión tanto de la intención del autor como una malversación que hace el receptor de ella en su interpretación en la estructura comunicativa del arte a partir de una (re)producción efectista de ideas probadas, sumamente extendida en los territorios del arte, la *artisticidad* y la artesanía.

---

<sup>24</sup> Sloterdijk, 1983: 37.

<sup>25</sup> Vattimo, 1985: 23.

<sup>26</sup> Sloterdijk, 1983: 40.

Un gran ejemplo de esta situación-efecto se descubre en el documento filmico de Banksy *Exit through the gift shop* (2010) en el que el tema es, voluntaria o involuntariamente, la producción de Kitsch. La narrativa parece seria al principio, políticamente correcta, luego se torna irónica, y al final resulta ser un claro ejemplo del sarcasmo que Banksy no puede evitar. Es la (no historia, sino) historieta de Thierry Guetta, conocido en el mundo del graffiti d.B. —después de Banksy— como MBW, Mr. Brainwash y su primera exposición de arte en galería, donde es posible ver con claridad la argumentación del Kitsch en la intención del autor como la señala Eco, como antivanguardista. *Life is beautiful* —la exposición de MBW— trata del reciclaje de la iconografía del siglo veinte, (desde las latas de sopa Campbell y el rostro de Marilyn a través de Warhool y la cultura pop, hasta el propio Banksy) la yuxtaposición (ni siquiera interpretación) de los ídolos culturales del pasado con los iconos del presente a través de una mezcla efectista y un uso indiscriminado de ideas y elementos pirateados a la vanguardia.

Si se sigue una línea de pensamiento quínica a partir de una malicia en la especulación, es posible —hipotéticamente— que Mr. Brainwash sea una creación del propio Banksy (lo es de hecho en su condición mediática) como pretexto para una crítica más amplia, que trasciende el simple desenmascaramiento de Guetta, hacia un régimen fallido en el arte como sistema de poder, una estructura corrompida por el idealismo académico y el sistema económico, y una táctica crítico-crípica de legitimación. En este sentido, el Kitsch es el pretexto perfecto para la crítica del arte en crisis. Mientras que Banksy, (que no tiene problema en permanecer en la clandestinidad) pega subrepticia y subversivamente sus obras en las galerías más importantes y reconocidas (en Nueva York el Brooklyn Museum y el Museum of Modern Art, MoMA, en Bristol el Bristol Museum and Art Gallery, entre otros), Guetta, para quien el arte no supone más que una copia perezosa, realiza exposiciones en solitario como invitado en la Open Gallery de Londres, y su trabajo no sólo es valioso para la *midcult*, sino además redituable económicamente.<sup>27</sup> Al respecto, se puede citar al joven Eco que desde una postura ortodoxa en 1965 avala la heroicidad del artista: «cuando el compositor es un hombre dotado, puede ofrecer un producto que tenga una necesidad estructural, que pueda escapar al Kitsch y convertirse en un correcto producto medio, una agradable divulgación de los más arduos universos.»<sup>28</sup>

En la gestación del Kitsch hay inicialmente un *emisor*, el creador de la obra artística-arquitectónica; incluso desde este primer elemento, se manifiesta contraexperimental y antivanguardista, porque el autor no recurre a sí mismo ni a la construcción de un discurso original: no hay experimentación. Se trata entonces de una estrategia oportunista que «se renueva y prospera aprovechando continua-

---

<sup>27</sup> Un retrato de Jim Morrison hecho de discos de vinilo rotos, en una visión simplista del estilo mosaicista de Ed Chapman, fue vendida por 100,000 dólares. Haden-Guest, Anthony, «The art of Mr. Brainwash». *The Daily Beast*, 18 de febrero de 2010.

<sup>28</sup> Eco, 1965: 137.



mente los descubrimientos de la vanguardia»<sup>29</sup> —que es el camino largo—, en su lugar, lo único que invoca bajo estas circunstancias es los elementos preexistentes ya dados por otros, y en particular aquellos que han demostrado tener una aceptación generalizada, cierta eficacia y éxito en el posible receptor —el atajo. Como no-experimentación sino «interpretación repetitiva», el Kitsch es desde la base opuesto a la vanguardia, y desde el emisor, un subterfugio reaccionario y cómodo, un *copy/paste*, que recicla elementos y categorías de fórmulas probadas y reconocidas «colgadas» de una vanguardia vista inicialmente como la búsqueda de nuevos medios de expresión. Citando a Greenberg, Eco señala que «mientras la vanguardia (entendiendo por ésta, en general, el arte en su función de descubrimiento e invención) *imita el acto de imitar*, el Kitsch (entendido como cultura de masas) *imita el efecto de la imitación*».<sup>30</sup>

Desde esta perspectiva, la producción de Kitsch en principio quedaría estéril e invalidada si hay una *intención* expresa de antemano en el emisor. En *El gatopardo de Malasia* o en *Lady be good* de Gerswin, «el autor se ha limitado a vender lealmente la obra al público como una simple maquinaria para invitar a bailar [en el segundo caso], como un estímulo a la evasión; y como tal, funciona sin reservas» y es una táctica «honesta», de acuerdo con Eco. La intención del autor no exige a nadie que intencione el mensaje en sí mismo, y no habría necesariamente Kitsch, a no ser que, al analizar la posibilidad inversa, el lector realice una perversión de la intención a través de una lectura de la obra en otro código, en este caso, poético o académico.

*El gatopardo de Malasia*, es honesto en sus propias intenciones de noble producto de entretenimiento, pero puede asumir una pretensión excesiva cuando es propuesto como ejemplo de mensaje poético, revelación original de aspectos de la realidad que —antes que la misma obra— habían permanecido encubiertos e inexplorados.<sup>31</sup>

En este caso «la responsabilidad de haber producido Kitsch no debe ser atribuida al autor, sino al lector, o al crítico que ha propuesto el mensaje extrayéndolo de un código que impone una interpretación arbitraria»<sup>32</sup>. Siguiendo esta línea argumental, el Kitsch sería la comunicación que tiende a la provocación del efecto sentimental, de vender lo ya provocado, comentado y confeccionado a partir de la técnica de la reiteración del estímulo. Para el *receptor* del Kitsch esta cualidad es sumamente conveniente, porque no le implica un mayor grado de trabajo intelectual en la admisión del mensaje (se acepta con pereza) que aunque no tiene una población objetiva a la que dirigirse propositivamente, por la densidad de su naturaleza queda generalmente asentado en el estrato receptor de la *midcult*, ávida de un código pre-digerido, deslactosado y efectista.

---

<sup>29</sup> Eco, 1965: 93.

<sup>30</sup> Eco, 1965: 89.

<sup>31</sup> Eco, 1965: 138.

<sup>32</sup> Eco, 1965: 138.

Quiere decir que hay una desviación en el arte que compete tanto al receptor como al emisor-autor de la obra, y sin embargo, esta anomalía es extensiva también al *mensaje* que se transmite alterado, donde «el Kitsch, definido en su estructura comunicativa ha adquirido fisonomía propia»<sup>33</sup>. Hermann Broch define el Kitsch como «un mal en el sistema de valores del arte... La maldad que supone una general falsificación de la vida»<sup>34</sup>, y a partir de ahí se localiza también un mensaje corrompido, o sea, una forma de mentira artística. El Kitsch como deformación en el sentido original del lenguaje trata de tomar un objeto efectista cuya aceptación masificada es verificable y expresar sus valores, no obstante, la mentira en el mensaje no radica en la estimulación de los efectos sentimentales (y su aceptación perezosa), sino en que «tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector [el usuario, el habitante, el consumidor] está perfeccionando una experiencia estética privilegiada»<sup>35</sup>. De este modo, Eco, que afirmaba que el Kitsch es responsabilidad del lector-receptor, termina concluyendo que «a veces el Kitsch se halla en el mensaje, a veces en la intención del que lo recibe o del que lo ofrece como producto distinto de aquello que realmente es»<sup>36</sup>.

En cada uno de los elementos de esta comunicación hay una perversión que se suscita inicialmente con la intención del autor, y luego, al ser recibida, con la interpretación que el lector hace de ésta; es entonces, desde todos los ángulos, una perversión del arte en su estructura comunicativa, pero es también un territorio que escapa de las manos de su sistema de control, y precisamente debido a ello, desde su función incómoda, el Kitsch es —gracias a Dios— una reflexión para el propio arte, al situarse el centro del debate como piedra de toque y de legitimación de los propios valores, y en la condición posmoderna es un mal necesario e imprescindible en toda estructura que crece a partir de la crisis, el conflicto generado por la contraposición-reinserción de ideas, o sea, deconstructiva.

Vista desde la condición perversa que la anima, esta crisis del arte conduce a dos reflexiones importantes y que vendrán a cerrar la estrategia comunicativa del Kitsch (el *canal*, el *código*, y el *contexto*). En primer lugar, el *canal*, entendido en este sentido como la legitimación y validación del arte, esto es, la estructura mediadora que sirve de cauce para la transmisión y verificación del arte; el Kitsch que nace (es diseñado) como una estrategia de descalificación de este, puede ser perverso y una mentira precisamente porque hay un sistema de valores en el arte heredados de una tradición que busca objetivarlo en la verdad, generalmente a través de una minoría académico-ilustrada, y su obsesión hermenéutica que por sus propios principios le asigna valor, categorizándolo desde una posición canónica, elitista y segregacionista. Por otro lado, hay una crítica que ha pretendido erigirse como la única vía de interpretación, que por sus propios medios busca auto-reivindicarse, un círculo vicioso de legitimaciones. «En los tiempos presentes la crítica es, cada

---

<sup>33</sup> Eco, 1965: 137.

<sup>34</sup> Eco, 1965: 87.

<sup>35</sup> Eco, 1965: 89.

<sup>36</sup> Eco, 1965: 137.

vez más, un cuerpo a cuerpo: un pulso entre los hechos mismos que tratan de alcanzar un público reconocimiento y la sanción colectiva depositada en quienes se supone que pueden dispensarla».<sup>37</sup>

El problema sobre la cuestión de la objetividad en el arte es que está relacionada a un sistema de validación —de validez asignada y no tanto de valor intrínseco— esto quiere decir que el objeto, valioso en y por sí mismo y valioso subjetivamente, se ve de pronto ordenado, organizado y categorizado según normas de verificación establecidas desde una perspectiva cerrada y unívoca, que pretenden estar legitimadas por la racionalidad ilustrada, que para el pensamiento moderno es el argumento de todos los argumentos. El crítico-hermeneuta desde su función pedagógica y como celoso guardián de la intención justificativa del autor, asume una posición intermediaria que como canal le otorga el poder de la verificación y el control para legitimar o descartar, y en este sentido, se erige tanto en fiscalizador, como legalizador.

En la búsqueda de Eco sobre la estructura del mal gusto se topa con la cuestión ineludible de la subjetividad en el arte; «un vestido femenino que, con artesana sabiduría logre hacer resaltar las gracias y encantos de la que la lleva puesto, no es un producto de mal gusto», afirma, haciendo hincapié en la propiedad «artesanal» del vestido, o sea, que no es arte. «Pero, llegados a este punto, ¿qué es lo que nos autoriza a decir que un objeto, en el que se manifiesta una *artisticidad* dirigida hacia fines heterónomos, sea, precisamente por esto, de «mal gusto»?». <sup>38</sup> El intento de descifrar esta estructura en el Kitsch conduce a una segunda reflexión que implica tanto al *código* como al *contexto* en la transmisión del mensaje artístico, se trata de la postura interpretativa y su efecto en la sociedad posmoderna.<sup>39</sup> Los hermeneutas que cumplen una función decodificadora, aspiran a ser el único filtro a través del cual pasa el mensaje tan prístina y objetivamente posible, de modo que no se contamine el sentido original en el que debe ser leído, y en la arquitectura, también la forma en que debe ser usada. Eco terminará concluyendo en 1965 que el Kitsch es una perversión en la comunicación del lenguaje artístico que involucra a todos sus elementos, pero fundamentalmente, a partir de la escala de valores del arte, hay una deformación en el mensaje tanto en la intención como en la interpretación, que respectivamente involucran al emisor y al receptor del mismo.

El emisor-autor es al mismo tiempo un codificador, mientras que el receptor es un decodificador. El Kitsch es, por tanto, una interpretación distinta del *código*, la obra es decodificada siguiendo un código que no es el original. Para evitar esta supuesta perversión, habría que acudir al crítico-hermeneuta. A fin de cuentas, lo que sugiere Eco es que el Kitsch escapa de los límites del control de lo canónico, porque es una desconexión ente la *intención* del autor y la *interpretación* del usuario que «ha propuesto el mensaje extrayéndolo de un código que impone una in-

---

<sup>37</sup> De Solà-Morales, 1995: 165.

<sup>38</sup> Eco, 1965: 88.

<sup>39</sup> Al respecto, Cf. Sontag, 1961. P. 275 de esta tesis.

terpretación arbitraria»<sup>40</sup>. Desde luego, esta interpretación solo puede operar bajo un sistema de control, o sea, un sistema de signos convencionales. Pero ¿qué sucede cuando en el *contexto* de la sociedad posmoderna —en particular las masas— no se admite semejante interlocutor y se acerca a la obra a partir de la experiencia directa que no quiere ser interpretada (o interpretada a medias) y que es por lo tanto, sumamente subjetiva?

«En una sociedad cambiante, que cuestiona sus propios fundamentos, y en una cultura que tiene que componer cotidianamente de nuevo sus propias estructuras de pensamiento, lo que más se parece a la confrontación crítica es cualquier tipo de encuentro marcado por la violencia»<sup>41</sup>. En el carácter empírico de la Posmodernidad hay una fruición por la experiencia directa. Tanto la *masscult* como la *midcult* aspiran a despedir al intermediario, lo que da como resultado una asimilación franca, y en consecuencia, múltiples interpretaciones, resultados diversos y divergentes, una visión unívoca. Es precisamente en esa lectura que renuncia a la homogeneidad de una sola interpretación y de una sola lectura correcta, donde nace subversivamente el Kitsch, que escapa al control del canon.

Podríamos definir, en términos estructurales, el Kitsch como el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la debida inserción— como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas.<sup>42</sup>

Ahora bien, ¿cómo responde el arte idealista a una estetización masificada de lo perverso? Descalificándolo por su puesto, pero también retroalimentándose. Inesperadamente, los préstamos de ideas entre en arte académico y el Kitsch no van en sentido único, no solamente éste toma prestados estilemas de la cultura. «Hoy es la cultura de vanguardia la que, reaccionando ante una situación masiva y agobiante de la cultura de masas, toma prestados del Kitsch sus propios estilemas»<sup>43</sup>. Es lo que el artista conservador, que añora la belleza clásica, se resiste a aceptar con uñas y dientes, encaramado como está en el pedestal de una tradición idealista y técnicamente pura, teóricamente justificada y sedienta de interpretación; un arte fascista, como el del museo de Hitler. Todo es valioso desde una posición objetivamente verdadera, aunque no todo es válido desde una subjetividad académica. Pero si hay que creer que la objetividad se basa en el supuesto de un número potencialmente infinito de observadores diferentes capaces de observar y medir dicha realidad, o sea, una visión más amplia, se debería también admitir un arte democrático en el que la validez —aparte del valor intrínseco del objeto— esté determinada efectivamente por una mayoría. La idea del arte, la trampa seductora, es que es democrático, pero *per se* es demagógico, totalitario y dictatorial, las reglas que lo rigen no están sometidas en modo alguno a los criterios de la ma-

---

<sup>40</sup> Eco, 1965: 138.

<sup>41</sup> De Solà-Morales, 1995: 165.

<sup>42</sup> Eco, 1965: 122.

<sup>43</sup> Eco, 1965: 139.



Superstudio, *Mies chair*, 1966.

yoría, sino de una élite centralizada, jerárquica, que puede seguir las reglas «democráticas» del imperialismo o la monarquía. El poder en el campo del arte ha estado y sigue estando ostentado por los expertos, con mayor influencia del capital, o lo que el materialismo histórico llama indistintamente burguesía. Son éstos los únicos mutuamente legitimados para decidir qué es arte y realizar la alquimia de la transformación de plomo a oro, de valor a precio.

«Gusto», señala Bourdieu, es la capacidad de distinguir —como en el sentido del gusto, los sabores— lo bueno y lo malo, de ahí se sobreentiende que hay un «buen gusto» y un «mal gusto». Si hay una regla no escrita, sumamente poderosa, y profundamente arraigada en la ideología del pensamiento moderno, es la del buen gusto, que es como la pornografía: nadie sabe definirla, pero al verse se sabe la diferencia. Aunque no existe una valoración objetiva del buen gusto ni en el arte y menos sobre los criterios espaciales y estéticos en arquitectura, su institución fue demoledora como garantía y argumento de autoridad sobre la figura del arquitecto y el diseñador durante el siglo veinte; gracias a este ideal se granjearon muchos proyectos. Archizoom, entre otros movimientos artísticos que propugnaban por el Kitsch, decidieron realizar una burla sarcástica a la institución del buen gusto con sus colores y formas, tratando de boicotear cualquier intento de éste en los hogares de clase media; para ello introducen en sus diseños colores cursis (en su momento, fuera de lugar) y pieles de animales exóticos, como en la *Dream bed* o en la *Safari chair*. Pero el sarcasmo no se detiene en la textura formal del objeto, sino que también atacaban la idea misma del funcionalismo, lo que se hará patente en *Mies chair*, donde hay una burla expresa tanto a los diseños de mobiliario de Mies van der Rohe, como la piel de vaca de Le Corbusier.

Esta burla se hará extensiva en el posmodernismo ya no sólo a través de colores y formas, sino con el uso de elementos hasta entonces canónicos.<sup>44</sup> Aunque en el caso de Archizoom y Superstudio (quienes exhibieron muchos de estos muebles-sarcasmo en *Superarchitettura*, exposición de 1966) esta manifestación cínica no se detiene en el mero componente sarcástico, sino que apunta a ser una estrategia crítica contra los impulsos consumistas de la Modernidad —y el modernismo en arquitectura— que habían sido llevados a los límites del absurdo. *Superarchitettura* combina la estética Pop-art con el consumo masivo con el objetivo de derrocar a la sociedad, como ellos afirman: «la superarchitettura é l'architettura della superproduzione, del superconsumo, de la superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super».<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> No obstante, el posmodernismo seguía aferrado a los estilemas que pretendía abolir, por lo tanto el sarcasmo no resultaría completo sino comprometido, como un mal chiste. Cf. p. 326 de esta tesis.

<sup>45</sup> «Superarquitectura es arquitectura de superproducción, superconsumo, superinducción a consumir, el supermercado, el superhombre, súper gasolina». De los pasquines para promocionar la exposición de 1966, que se lleva a cabo en la Galería Jolly 2, via s. Bartolomeo 17, Pistoia, dal 4 al 17 diciembre 1966.

# Prometeo

*Cuando uno le dijo: «Los sinopenses te condenaron al destierro»,  
Diógenes respondió: «Y yo a ellos a la permanencia en su ciudad»<sup>1</sup>.*

Según el mito, el antiguo Prometeo fue un benefactor de la humanidad que robó el fuego de los dioses para dárselo a los hombres; fue debido a los engaños de éste que Zeus les retira el fuego.<sup>2</sup> Luego sube al monte Olimpo y lo roba de la fragua de Hefesto para devolvérselos, por lo que Zeus lo castiga encadenándolo a una roca y envía un águila para devorarle el hígado por siempre (Prometeo es inmortal y éste le crece todas las noches). El mito tiene tantas repercusiones en la historia de occidente, que puede considerarse como una analogía fiel de la cultura antigua, en la que quedan expuestos sus ideales, sus temores, sus sueños y deseos; éste fue representado efusivamente en el arte como una elegía, una insistencia de la memoria, y Prometeo es el héroe por excelencia, astuto, poderoso, inmortal, que se ve sometido a desgracias, de las que sale vencedor, pero sobre todo porque el hombre puede identificarse con él, porque ha sido castigado a causa de su amistad con el ser humano y éste, a su vez, puede reconocer en la historia del héroe caído su propia desgracia, en su dolor, su propio sufrimiento.

Junto a esta figura arquetípica de la cultura antigua hay que mencionar también a Hércules, el *metacínico*, que según Diógenes y Antístenes, encarna los valores «estoicos» del cinismo, la fuerza, la resistencia atlética, la abnegación, y sobre todo porque tiene una historia que «caracterizaba su fisonomía divina, había sucedido y no podía ser negada»<sup>3</sup>. Es esta historia principalmente la que establece los puntos de conexión con el hombre y mujer de la cultura, es a partir de este vehículo que el ser ordinario es capaz de engancharse, «identificarse» con el héroe, tanto si es Hércules o Don Quijote, Superman o el Cid Campeador, o el domesticado oso Yogui. Si se atiende a los arquetipos como representaciones de la cultura, seguramente el siguiente gran héroe, será heroína.

---

<sup>1</sup> Diógenes Laercio, VI, § 49: 301.

<sup>2</sup> Prometeo sacrifica a Zeus un gran buey, pero lo divide en dos partes, en una pone las vísceras y la carne, escondidas bajo la piel, en la otra los huesos, escondidos bajo una apetitosa capa de grasa. Zeus elige la grasa y se llena de cólera cuando descubre que en realidad había elegido los huesos. Apolodoro, *Biblioteca*: I.

<sup>3</sup> Eco, 1965: 228.



Un personaje artístico es significativamente típico «cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital».<sup>4</sup>

Pero esta tradición representativa de la idealización arquetípica, de la búsqueda de la identidad en la representación fetichista y típica del hombre adquiere un cariz seductor con *El moderno Prometeo*,<sup>5</sup> que no es tanto una crítica sino un ejercicio cautivador de inversión de los valores, apoyado en la literatura. Se trata de la misma historia de Prometeo contada al revés, lo que convierte al monstruo Frankenstein, sin ser quizá la intención explícita de la autora, en una crítica a la sociedad del siglo XIX: *Ecce homo*, la humanidad ilustrada, producto de la ciencia. Como antes el hombre antiguo había sido moldeado del barro por las manos de Prometeo,<sup>6</sup> el hombre moderno es creado por la ciencia en una primera inversión: creadores del creador. Pero este último ya no se presenta idealizado y perfecto, sino herido y fragmentado; corporalmente es el arquetipo de lo imperfecto, su cuerpo lleno de cicatrices está marcado también por la podredumbre, y por ello recibe un estatus monstruoso; se ha convertido en el espejo de su cultura que no puede admitirse, ni siquiera, se rechaza y teme convertirse en eso que ha construido con sus propias manos científico-artesanas. Eso es lo que retrata Shelley en el arrepentimiento del Dr. Viktor Frankenstein, un realismo desgarrador en el cual el científico, apoyado en la tecnología de la época, se horroriza ante su propia creación, es la actitud del mundo moderno, de la sociedad industrial frente a sus ciudades, y su arquitectura; esta vez no es Prometeo el que da la tecnología al hombre —el fuego—, es la cultura moderna la que lo crea con el fuego moderno —la electricidad—, pero esta vez ya no lo calienta con el tecnológico fuego amigo, sino que lo expulsa a los desiertos helados. Shelley profetiza que la época del idealismo se está cayendo a pedazos.

Contra una representación de lo perfecto en la Antigüedad, subyace un rostro representado por un tipo distinto, monstruoso pero indudablemente humano, es la humanidad de siempre, la de la pobreza y la miseria; se trata de la inserción del realismo en una cultura occidental que hasta entonces era de fuga, y alienación en los valores arquetípicos, de idealismos e identidades estilizadas. Surge entonces desde todos los flancos una conciencia de lo roto, de lo frágil y lo imperfecto, en el arte (primero en la crítica impresionista), en la literatura (como en Shelley), en la danza (desde Duncan hasta el butoh) o en la filosofía existencialista que muestra su desconfianza ante el ser humano, y que, explotada hasta la segunda mitad del siglo veinte, sirvió de confluencia para muchos movimientos y contraculturas urbanas que se engancharon a este pensamiento y que influenció tanto a la Internacional Situacionista, como al movimiento Punk que nace de ésta, o a las culturas

---

<sup>4</sup> Eco, 1965: 201.

<sup>5</sup> Mary Shelley, 1818.

<sup>6</sup> Apolodoro, *Biblioteca*: I, 7.

góticas urbanas, que también se relacionan con las figuras oscuras decimonónicas para evadir al monstruo que es el propio el hombre.

Pero en la fachada del moderno Prometeo, en los intersticios artificiales de su cuerpo, la cultura esconde y la contracultura manifiesta. La vergüenza de ser, la huida frente al monstruo se vuelve en puntos de conexión para los cínicos. El punto neurálgico, el miedo primitivo y el centro en torno al cual gira es el que ha estado atormentando al ser humano desde el inicio de los tiempos: la identidad. El terror del científico Frankenstein radica en el reconocimiento de sí mismo en la criatura obra de sus manos. El moderno Prometeo es al Dr. Frankenstein lo que el espejo a Dorian Gray; el cinismo es el espejo, el vehículo en el que el hombre moderno reconoce la realidad de su imagen deformada, la mirada quínica que «se comprende como la penetración óptica de una apariencia ridícula y vacía. Esta desearía poner a la sociedad frente a un espejo natural, en el que los hombres se reconocieran sin tapujos ni máscaras»<sup>7</sup>. No obstante, el miedo del hombre moderno no es tanto estético (éste lo es en última instancia) sino el terror ante la propia identidad, el contraste frente al idealismo histórico, el miedo a la debilidad, a la fealdad, la enfermedad, la vejez y la muerte, y sobre todo, a la propia conciencia. Luego, como espejo de la cultura, el cinismo ostentará y ejercerá el coraje de la verdad<sup>8</sup>

es como si un determinado sentimiento vital mirara en el espejo tan pronto se coloca el concepto, aunque de una manera suficientemente intencionada, como medio de reflexión ante nuestra conciencia. El cinismo es una de las categorías en las que la moderna conciencia infeliz se mira a los ojos. El Yo se encuentra ante la monstruosa necesidad de reconocer que también es lo que en absoluto cree ser.<sup>9</sup>

Cuanto más convencional es una conciencia, tanto más tenaz es su negación a mirar en este espejo.<sup>10</sup> Luego, no es sorprendente la evolución que toma la cultura hacia la segunda mitad del siglo veinte se dirige hacia el narcisismo que prefiere el reflejo, pues como afirma Lipovetsky, éste «se nutre antes del odio del yo que de su admiración».<sup>11</sup> Este miedo a la verdad se esconde en los laberintos de la conciencia y la subconsciencia, en la génesis lacaniana del «yo», *Le state du miroir* —el estadio del espejo— en el que según Lacan, el infante se encuentra por primera vez capacitado para percibirse y nace el ego, el «yo» como instancia psíquica. Este fenómeno, por el cual el niño se examina en su reflejo es de absoluta identidad, se reconoce en su imagen; el proceso que se pone en marcha aquí es el de la identificación del semejante como forma total, lo que permitiría una «unificación imaginaria»<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Sloterdijk, 1983: 234.

<sup>8</sup> La parresía. Cf. Foucault, 1984.

<sup>9</sup> Sloterdijk, 1983: 227 y 103.

<sup>10</sup> Chaplin dirá que «el espejo es mi mejor amigo, porque cuando yo lloro, él nunca ríe».

<sup>11</sup> Lipovetsky, 1983: 73.

<sup>12</sup> Cf. LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand [1967] *Vocabulaire de la Psychanalyse* [Diccionario de Psicoanálisis], 9ª edición, Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 146.

La cultura frente al espejo aprende también a *idem*-tificarse, y la identidad se crea hablando de lo que uno no es, refiriéndose a los demás, no es un desarrollo exclusivo de unificación de lo idéntico o la reducción al tipo, sino también —y fundamentalmente— a través de un mecanismo de exclusión y de diferencia, de reconocer no sólo la igualdad y la identidad. A fin de averiguar quién es el hombre, primero tiene que averiguar *quién no es*, aquello que le hace distinto y que, conociéndolo, le permite adherirse a la cultura en un proceso de subjetividad, en el reconocimiento de lo ajeno también como propio, en el de la reivindicación de las minorías y la adhesión o incorporación de «lo otro», y no sólo en términos de tolerancia.

En *En defensa de la intolerancia* (2007) Zizek toca un tema intrincado y atrayente que permite entender cómo la sociedad quiere adoptar estos mecanismos de lo diferente y lo idéntico, pero recela al momento de abrir la puerta a lo extraño, a reconocer «aquello» como conformador de identidad. De este modo, se muestra dispuesta no a asumir, sino a tolerar, con lo que los grandes problemas de reconocimiento social de las minorías (étnicas, religiosas, sexistas, contraculturales...) se manifiestan en términos de tolerancia y no en función del derecho pleno, cuando a mediados del siglo veinte, Martin Luther King o Gandhi no exigen «tolerancia» sino reconocimiento político y de igualdad de derechos y obligaciones.

Luego, la sociedad moderna otra vez en su afán segregacionista y clasificatorio recurre a la tendencia de nominar «subcultura», «etnia», «secta», «contracultura»... El hippie, el punk, los hipsters, los skaters, los emos, los dark... han florecido abundante y rizomáticamente sobre el territorio del multiculturalismo en la sociedad posmoderna,<sup>13</sup> son objeto de lo que muchas voces bienintencionadas llamaron una «búsqueda de la identidad», mientras que éstos se resistían dejarse juzgar y etiquetar paranóicamente por La Cultura, y de este modo, desterrados de la ciudad, como el moderno Prometeo, «vuelven a un estilo de relaciones humanas característico de la aldea y la tribu, insistiendo en que la única política de hoy es aquella que lleva a la confrontación profundamente personal con todas estas envejecidas formas sociales»<sup>14</sup>.

Es así que la contracultura también comparte con Diógenes el destierro, pero como él, también lo asumen de manera cínica y soberana, el *bios philaktikós*. Esta forma de exilio —o mejor, de autoexilio— de la generación rebelde es particular, porque no se van, se quedan; para construir sus propios territorios en la ciudad, mientras que «los otros», los de la sociedad de paredes finas son los que realmente se exilian tras muros, paredes y rejas, como prisioneros voluntarios de la arquitectura. Para la contracultura, la resistencia implica permanecer, su rebeldía no es la huida sino la apropiación del territorio, adaptándose y adaptando a sí a las zonas «marginales» desde la perspectiva de una cultura que privilegia el centro. La generación rebelde no sólo encuentra en Prometeo un arquetipo idealista de admiración sino una estrategia a imitar como ejemplo de resistencia e insolencia.

---

<sup>13</sup> Al respecto Cf. Goffman, 1995.

<sup>14</sup> Roszak, 1968: 69.

El inagotable genio griego supo dar, no obstante, su modelo a la insurrección. Sin ningún género de dudas, algunos de los rasgos prometeicos reviven todavía la historia rebelde que vivimos: la lucha contra la muerte («He liberado a los hombres de la obsesión de la muerte»), el mesianismo («He puesto en ellos las ciegas esperanzas»), la filantropía («Enemigo de Zeus... por haber amado demasiado a los hombres»).<sup>15</sup>

Antes de pasar al desarrollo de la rebelión metafísica —o sea, del hombre contra aquello que lo trasciende— Camus explica la idea del hombre rebelde desde la imagen el esclavo que se subleva contra el amo,<sup>16</sup> el punto de convergencia es la insurrección, la rebeldía, tanto del cínico con su forma de vida compleja, como la del esclavo que ha recibido órdenes durante toda su vida y luego, en determinado momento dice «no», y juzga de pronto inaceptable una nueva orden. «¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice que no. Pero si se niega, no renuncia: es además un hombre que dice que sí desde su primer movimiento»<sup>17</sup>. ¿Cuáles son los contenidos de ese «no» y ese «sí» que detienen la maquinaria para hacerla girar en otro sentido? La rebeldía y el cinismo, ambos estrechamente vinculados, renacen de las entrañas de la cultura posmoderna y son casi las plataformas sobre las que se desplanta.

Para la arquitectura la década de los sesenta supuso una ruptura decisiva y consciente a un lenguaje nuevo que apuntaba (por su carácter doctrinal) a realizarse como una tradición hegemónica; gran parte de esta profecía se cumple hasta principios del siglo veintiuno. Pero esta tradición dogmática enfrenta oposición, en principio débil, porque el pequeño grupo del Team 10 no era, por entonces, rival para Le Corbusier y la máquina imparable de construcción que salió al paso para reedificar las ciudades europeas y el resto de los países emergentes. Esta ruptura sólo podía ser reconocida desde el poder, al que en un principio pertenecían los miembros del Team 10, el de una élite mundial de arquitectos que dominaba las tendencias y las líneas de pensamiento, una cúpula soberana autoimpuesta a la que muchos —no todos— arquitectos rindieron pleitesía.

Team 10 marca un punto de ruptura, una escisión, pero su importancia no radica tanto en ser los primeros, como en estar en el momento correcto y en la posición adecuada. Su «no» es en buena parte el de cientos de movimientos sin voz, milenarios y contemporáneos que con sólo su existencia abogaban por otras arquitecturas y por tanto, por el rompimiento de una tradición imperial no sólo en las condiciones económicas y constructivas, sino en el seno mismo de la academia, en la tradición del pensamiento ilustrado donde estas manifestaciones se hallan siempre despreciadas en función de una arquitectura de carácter artístico<sup>18</sup> y preciosista. Este proceso fue en la arquitectura similar al que en otros territorios sociales, culturales y políticos representó el reconocimiento de las minorías y su inclusión al

---

<sup>15</sup> Camus, 1951: 39.

<sup>16</sup> La imagen de la insurrección del esclavo también es usada por Sloterdijk para representar al cinismo. Sloterdijk, 1983: 178.

<sup>17</sup> Camus, 1951: 22.

<sup>18</sup> El arte existiría solo como legitimación de la *midcult*, Cf. Eco, 1965.

*corpus* social. También la fractura del arte hacia la subjetividad contribuyó al entendimiento de estas «otras» arquitecturas; el terreno estaba preparado, los dados en el aire, y en la década del setenta sólo faltaba un acontecimiento que detonara un proceso que ya estaba en marcha y no podía detenerse.

Esta generación contestataria es conocida también como «generación rebelde», no sólo la que marcó la década del sesenta, pues la rebeldía se extiende por lo menos dos décadas más en la cultura occidental como respuesta a la imposición, los regímenes de autoridad y las formas de control: los hippies, punks, hipsters, los anarquistas, y —¿cómo olvidarlos?— los rebeldes sin causa. Estos movimientos representan una oposición crítica a la cultura que se fundamentaba en la alta teoría influenciada por la Ilustración. Pero ¿cómo entender a esta generación rebelde? ¿rebeldía a qué? ¿Implicaba en arquitectura una rebelión por sí misma? ¿una anarquía narcisista? ¿Estaría la rebelión determinada por razones oscuras como la envidia derivada de un poder hasta entonces inalcanzable? ¿un resentimiento megalómano? Scheler<sup>19</sup> afirma la rebelión como derivada del resentimiento, quiere demostrar que el humanitarismo va acompañado del odio al mundo (se ama a la humanidad en general para no tener que amar a los seres en particular), pero Camus se opone decididamente a él, porque

si bien es cierto que el hombre no se resume en la insurrección, la historia actual, con sus contiendas, nos obliga a decir que la rebelión es una de sus dimensiones esenciales. En efecto, hay en toda rebelión una adhesión entera o instantánea del hombre a cierta parte de sí mismo [sin embargo,] el individuo no es, por sí solo, el valor que él quiere defender. El movimiento de rebelión es más que un acto de reivindicación, en el sentido fuerte de la palabra. La rebelión fractura el ser y lo ayuda a desbordarse.<sup>20</sup>

Implica, por tanto, una adhesión a los demás, pues surge de la toma de conciencia de la existencia otro y de la identificación (en el sentido usual del término) con éste, porque mientras que una rebelión privada conduce al absurdo (en la experiencia absurda el sufrimiento es individual), «el primer progreso de un espíritu extraño consiste en reconocer que comparte esta extrañeza con todos los hombres y que la realidad humana, en su totalidad, sufre a causa de esa distancia en relación con ella y con el mundo».<sup>21</sup> Para Camus la rebelión como resultado de un devenir histórico es producto de una toma de conciencia: «hay en el hombre, en el seno de nuestras sociedades, un aumento de la noción de hombre y, por la práctica de esta misma libertad, la insatisfacción correspondiente», entonces, brota de la misma libertad, expresada en todos los sentidos: libertad de pensar, de comprar y/o descargar, libertad de tránsito y movimiento, de expresión. Por esta razón, afirma Camus, sólo puede darse en occidente.<sup>22</sup> Ello tiene un contexto específico frente a

---

<sup>19</sup> Scheler, Max. *El resentimiento en la moral*, 1955.

<sup>20</sup> Camus, 1951: 27.

<sup>21</sup> Camus, 1951: 34.

<sup>22</sup> «El problema de la rebelión parece no adquirir sentido preciso sino dentro del pensamiento occidental [...] no tiene sentido sino dentro de nuestra sociedad occidental». Camus, 1951: 31.

las dictaduras orientales en la década de los sesenta, el estalinismo en la URSS, la China Comunista y las colonias.<sup>23</sup> «La rebelión es el acto informado del hombre que posee conciencia de sus derechos»<sup>24</sup>.

La inflexión en que confluyen las intensidades del cínico y el hombre rebelde, en el que cada uno mira en otro un reflejo de sí mismo, es en la negación del límite, porque en suma, este «no» (de renuncia) afirma la existencia de una frontera. En este «no», tanto el cínico como el rebelde (o el rebelde cínico o el cínico rebelde) tienen la impresión de que «tienen derecho a...». El cínico lo tiene claro, porque su vida es soberana, su dimensión de negación de la frontera se extiende hasta la vida cosmopolita o el espacio infinito, abdicando reiteradamente del límite. Pero también hay un punto en el que el cínico y el rebelde no se reconocen mutuamente, y en el que al encontrarse se miran como extraños. El hombre rebelde puede alcanzar su objetivo, y al hacerlo «quiere serlo todo, identificarse totalmente con ese bien del que ha adquirido conciencia de pronto y que quiere que sea, en su persona, reconocido y saludado»<sup>25</sup>, una vez que ha conseguido el valor invocado, inevitablemente descansa, y eventualmente se convierte en aquella figura contra la que él mismo se rebelaba. La historia tiene ejemplos, Fidel Castro, Kim Il Sung, Perón, Stalin, Mussolini o Hitler, encarnaciones de rebeldía en el hombre, impulsores de revoluciones, guerras y cambio en función de un bien mayor (o por menos la promesa de éste); no son por sí mismos el valor que quieren defender. En la rebelión el hombre se supera en sus semejantes, y es la sociedad la que encumbra al individuo y lo reconoce como cabeza y representación de los valores prometidos. Desde esta perspectiva, no se quiere hacer énfasis en la figura dicatorial que viene después de la entronización, sino en la rebeldía misma, porque éstos no renuncian en modo alguno a la defensa *de los suyos* frente a la otredad, a los que no están identificados consigo y que le son diferentes.

Por el contrario, para el cínico la lucha es constante, es un «vestirse de pieles en verano y rodar desnudo por la nieve en invierno»<sup>26</sup>. Encarna en muchos aspectos la figura del atleta y el héroe, tanto así que es en Hércules el metacínico en quien encuentra su arquetipo. El cínico no llega a convertirse en tirano porque no

---

<sup>23</sup> Bertrand Russell tiene un argumento similar para el cinismo juvenil en *On youthful cynicism* (1929): «Cualquier persona que visite las universidades del mundo occidental es susceptible de ser golpeado por el hecho de que los jóvenes inteligentes de hoy en día son cínicos en mucha mayor medida que las generaciones anteriores. [...] Para entender por qué la juventud es cínica en Occidente, también tenemos que entender por qué no se es cínico en el Este. Los hombres jóvenes en Rusia no son cínicos porque aceptan, en general, la filosofía comunista, y tienen un gran país lleno de recursos naturales, listo para ser explotado por la ayuda de la inteligencia. Por tanto, el joven tiene una carrera delante de él que se sienten que vale la pena».

<sup>24</sup> Camus, 1951: 31-32.

<sup>25</sup> Camus, 1951: 24.

<sup>26</sup> «Durante el verano [Diógenes] se echaba a rodar sobre la arena ardiente, mientras en invierno abrazaba a las estatuas heladas por la nieve, acostumbrándose a todos los rigores», como atleta que era, a imitación de Hércules. Diógenes Laercio, VI. § 23: 290. Y Cf. Foucault, 1984.

se instala en el poder. Diógenes no se transforma en Alejandro ni en Platón porque entiende que la revolución no es un fin *per se*; permanece en un estado de resistencia porque es consciente de sus valores y de la posición soberana que ejerce «desde abajo», y «desde el interior», porque la crítica es sobre todo, una crítica a sí mismo. Es a la vez es consciente de que la revolución emprendida con la vida es lenta, débil y contracultural, no por la lucha violenta, sino a través de su modo de vida y la máquina de guerra con la que incide, que es su propio cuerpo.

#### IDENTIDAD Y SUBJETIVIDAD

La palabra identificación semánticamente alude a un *proceso* que remite a lo idéntico; mediante éste se llega a una homologación sin resistencia, una adhesión grave y gravitacional siempre y únicamente en sentido atractivo, lo que conduce a una molaridad conceptual, a lo estático en términos de movilidad, que en consecuencia rechaza toda subjetividad, toda diferencia y toda divergencia.

El derecho a disentir se consiguió duramente en el siglo veinte. La llamada «tolerancia» se abrió paso sobre los cadáveres de los mártires que consiguieron doblar las manos de los tiranos, no sólo en sentido metafórico, sino a través de la construcción de un sistema de mundo, en los regímenes totalitarios y las dictaduras que plagaron el panorama político del siglo, como el estalinismo, el fascismo, las dictaduras (norcoreana, chilena, argentina, africanas), el nacionalsocialismo. Todo poder que aspiraba a ser hegemónico y a un intento de poner la vida bajo control autoritario, construyó en torno a sí un espacio, como el del «studiolo» del príncipe,<sup>27</sup> un territorio de disuasión y simulación basado en un sistema cerrado en el que era posible, sólo hacia el interior, el ejercicio de su poder justificado por el orden, a través de la disciplina. La tendencia a lo idéntico construyó estrategias de disuasión, no sólo en los modelos espaciales,<sup>28</sup> sino en la limitación y derogación de la capacidad del sujeto para pasar de la teoría a la praxis, minimizando en éste la acción, una táctica disciplinaria en todos los aspectos, disuasiva y, fundamentalmente, de *domus*-tización, eliminación sistemática de lo diferente para adaptar al sujeto e identificarlo con lo socialmente aceptado.

Becker define a los *outsiders* a partir de la sociología de la desviación; pertenecen —como también afirma Foucault— a aquellos que han cometido una infracción a algún tipo de norma acordada. La desviación inicialmente puede intentar definirse desde diversos flancos; estadísticamente se refiere a todo aquello que se aparta demasiado del promedio. Patológicamente, en términos de «enferme-

---

<sup>27</sup> «Tiene lugar aquí un cambio total de las reglas del juego que conduce a suponer que todo el espacio exterior, el del palacio y, más allá, el de la ciudad, que el espacio mismo del poder, el espacio político, puede que no sea más que un efecto de perspectiva [...] Después de Maquiavelo los políticos quizás han sabido siempre que el dominio de un espacio simulado está en la base del poder, que la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado». Baudrillard, 1978: 29.

<sup>28</sup> Como la estrategia militar de Haussmann en París, Brasilia, o los espacios totalitarios, p. 83, 143 y 156 (respectivamente) de esta tesis.



dad»; en este caso, la desviación implica trastorno, como hasta segunda mitad del siglo veinte significó, por ejemplo, el comportamiento homosexual o drogadicto. En el primer caso en la búsqueda de la definición, Becker encuentra que la posición estadística es abierta y ambigua, mientras que en la analogía médica, no existe un consenso de lo que se constituye un comportamiento saludable. Becker atiende también a una condición política para determinar la desviación basada en los procesos tendientes a desestabilizar la sociedad amenazando así su supervivencia, pero se enfrenta a la dificultad lógica de discernir lo que es funcional o disfuncional en un grupo social, «la cuestión de cual es el propósito u objetivo (función) de un grupo y, en consecuencia, qué cosas lo ayudan a lograrlo o se lo impiden suele ser de carácter político»<sup>29</sup>. En la práctica, la definición sociológica de la desviación es compleja, fundamentalmente por la relatividad del sujeto y su contexto, que conduce a una falta de consenso. Becker entonces parte de una definición que permite trabajar tanto con situaciones ambiguas como no ambiguas: «La desviación como la infracción a algún tipo de norma acordada», aunque no se detiene en ella, pues afirma que es un hecho creado socialmente, porque

los grupos sociales crean la desviación al establecer las normas cuya infracción constituye una desviación y al aplicar esas normas a personas en particular y etiquetarlas como marginales. Desde este punto de vista, la desviación *no* es una cualidad del acto que la persona comete, sino una consecuencia de la aplicación de reglas y sanciones sobre el «infractor» a manos de terceros.<sup>30</sup>

De este modo no hay forma de saber de antemano si un comportamiento o acción serán categorizados como desviados, pues se necesita conocer la respuesta que producirá en los demás, por tanto, traslada la desviación al plano de la subjetividad al retirarla del objeto de estudio y vincularla a una relación social; no es una cualidad intrínseca al comportamiento en sí, sino a la interacción entre la persona que actúa y aquellos que responden a su accionar y que, en cierta medida, tienen poder sobre éste. Desde luego, todo ello está en el centro de la filosofía foucaultiana,<sup>31</sup> que en su genealogía no omite la introducción de los territorios en los que se desenvuelven las estrategias de lo desviado, lugares que llama *heterotopías de desviación*, donde es clara la traducción que se hace del *outsider* al territorio urbanoarquitectónico. Estos territorios son fundamentales para el crecimiento rizomático —y luego, exponencial— de las contraculturas urbanas que germinan en estos «nidos», lugares de desviación, o «no lugares» que rescata el cinismo contemporáneo del arrinconamiento en que los ha puesto una tradición arquitectónica y urbana platónico-idealista que se basa en el orden, la novedad y el progreso.

---

<sup>29</sup> Becker, 1963: 26.

<sup>30</sup> Becker, 1963: 28.

<sup>31</sup> «Mi objetivo, desde hace más de veinticinco años, ha sido el de trazar una historia de las diferentes maneras en que, en nuestra cultura, los hombres han desarrollado un saber acerca de sí mismos: economía, biología, psiquiatría, medicina, y penología. El punto principal no consiste en aceptar este saber como un valor dado, sino en analizar estas llamadas ciencias como «juegos de verdad» específicos, relacionados con técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos». Foucault, 1990: 48.

Las heterotopías de crisis desaparecen hoy y son reemplazadas, creo, por heterotopías que se podrían llamar de desviación: aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; son, por supuesto, las prisiones, y debería agregarse los geriátricos, que están de alguna manera en el límite de la heterotopía de crisis y de la heterotopía de desviación, ya que, después de todo, la vejez es una crisis, pero igualmente una desviación, porque en nuestra sociedad, donde el tiempo libre se opone al tiempo de trabajo, el no hacer nada es una especie de desviación.<sup>32</sup>

Foucault profundiza más en estos espacios, como en la prisión, los hospitales psiquiátricos o el cementerio («la otra ciudad», donde cada familia posee su negra morada), pero hay muchos otros «no lugares» que más que mojones o hitos, son engranes, bisagras y *plaques tournantes* donde florece la contracultura urbana. No es extraño que las culturas góticas eligiesen, por ejemplo, un territorio *underground* en las décadas de los ochenta y noventa como punto de encuentro, edificios abandonados, sótanos, centros recreativos oscuros y cementerios que alimentaban una fantasía «real», ficción desde la perspectiva de La Cultura, pero verdadero para los participantes, darks, góticos, emos, punks que encuentran en estos territorios su espacio (otra vez parafraseando a Augé) *identificatorio*, relacional e histórico.

La mutación de los valores espaciales urbanoarquitectónicos puede ser estudiada en dos sentidos cuyos polos son diametralmente opuestos. Uno de ellos es cínico; el otro hace referencia a una postura social y académicamente aceptada en la que domina el experto, y se circunscribe al ámbito de institucionalización. En otras palabras, se trata de oficializar el cambio de valor, medida que no implica una transgresión, sino un «tratamiento». Esta práctica tiende a una *revaloración* del objeto arquitectónico material e implica necesariamente su conservación. Esta estrategia oficializante pone en crisis al estatuto funcionalista moderno, porque el edificio diseñado originalmente con un propósito específico (función), al ser revalorizado se encuentra sirviendo otros intereses, propósitos y funciones distintas a las que originalmente fue creado. El valor *de uso* cambia en sus dinámicas internas, pero el objeto-arquitectura permanece. Entonces, ¿qué sucede cuando las mismas funciones se desarrollan en edificios pensados para destinos diferentes a los actuales? El reciclaje de edificios viejos para usos totalmente diferentes de los originales a menudo da lugar a espacios en los que el proceso de adaptación determina su potenciación, a decir de Portoghesi,

se podría atribuir este efecto estimulante al desencadenamiento de lo fantástico que se sigue a la divergencia entre función y forma, o, por lo menos, a la autonomía de las elecciones formales en oposición con la previsibilidad y, por tanto, a la caída de estímulos imaginarios conectada con la correspondencia de los espacios a un modelo funcional preconstituido que ejercida a menudo una acción autoritaria y de vinculación sobre los usuarios considerados como «objetos» programables.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Foucault, 1966b.

<sup>33</sup> Portoghesi, 1981: 51.

El estatuto funcionalista desempeña una estrategia similar a la de la identidad en la filosofía: «la relación que toda entidad mantiene sólo consigo misma»<sup>34</sup> y que perpetúa un sistema cerrado. La «disfuncionalidad» de estos lugares ha sido cuestionada y reivindicada después de la arquitectura moderna, no por los críticos omnisapientes, sino por los usuarios. Portoghesi, apoyado en Blake, cita como ejemplo, entre otros<sup>35</sup> a la School of Art de Yale, de Rudolph, nacida del análisis de las funciones; los estudiantes le prendieron fuego, pidiendo modificaciones que trastornaban su valor espacial. Estos valores en los que se cimentaba el funcionalismo arquitectónico eventualmente han ido perdiendo su vigencia en la Posmodernidad por estar cimentados al pasado que se erige como reserva de los mismos, y que otorga al presente el papel de pura y simple gestión de éstos, sin reconocerles el derecho-deber de ofrecer una contribución creativa a una reserva que por otra parte continúa siendo erosionada por terribles mecanismos destructores.<sup>36</sup>

Pero por encima de estos artilugios de revalorización vinculados a la tecnocracia, en la otra dirección está el espacio cargado de valores que no son bienvenidos por la hegemonía de la identidad cultural que los ve como la oveja negra y los excluye de la foto familiar, y que por tanto no son socialmente aceptados. Aquí es donde se realiza con mayor vigor la transvaloración cínica; se puede llamar, sin lugar a dudas, el estatuto dis-funcionalista, por las estrategias de introducción de lo desviado para fracturar lo políticamente correcto. El cinismo no se conforma con una revalorización basada en la reinserción de valores deteriorados, busca su transgresión, y a la vez que revaloriza el espacio, también lo hace con la cultura, y en ella no hay nada más sagrado que el hogar, dulce hogar.

La imagen de postal de la familia reunida bajo un mismo techo junto a una nórdica chimenea se ha constituido como el emblema de la identidad para la sociedad contemporánea sirve hasta como estrategia para ganar elecciones —los políticos en campaña (hasta los comunistas) lo saben— porque no hay nada que encarne mejor el cliché de la decencia y los valores. La identificación con esta postal es en realidad un régimen de adoctrinamiento en el que el que el ciudadano responsable, que respeta las normas y es socialmente reconocido debe tener una casa (como objeto material, símbolo del éxito), una familia y propiedades.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup>Audi, 1995: «Identity».

<sup>35</sup> Los argumentos dignos de meditación: el hecho de que en Gran Bretaña el mejor auditorio para conciertos pudiera ser una cervecería acondicionada (actualmente conocida como «Malting at Snape in Suffolk»); que en Baltimore la mejor escuela de arte estuviese en una estación de tranvías (la Mont Royal Station, actualmente Maryland Institute, College of Art); que en Nueva York a mejor biblioteca se encontrase en un patio acondicionado y el mejor teatro en una biblioteca transformada; que en San Francisco el más gracioso shopping center (Ghirardelli Square) fuese en su época una fábrica de chocolate. Portoghesi, 1981: 51.

<sup>36</sup> Portoghesi, 1981: 41.

<sup>37</sup> En la Grecia antigua son el *Apollo Patroos* y la tumba familiar los títulos de ciudadanía porque representaban propiedades; no muy distinto ahora, la propiedad ligada al capital representa la incorporación plena a la sociedad, más allá de la ciudadanía burocrático-legal. Cf. Nilsson, 1940: 82.



*The Black Sheep of the Family.* Joost Swarte, 1990.

La explosión del sueño americano de la posguerra (si es que para Estados Unidos alguna vez hubo «pos»), condujo al *boom* inmobiliario y a la posibilidad de la clase media de acceder a la vivienda; las leyes derivadas, para proteger la santidad de la propiedad privada, son más celosas que en muchos países del mundo, nadie puede violar su casa, o la tierra en que se encuentra (si tiene alguna), ingresando sin su permiso, una santidad que la ley dice que usted puede cumplir con un arma, si es necesario. Otra parte de esta visión estadounidense es que los dueños de casa son los ciudadanos más responsables de sus comunidades, por la razón práctica de que han invertido más en ellos, no sólo en términos de dinero, sino también de capital moral. Ellos juegan con las reglas del juego de sus comunidades, lo cual es la base para su concesión, y el mantenimiento, la propiedad de una parte de ellos. O bien, esa es la forma en que solía ser.<sup>38</sup>

Entre las prerrogativas que otorga la vivienda (como edificación material) está la intimidad ligada a la protección que busca ocultar y esconder por las razones que sean (psicológicas, eróticas, edípicas o shakesperianas<sup>39</sup>), destaca el hecho de que estadísticamente la mayoría de los asesinos seriales sean dueños de una casa. La arquitectura moderna desencadena una nueva religión en la sociedad contemporánea: el culto a la intimidad, que no se origina en la afirmación de la personalidad sino en su caída.<sup>40</sup> Para el cínico el interior encierra, oculta y esconde, por ello es la imagen de lo perverso, mientras que el exterior conduce a la vida recta y franca. La Modernidad consagra en su arquitectura una devoción... «mediante la doble desconexión que implican la lobotomía y el cisma —separar arquitectura exterior y la interior, y desarrollar esta última por pequeñas parcelas autónoma—, esas construcciones pueden dedicar sus exteriores sólo al formalismo, y sus interiores sólo al funcionalismo»<sup>41</sup>, como el Downtonwn Center de Nueva York, en el que los hombres, igual que en los gimnasios atenienses, se dedican a *algo más* que «comer ostras con guantes de boxeo, desnudos, en la planta enésima»<sup>42</sup>.

Transvalorar es una atribución cínica. El *skater* encuentra en la escalera un territorio experimental y de entrenamiento. El *bboy* se conecta con el andén, con el concreto gris y sus capas de manchas e historias, el *traceur* y el *builderer* desacralizan el límite vertical del muro y burlan la propiedad privada, mientras que el ciudadano común es equilibrista en los machuelos, salta y se sienta en los bolardos o juega a mojarse en las fuentes saltarinas. Estas actitudes eran condenadas socialmente en los adultos del siglo XIX y a principios del siglo veinte, por considerarlas infantiles, propias de los niños y de los locos. El mismo procedimiento lúdico a través de otras dinámicas de transformación y desacralización ejercidas por indivi-

---

<sup>38</sup> Woods, [Blog] «American Dreams». Octubre 1, 2008.

<sup>39</sup> Por los remordimientos de culpa que explora y desarrolla particularmente en *Macbeth*, donde éste cree ver un puñal ensangrentado flotando ante sí, o Lady Macbeth siente en sus manos de sangre que no consigue lavar.

<sup>40</sup> Lasch, 1979, Tr. en Lipovetsky, 1983: 58.

<sup>41</sup> Koolhaas, 1978: 296.

<sup>42</sup> Nótese el sarcasmo en la imagen empleada por Koolhaas, 1978: 155.

duos diversos es extensivo a otros lugares como el cementerio, el edificio abandonado, el solar convertido en auditorio de conciertos (Woodstock o Avándaro) o los túneles subterráneos de París y Nueva York, todos ellos no-lugares,<sup>43</sup> o

ciertas travesuras consideradas equívocas que han sido censuradas siempre en nuestro entorno, como colarse de noche en pisos de casas en demolición, recorrer sin cesar París en *autostop* durante una huelga de transportes para agravar la confusión haciéndose llevar adonde sea o errar en los subterráneos de las catacumbas vetados al público, manifestarían una vivencia más general, que no sería otra que la de la deriva.<sup>44</sup>

Desde luego, para la cultura moderna estos territorios apuntan, o a su extensión, o (lo que es casi lo mismo) su institucionalización, es decir, su reincorporación «exitosa» a la sociedad, —como se habla del expresidiario, el desviado o el enfermo mental— a lo idéntico, a lo controlable, al régimen absolutario y absolutista de lo normal. En el siglo veinte la función de identificar y legitimar no sólo estuvo a cargo de los *mass media*, en los que la propaganda jugó un papel de suma importancia para moldear la cultura, como en el caso de la Alemania Nazi o el ejército de los aliados, luego la misma herramienta polarizaría los ánimos en la guerra fría, simbolizando y tipificando, a la vez que radicalizando, las posturas de los Estados Unidos y la URSS.<sup>45</sup> Ésta, lejos de desaparecer hacia principios del tercer milenio, se ha sofisticado en los medios masivos de comunicación y las redes sociales, basta con observar la guerra ideológica que sostienen las llamadas insurgencias radicales o células terroristas frente a las «naciones libres». La propaganda y la ideología está inserta e injertada en la cultura hasta los huesos, como afirmará Sloterdijk frente al autoengaño de la cultura que cree que no cuenta con la penetración de una ideología anterior, y parece que al ser contestatario (cuando quiere adoptar una posición desde la que puede pasar de la teoría a la praxis) escucha su propia voz interior, cuando, por el contrario, se amolda a la cultura de la actividad: «dado que la cultura de la actividad característica de la Modernidad, se constituye contra la heteronomía, buscará y encontrará un proceder de cómo introducir lo imperativo en el receptor del mandato mismo, de modo que éste, cuando se someta, parezca escuchar sólo su propia voz»<sup>46</sup>, o sea, su identidad.

---

<sup>43</sup> Porque, parafraseando a Augé, no serían ni identitarios, ni relacionales ni históricos. De parte del cínico hay una resistencia a nombrarlos «marginales», porque esta nominación privilegia un modelo dialéctico centro-periferia, mientras que el cinismo no opera en términos estriados, sino lisos y sustrayendo del discurso las categorías de intensidad jerárquica.

<sup>44</sup> Debord, 1958.

<sup>45</sup> «Quien tenga en mente aquellos tiempos del realismo socialista, aún recordará la centralidad que en su edificio teórico asumía el concepto de lo «típico»: la literatura socialista auténticamente progresista debía representar héroes «típicos» en situaciones «típicas». Los escritores que pintaran la realidad soviética en términos predominantemente grises eran acusados no ya sólo de mentir, sino de distorsionar la realidad social: subrayaban aspectos que no eran «típicos», se recreaban en los restos de un triste pasado, en lugar de recalcar los fenómenos «típicos», es decir, todos aquellos que reflejaban la tendencia histórica subyacente: el avance hacia el comunismo». Zizek, 2007: 13.

<sup>46</sup> Sloterdijk, 2005: 78.





[IZQ. SUP.] *Sous le pavès la plage*: «Debajo de los adoquines está la playa», uno de los eslógans del movimiento estudiantil y obrero francés de 1968. [DER. SUP.] *La beauté est en la calle*, cartel de la IS que representa la acción de levantar los adoquines de las calles de París, para usarlos contra arma contra la policía en 1968. [IZQ. INF.] Cartel de la Internacional Situacionista *Retorno a la normalidad*. [DER. INF.] Cartel de la IS, *La lucha continúa*.





# Sísifo

*Los dioses han condenado a Sísifo a rodar cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza<sup>1</sup>*

Si se ha de creer a Homero, Sísifo era el más sabio y prudente de los mortales. No obstante, según otra tradición, se inclinaba al oficio de bandido. No veo en ello contradicción. Difieren las opiniones sobre los motivos que le convirtieron en un trabajador inútil en los infiernos. Se le reprocha, ante todo, alguna ligereza con los dioses. Reveló sus secretos. Egina, hija de Asopo, fue raptada por Júpiter. Al padre le asombró esa desaparición y se quejó a Sísifo. Éste, que conocía el rapto, se ofreció a informar sobre él a Asopo con la condición de que diese agua a la ciudadela de Corinto. Prefirió la bendición del agua a los rayos celestes. Por ello le castigaron enviándole al infierno. Homero nos cuenta también que Sísifo había encadenado a la Muerte. Plutón no pudo soportar el espectáculo de su imperio desierto y silencioso. Envió al dios de la guerra, quien liberó a la Muerte de manos de su vencedor. Se dice también que Sísifo, cuando estaba a punto de morir, quiso imprudentemente poner a prueba el amor de su esposa. Le ordenó que arrojara su cuerpo sin sepultura en medio de la plaza pública. Sísifo encontró en los infiernos y allí, irritado por una obediencia tan contraria al amor humano, obtuvo de Plutón el permiso para volver a la tierra con objeto de castigar a su esposa. Pero cuando volvió a ver este mundo, a gustar del agua y el sol, de las piedras cálidas y el mar, ya no quiso volver a la sombra infernal. Los llamamientos, las iras y las advertencias no sirvieron de nada. Vivió muchos años más ante la curva del golfo, la mar brillante y las sonrisas de la tierra. Fue necesario un decreto de los dioses. Mercurio bajó a la tierra a coger al audaz por el cuello, le apartó de sus goces y le llevó por la fuerza a los infiernos, donde estaba ya preparada su roca.<sup>2</sup>

Si Prometeo es el arquetipo de la Antigüedad y la idealización de sus valores recuperados en la Modernidad, para Camus Sísifo será la figura del hombre moderno como héroe caído en desgracia (parecido a la inversión que hace Shelley en *El moderno Prometeo*) condenado eternamente a llevar una carga. A diferencia del mítico ladrón del fuego, Sísifo no puede librarse de su castigo; aunque sus cadenas

---

<sup>1</sup> Albert Camus, *El hombre rebelde*, 1951.

<sup>2</sup> Camus, 1942: 133 ss.

no son físicas sino metafísicas y profundamente arraigadas, prosigue su tarea por los siglos, y sólo por un breve instante cada vez en la cima de la montaña puede librarse de su carga y sentirse dichoso. Por ello Camus ve en este héroe una evolución en los valores culturales, a la vez que lo califica como el héroe absurdo de una absurda cultura moderna:

Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida le valieron ese suplicio indecible en el que todo el ser se dedica a no acabar nada. Es el precio que hay que pagar por las pasiones de esta tierra.<sup>3</sup>

Para decirlo pronto, la mirada de Sísifo está puesta ya no en la trascendencia, sino en la inmanencia. Ésta es la disparidad fundamental respecto del héroe antiguo, y es el rasgo que tanto exalta como hunde a la cultura moderna bajo la misma carga de Sísifo, la maldición de un futuro sin esperanza, la mirada puesta sólo en el hoy, en la inmediatez. La traducción de este héroe en la cultura moderna es evidente, las generaciones de la primera mitad del siglo veinte, que fueron viejos hacia finales del milenio heredaron unos valores culturales con los que Camus identifica a Sísifo: «el obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero no es trágico sino en los raros momentos en que se hace consciente».<sup>4</sup> Este es el precio que se paga por el confort que otorga vivir en el palacio de cristal.

Sísifo es la gran figura mítica, la sombra gigante de la cultura moderna, el absurdo del progreso imparable como su condena, maldición que sólo fue valorada hacia finales del siglo veinte, y en la que la arquitectura y el urbanismo actuaron el papel protagónico; sólo entonces se cayó en la cuenta de la destrucción del planeta, de la extinción de recursos en función de la utopía del desarrollo infinito,<sup>5</sup> de la novedad siempre nueva, y bajo la égida del progreso. La carga que se impone al Sísifo moderno el trabajo, el único generador de valor; ésta sería la clave para descifrar el modo de actuar de la cultura y sus consecuencias durante el siglo veinte, las condiciones laborales son también el motivo de las manifestaciones de los sindicatos parisinos en 1968 apoyados por los estudiantes, o Solidaridad en la década del ochenta con Lech Walesa al frente, o la crítica a la sociedad utilitaria de la Internacional Situacionista.

Incluso antes de las guerras mundiales, el deseo catastrofílico y de huída del que habla Sloterdijk, impulsa a los hombres jóvenes a unirse a las filas de los ejércitos; es una huída a la sociedad de la náusea existencial, como la llama Sartre, la so-

---

<sup>3</sup> Camus, 1942: 134. Realmente las características de la Modernidad: Dios ha muerto, el odio a la muerte, y la pasión por la vida.

<sup>4</sup> Camus, 1942: 134.

<sup>5</sup> «El sistema industrial moderno [...] se ha basado en la convicción de que la naturaleza es una entidad infinita a la que se puede llevar sin limitaciones la energía necesaria para impulsar el «movimiento perpetuo de la producción. Ahora nos hemos dado cuenta de que el sistema industrial tiene que rendir cuentas no sólo de su capital artificial sino también de un segundo capital no reintegrable, el de la naturaleza, el gran mito del desarrollo infinito se ha derrumbado dando paso a otro mito igualmente improductivo: el de la crisis sin salida». Portoghesi, 1981: 40.

ciudad del palacio de cristal, en los muros invisibles del confort, aquella dominada por el trabajo y en la cual se encarnan y encostran los valores del hombre contemporáneo seducido por el capital, la gran carga que se hunde en las costillas del Sísifo moderno, disfrazando una esclavitud elegida, rutina desgastante, castigo que conduce a una existencia absurda en una ciudad de «muros absurdos»:

Levantarse, tomar el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la comida, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo. Sólo que un día se alza el «por qué» y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro.<sup>6</sup>

Es la maldición de la carga sobre la sociedad moderna de la cual el Ulises de Joyce es también un tipo literario, el hombre del día a día, la infinitud cotidiana que se alarga en lo ordinario y que engendra al absurdo, tipos de la cultura retratados en el dandi del siglo XIX, el Garrick de Peza<sup>7</sup>, en laberinto burocrático del Sr. Joseph K, de Kafka, o en el *Mundo feliz* de Huxley, una apología de la huida, elogio de la alienación, resistencia frente a la sociedad de confort y control en la búsqueda de la libertad y el salvajismo perdidos, del cinismo de los lobos del bosque, que fueron transformados en «amables cantoras»: la domesticación de lo salvaje. Con ello, dice Nietzsche, «han convertido al lobo en perro, y al hombre mismo en el mejor animal doméstico del hombre». La sociedad moderna, sometida a la carga, añora la libertad y la descarga cínica. «Los hombres de todo el “mundo desarrollado” se van convirtiendo en siervos cada día más aturdidos, de inaccesibles castillos en los cuales unos técnicos inescrutables manipulan su destino»<sup>8</sup>.

Es posible encontrar la expresión de carga en fenómenos muy concretos, como la adquisición de deuda financiada por instituciones crediticias, o el sistema laboral, engranaje de la economía que impone, entre muchas otras, obligaciones horarias de por lo menos ocho horas al día con las que la cultura y el individuo modernos han sido tasados. Aunque también hay cargas vinculadas al deseo, como explicaría Deleuze, a su vez supeditadas tanto a la economía (el deseo como detonante de la adquisición de mercancía) como al cuerpo humano: el cuerpo reciclado, el individualismo, el narcisismo, la renuncia al dolor, la estética de lo *light*, la bulimia y la anorexia de un cuerpo socialmente aceptado, permanecer joven, no envejecer, «el mismo imperativo de funcionalidad pura, de reciclaje, de deustancialización acosando los estigmas del tiempo a fin de disolver las heterogeneidades de la edad»<sup>9</sup>.

«Es el precio que hay que pagar por las pasiones de esta tierra», dice Camus, con lo cual señala la convicción de la cultura, su elección por la trascendencia o la inmanencia. Las pasiones de esta tierra comportan un peso devastador, «la carga

---

<sup>6</sup> Camus, 1942: 25.

<sup>7</sup> «... en un eterno *spleen* muriendo vivo, / y es mi única ilusión, la de la muerte». Peza, Juan de Dios. *Reír llorando*.

<sup>8</sup> Roszak, 1968: 27.

<sup>9</sup> Cf. Lipovetsky, 1983: 60.

más pesada nos destroza, somos derribados por ella, nos aplasta contra la tierra»<sup>10</sup>, pero es la única forma de hacer girar los engranes de la sociedad utilitarista de paredes finas. ¿Qué hemos de elegir, la levedad o el peso?, se pregunta Kundera. ¿Hacia dónde dirigir la flecha histórica que recibimos? (a propósito de la pregunta nietzscheana sobre el cambio en la dirección de los valores) ¿en qué dirección se reorientarán los nuevos/otros paradigmas de la cultura? Retrospectivamente la Posmodernidad ha optado por el vacío que describe Lipovetsky, la levedad que temía Kundera, la descarga capaz de contrarrestar el peso del Sísifo moderno que sólo un instante (al final del día, o un domingo, un día no laborable, un periodo vacacional al año) es capaz de sentirse dichoso. «Se vive de un día a otro, de unas vacaciones a otras, de un noticiario a otro, de un problema a otro, de un orgasmo a otro en privadas turbulencias y en historia a medio plazo, agarrotado y al mismo tiempo distendido. ¿Y ahora qué?»<sup>11</sup> Ahora el cinismo, que se alimenta de la fuente en la que reside el secreto de su vitalidad: la insolencia.

El cinismo, afirma Sloterdijk, pica bajo la monotonía.<sup>12</sup> Frente a un sistema laboral utilitario, la contracultura cada vez más quínica opta por la insolencia. En la década del ochenta los *yuppies*<sup>13</sup> contrastan de forma sorprendente a sus predecesores los hippies que permearon la cultura en la década anterior. Nada de protestas ni crítica social; la regla es amoldarse a la cultura empresarial de la época, sólo sobresalir en términos materialistas y en las acciones que le permitiesen mantener el *status quo*, un estilo de vida muchas veces inmerecido, sostenido por el capital y su acumulación; gracias a sus ingresos medio-altos, los yuppies están al día tecnológicamente hablando y visten a la moda; tienen una tendencia a valorar en exceso lo material y la vanguardia en la tecnología. No se podía prever un polo tan diametralmente opuesto entre dos generaciones.

En este contexto, el cinismo para su crítica de la carga, parte sobre todo de la desconfianza en el poder. En la Antigüedad griega el blanco de sus ataques era la incipiente democracia representativa, en la Modernidad tardía hay un recelo crítico ante los sistemas sociales y luego, frente a las formas de producción que los sustentan. El análisis de Marcuse y Brown de la cultura occidental utilitaria que consideraban un sistema laboral explotador, fue retomado como argumento teórico por los cínicos jóvenes de la contracultura para expresarse en contra la sociedad industrial avanzada —de la que naturalmente desconfiaban— e intentar derrocar-

---

<sup>10</sup> «¿Pero es de verdad terrible el peso y maravillosa la levedad? La carga más pesada nos destroza, somos derribados por ella, nos aplasta contra la tierra. La carga más pesada es por lo tanto, a la vez, la imagen de la más intensa plenitud de la vida. Cuanto más pesada sea la carga, más a ras de tierra estará nuestra vida, más real y verdadera será. Por el contrario, la ausencia absoluta de carga hace que el hombre se vuelva más ligero que el aire, vuele hacia lo alto, se distancie de la tierra, de su ser terreno, que sea real sólo a medias y sus movimientos sean tan libres como insignificantes. Entonces, ¿qué hemos de elegir? ¿El peso o la levedad?». Kundera, Milán. *La insoportable levedad del ser*. 1984.

<sup>11</sup> Sloterdijk, 1983: 173.

<sup>12</sup> Sloterdijk, 1983: 200.

<sup>13</sup> Acrónimo de *young urban professional people*.

la. Los intentos, como atestigua la historiografía, habrían sido fallidos, aunque no se rinden, y prosiguen su lucha a través de las mutaciones de una oposición débil. «Queremos que la revolución que comienza liquide no sólo la sociedad capitalista sino también la sociedad industrial. La sociedad de consumo morirá de muerte violenta. Estamos inventando un mundo nuevo y original. La imaginación al poder»<sup>14</sup>.

Roszak expresa un optimismo casi eufórico para las generaciones siguientes a las décadas de los sesenta y setenta,<sup>15</sup> pero en su lugar, la sociología y la historia se mostraron retrospectivamente pesimistas, bautizándolas como generaciones *x*, *y*, y *z*, las nacidas tras el *baby boom* de la posguerra que había sido influido por el despertar y la liberación sexual en Europa y los países anglosajones. La historiografía da la razón a la sociología; las siguientes generaciones habrían perdido, al menos inicialmente, el espíritu de lucha y de resistencia característico de la contracultura, para amoldarse a una sociedad de control. Dominados, educados y domesticados por el sistema productivo, hippies engendraron yuppies, *hip's* engendraron yuppies aspiracionales, no más generación rebelde, al menos eso fue lo que se creyó.

La pesada roca de Sísifo cae sobre los *x-y-z* en forma de hipoteca y deuda,<sup>16</sup> pero también en la estructura de una adaptación, un moldeamiento a la sociedad y sus normas inhibitoras. En estas generaciones el cinismo se vuelve otra vez latente, aunque tenaz en el hombre que quiere emanciparse de un sistema laboral explotador, o por lo menos rutinario. El arquetipo desde entonces ya no es una figura heroica sino antiheroica, no es un *Superman*, sino su *alter ego*, un Clark Kent que

personifica, de forma perfectamente típica, al lector medio, asaltado por los complejos y despreciado por sus propios semejantes; a lo largo de un obvio proceso de identificación, cualquier *accountant* de cualquier ciudad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad.<sup>17</sup>

#### CARGA Y DESCARGA

Los orígenes de estos procesos de carga y descarga hay que encontrarlos hacia finales de la segunda globalización,<sup>18</sup> en el auge del colonialismo moderno. Después de los grandes viajes anexionistas de las potencias y de la des-terrenización, como cambio de elemento (el mundo de agua), la aventura marítima, la cultura de

---

<sup>14</sup> Manifiesto colgado a la entrada principal de la Sorbona, mayo de 1968. Extraído de Roszak, 1968: 36.

<sup>15</sup> «En el proceso, habrá que madurar lo que para los jóvenes son a menudo agudas intuiciones y sano instinto, para que se convierta en fundamento reflexivo de una vida adulta». Cf. Roszak, 1968: 87.

<sup>16</sup> «Comprar, vender, alquilar, tomar un crédito y prestar son operaciones que rozan todos los aspectos de la vida en la Gran Instalación» [del palacio de cristal]. Cf. Sloterdijk, 2005: 248.

<sup>17</sup> Eco, 1965: 227.

<sup>18</sup> La segunda Ecúmene, de acuerdo a Sloterdijk, 2005: 173.

*La vuelta al mundo en ochenta días*, hay un asentamiento bajo la carga; en el terreno de lo urbanoarquitectónico no implicaba simplemente la adquisición de hipotecas para el financiamiento de vivienda, «empleo estable, ingresos seguros, facilidades de crédito, acceso libre a todos los establecimientos y un hogar propio que llenar de objetos de consumo»<sup>19</sup>, sino un proceso de arraigo, de neo-sedentarización del hombre moderno, que añoraba ocasionalmente la imagen —melancólica— del lobo salvaje.

*Estar siempre bajo techos contruidos por uno mismo significa volverse  
prisionero de una libertad ida.  
El cielo estrellado lo hemos repatriado, ah, hacia un Dios lejano, al que ya  
le pesa habernos querido.  
En su lugar colocamos bóvedas de orgullo y recelo.  
Donde antes se tendían puntales entre estrellas, están ahora los entramados  
de osado arte de hierro.*

*Vidrios sin misterio sustituyen al alto azul,  
paredes salidas de la propia mano componen el horizonte,  
[...]  
El espacio, el único, dominaba como el reunidor magnífico,  
[...]  
En una máquina vivimos,  
y lo interior se ha vuelto igual que lo exterior,  
como si el alma sólo fuera un gas de escape que surge, molesto, de un motor  
ruidoso.*

*Las cosas se encogen en sí mismas, comprables y frías,  
como chicas enfermas, que han olvidado lo que es amor, flores,  
y lo que son estaciones del año.  
Donde vivían almas, se ha instalado la insolencia.<sup>20</sup>*

«Aburrimiento», «existencia de invernadero» o «reconstrucción psicopolítica», así llama Sloterdijk a las consecuencias de la carga. Pero bajo esta agobiante roca subsiste el cinismo, débil-posmoderno, de algún modo derrotado, aunque con la capacidad de metamorfosearse intacta; es transigente a la vez que transforma los valores de la cultura y reengendra para el siglo veintiuno a su hija predilecta: la insolencia. Ésta respuesta del quinismo a la cultura de la carga —donde vivían las almas, se ha instalado la insolencia— ha construido en torno a sí, no sólo una expresión de la arquitectura, sino toda una estrategia de huída, de *descarga*.

Con la mirada puesta en el gran invernadero de mimo, [de autocomplacencia] al completo, se impone la cuestión de si los diagnósticos de aburrimiento

---

<sup>19</sup> Citando *Howl*, de Allen Ginsberg, Roszak, 1968: 82.

<sup>20</sup> Sloterdijk, 2005: 247.



de Dostoievsky y Heidegger no sólo filosófica y psicológicamente representan prognosis codificadas de decadencia. Tampoco la visión de Nietzsche del último ser humano habría sido entonces otra cosa que la anticipación de aquel consumidor que se aburre abismalmente, a la vez que se divierte espléndidamente.<sup>21</sup>

Frente a la cultura de la carga, hubo también una —muchas veces temida, siempre presente, y necesariamente buscada— descarga, expresada como huida, fuga, resistencia o alienación. El hecho de que la filosofía del extrañamiento fuese tan importante en los siglos XIX y XX, está marcado en la multiplicidad de doctrinas y enfoques que construyeron una «teoría» de la fuga y que abarcan los extremos más alejados y los intersticios más estrechos. Marx en la economía y Foucault en la psiquiatría, Touraine en la sociología, Hegel, Freud, Marcuse y la Escuela de Frankfurt, las grandes mentes pensantes de la Modernidad tuvieron a bien argumentar a favor y en contra de la alienación como fuga.<sup>22</sup> Luego esta huída también estará presente en el arte y, de una forma particular, en la arquitectura, que junto al urbanismo ejerció como artífice de territorios de alienación en lo que se puede llamar una arquitectura de la descarga, cuya característica fundamental es la capacidad de interacción lúdica con el espacio y sus contenidos.

Históricamente han existido, desde luego, escenarios de esparcimiento que se remontan al teatro griego y los circos romanos, las salas de conciertos y espectáculos diletantes de la aristocracia, o los escenarios modernos, pero la cualidad que determina los rasgos de estos nuevos territorios cínico-lúdicos de descarga es la interacción con el individuo, más en términos de conexión que de escenario de representación; el sujeto social no se conforma con asistir como espectador, como ente pasivo frente a un espectáculo auditivo o visual, quiere ser partícipe. Cuando Venturi habla de Las Vegas, su estudio ronda la cuestión de la descarga, pero no necesariamente da en el clavo porque su mirada, todavía influenciada por el pensamiento moderno y el idealismo se detiene en el componente estético, más que en el fenómeno propio de la alienación lúdica, es así que la ciudad de Nevada es analizada básicamente desde la imagen y la semiótica que ésta conlleva para una estética posmoderna de lo feo y lo antiidealista, pero no como un territorio de descarga y huída, lo que resulta absolutamente esencial en la ciudad que florece en el desierto, el mito de la evasión para la cultura estadounidense.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Sloterdijk, 2005: 265.

<sup>22</sup> La alienación se entiende aquí no tanto desde la teoría marxista, sino como la inversión del proceso de carga, en un pliegue en el que no son necesariamente opuestos carga y descarga, sino polos opuestos, que eventualmente llegan a juntarse en el sentido deleuziano del pliegue. La carga, en un mecanismo no necesariamente reaccionario-determinista implica también procesos de descarga, estrategias de disuasión, ahora ya no desde el poder hacia la masa, sino de la masa frente al poder que históricamente había dominado la carga.

<sup>23</sup> Desde luego, esta evasión no es tal para los residentes que viven en la ciudad de forma permanente y cotidiana, sino más bien el espejismo en el desierto alentado por el imaginario de la cultura estadounidense que encuentra en Las Vegas una heterotopía, un nuevo *Coney Island* de escala nacional donde también emergen la torre Eiffel, el palacio de Luxor, la esfinge egipcia y la opulencia romana.

Pero en defensa de Venturi hay que reconocer que ese tampoco es el enfoque que pretendía analizar. En su lugar, el cinismo en el pensamiento de Koolhaas sí le da a la mera costura del *quid* cuando no solamente estudia los procesos de descarga sino que además los vincula al capitalismo hedonista y contemporáneo, dando lugar a la que es la expresión de descarga más importante del siglo, el *shopping*. De este modo recupera para la arquitectura la oposición al trabajo dada por los sistemas de producción, y lo vincula a los territorios de la descarga, enfatizando una arquitectura sumamente contemporánea y extraordinariamente catártica de la sociedad moderna y posmoderna; sin esta válvula de escape que la arquitectura provee, la sociedad explotaría, como lo saben bien los Julio Césares, Aurelianos y Nerónes contemporáneos.<sup>24</sup>

El *homo faber* y el *homo economicus*, hijos de Marx y del capital, no se dejaron dominar tan fácilmente. Bajo la apariencia del bienestar colectivo se esconde la sumisión del individuo como fuerza de trabajo y *su individualidad*, o sea, su espacio no social, sus necesidades de descarga y de mimo, su catarsis y liberación, que no era entonces necesariamente una catarsis colectiva. No todos estaban dispuestos a someterse a la maldición de Sísifo, y en las culturas liberales muchos prefirieron la descarga al trabajo, reconociendo en ello, de paso, que las necesidades del hombre no eran sólo las básicas propugnadas inicialmente por el materialismo histórico, sino que había otras también importantes, como el mimo (el cuidado de sí), la descarga como autocomplacencia, el bienestar psicológico, el entretenimiento, el arte incluso como expresión de liberación.

«Desde este punto de vista, queda sobradamente claro que la revolución que nos liberará de la alienación tiene que ser primariamente de naturaleza terapéutica y no únicamente institucional»<sup>25</sup>, señala Roszak fundado en Marcuse y Brown, quienes a su vez proponen otro camino para levantar la carga de la alienación del alma del hombre; hacen hincapié en la primacía de la conciencia en el cambio social. Para Marx en cambio, «no es la conciencia de los hombres lo que determina su ser social, sino al contrario, su ser social es lo que determina su conciencia»<sup>26</sup>, mientras que para Marcuse, para quien la civilización se ha vuelto represiva, la clave de la liberación reside en el cambio de la estructura represiva libidinal:<sup>27</sup> «la conciencia de esta posibilidad y la radical transmutación de valores que exige, deben dirigir este cambio desde su mismo comienzo, y tienen que ser operativas incluso en la construcción de la base material y técnica»<sup>28</sup>. Lo que se traduce en una «racionalidad libidinal», que Brown expresa como un «sentido erótico de la realidad», un «yo dionisiaco»:

Orfeo y Narciso no han llegado a ser los héroes culturales del mundo occidental. Suya es la imagen de la alegría, el goce y la plenitud; la voz que no

---

<sup>24</sup> «*Panem et circenses*». Juvenal, *Sátiras*, X, 77-81.

<sup>25</sup> Roszak, 1968: 112.

<sup>26</sup> Citado por Roszak, 1968: 112.

<sup>27</sup> Cf. Zizek, 1989: 27, citando a Marcuse, 1955.

<sup>28</sup> MARCUSE, Herbert [1955]. *Eros and Civilization*, Nueva York, Vintage Books, 1962: VIII.

ordena sino que canta; el gesto que ofrece y recibe; el hacer que es paz y pone fin a la labor de conquista; la liberación del tiempo que une al hombre con Dios, al hombre con la naturaleza.<sup>29</sup>

El tono del discurso en Marcuse y Brown es de liberación, y claramente no marxista. Para el primero, la sociedad industrial avanzada bajo su apariencia democrática y liberal esconde rasgos totalitarios, crea carga en la forma de falsas necesidades (luego, dependencia) para integrar al individuo en un sistema de producción y consumo focalizado a través de los medios de comunicación masiva. Frente a esta civilización propone un mecanismo de fuga, un doble distanciamiento para lograr una cultura verdaderamente libre y emancipadora, la «introyección», una huída hacia el interior que supondría el hecho de buscar en uno mismo el verdadero significado de la cultura, como la esencia de la libertad del individuo. Marcuse quiere destacar una culturalización de la teoría de la felicidad, la principal necesidad real es entonces la libertad (entendida en sentido freudiano como el instinto libidinal no sublimado) en el interior del hombre. Luego, en este contexto Roszak afirma:

¿Cuál sería, pues, la respuesta de Marx a las exuberantes aspiraciones de Marcuse y Brown? Algo así: «Sí... pero después.» «Si... más tarde. *Después* de la revolución. *Después* de que hayamos eliminado a toda esta cuadrilla de sinvergüenzas. Luego... quizá... hablaremos de estas cosas. Llamaremos a los comisarios y a los *aparatchiks*, nos sentaremos todos juntos y hablaremos largo y tendido sobre Orfeo y Narciso.»<sup>30</sup>

Desde luego, ello habría supuesto un aplazamiento en la construcción (arquitectónica) de los territorios de descarga para las masas y una perpetuación de la maldición de Sísifo. La contracultura elige permanecer de pie en la cima de la montaña, desobedecer a los dioses y atender a sí mismos, a su propia libertad, aunque sea por un instante; luego habría que bajar otra vez la cuesta, pero como observa Camus: «hay que imaginarse a un Sísifo dichoso».

Esta distensión en las décadas de los sesenta y setenta también encontró eco en las contraculturas, cuyo modelo económico-social todavía no aportaba suficientes puntos de descarga y conexiones de alienación para la estampida de «centauros» en huída —como los llama Roszak—, incluso antes, para los jóvenes de las décadas de los cuarenta y cincuenta que sólo encontraron en la catástrofe de la guerra los mecanismos de evasión de la náusea existencial. Luego, no es extraño que los *hippies* protestasen frente a la guerra abrazando la psicodelia, mientras que la siguiente generación protestase frente a las drogas, abrazando el hedonismo capitalista. La oposición de las siguientes generaciones, los *millennials*, se centrará en la oposición a este hedonismo, fugándose hacia la tecnología y recurriendo, quizá, a una reivindicación del cuerpo.

La evasión representaba el sustituto a la náusea, a la guerra, a las descargas psicodélicas, pero en el fondo era una huída de la cultura. La oposición juvenil no

---

<sup>29</sup> Marcuse, *Eros and Civilization*: 115.

<sup>30</sup> Roszak, 1968: 114.

era tanto familiar (los padres como autoridad inmediata) sino cultural frente a la carga, la domesticación y la instrumentación de un modo de vida que atentaba contra la soberanía individual, contra la libertad, contra el lobo salvaje que aullaba en lo profundo del joven. En consecuencia, la rebelión fue cínica, asida a los valores de la autarquía (luego la anarquía punk) expresada en la *bios philaktikós*, o de la libertad y la independencia (*bios adiaphoros*), un territorio para el que no estaba preparada la arquitectura, que inicialmente vinculada a los cánones sociales, no proveía espacios de descarga en forma suficiente, sobre todo para las generaciones jóvenes que tenían que encontrar en sitios marginales sus territorios de expresión, resistencia y fuga. Luego, al pasar el tiempo, el quinismo se fortalece y la arquitectura se vuelve capaz de abastecer a la sociedad territorios de esparcimiento y liberación en «la cima de la montaña».

Al final de ese largo esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, se alcanza la meta. Sísifo —proletario de los dioses— ve entonces cómo la piedra desciende en algunos instantes hacia ese mundo inferior desde el que habrá de volverla a subir hasta las cimas, y baja de nuevo a la llanura.<sup>31</sup>

No obstante, en la existencia de invernadero la felicidad de Sísifo no es la regla, sino la excepción, los territorios lúdicos socialmente aceptados constituirán una fuga temporal, un espejismo y —fuertemente en el sentido que le da Baudrillard— una simulación. Son pocos los arquitectos que como Koolhaas o Constant enfrentan el problema de la descarga; pero si se atiende a la cultura cotidiana y a ésta no como simulación sino como espacio cotidiano, son aún menos los que, fundamentados en una ideología de abolición de un sistema explotador o una forma de sociedad conocida,<sup>32</sup> quieren realizar la inversión-revolución del *homo economicus* en la sociedad utilitarista, por el *homo ludens* de la Nueva Babilonia. La Internacional Situacionista tenía una posición clara frente a la sociedad del espectáculo, a la que atacaba directamente, tanto *Naked city* como —y sobre todo— *New Babylon* eran modelos de una contracultura que se oponía espacialmente a la sociedad utilitarista.

La sociedad opuesta a la utilitarista es la sociedad lúdica, en la que el ser humano, liberado gracias a la automatización del trabajo productivo, se encuentra finalmente en condiciones de desarrollar su creatividad. Los términos «sociedad de clases» o «sociedad sin clases» no expresan este conflicto, o bien lo hacen de forma inapropiada. Pero es evidente que la sociedad lúdica sólo puede ser una sociedad sin clases. La justicia social no es en absoluto garantía de libertad ni de creatividad, es decir, de la realización de la libertad. La liber-

---

<sup>31</sup> Camus, 1942: 134.

<sup>32</sup> Constant, 1974: «*La sociedad utilitarista*. El término designa todas las formas de sociedad conocidas, incluidos los Estados capitalista y socialistas modernos. Pone en evidencia una realidad fundamental, la misma para todas las formas de vida comunitarias de ayer y hoy, la explotación de la fuerza de trabajo del ser humano. La «utilidad» es el criterio principal en la valoración del hombre y de su actividad».

tad no depende solamente de la estructura social, sino también de la productividad, y el crecimiento de la productividad depende de la tecnología.<sup>33</sup>

Ellos creían, ingenuamente (aunque conscientes de su ingenuidad combativa, o sea, desde una postura cínica<sup>34</sup>) que la sociedad estaba preparada para abolir las cadenas tanto físicas de Prometeo como ultrafísicas de Sísifo, y que la Nueva Babilonia era posible gracias a las condiciones económico-políticas y sociales que se estaban gestando en la sociedad de los años sesenta, como la revolución social pacífica, la lucha de las minorías o el movimiento de los derechos civiles, pero también y sobre todo la descarga en la cultura expresada en fenómenos como la liberación sexual, la emergencia de la cultura de las drogas o el cambio en los estilos de vida que había traído consigo medios masivos de comunicación como la popularización del radio, el cine o la televisión.

Es Koolhaas (1978) quien realiza un estudio a mayor profundidad sobre las estrategias de descarga. A principios del siglo veinte Coney Island representa una válvula de escape; la isla se convierte sin duda en una heterotopía perfecta; es, parafraseando a Foucault, «la otra ciudad», aunque en este caso no se hace referencia a la lúgubre permanencia del cementerio, sino en el otro extremo, a la festiva tecnología de la ciudad de lo fantástico:

«En la inmensidad del cielo y el océano se alza el mágico panorama de una ciudad llameante», y «con la llegada de la noche, una fabulosa ciudad de fuego se eleva de repente desde el océano hacia el cielo [...]. Fabuloso más allá de lo imaginable, inefablemente bello: así es este ardiente centelleo».<sup>35</sup>

Es un territorio de descarga que resuelve el problema del placer para «las víctimas desahuciadas de la vida metropolitana», su «escasez de realidad» atrae a campesinos norteamericanos y a las masas de cualquier parte del país, cajeros huidos, parejas fugadas, todos los hombres o mujeres con intención de suicidarse, y todo ello, afirma Koolhaas, parece anunciar la inminente usurpación de una civilización que ha tardado miles de años en madurar. Esta civilización hacia el siglo veinte es lúdica, crítica y cínica, y por esta razón despreciada por la «alta cultura» bajo el argumento de su condición masificada como *masscult*, la cultura de masas, «denigrando lo potencialmente sublime por ser barato e irreal»<sup>36</sup>; tal era la estrategia de Le Corbusier frente a la arquitectura, la segregación. La voz de esta táctica del menosprecio resuena en Gorki que en 1906 visita Coney Island como reportero socialista. El que rápidamente es apodado «el resentido» por su desprecio a la cultura

---

<sup>33</sup> Constant, 1974.

<sup>34</sup> Constant termina su manifiesto sobre la Nueva Babilonia guiñando el ojo: «New Babylon es únicamente obra de los neobabilonios, el producto de su cultura. Para nosotros es solamente un modelo de reflexión y de juego». Constant, 1974.

<sup>35</sup> Koolhaas, 1978: 41.

<sup>36</sup> Los problemas, las tácticas y las soluciones propuestas anticipan, de manera descarnada, estos tergiversados malentendidos entre la cultura oficial y la popular, entre el gusto elitista y la imaginación popular, que van a atormentar el siglo venidero. El debate es un ensayo general de los argumentos que la cultura respetable movilizará para denigrar su probable sustitución: lo potencialmente sublime se critica por ser barato e irreal. Koolhaas, 1978: 67.

norteamericana, publica *Boredom*, donde plasma las horripilantes reacciones que le causó Coney y su cultura estafalaria:

Todos están henchidos de un *hastío* de satisfacción, y sus nervios se ven sacudidos por un intrincado laberinto de movimiento y fuego resplandeciente. Los ojos brillantes brillan aún más, como si el cerebro palidiese y perdiese sangre en la extraña confusión de la rutilante madera blanca. El *hastío*, que surge bajo la presión de la indignación con uno mismo, parece transformarse en un lento círculo de agonía; arrastra a su lúgubre baile a decenas de miles de personas, y las barre formando un montón abúlico, mientras el viento arrastra la basura de las calles.<sup>37</sup>

Koolhaas toma la literalidad de sus palabras y les asigna otro valor, por medio de la estrategia del *montage*, lo que constituye un guiño cínico en su discurso: a través del discurso de Gorki que menosprecia a Coney Island, Koolhaas la reivindica, junto a la tecnología de lo fantástico, como escenario de descarga en un ejercicio crítico-literario de transvaloración. La sociedad industrial avanzada que ha construido el progreso sobre la espalda de la clase trabajadora, hasta el siglo veinte ha tenido pocos espacios destinados al ocio.

Para Huizinga<sup>38</sup> el juego es una huída de la vida «real», aunque también es una condición esencial del ser humano, tanto como del animal. Para el CIAM, las cuatro *funciones* claves del urbanismo eran «habitar, trabajar, recrearse (en las horas libres), circular»<sup>39</sup>, pero resulta curioso el contexto en el que es mencionada la recreación en el texto de la Carta de Atenas, siempre subordinada al trabajo, es decir, de forma secundaria («en las horas libres», subraya Le Corbusier), una vez que el individuo ha cumplido con el trabajo su función social puede recrearse —«recuperarse», insiste. ¿De qué iba, si no, a recuperarse el hombre moderno?— en sus horas libres: «a partir de esta unidad-vivienda se establecerán en el espacio urbano las relaciones entre la habitación, los lugares de trabajo y las instalaciones consagradas a las horas libres»<sup>40</sup>. La recreación y la infraestructura creada para ello funcionan para Le Corbusier y el modernismo como un aparato de recuperación del trabajo, una curación, a la vez que como una táctica disciplinaria. Después de todo, como señala Foucault, «en nuestra sociedad, donde el tiempo libre se opone al tiempo de trabajo, no hacer nada es una especie de desviación»<sup>41</sup>.

Pero junto a la recreación subordinada al trabajo, también resulta peculiar el término en sí mismo usado por Le Corbusier; no habla de diversión o placer, menos de desfogue o juerga... al hacer uso de la forma políticamente correcta «recrear», deja entrever su postura más allá de la semántica del discurso. La descarga es secundaria, es un apéndice: «*finalmente*, no hay que descuidar el recrearse, cultivar el cuerpo y el espíritu. Y el urbanista deberá prever los emplazamientos y los

---

<sup>37</sup> Gorki, Máximo, «Boredom» [«El hastío»], en *The independent*, 8 de agosto de 1907. Extraído de Koolhaas, 1978: 68.

<sup>38</sup> Huizinga, *Homo ludens*, 1938. Citado en Constant, 1974.

<sup>39</sup> Le Corbusier y Sert, 1942 § 77.

<sup>40</sup> Le Corbusier y Sert, 1942 § 89.

<sup>41</sup> Foucault, 1966b.

locales útiles para ello»<sup>42</sup>. «Recrear» es el término políticamente correcto de la diversión, la fiesta, el carnaval, pero esta forma semántica persistió en el pensamiento occidental purista y puritano durante mucho tiempo, la recreación remitía al hombre como imagen de Dios, creado por él —por tanto, podía ser re-creado, integrado— mientras que la diversión implicaba una fragmentación, un alejarse de la imagen original —di-vertirse, o sea dividirse—, de ahí que para Le Corbusier la recreación fuera sinónimo de cultivar el cuerpo y el espíritu, y no las formas de degradación que implicaban las masas «irrumpiendo en las jaulas como moscas negras, los niños con la boca abierta y los ojos encandilados con la deformidad de Coney Island que ellos, pobres *fools*, confunden con belleza»<sup>43</sup>. Le Corbusier y Gorki habrían sido buenos amigos. La solución de éste para Coney es:

en beneficio del interés público, la isla ha de convertirse en un parque. En lo que llegará a ser un remedio convencional contra el urbanismo espontáneo de las masas —el exorcismo de este demonio de la irracionalidad colectiva—, proponen arrasar la «ciudad de las torres», erradicar cualquier rastro de su infame infraestructura como si fuese una planta venenosa y devolver la superficie de la tierra a su estado «natural»: una fina capa de hierba.<sup>44</sup>

Los lugares de descarga que hasta el siglo diecinueve fueron monopolio del Estado pasan en el siglo veinte a ser propiedad exclusiva del capital; surgen financiados por la iniciativa privada y las sociedades anónimas que esperan recibir ganancias por su uso *y disfrute*. En 1955 en Anaheim California se funda Disneylandia, el territorio perfecto de fuga hacia lo imaginario, emplazamiento de descarga y —lo que luego resultaría ser muy útil— de disuasión social. El país de Disney no es sólo una fantasía materializada, sino una heterotopía y una simulación, «un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados. Es un juego de ilusiones y de fantasmas: los Piratas, la Frontera, el Mundo Futuro, etcétera»<sup>45</sup>.

Muchos otros siguieron a este modelo, a su vez fundado en Coney Island y las ferias de temporada con su arquitectura efímera, pero a diferencia del espectáculo ambulante —el circo, el *freak show*, el carnaval, la carpa de *vodeville*, o el museo de a centavo— Disneylandia había llegado para quedarse, y su presencia inamovible aportaba «realidad» a la ficción de la clase media trabajadora, el ciudadano es capaz de identificarse con ésta, porque también, como él, es sedentaria. Lo innovador del parque temático es su adhesión al territorio, su emplazamiento aporta la seguridad de la fuga, la verdad irrefutable de que no es una de tantas ferias ambulantes poco leales que desaparecen al amanecer; la huída ya no es un espejismo de cartón, de papel piedra o madera, como Coney Island, porque el concreto y el acero aportan la certeza de la huída: la arquitectura, la tecnología y el capital al servicio de la fuga.

---

<sup>42</sup> Le Corbusier y Sert, 1942 § 89.

<sup>43</sup> Era la opinión de Gorki frente a Coney Island. Cf. Koolhaas, 1978: 68.

<sup>44</sup> Koolhaas, 1978: 70.

<sup>45</sup> Baudrillard, 1978: 25.





Salvador Dalí. *La metamorfosis de Narciso*, 1937.

# Narciso

*Narciso se aniquila en el vértigo cósmico  
en lo más hondo del cual  
canta  
la sirena fría y dionisiaca de su propia imagen.  
El cuerpo de Narciso se vacía y se pierde  
en el abismo de su reflejo,  
como el reloj de arena al que no se dará la vuelta.<sup>1</sup>*

Lipovetsky afirma sin lugar a dudas que la segunda mitad del siglo veinte es el asentamiento de un momento histórico que conduce a la homologación del narcisismo en la cultura.<sup>2</sup> Pero ¿cómo se pasa de una cultura de la carga al narcisismo? Si de la contracultura guerrera de los sesenta y setenta se esperaba que engendrara una generación de mayor oposición, ¿cómo es que surge Narciso? La prometedora contracultura, opuesta al capitalismo, a la hegemonía y a la sociedad industrial «deshumanizada» resultó, a pesar de las esperanzas optimistas<sup>3</sup>, en la toma de otros derroteros históricos. Las siguientes generaciones habrían de sucumbir al sistema global capitalista, pero la forma de la respuesta sería cínica, y en consecuencia, insolente.

Esta contracultura que busca la liberación, sólo puede encontrarla en la huída interior; los procesos de descarga tienden a una individualización que se opone, primero sutil y luego flagrantemente (en el narcisismo) al bienestar colectivo. Lipovetsky explica esta transformación de la siguiente manera: «la autoconciencia ha substituido a la conciencia de clase, la conciencia narcisista substituye a la conciencia política [...] El narcisismo permite una radicalización del abandono de la esfera pública y por ello una adaptación funcional al aislamiento social»<sup>4</sup>. Desde luego, está en la base del narcisismo lo individual sobre lo social, ello en gran me-

---

<sup>1</sup> Dalí, 1971, § 60, del poema paranoico-crítico «La metamorfosis de Narciso», p. 210.

<sup>2</sup> «A cada generación le gusta reconocerse y encontrar su identidad en una gran figura mitológica o legendaria que reinterpreta en función de los problemas del momento: Edipo como emblema universal, Prometeo, Fausto o Sísifo como espejos de la condición moderna. Hoy Narciso es, a los ojos de un importante número de investigadores el símbolo de nuestro tiempo». Lipovetsky, 1983: 49.

<sup>3</sup> «La contracultura tiene que hacer su camino a través de esta carrera de obstáculos; en este sentido, es muy probable que la siguiente generación esté llamada a vencer los más peligrosos. Cf. Roszak, 1968: 87.

<sup>4</sup> Lipovetsky, 1983: 55.

dida estuvo influido por el ansia de la descarga, que no estaba contemplada inicialmente por el pensamiento marxista ni el freudiano.<sup>5</sup> En los regímenes socialistas y comunistas contemporáneos se confunde el concepto de la libertad individual con el de la descarga, al reprimirse una, se reprimen ambas, es el caso de, por ejemplo, la televisión cubana, el internet en China o la censura norcoreana. Los medios de comunicación de masas no sólo ejercen un papel informativo para la sociedad, funcionan también como territorios de descarga, de lo que el marketing contemporáneo insiste en llamar *entertaining* para la sociedad del espectáculo y la cultura de la congestión, ansiosa.

La elección que han tenido que tomar no sólo de los estados, sino los individuos, la resume Sloterdijk en dos proposiciones simples: igualdad o libertad,<sup>6</sup> ¿qué hemos de elegir? En un proceso complejo, el narcisismo se ha instaurado a partir de la elección de la libertad por encima de la igualdad, que vinculado a los sistemas económicos occidentales donde impera el capitalismo ha construido un sistema hedonista, pues «designa el surgimiento de un perfil inédito en el individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, el momento en que el “capitalismo” autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo»<sup>7</sup>.

El narcisismo no es sólo una consecuencia de, sino una aspiración concebida de antemano, no surge en la cultura de forma accidental. En los sesenta y setenta ya había partidarios de éste como forma de vida, aunque quizá no eran suficientemente conscientes de los alcances de sus deseos. La Internacional Situacionista pugnaba por la extinción del *homo economicus* (y el *homo faber*) y la reinserción del *homo ludens* en la ciudad, influenciados por las ideas de Marcuse y Brown, y por lo apolíneo y lo dionisiaco en el pensamiento nietzscheano. La sociedad de la descarga y el mimo en el palacio de cristal, la sociedad de confort, abre paso al individualismo, y éste a su vez al narcisismo en un proceso que a la vista retrospectiva del pasado resultaba casi previsible, aunque «nunca se sabe» los rumbos y las intensidades que tomarán los fenómenos de la cultura.

Al referirse a Narciso, Ovidio cuenta que:

Aquí el muchacho, del esfuerzo de cazar cansado y del calor,  
se postró, por la belleza del lugar y por el manantial llevado,  
y mientras su sed sedar desea, sed otra le creció,  
y mientras bebe, al verla, arrebatado por la imagen de su hermosura,  
una esperanza sin cuerpo ama: cuerpo cree ser lo que onda es.  
Quédase suspendido él de sí mismo y, inmóvil con el rostro mismo,  
queda prendido, como de pario mármol formada una estatua.<sup>8</sup>

El narcisismo trata del amor que dirige alguien a sí mismo tomado como objeto, pero aún más, es el amor *a la imagen* de sí mismo, esto es, el amor a una re-

---

<sup>5</sup> No se trata del narcisismo freudiano como perversión sexual del ego.

<sup>6</sup> Sloterdijk, 1983: 170.

<sup>7</sup> Lipovetsky, 1983: 50.

<sup>8</sup> Ovidio, *Las metamorfosis*, Libro III, 413 - 419.

presentación, un simulacro, a aquello que parece que es el «Yo» pero no lo es. La palabra clave es «representación». El espacio en la segunda mitad del siglo veinte también fue representado, como la imagen de Narciso, aunque este proceso de simulación de lo ausente ya había iniciado mucho tiempo atrás con el «calco» del globo terráqueo, la cartografía de la tierra, el *mapamundi*, testigo fiel del colonialismo moderno y de la circunnavegación científica y capitalista de la tierra.<sup>9</sup>

Pero para Narciso (el antiguo, el moderno, o el mito) la realidad siempre será un espejismo, aún más: aquello que hay en el reflejo es lo real. En palabras de Foucault, «a partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado del vidrio, vuelvo sobre mí y empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy».<sup>10</sup> Pero si Lacan afirma que el niño se reconoce en el espejo, el problema con Narciso no es la construcción del *Ego*, el espejo no lo remite a sí mismo, no se reconoce en él, no obstante ve el reflejo, entonces cree que la ilusión es lo real. Narciso, por tanto, se localiza en la simulación, que eventualmente lo conduce a abrazar esa otra realidad hasta hundirse en ella y morir. La muerte de Narciso no es tanto por amor como por falta de realidad.<sup>11</sup>

En 1938 Orson Welles transmite en vivo a través de la radio «La guerra de los mundos», el famoso episodio en el que narra una invasión de los monstruos del espacio exterior («corrección, de Marte, es lo que los expertos dicen, son marcianos»<sup>12</sup>) al planeta tierra. Las consecuencias de esta transmisión son conocidas. Aunque la narración era ficticia —una simulación— los efectos eran reales; en palabras del propio Welles:

Mi siguiente escala en la falsificación fue en platillos voladores. La televisión no los habría mostrado. La mitad de la población se puso histérica únicamente porque no podían ver lo ridículo que se habría visto todo. Dijimos que los marcianos estaban lanzando un gas nocivo sobre las praderas de Jersey y que estaban avanzando hacia Nueva York. Así que la gente se fue hacia las colinas. Años después conocí a un trabajador de la seguridad social que me contó que pasó semanas tratando de llevar a algunos de los refugiados de regreso a la civilización. Una mujer corrió a una estación de policía en San

---

<sup>9</sup> «Los mapas son el instrumento universal para asegurar y fijar lo descubierto, en tanto ello ha de ser registrado “sobre el globo” y quedar allí como un hallazgo firme. Junto con el globo terráqueo, los “mapas” bidimensionales, tanto terrestres como marítimos, constituyen durante toda una época el medio técnico más importante para la localización de aquellos puntos del espacio local Tierra de los que se había retirado la cubierta del no conocimiento». Sloterdijk, 2005: 124.

<sup>10</sup> Foucault, 1968b.

<sup>11</sup> Cuántas veces, inútiles, dio besos al falaz manantial.

En mitad de ellas visto, cuántas veces sus brazos que coger intentaban su cuello sumergió en las aguas, y no se atrapó en ellas.

Qué vea no sabe, pero lo que ve, se abrasa en ello,

y a sus ojos el mismo error que los engaña los incita.

Crédulo, ¿por qué en vano unas apariencias fugaces coger intentas?

Ovidio, *Las metamorfosis*, Libro III, 427 - 432.

<sup>12</sup> Welles, y Stewart en *F for fake*, 1973: 49'00”.

Francisco con su ropa hecha jirones, para reportar que había sido atacada por marcianos repetidas veces. Trató de tomar veneno por la vergüenza, pero la detuvieron justo a tiempo.<sup>13</sup>

Si alguien quiere organizar un atraco a mano armada, un *hold up* simulado, no va a poder lograrlo, afirma Baudrillard.<sup>14</sup> Pero este ejercicio de representación evoluciona hasta transformarse en «realidad» a través de la precesión de los simulacros. El arte y la arquitectura del siglo veinte no fueron ajenos a éstos, y quedaron permeados —inundados— de ellos con un grado de penetración tan intenso, tan hegemónico, que valía la pena construir una resistencia contra estas formas de representación.

Hay que recordar a Elmyr de Hory, el gran falsificador de arte del siglo veinte, su repertorio era amplio, e incluía dibujos, acuarelas, litografías y óleos de Picasso, Matisse, Renoir, Modigliani, Derain, Braque, Bonnard, Vlaminck, Van Dongen, Dufy, Cezzane, Chagal, Leger, Van Gogh, Gauguin... pero lo que lo hizo famoso no fue el gran número de falsificaciones, o que éstas estuvieran colgadas en algunas de los mejores museos y galerías y las más prestigiosas colecciones (que no estaban dispuestas a admitir la humillación y consecuente pérdida de credibilidad al admitir que habían adquirido obras falsas), sino lo espectacularmente bueno que era su trabajo. Luego, no se puede recordar a Elmyr sin su pareja siniestra Clifford Irving, quien apareció en *Time* del 21 de febrero de 1972 con el título de «estafador del año», retratado en una pintura de otro estafador (Elmyr) a propósito de una estafa: la supuesta autobiografía de Howard Hughes, de la que Irving se declaró culpable (aunque en un principio cuando lo confrontaron con la voz de Hughes, dijo que probablemente ésta era falsa). En el paroxismo del sarcasmo en esta fascinante historia, Irving escribe la biografía de Elmyr, pero el lector no sabía qué tanto podía ser verdad de lo que dijera un estafador sobre un falsificador. Aunque Elmyr nunca aceptó haber firmado las obras, tampoco negaba que fuesen originales a quien quería comprarlas y aceptaba el dinero con agrado, solía decir: «no me siento mal por Modigliani, me siento bien por mi»<sup>15</sup>. Operativamente, la cuestión da lugar a la descripción de dos circunstancias que resultan ser funda-

---

<sup>13</sup> Wells y Stewart, en *F for Fake*, [Filme] (Título original en francés *Vérités et mensonges*) [Filme]. Dir. Orson Welles, Janus Films, 1973. Documental, 89 min.: 48'.

<sup>14</sup> «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.» Baudrillard, 1978: 44.

<sup>15</sup> *F for Fake*, 25'12".

mentales tanto para el arte como para la cultura del siglo veinte: el nihilismo y la pérdida de la confianza en los expertos.<sup>16</sup>

El nihilismo se nutre de la falta de referencias o de certezas, por ello el gran cuestionamiento que sufrió la Ilustración de parte de cínicos y críticos, así como la anterior eliminación de Dios y sus dominios —las certezas metafísicas— para privilegiar la razón, colocaron al hombre del siglo veinte en una posición de relativismo existencial y nihilismo consumado, que luego devino en cinismo. La cuestión de la relatividad afectaba también a los valores, cuando muchos habían perdido la credibilidad, incluso los arquitectos. ¿Entonces a quién creer? ¿A Elmyr? ¿A Irving? El primero decía: «si las cuelgas en un museo o en tu colección de grandes pinturas y las dejas allí el tiempo suficiente, se vuelven auténticas»<sup>17</sup>, mientras que el segundo afirmaba: «perdí la confianza en el concepto de la experticia»<sup>18</sup> cuando, tras poner frente a expertos reproducciones hechas por Elmyr, éstos los autentificaban como obras de Modigliani o Gauguin...

Hasta entonces los expertos han cumplido una importante función social: representan la garantía del conocimiento. La desconfianza ante éstos no era exclusiva del arte, estaba vinculada a muchos ámbitos, como la política y la democracia, el conocimiento científico o la propia arquitectura. Al asociarlo al saber (el centro neurálgico de la Ilustración) Lyotard construye los cimientos de la condición posmoderna.<sup>19</sup> Roszak por su parte liga a la contracultura —y a la sociedad— con la pérdida de la confianza en la tecnocracia; aún más, afirma que no se trata sólo la sospecha sino la protesta, lo que conlleva una dinámica distinta, no la del individuo que duda ante la novedad legitimada por el perito, sino que se rebela como consecuencia del hartazgo del régimen de los expertos. Éste afirma que la tecnocracia se ha desarrollado en las sociedades industriales avanzadas sin resistencia, no como un fenómeno político sino como un imperativo cultural que está fuera de toda discusión, y su secreto reside en su capacidad de convencer a través de tres premisas relacionadas entre sí: *a)* que las necesidades vitales del hombre son de naturaleza técnica; *b)* que este análisis formal de nuestras necesidades ha alcanzado un noventa y nueve por ciento de perfección; y *c)* que los expertos que han sondeado los deseos de nuestro corazón y que son los únicos que pueden seguir ve-

---

<sup>16</sup> La última parte de *F for Fake* es en sí mismo un ejercicio cínico del propio Welles, un engaño orquestado que simula realidad al contar una historia falsa, una mentira elaborada para el mundo de los conocedores de arte y hacerla pasar por auténtica —tal como en *La guerra de los mundos*— aunque luego la aclara hacia el final del documental. Esta estrategia es repetida innumerables veces en el cinismo, es el valor numérico en la vocación de Diógenes: ¿falsificar la moneda?, ¿falsificar, también, el espacio?

<sup>17</sup> *F for Fake*, 1h 05'.

<sup>18</sup> *F for Fake*, 25' 0".

<sup>19</sup> «Simplificando al máximo, se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peliplos, los grandes periplos y el gran propósito». Lyotard, 1979.

lando nuestras necesidades, los que saben realmente de qué hablan, resultan estar incluidos en las nóminas oficiales del estado y/o las normas corporativas. Los expertos que cuentan son los expertos bien certificados y éstos pertenecen a todos los niveles supremos del mando.<sup>20</sup>

Pero todo ello es una ilusión que ha conducido, a partir del dominio hegemónico del saber, a un régimen totalitario que coarta el ocio creador. La liberación del control que la tecnocracia ejerce en la sociedad conduciría a un totalitarismo muy perfeccionado, porque sus técnicas son cada vez más subliminales. «La estrategia básica de la tecnocracia consiste en llevar la vida a un nivel rastrero que la técnica pueda controlar, y luego, sobre esta exclusiva y falsa base, proclamar una intimidatoria omnicompetencia sobre nosotros gracias a su monopolio de expertos»<sup>21</sup>. Luego, respecto a la arquitectura del Movimiento Moderno, Portoghesi señala que «nunca un proyecto cultural puesto en punto por una minoría de intelectuales en una limitada área geográfica ejerció una influencia tan fuerte y tan amplia, más allá de cualquier límite geográfico o de civilización»<sup>22</sup>, pero ello no hacía más que entronizar la arquitectura culta frente a la arquitectura «banal»; relacionarlas sólo tenía sentido en el contexto de la nueva sensibilidad intuitiva que estaba con la revolución cultural de 1968.

En los años setenta, las ciudades estaban plagadas de tecnócratas, y la cuestión de la desconfianza en el urbanista y el arquitecto fue creciendo al grado de que este último, de acuerdo con Foucault, pierde los bártulos de la arquitectura. La desconfianza y la sospecha del experto a todos niveles, pero sobre todo en la arquitectura resulta trascendental para la cultura urbanoarquitectónica, porque a partir de su negación y de la protesta contra éste, la ciudad ya no se recibe como algo hecho y heredado: se experimenta. La posibilidad de negar la opinión externa, por versada que sea, conduce a verificar las propias deducciones. Negar al experto le permite al ciudadano de a pie, al urbanita, elaborar sus propias hipótesis y establecer sus propias conclusiones. Se inaugura en la Posmodernidad un fructífero período de experimentación, una epifanía de liberación en la ciudad: «yo te conocía sólo de oídas, pero ahora te han visto mis ojos»<sup>23</sup>.

## REPRESENTACIÓN

Juan Pérez resolvió establecerse y formar una familia. Para ser un miembro socialmente aceptado en la comunidad, ha decidido adquirir una vivienda y contraer deuda y obligaciones fiscales, pagar impuestos, tener hijos (el número varía en la cultura a la que quiere pertenecer) y mascota, y reunirse socialmente los fines de semana, quizá en algún club. Ha decidido construir en torno a sí un sueño, y la compañía inmobiliaria que le ayuda a elegir su casa está ansiosa por alimentarlo, y de paso ganar dinero. Le muestra *renders* realizados con los programas más avan-

---

<sup>20</sup> Roszak, 1968: 24.

<sup>21</sup> Roszak, 1968: 26.

<sup>22</sup> Portoghesi, 1981: 34.

<sup>23</sup> Biblia, Job 42, 5.



zados de realidad virtual, con iluminación perfecta y mobiliario de diseño —no incluido—, fotografías en las que habitan familias felices y niños sonrientes de dientes blancos, paisajes en photoshop con filtros cálidos y planos de colores: al despacho de arquitectura se le pidieron específicamente planos «para el cliente», diferentes de los ejecutivos, porque la imagen vende. Pero lo que intentan venderle, contrario a lo que piensa el Sr. Pérez, no es una casa, sino una experiencia. Al final, justo cuando se estrechan las manos, ni siquiera eso recibe, sino la imagen de una experiencia, una representación que él construye en su mente, aunque quizá todavía la casa no existe, o el departamento, el chalet, cabaña, mansión o *loft*, es distinto a la promesa.

En 1954 a los nuevos residentes de Pruitt-Igoe en San Luis, Missouri, también se les ha vendido la imagen de una experiencia a través de maquetas y fotografías preciosistas estéticamente logradas que representan la promesa de una realidad idílica. Diez años después se cae la máscara que cubre al conjunto residencial y empieza a decaer. La primera imagen no fotografió la basura, la inseguridad, el vandalismo o el racismo. Los periódicos denuncian entonces la realidad, la misma a la que se enfrenta Juan Pérez a los diez años, meses o días de haberse mudado a su casa de ensueño, en la que todavía va a vivir (y a veces sobrevivir) mucho tiempo, gracias a la poderosa costumbre.

Walter Benjamin afirmaba en 1936 que

la recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual. Para llegar a un concepto de esta recepción hay que dejar de imaginarla como la que es usual en quienes sienten recogimiento ante ella; en los viajeros ante un edificio famoso, por ejemplo.<sup>24</sup>

Hay para Benjamin dos formas de recibir la arquitectura, una visual y una táctil, es decir, una perceptiva y otra determinada por el uso. La recepción visual implica necesariamente representación, la construcción de un imaginario apoyada en ubicación espacial, profundidad, orientación, estética o deseo al ver, por ejemplo, la fotografía de un edificio de Gehry, Hadid, Nouvel o Koolhaas en un libro, revista, o pantalla. Las publicaciones editadas emulan casi siempre la estrategia de la inmobiliaria o la agencia de viajes: explotar el deseo, y para ello hay toda una estética y una estetología preciosistas en la mercadotecnia. También se hace uso de retoques y la sustracción de todos los elementos que afean la composición —¿artística?—, como el propio ser humano. La recepción perceptiva del edificio se muestra en principio de manera viciada, es un espejismo y una interpretación, ya viene fabricada la experiencia, por lo que niega el empirismo en favor de una simulación que ha pasado por múltiples filtros de «realidad». Ello no es nuevo, en occidente viene dado por lo menos desde el nacimiento del cine y su popularización como medio masivo de comunicación. La estética hollywoodense desde entonces ha negado la experiencia directa al cambiar la realidad por lo representado, es la negación truculenta y viciosa del empirismo, ofrece no sólo una ficción narrativa, sino

---

<sup>24</sup> Benjamin, 1936.

un simulacro que eventualmente se vuelve realidad en la forma de un marco de valores que la cultura asimila: el cuerpo perfecto, los nuevos terroristas, o el photoshop como la fuente de la eterna juventud.

Wim Wenders en *Lisboa Story* quiere atacar este delirio interpretativo renunciando a ver a través del lente, a no realizar productos estéticos, a no interpretar, y fungir por tanto, como vehículo de transmisión, sin lectura, porque «una imagen no vista no puede vender nada, es pura, por lo tanto es hermosa. Sólo cuando uno ve la imagen es que su objeto muere»<sup>25</sup>. La representación del espacio, sin embargo, es mucho más antigua que el cine o la fotografía, se encuentra en el lenguaje;<sup>26</sup> tiene su origen en occidente en el momento histórico de la incorporación de las vocales a la escritura griega. Ello permite, frente a las culturas sin vocales, representar en ausencia, a través del lenguaje, lo que conduce a la descontextualización.

La poesía y prosa griegas explicitan una capacidad, por lo demás más bien latente, del intelecto humano de poder representarse personas, cosas y situaciones en su ausencia. Gracias a textos escritos la inteligencia se emancipa de la coerción de la retención *in situ*, en circunstancias más o menos comprensibles. Esto tiene como consecuencia: para dominar cognitivamente una situación, como participante en ella ya no tengo por qué sumergirme en ella y fusionarme en cierto modo con ella, basta con leer su descripción y, al hacerlo, soy libre de permanecer donde estoy y de asociar lo que quiera.<sup>27</sup>

En la Modernidad este proceso de representación espacial continúa a través de la compresión de lo extenso, la neutralización de las distancias y la negación del efecto distanciador de los espacios intermedios.<sup>28</sup> Con la masificación de los medios de comunicación, el espacio representado adquiere un nuevo territorio: la imagen, expresada estáticamente (fotografía) como a través de la imagen-movimiento (el cine, la televisión). Archigram era consciente, tanto de la potencia de la representación, como de la injerencia de los *mass media*, de ahí que su arquitectura teórica fuese expresada a través de éste vehículo, como Debord hiciera a través del cine, lo que permitía una recepción visual —en ausencia— del objeto-arquitectura y el espacio.

Esta recepción visual, la primera de las que habla Benjamin, tiene dos versiones asociadas al ojo: ver y leer. La primera alude a la representación en sí del objeto y el espacio construido en torno a éste y, quizá, como consecuencia de éste.<sup>29</sup> Ver implica necesariamente representar, una forma ilusoria y sensorial del mundo.<sup>30</sup> Es la percepción a través del sentido pero sin lectura de signos, más bien

---

<sup>25</sup> Wim Wenders, *Lisboa story*, 1994.

<sup>26</sup> Hay investigadores que relacionan la percepción espacial al nacimiento del lenguaje, por medio de la asociación que hace el hombre prehistórico entre frecuencia (sonido) y localización física.

<sup>27</sup> Sloterdijk, 2005: 299.

<sup>28</sup> Cf. Sloterdijk, 2005: 296 ss.

<sup>29</sup> Woods afirma que «el espacio está creado por objetos entre y alrededor de él». Cf. Woods, (Blog) *Junk*, 01 de junio, 2008.

<sup>30</sup> Cf. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 1818.

un registro de grabación (como una cámara de video, en inglés, *record*, disco, registro) que de lectura, implica al ojo en el que se registra, pero que no lee, es decir, no se vincula a la mente asociada maquínicamente a éste. La lectura como una dinámica más profunda supone al pensamiento racional y la interpretación de resultados. En la primera se ve, por ejemplo, la forma de la arquitectura, en la segunda se decodifica, se pone en términos racionales que pueden a su vez ser transmitidos, se explica en función de un lenguaje: se teoriza.

La teoría se constituye, por tanto, simulación de lo ausente a través del lenguaje expresado por medio de signos ya sea a través de palabras en el sentido usual del término (que en su forma escrita están representadas por signos, y que pueden traducirse a una expresión fonética), o de códigos que construyen un lenguaje común y consensuado, como el cartográfico para los mapas, el geométrico-cartesiano para la representación de planos arquitectónicos, o el de algoritmos matemáticos en los que se traduce el *render* y la realidad virtual. Le Corbusier en 1925 hace uso de las palabras, más que del lenguaje geométrico para representar el espacio arquitectónico, al describir a través de una carta, un proyecto para la señora Meyer. Su estrategia no difiere, en cuanto representación de lo ausente, de la de la agencia inmobiliaria, lo que le vende es también la imagen de una experiencia:

Hemos soñado hacer para usted una casa que fuera lisa y simple como un cofre de bellas proporciones y que no fuera perturbada por los múltiples incidentes que crean un pintorequismo artificial e ilusorio, que no causan buen efecto bajo la luz y que contribuyen a aumentar el tumulto de los alrededores. [...] El vestíbulo, grande, inundado de luz... vestidor y lavabos cerca, pero sin verse. Al servicio se accede sin rodeos. Si se sube al primer piso, es para llegar al salón alto, fuera de la sombra de los arbolados, y disfrutar desde allí arriba de una vista magnífica sobre los follajes. Ver además el cielo...<sup>31</sup>

Para Susan Sontag, la interpretación (o los delirios de,) del objeto artístico en la Modernidad resulta de una deuda impuesta por la teoría del arte platónico-aristotélica, para la cual éste es sólo imitación, o sea, representación. Para Platón el arte no tenía una utilidad determinada, pues la pintura de una cama no servía para dormir encima, ni es, en sentido estricto, verdadero. Luego Aristóteles, a diferencia de Platón, aunque sin diferir en gran medida del arte-mímesis, encontrará en éste una utilidad «medicinal»; para él sí tiene un cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia, pero en ambos, éste será siempre figurativo. A fin de cuentas, remarca Sontag, «el hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mímesis o representación»<sup>32</sup>.

En esta línea de pensamiento, el arte no tendría otra función que la de emular la realidad a través de un *trompe l'oeil*, y por lo tanto, una mentira, un espejo para Narciso. Por esta razón, insiste Sontag, «la teoría mimética, por sus propios

---

<sup>31</sup> Le Corbusier y Pierre Jeanneret, *Carta a la Señora Meyer*, 1925. El proyecto no fue construido.

<sup>32</sup> Sontag, 1961 § 1: 25.

términos, reta al arte a justificarse a sí mismo»<sup>33</sup>, a aportar algo al mundo, a demostrar un contenido. Desde entonces, y sobre todo a partir de la infestación de expertos ilustrados en la Modernidad, surge la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma. La arquitectura moderna de herencia dialéctica explotó esta dicotomía al extremo a través de los argumentos forma-función, o sea, de la vista y la lectura, y de ahí el afán de interpretación, la obsesión por *leer* la obra, de preguntarle «qué dice» (en arquitectura: ¿cuál es su función? Pero, ¿tiene realmente algo que decir?), expresada desde un bastión intelectual y de «alta cultura». Sontag defiende la transparencia de la obra y el derecho del arte a no decir nada, a no querer ser representado y a no tener una función, pues «abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de interpretación».

Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir *el* mundo en *este* mundo (¡«este mundo»! ¡Como si hubiera otro!). El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.<sup>34</sup>

En su lugar, para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia; su mecanismo de defensa —y su única vía de escape— es el cinismo. La Posmodernidad buscó por todos los caminos una desconexión del pasado, fundamentalmente de la tradición expresada en el pensamiento convencional, heredado del platonismo y el aristotelismo, cuando incluso el cristianismo se adhirió a estas estructuras del conocimiento.<sup>35</sup> Pero el cambio en la cultura posmoderna y cínica implicaba una renuncia desde todos los frentes a la representación, y el siglo veinte posibilitó el cisma por la complejidad de acontecimientos que iban reconstruyendo la cultura; ello es particularmente claro en el arte de las vanguardias y sus experimentos con la forma a expensas del contenido. Se recupera entonces la valoración de la experiencia directa —contra la representación. El arte en el siglo veinte echó abajo la mimesis, y desde entonces no tiene que representar nada, y tampoco tiene que decir algo para ser considerado arte. Esta idea estaba presente ya en la crítica de Duchamp (*La fuente* es un ejemplo claro) y las expresiones que le siguieron.

En la década de los setenta, las exploraciones críticas de Joseph Kosuth apuntaron a crear proposiciones que afirmaban que el arte conceptual no posee ninguna vinculación de tipo referencial con el mundo y las cosas, poseía una función de sí mismo y de ninguna otra cosa, «el arte existe por su propia búsqueda», afirma. Al arte no le interesan los resultados obtenidos, sino operar en sí mismo; en este sentido, *Una y tres sillas* se construyó como un trabajo autoreflexivo que no se planteaba qué quiere decir la obra, sino que sitúa su centro de atención más allá del objeto ahí expuesto. El foco está en el arte mismo,

---

<sup>33</sup> Sontag, 1961 § 1: 25.

<sup>34</sup> Sontag, 1961 § 4: 30.

<sup>35</sup> A través de San Agustín o Santo Tomás Moro.



Joseph Kosuth. *One and three chairs*, 1965.

las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto —como arte— no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por eso, que es arte es ya una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que «si alguien dice que es arte, lo es»).<sup>36</sup>

La silla de Kosuth no apela a lo táctil sino a lo visual. Su función ha sido redimensionada por el hecho de ser colocada en una sala de museo donde, además, se ubica pegada a la pared en posición de inmovilidad, sin la pretensión de que la usen. En tal sentido, un asiento que ha extraviado su función tradicional podría pasar por inútil. Pero la intención de este objeto es revelarse como algo artístico. Por lo tanto, hay una redimensión de la noción canónica de la 'silla'. Junto a la silla física (que sí sirve para sentarse: la elección del objeto cotidiano —silla, lámpara, pala, abrigo, martillo— busca una desacralización del objeto, así como un alejarlo de sus connotaciones decorativas, lo que se utiliza en el diario vivir se lleva al arte y se anulan así las distancias) Kosuth incluye la fotografía de ésta y una definición sacada de un diccionario, fotografiada y ampliada. Con ello intenta trasladar la idea de la no-representación al territorio del pensamiento para crear un arte conceptual.

Gracias al colonialismo, la Modernidad pudo construir una estrategia cartográfica y cartesiana de representación del espacio. Hasta el siglo XVI no existían las herramientas ni los medios para una cartografía global,<sup>37</sup> pero con el triunfo del hombre sobre la distancia gracias a los nuevos medios de transporte (sobre todo el barco y el consiguiente alejamiento de la tierra) fue posible para Magallanes o Colón y los cartógrafos (Juan de la Cosa, Bartolomé Colón, Mercatore) el dibujo del mundo. «El descubrimiento apunta al registro, eso es lo que lleva la cartografía a su función histórico-universal»<sup>38</sup>, entonces, el espacio quedaba representado primero como fetiche, como divisa, como «papel moneda» sobre el plano, es decir: su representación obedece al registro de la riqueza, del capital que poseen no sólo los individuos sino las organizaciones gubernamentales, de este modo es posible administrarla, como con el cuchillo cartesiano que dividió al mundo en meridiano gracias al tratado de Tordesillas. «Es el papel sabiamente dibujado, el *mappamundo*, el que les dice dónde se encuentran. El mapa absorbe el terreno, la imagen del globo terráqueo hace desaparecer paulatinamente las dimensiones reales al pensamiento que representa el espacio»<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Kosuth, J. (1974), *Investigations sur l'art et problématique depuis 1965*. París. Musée d'Art Moderne de la Ville de París.

<sup>37</sup> El astrónomo griego Piteas, en el s. IV a. C., también necesitó de la navegación para determinar la latitud del ecuador. Su trabajo sirvió de base a Ptolomeo, en siglo II a. C., quien también se apoyó en Marinus de Tiro, quien trazó una cuadrícula sobre las cartas de navegación.

<sup>38</sup> Sloterdijk, 2005: 124.

<sup>39</sup> Sloterdijk, 2005: 46.

El mapa es tanto representación como simulación de lo ausente: un *espejismo*; hay que volver otra vez a Baudrillard cuando recurre a la alegoría de la simulación basada en Borges en la que «los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio»<sup>40</sup>. Aunque eventualmente ese mapa es desgarrado, no es raro que las imitaciones lleguen con el tiempo a confundirse con el original, en adelante —en la Posmodernidad— es el mapa el que precede al territorio, la *precesión de los simulacros*.

Como representación del espacio, la cartografía es una estrategia original que sólo puede realizarse sobre la extensión, o sea a través de la circunnavegación marítima o el recorrido terrestre o por satélites orbitando la atmósfera, es decir, una observación directa y *experimental*. La reproducción de este espacio sobre el mapa corresponde al calco, una estrategia no experimental sino de reproducción técnica, mucho menos arriesgada, que toma las hipótesis como verdaderas y no cuestiona la dinámica del espacio, en este sentido, el calco es con mayor medida una falsificación del espacio.

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. 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 tiene múltiples entradas.<sup>41</sup>

Para Deleuze y Guattari, el mapa no tiene necesariamente que ser dibujado, entonces el espacio no se representa (sobre papel, o digital). El mapa es más bien una estrategia, sí de trazo, pero no necesariamente de representación, sino de experiencia directa, ello basado en la posibilidad de ser alterado, adaptable a distintos montajes, o iniciado por un individuo. Esta concepción rizomática del mapa como escenario de posibilidades, encaja a la perfección con la dinámica del *tracéur* sobre la ciudad. Éste traza caminos pero no sobre la ruta de aquellos marcados anteriormente, no toma como válidas las hipótesis espaciales de la Modernidad y el modernismo planteadas en la Carta de Atenas, tampoco sigue las reglas del funcionalismo arquitectónico y urbano y más bien opera contraculturalmente, revalorando tanto el espacio como el objeto-arquitectura.

El *tracéur* apunta directamente al trazo, no al calco o a la reproducción de rutas preestablecidas y socialmente aceptadas por la oligarquía disciplinaria de la Modernidad. Como quínico, prefiere la experimentación, y por esa razón se opone a lo representativo y en consecuencia, a la interpretación. El *free runner* no inter-

---

<sup>40</sup> Baudrillard, 1978: 5.

<sup>41</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 17.



preta nada, su desplazamiento en el momento de la práctica no apunta a un discurso teórico, no tiene nada que justificar. Estas conexiones de cualquier individuo con la arquitectura y las formas de interacción, se encuentran en la segunda forma de recepción que cita Benjamin, que se opone al espacio representado, es la recepción táctil y vinculada al uso cotidiano que permite un encuentro directo y sin intermediarios del usuario con el objeto arquitectónico y su contexto. «En el lado de lo táctil no existe un equivalente de lo que es la contemplación en el lado de lo visual. La recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento»<sup>42</sup>.

La recepción visual-perceptiva y representativa de la arquitectura estará siempre supeditada a una recepción táctil, de *uso*, un uso que no involucra necesariamente un *habitar* (en el sentido de asociación perceptiva o de apropiación) porque «las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente, por acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil»<sup>43</sup>. Esta recepción en la arquitectura «a través del tacto» es absolutamente pragmática, ahí la teoría se desmorona, o pasa a segundo plano frente a la praxis, y esta dinámica se realiza por la vía del acostumbramiento —del uso— una conexión directa y sin intermediarios frente a un objeto urbano-arquitectónico que no tiene nada que justificar o decir, y por tanto, el usuario no precisa interpretar.<sup>44</sup>

Uno de los conceptos claves en la Internacional Situacionista era precisamente este acostumbramiento en la ciudad, que ellos expresaban como «vida cotidiana» y que tradujeron a sus proyectos en los que era importante el desplazamiento fluido a través del territorio. La IS se opuso tajantemente desde el principio a un espacio representado. En la imagen de entrada a *La sociedad del espectáculo* citan a Feuerbach:

Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Lo que es sagrado para él no es sino la ilusión, pero aquello que es profano es la verdad. Más aún, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que decrece la verdad y que la ilusión crece, tanto y tan bien que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado.<sup>45</sup>

Luego añade Debord: «Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación». Para la Internacional Situacionista tanto el espacio como la sociedad se habían convertido en una representación, —y en términos que luego rescata Baudrillard— en un simulacro. Es por esta condición fraudulenta del espacio que recibe oposición por parte de la IS, que no son más que una voz

---

<sup>42</sup> Benjamin, 1936.

<sup>43</sup> Benjamin, 1936.

<sup>44</sup> Cabe señalar que en este caso, usuario y habitante no involucran los derechos de la propiedad del edificio o territorio. El usuario puede ser propietario, habitar implica una connotación teórico-perceptiva, mientras que usar está relacionada fundamentalmente a la praxis.

<sup>45</sup> Feuerbach. Prefacio a la segunda edición de *La esencia del cristianismo*, en Debord, 1967: 1.

entre el vocerío contestatario de la contracultura que se opone a un territorio abreviado, producto de un pensamiento dialéctico. Las contraculturas se oponen al espejismo de la representación y prefieren el espacio vivido, porque en este territorio son capaces de ser protagonistas.

La Posmodernidad quiso reivindicar la extensión del espacio sustrayendo y obviando las connotaciones representativas, a pesar de las simulaciones de la Modernidad, este espacio no había perdido su carácter experimental y extenso, para el *tracur* y el *skater*, el cínico no renuncia a sus territorios «marginales» a los que se ha autoexiliado, también son espacio y como tal, reivindicables, la categorización moral y canónica tampoco pudo con los territorios de descarga, aunque se llamasen «no-lugares». En este sentido, el quinismo recupera la extensión sobre la comprensión, la praxis sobre la teoría y la vida a la lectura,<sup>46</sup> en palabras de Sloterdijk,

Se podrían designar estas tendencias como la primera reapropiación del principio-*in-situ*: articulan la protesta del sentido-participación contra la desligadura (supuesta o realmente), llevada demasiado lejos, de la inteligencia lectora-observadora de las situaciones divididas. Diógenes [...] es pues, reaccionario en sentido preciso de la palabra, habría explicado su posición indicando que la vida tiene que ser ocasionalmente reacción, [...] resistencia frente a compresiones importunas.<sup>47</sup>

Foucault encuentra en estas negaciones y abreviaturas del espacio un entramado de contra-emplazamientos que estudia y clasifica. A estos «topos», lugares *representados* Foucault los llama, en oposición a las utopías, *heterotopías*, que son «utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables»<sup>48</sup>. La heterotopología inicialmente divide estos espacios en dos, que si se quiere atender a Sloterdijk, podrían llamarse «comprimidos» y «extensos», pero en la terminología propia de Foucault son, heterotopías de crisis y heterotopías de desviación, estas últimas persisten bajo la forma de espacios negados «marginales» que la cultura moderna condenó a una posición/planeación que les excluye a las orillas de las ciudades, como el cementerio, y que luego usa el cínico con otras funciones a partir del poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles. Estos espacios «no existen», son una negación social y están excluidos del discurso. El cinismo busca sacarlos a la luz, como el edificio de Sierra, en la Ciudad de México.<sup>49</sup>

Sin embargo, en todas las sociedades también han existido estos «otros espacios», abreviados —no negados, que pueden, incluso, considerarse socialmente aceptados porque hasta ahora no representan ningún conflicto para la sociedad

---

<sup>46</sup> En el sentido de las recepciones de la arquitectura por Benjamin, 1936.

<sup>47</sup> Sloterdijk, 2005: 301.

<sup>48</sup> Foucault, 1966b.

<sup>49</sup> Cf. p. 140 y 186 de esta tesis.

moderna (del espectáculo)— como el espejo,<sup>50</sup> la alfombra como jardín, el escenario teatral o la pantalla cinematográfica. Esta última hacia finales del siglo veinte y en el siglo veintiuno, se extiende a una red ilimitada de dispositivos móviles; como la televisión, es una nueva ventana en la arquitectura, un espacio «móvil», una nueva ventana, como los agujeros portables de la pantera rosa en *Pink blueprint* o el *instant hole*<sup>TM</sup> (marca Acme) del coyote. La pantalla es una extensión y apéndice del espacio comprimido, una anulación del espacio extenso que aspira a quedarse, reemplazándolo, al producir una nueva dinámica de interacciones sociales a través de una conexión compleja y rizomática de individuos y redes sociales, que pueden ser conjurados en ausencia. «En lugar del espacio distancia, separación y posicionamiento, que se llamaba naturaleza, aparece el espacio de reunión, vinculación y concentración que nos rodea como entorno técnico. En éste, lo lejano puede ser conjurado corporalmente o *in effigie* al aquí y ahora desde la distancia que sea»<sup>51</sup>.

Las redes sociales son un sustituto para el espacio, no sólo a través de la vieja estrategia de la sustitución del territorio extenso por la pantalla, sino en grados más complejos, en la implementación de la realidad virtual que incorpora otras sensaciones «táctiles», espejismos disfrazados de realidad. Este nuevo territorio es una respuesta directa a la carga, y un mecanismo de disuasión y huida, muchas veces de la arquitectura, así como la búsqueda de experiencias reales para soportar la ciudad de invernadero, producto de las mutaciones en el espacio de confort y del fracaso del humanismo como utopía de la domesticación.<sup>52</sup>

En esta red ideológica de topías y heterotopías, el quinismo en la Posmodernidad quiere reivindicar este espacio de extensión y por ello se opone a las falsificaciones espaciales. Éste también quiere reconocer en un espejo su existencia, y muchas veces la cultura, como Narciso, tomó el reflejo como algo real. «En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo»<sup>53</sup>. Platón es el nuevo Narciso.<sup>54</sup> Narciso cree encontrarse en el reflejo, Narciso no es Narciso sino la representación de Narciso. Al final el mito narra que se ahoga en su propio reflejo.

---

<sup>50</sup> Para Foucault en espejo es una utopía, porque es «un lugar sin lugar» (o mejor, un lugar sin extensión), pero, afirma, «es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá». Foucault, 1966b.

<sup>51</sup> Sloterdijk, 2005: 298.

<sup>52</sup> Sloterdijk, 1999. Cf. p. 332 de esta tesis.

<sup>53</sup> Foucault, 1966b.

<sup>54</sup> Glucksmann, 1982: 110.

# La Internacional Situacionista

*Somos los símbolos vivientes de un mundo sin fronteras,  
un mundo de libertad, sin armas, en donde cada uno puede viajar  
con toda libertad desde las estepas de Asia central a la costa atlántica,  
desde el altiplano de Sudáfrica a los bosques de Finlandia.<sup>1</sup>*

Los situacionistas quisieron desligarse de toda forma de doctrina e ideología preconcebida; son ante todo un modo de vida, como la *bios kinikós*, un «momento de vida». Más que señalar un grupo específico, la Internacional Situacionista apuesta por una autarquía en todos los sentidos, lo que incluye no estar ligada de forma dependiente a doctrinas, ni siquiera la propia, como Antístenes. Ello traza una diferencia indeleble respecto de lo que llaman los «antisituacionistas» que es la postura opuesta, la que pretende sistematizar, zonificar y catalogar de forma paranoica el conocimiento y la doctrina. La postura de la IS, como ellos reiteran en otras ocasiones, es que «la situación siempre es provisional y vivida» y enfatizan: «la propia IS trata de bloquear cualquier intento de tomar el proyecto como una ideología». En «Definiciones» señalan: «*Situacionismo*: Vocablo *carente de sentido*, formado abusivamente por derivación de la raíz anterior. No hay situacionismo, lo que significaría una doctrina de interpretación de los hechos existentes. La noción de situacionismo ha sido concebida evidentemente, por los antisituacionistas»<sup>2</sup>.

Pero no sólo estaban vinculados al cinismo por el *bios adiaphoros*, sino por otros valores y estrategias cimentados en la base de su pensamiento, como la reasignación de valores, que como una táctica para aplicar al arte, llaman en francés *détournement*, y que junto a la *dérive* fue un concepto clave del movimiento, constituido con el fin de «crear un arte total (arquitectura, cine, poesía, urbanismo, etc.) que superase la situación yerma que se había creado tras el dadaísmo y el surrealismo»<sup>3</sup>. El *Détournement* es uno de sus conceptos más importantes, «habla so-

---

<sup>1</sup> Vaida Voivod III, presidente de la Comunidad Mundial de Gitanos, en una entrevista publicada por *Algemeen Handelsblad*, Amsterdam, 18 de mayo, 1963. Citado por Constant en *New Babylon*.

<sup>2</sup> En una entrevista reciente, el mismo Raoul Vaneigem (miembro de la IS desde 1960) declaraba a Hans Ulrich Orbist que: «me gustaría clarificar que el situacionismo es una ideología que los situacionistas rechazábamos unánimemente. El término «situacionista» se tomaba solamente como una manera de identificación». VANEIGEM, Raoul (2009). *Conversation*. París, Manuella Éditions. Tr. *Anthropos*, 229: 77.

<sup>3</sup> Sic. Guasch, 2000: 122.

bre la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo y el sistema político hegemónico y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico». <sup>4</sup> En sus propios términos están definiendo la transvaloración nietzscheana, pero como cabría esperarse, más allá de la búsqueda de una aprehensión platónica, hay una decisión que implica ponerla en práctica, las «definiciones» quieren ser estrategias que puedan llevarse a cabo. Lo que unifica todo su proyecto es un conjunto de tres elementos ligados, articulados (donde articulación significa, siguiendo a Ernesto Laclau, una práctica discursiva, un modo de fijación parcial de sentido, que construye y estructura las relaciones sociales) entre sí en tanto que forma parte de una misma estructura: la *situación*, la *vida cotidiana* y el *individuo*.

### *Situación*<sup>5</sup>

Muchos de los proyectos que emanaban de la situación, tanto en el arte como en la política tienen el sello característico —y la estrategia operativa— de la *bios kinikós* como modo de vida autárquico e independiente. La autonomía era uno de sus principales valores, y este criterio libre permeó significativamente su modo de pensar y su no-doctrina, su ausencia deliberada de imposiciones dogmáticas. Pretendieron y buscaron *situaciones* que construían un modo de pensar y de vivir desligado de lo dogmático; éstas forman parte de la vida cotidiana, no son doctrinas ni axiomas, sólo, únicamente, situaciones, un momento de la vida *construido* deliberadamente para la creación de ambientes, ello quiere decir que tanto la realidad como los acontecimientos son fruto de una construcción previa generada por la praxis y no la teoría, y en este sentido, con un fuerte sentido pragmático e independiente, que no se encuentra influenciada ni legitimada por los medios de comunicación, los cuales, a modo de simulación,<sup>6</sup> crean acontecimientos en la sociedad y la cultura, insertándolos como simulacros que eventualmente se convierten en verdad. La realidad es por tanto, un devenir de acontecimientos, la tarea de la IS será buscar la construcción de situaciones en el ámbito de la complejidad:

Nuestra idea central es la construcción de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior. Tenemos que poner a punto una intervención ordenada sobre los factores complejos de dos grandes componentes en perpetua interacción: el marco material de la vida; los comportamientos que entran y lo que lo desordenan.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> *Anthropos*, 229: 41.

<sup>5</sup> «*Situación*: Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. Es al mismo tiempo una unidad de comportamiento en el tiempo. Está formada por los gestos comprendidos en el escenario de un momento. Estos gestos son el producto del escenario y de sí mismos. Producen otros escenarios y otros gestos». *Internacional Situacionista*: 15. En *Anthropos*, 229: 77.

<sup>6</sup> En el sentido que le da Baudrillard, 1978.

<sup>7</sup> Potlatch, 2002: 152. Tr. *Anthropos*, 229: 76.

### *Vida cotidiana*

«La revolución proletaria es la *crítica de la geografía humana* a través de la cual individuos y comunidades deben crear lugares y eventos adecuados para la apropiación, no sólo únicamente de su trabajo, sino de su historia total»<sup>8</sup>. Esta forma de pensar traducida al arte, llevó a la IS a una expresión de lo cotidiano, a lo ordinario opuesto a lo extraordinario, y del instante privilegiado a un instante cualquiera, despojando de este modo al arte de su carácter purista e inmaculado, y opacando su aura metafísica.

La arquitectura de Aldo van Eyck estuvo influenciada por este movimiento, y ambos por la filosofía del espacio social y cotidiano de Lefebvre y que luego estudiaría Michel de Certeau, trazando la teoría de lo cotidiano a través de lo que llama «artes de hacer» y que pretenden ser la contraparte de lo que expone Foucault en *Vigilar y castigar*. El alumno de Foucault explica que el habitante de la ciudad no se resigna a este espacio disciplinario al que está condenado. Más bien se opone, y para ello, habría que entender este espacio de representación —espacio privilegiado y disciplinar— como opuesto al espacio cotidiano. El planteamiento de De Certeau es dialéctico, y aprovecha la línea argumental de Lefebvre para estudiar la *antidisciplina*, concepto en torno al cual gira *La invención de lo cotidiano*, que intenta profundizar en la marginalidad de una mayoría y las formas de desplazamiento de éstas en la ciudad.

### *Individuo*

La Internacional Situacionista busca específicamente el retorno a la infancia, que según Vaneigem, inicia el renacimiento de lo humano. Desde luego, esta postura es antagónica a Kant, para quien la Ilustración representa la salida del hombre de su «minoría de edad»<sup>9</sup>. Vaneigem, por su lado, habla del segundo nacimiento del niño, encuentra en la infancia los rasgos del auténticos del humanismo. El superhombre nietzscheano resulta ser —a la vez que apolíneo y dionisiaco<sup>10</sup>— lúdico y curioso, y la cultura posmoderna se alimentará del espíritu «infantil» profundamente humano, desmarcándose de la carga ejercida en el hombre moderno por las cargas de la sociedad del palacio de cristal, tanto por la ilustración como por el capitalismo: «Infancia, riqueza del ser emprobrecida por el tener, mañana de deseos ensombrecida por el tedio de las fábricas, historia resumida de una civilización que sustituye el arte de ser humano por la eficacia mercantil».<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Debord, 1968, 178.

<sup>9</sup> «Kant indica inmediatamente que esta «salida» que caracteriza la Aufklärung es un proceso que nos saca del estado de «minoría de edad» y por «minoría de edad» entiende cierto estado de nuestra voluntad que nos hace aceptar la autoridad de algún otro para conducirnos en los dominios en los que es conveniente hacer uso de la razón». Cf. Foucault, 1984a.

<sup>10</sup> La intrusión de la ética «capitalista» y la razón pervierte el frágil balance entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Cf. *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche, 1872.

<sup>11</sup> Vaneigem. *Aviso a los vivos sobre la muerte que los gobierna y la oportunidad de deshacerse de ella*. En *Anthropos* 229: 25.

## EL ESPACIO SITUACIONISTA

A través de sus voces diversas, la Internacional Situacionista articula un pensamiento del espacio que puede leerse como un modelo o estrategia de inserción en el territorio, éste pugna en favor de un desplazamiento libre en la ciudad que se había convertido en un territorio disciplinario, pero la IS no realiza esta afirmación en base a Foucault, sino a partir del estudio de la naturaleza capitalista del espacio y los efectos y las formas del ambiente geográfico, y en este sentido hay mayor afinidad con lo que más adelante analizará Sloterdijk como un espacio derivado de las condiciones capitalistas de producción en el palacio de cristal.

Las circunstancias que dominan el espacio social que constituye la ciudad están definidas por factores como el capital, la ideología, el espectáculo, la historia y otras que lo condicionan, como la subjetividad, una aparente escucha a la voz interior cuando se trata de la libertad de movimiento, aunque en realidad esta voz esté coartada. La Internacional Situacionista busca una emancipación de estos gravámenes y para ello los estudia en la flamantemente nueva psicogeografía porque es consciente de su peso en las restricciones del individuo social moderno y la forma en cómo estos afectan no sólo las dinámicas de su movilidad urbana, sino incluso las expresiones del propio cuerpo disciplinado y medido en sus reacciones.

En principio, y para llegar a la transgresión espacial del hombre cínico-lúdico, los situacionistas denuncian un espacio de representación que se opone al extenso y «real» —aunque determinado históricamente—, buscan destruir (desnudar: evidenciar cínicamente) una imagen instrumentalizada de la ciudad a través del mapa, espacio de representación y representación del espacio. Para ello utilizan una herramienta que denominan *Naked city*, cuyo antecedente es el Mapa de Tendre<sup>12</sup> de 1653, también conocido como topografía del amor,<sup>13</sup> representa un divertimento aristocrático del siglo XVII que emplea la metáfora de la travesía espacial para rastrear posibles historias de una aventura amorosa. El punto de partida era la ciudad llamada *Nouvelle Amitié* (nueva amistad) en la parte central inferior del mapa, que se divide en dos por el *Río de la disposición*, o inclinación, que fluye tranquilo de sur a norte, mostrando al afecto mutuo como el camino más corto al amor; el usuario del mapa se va desplazando a través de un sentido escogido, no predeterminado y volitivo, superando los obstáculos. No hay una lectura correcta, sino una representación de entre muchas posibilidades que conducen a encontrar su manera de amar. La importancia de la *Carte du Tendre* es su ausencia de caminos predeterminados es una cartografía que se va construyendo de forma instantánea, y por tanto, es un mapa de posibilidades<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> *Carte du Tendre*, en francés «mapa de afecto». Creado por Scudéry en 1653, publicado originalmente en 1654 en *Clélie: histoire romaine*. Aparece citado por la IS en «L'urbanisme unitaire à la fin des années 50», en *International situationiste* 3, diciembre de 1959.

<sup>13</sup> Cf. *Discours sur les passions de l'amour* en la Guía psicogeográfica de París, de Debord.

<sup>14</sup> En este sentido es similar al diagrama de Foucault.





Carte du Trende, 1654.

En *La ciudad desnuda* el mecanismo funciona de manera similar; no existen rutas trazadas de antemano y el usuario tiene opciones casi infinitas para desplazarse a través del territorio que, una vez más, niega el mapa como representación y se adentra en el espacio urbano. El «casi» que no permite un desplazamiento ilimitado está determinado tanto en el modelo (*La ciudad desnuda*) como en la realidad (el espacio extenso, no representado) por distintas condicionantes, que son los que analiza la Internacional Situacionista bajo la lupa de el urbanismo unitario y la psicogeografía. Hay también otro antecedente que McDonough señala como afluente del modelo situacionista, se encuentra en el cine y es el que le da nombre al proyecto: *The naked city*.<sup>15</sup> Si en principio el argumento no evidencia una relación significativa con el mapa de la IS, luego se pondrá en evidencia que «en *La ciudad desnuda* [el filme] es la isla de Manhattan y sus calles y monumentos más célebres quienes son los protagonistas. Por tanto, mediante el símbolo arquitectónico se deja expuesto (“desnudo”) el cuerpo social»<sup>16</sup>. El filme también está precedido por un libro homónimo de 1945; el autor Arthur ‘Weegee’ Fellig es un cronista neoyorkino que retrata la ciudad primero como inmigrante pobre, luego convertido en fotógrafo *freelance* de periódicos, especializado en crimen y violencia de Nueva York. Tanto el libro de Weegee como la Película de Dassin quieren desvestir a la ciudad y mostrar la otra cara, la que no se descubre a los turistas ni está retratada en las postales. Desnudar a la ciudad, mostrarla desgarrada y compleja en su *corpus* social, no idealista sino «realista», forma parte de la tarea elegida por el cinismo que no pretende ocultar, sino mostrar, señalar con el dedo eso que una sociedad purista quiere esconder.

<sup>15</sup> Semidocumental de Nueva York, dirigido por Jules Dassin, 1948, 96 min.

<sup>16</sup> Tyler, Parker, en *The Three Faces of the Film*. Citado por McDonough, 1994.

Esta lectura desvestida, de síntomas oscuros para el ojo adiestrado de un especialista, se traduce en desplazamiento en el modelo parisino de Debord y la Internacional Situacionista, quienes ya no apuntan sólo a un conflicto social, como en la Manhattan de la película o las fotografías, sino a las formas de movilidad urbana. La ciudad desnuda es atribuida a Debord es publicada en el verano de 1957, respaldada por el MIBI<sup>17</sup> y algunos ex-artistas de CoBrA y sus homólogos italianos. Poco después se unirían la Internacional Letrista y el Comité Psicogeográfico de Londres, con lo que quedaría constituida lo que hoy se conoce como la Internacional Situacionista. Hay una preocupación legítima de este grupo por la construcción y percepción del espacio urbano, y *La ciudad desnuda* sirve como un resumen de estas inquietudes a la vez que como modelo de las líneas que explorará posteriormente la IS.

Para explicar esta ciudad Debord hace uso de la analogía del sistema ferroviario, las vías del tren, y específicamente la *plaque tournante*, término francés para designar a las plataformas giratorias empleadas para invertir el sentido de la marcha de una locomotora; estas «máquinas»<sup>18</sup> funcionan como mecanismos pivotantes que invierten la dirección de, en este caso, las porciones del «mapa»<sup>19</sup> de *La ciudad desnuda*, que sacadas de su contexto, se entienden como móviles-giratorias. Los diecinueve trozos en blanco y negro que componen la cartografía de Debord tienen cada uno una «unidad-ambiente» distinta. Las flechas rojas describen «los cambios de sentido espontáneos realizados por un sujeto que se desplaza por estos paisajes, con independencia de las conexiones útiles que rijan su conducta ordinaria».<sup>20</sup>

Más allá del reconocimiento de unidades de ambiente, de sus componentes y de su localización espacial, se perciben sus ejes principales de paso, sus salidas y sus defensas. Se llega así a la hipótesis central de la existencia de placas giratorias psicogeográficas. Se miden las distancias que separan efectivamente dos lugares de una ciudad que no guardan relación con una visión aproximativa de un plano podría hacer creer.<sup>21</sup>

Hay dos estrategias que hay que tener en cuenta en *La ciudad desnuda*, que son las que Debord realiza sobre el mapa de París. En primer lugar, es una negación consciente del mapa como espacio de representación. En *La sociedad del es-*

---

<sup>17</sup> Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista.

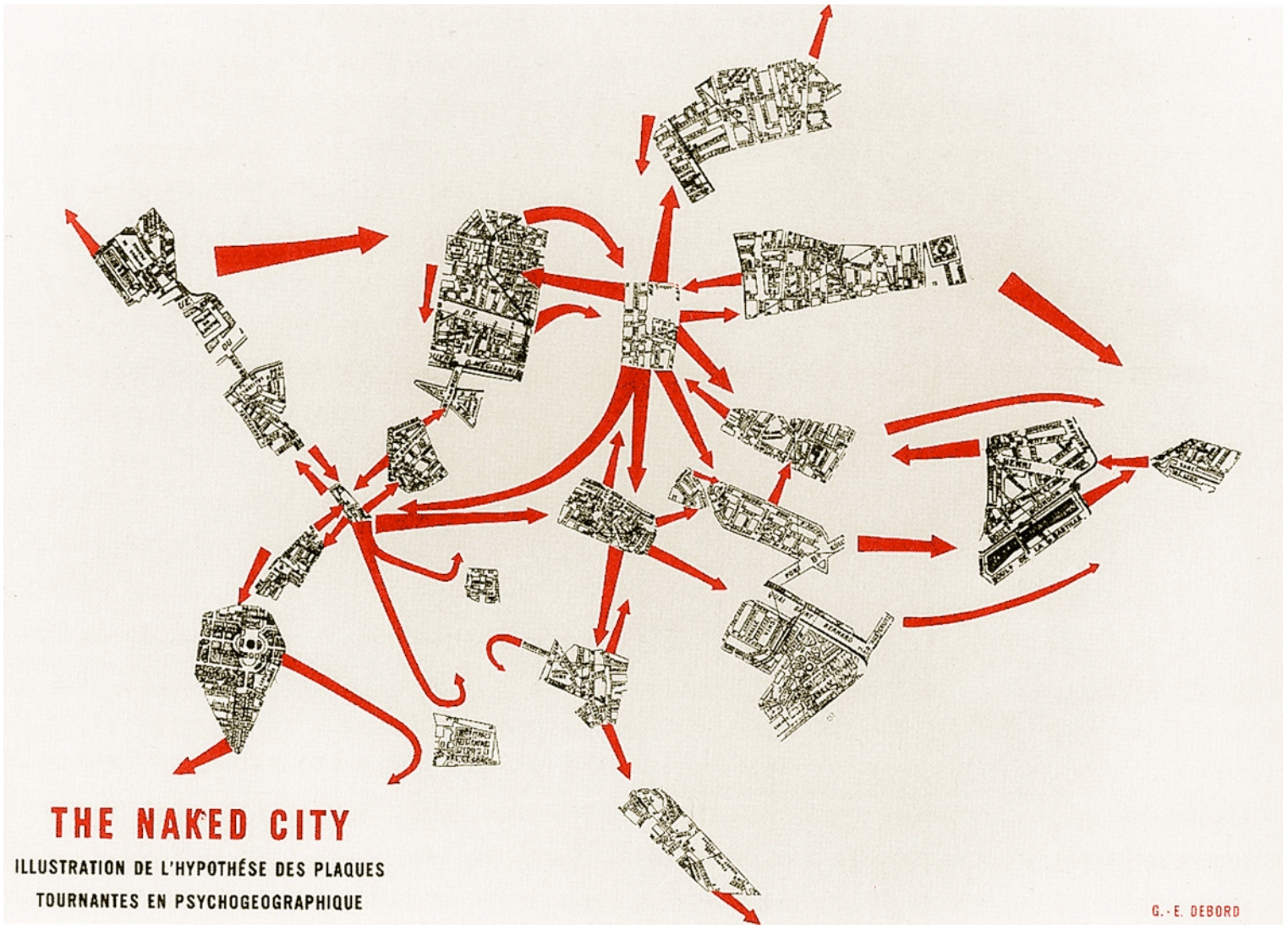
<sup>18</sup> Tanto en sentido físico de la máquina simple, como en deleuziano-guattariano.

<sup>19</sup> Ya que no es un mapa en sentido estricto, pues no presenta referencias geográficas, como el *Plan de París*, de donde se extraen los fragmentos, que están orientados arbitrariamente, y tampoco representa la ciudad completa.

<sup>20</sup> Tomado de un texto impreso en el reverso de *La ciudad desnuda*: Asger Jorn, «Quatrième expérience du MIBI (Plans psychogéographiques de Guy Debord)», reimpresso en Gérard Berreby, editor, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste: 1948-1957* (París: Editions Allia, 1985), p. 35.

<sup>21</sup> Debord, Guy. «Teoría de la deriva». Texto aparecido en el nº. 2 de *International Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.





*Naked City*, G.E. Debord, 1959. Ilustración de la hipótesis de las placas tournantes en la psicogeografía. También fue publicada otra edición con el título *Discours sur les passions de l'amour*, Guía psicogeográfica de París.

*pectáculo*, se opone tajantemente: a un espacio representado, pero no vivido.<sup>22</sup> «Todo lo que se experimentaba directamente, se aleja en una representación», y ello también es válido para la *Teoría de la deriva* en donde afirma:

Se puede componer con ayuda de mapas viejos, de fotografías aéreas y de derivas experimentales, una cartografía influyente que faltaba hasta el momento, y cuya incertidumbre actual, inevitable antes de que se haya cumplido un inmenso trabajo, no es mayor que la de los primeros postulados, con la diferencia de que no se trata de delimitar precisamente continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo.<sup>23</sup>

La segunda estrategia sobre el mapa de París es un ejercicio del *détournement*, que consiste en el cambio de valor que se muestra al mapa como espacio representado, de ahí la fragmentación hasta dejar el mapa casi irreconocible. Este cambio de valor se corresponde, nuevamente, con la estrategia del cinismo, análogo, por ejemplo, al urinario de Duchamp o a la presunta falsificación de moneda de Diógenes, ejemplos todos de la reasignación de valor, en otro momento expresado por Nietzsche como Transvaloración. Al realizar este ejercicio de fragmentación cartográfica, Debord también quiere poner en práctica el *détournement*, y en un sentido muy particular, un collage no de imágenes sino de conceptos que trascienden la representación del mapa sobre el papel y que al final quedan vertidos sobre la imagen de *La ciudad desnuda*.

## PSICOGEOGRAFÍA

En *La ciudad desnuda*, las «unidades de ambiente» pueden estar determinadas, o no, por los elementos materiales; en este caso, el centro de París no tiene tanto límites físicos como psicológicos, —luego, administrativos— que decretan la generación de estas unidades. Este espacio zonificado no es de «generación espontánea», sino producto de un proceso histórico y de construcción-almacenamiento en la memoria. Su manifestación tampoco atiende a consecuencias accidentales, sino a mecanismos derivados de las condiciones económicas y sociales, con lo que complementa la postura política de Foucault frente a los espacios de control. Ya sea desde el capitalismo o desde las estrategias del poder, ambas posturas coinciden en denunciar la generación de espacios de zonificación y control (a fin de cuentas, disciplinar) como producto de la Modernidad y la sociedad de existencia de invernadero. Tanto si es desde la política (Foucault) como desde la economía (IS), —o mejor, desde la economía política— esta visión ha sido servilmente respaldada por la arquitectura y el urbanismo del siglo veinte, que se apresuró a generar modelos geométricos, administrativos, y en última instancia de diseño, para conformar en la realidad el espacio disciplinario. Para los situacionistas, éste se traduce en la proliferación de zonas en las ciudades circunscritas a las condiciones capitalistas, im-

---

<sup>22</sup> Debord, 1967 § 1.

<sup>23</sup> Debord, Guy. «Teoría de la deriva». Texto aparecido en el n.º. 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internationale situationniste*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

pulsoras activas de clases y estratos sociales, como el clúster, el *cul-de-sac* y/o los guettos y cotos y condominios privados, controlados policialmente.

Hay, desde luego, una resistencia a este sistema, reivindicada por la Internacional Situacionista desde muchos flancos; específicamente en cuanto a movilidad se refiere, hacen uso de la deriva psicogeográfica, que se realiza plenamente en el espacio urbanoarquitectónico, sin embargo ésta no se ejerce tan libremente como se quiere por dos aspectos fundamentales. En primer lugar, por las condiciones materiales de la ciudad, los límites que impone, tanto físicos (muros, rejas, vallas... elementos que la hacen inaccesible al deambular humano e «impermeable» en términos de Lynch) como «administrativos» (propiedad privada, control, policía). Para la IS, estas condiciones son producto (en el sentido marxista-económico) del capitalismo, mismo que Debord señala como el —hasta entonces— sistema hegemónico de la construcción de la historia moderna. En segundo lugar, la movilidad está regida también por las condiciones preestablecidas que subyacen en el individuo que deriva: la memoria, la historia, la sacralización de espacios, los contenidos y significados asociados a la ciudad y la arquitectura que no permiten un desplazamiento azaroso completamente fortuito, sino siempre determinado. En la psicogeografía se pretende entender los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas. Podría traducirse como estudio racional del espacio en un intento por comprender las dinámicas que ejerce sobre el individuo y las masas. Estas dinámicas van más allá de la configuración del territorio, la permeabilidad o el obstáculo, se trata fundamentalmente de los aspectos «internos», sociales, culturales, históricos y económicos que configuran al sujeto urbano, de tal manera que su deriva «libre», en realidad está constreñida por estas condicionantes:

«Aunque la locomotora estuviera autopropulsada, su rumbo venía determinado por unos límites muy estrictos, del mismo modo que, para los situacionistas, la libertad de movimientos de un sujeto está restringida por la imagen instrumentalizada de la ciudad difundida bajo el reinado del capital»<sup>24</sup>.

En otras palabras, la psicogeografía sería al espacio lo que la ideología al pensamiento, «una fantasía inconsciente que estructura la realidad»<sup>25</sup>, una realidad de desplazamiento. De esta reflexión psicogeográfica proviene la desconfianza de Debord a los experimentos surrealistas de 1924<sup>26</sup>, que se remiten a su vez al *flâneur* del siglo XIX. Pero si los tres ejercicios de inserción urbana involucran un desplazamiento libre y fluido —«no debe sufrir ninguna influencia directiva exte-

---

<sup>24</sup> McDonough, 1994.

<sup>25</sup> Cf. Zizek, 1989.

<sup>26</sup> «Una desconfianza insuficiente, con respecto al azar y a su empleo ideológico, siempre reaccionario, condenó a un triste fracaso al famoso deambular sin meta intentado en 1923 por cuatro surrealistas partiendo de una ciudad escogida al azar: el vagar en campo raso es deprimente, evidentemente, y las interrupciones del azar son más pobres que nunca». Debord (1958) se refiere al experimento surrealista realizado en mayo de 1924 por Aragon, Breton, Morise y Vitrac. Cf. *Anthropos*, 111.

rior»<sup>27</sup> — del individuo, ¿cuál es la aportación de la IS respecto al *flâneire* y al surrealismo? Precisamente la psicogeografía, vinculada a una desconfianza natural al azar como el elemento que concatena estas dinámicas (ello implicaría, desde luego, una postura antideterminista en las formas de desplazamiento). El cinismo busca la independencia, una autonomía radical, y desde ahí se entiende que incluso el azar se considerase en principio como regla para la movilidad, en un territorio en el que se aspira a que nada influencie ni controle la movilidad humana. Si los que derivan se atan a los elementos de la ciudad a través de un impacto al espíritu conservado en la memoria, o la significación (suponiendo la ausencia de límites físicos) es posible que después tiendan a seguir la misma ruta de experiencias. Pero Debord no cree ciegamente en el azar, es por ello que cuestiona la insuficiente desconfianza en el empleo ideológico de éste por los experimentos surrealistas, tal vez orientada a que eran divertimentos que habían degenerado y que ya no eran protestas contra la instrumentalización de la sociedad burguesa, sino contra la racionalidad.<sup>28</sup>

El relieve psicogeográfico de las ciudades (una especie de mapa no dibujado, no representado, pues los situacionistas están en contra del espacio representado y de la cartografía entendida como calco; similar a lo que Foucault llama «diagrama») dibuja en el individuo «corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida a ciertas zonas». Al incluir la psique en la ciudad, lo que Debord afirma es que las formas de desplazamiento en ésta no están ya determinadas sólo por el objeto material (el muro, la calle, el andén, el edificio, la *promenade*), sino por otras características inherentes al sujeto. La arquitectura y el urbanismo quedarían diluidas y en segundo término tras las concepciones psicológico-históricas de la ciudad, en el marco de su carácter geográfico, en una interacción humana con el territorio.

## DERIVA

La deriva es un concepto extraído por Debord, se publica como «Teoría de la deriva» en el volumen número 2 de *Internationale Situationniste*<sup>29</sup> y luego se retoma en *La ciudad desnuda*. Es una reflexión sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana. Como oposición-opción a la rutina diaria (a la voluntad de ser prisionero de la arquitectura) se plantea seguir las emociones y mirar las situaciones urbanas en una forma radicalmente nueva; en gran medida está ligada al concepto creado por los cínicos modernos del siglo XIX en la figura del *flâneur*. Como Debord la describe,

la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos, está ligado indisolublemente al reconocimiento de efec-

---

<sup>27</sup> Debord, 1958.

<sup>28</sup> Cf. McDonough, 1994. «En todo caso, sin esa racionalidad no se puede obtener ningún significado de los acontecimientos azarosos, y el individuo queda en una posición de actitud de expectación pasiva». Traducción extraída de *Anthropos*, 229: 111 (año 2010).

<sup>29</sup> *Internationale Situationniste*, N° 2; Traducción extraída de *Internacional Situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

tos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.<sup>30</sup>

Este ejercicio de movilidad puede realizarse solo o en grupos pequeños<sup>31</sup> y consiste en el desplazamiento del individuo o grupo subjetivado a través de la ciudad, sin rumbo predeterminado, dejándose llevar por sus condiciones psicogeográficas. El territorio es variable en extensión, medible en «unidades ambiente», la extensión mínima puede ser un barrio o una manzana, mientras que en el otro sentido no excede el conjunto de una gran metrópolis y sus afueras. En esta travesía urbana intervienen elementos que son determinantes para el desplazamiento y que no pueden sustraerse del viaje, son las condiciones tanto materiales del territorio, las geográficas-externas (edificios, pendientes, barreras...) como las psicológicas-internas<sup>32</sup> (la memoria, la ideología, la historia, el «*genius locci*»...) que trabajan con el azar para crear una maquinaria de movilidad en el o los que derivan. Éste funciona mejor en alguien que desconoce el territorio y es ajeno a sus mecanismos, porque no va a estar determinado por las condicionantes psicológicas, inclusive tendrá mayor capacidad de transgredir, voluntaria o involuntariamente los límites establecidos por la propiedad privada. De este modo, el azar jugará un papel tanto más importante en la deriva cuanto menos asentada esté todavía la observación psicogeográfica. Aunque Debord observa sin embargo que

la acción del azar es naturalmente conservadora y tiende, en un nuevo marco, a reducir todo a la alternancia de un número limitado de variantes y al hábito. Al no ser el progreso más que la ruptura de alguno de los marcos en los que actúa el azar mediante la creación de nuevas condiciones más favorables a nuestros designios, se puede decir que los azares de la deriva son esencialmente diferentes a los del paseo, pero que se corre el riesgo de que los primeros atractivos psicogeográficos que se descubren fijen al sujeto o al grupo que deriva al rededor de nuevos ejes habituales, a los que todo les hace volver constantemente.<sup>33</sup>

Hay que hacer entonces, una distinción entre paseo, turismo, y la deriva. Ésta implicaría, contraria a los primeros, un conocimiento de las variables psicogeográficas, y a partir de éstas, su dominio; esta es para Debord una contradicción necesaria, porque al conocer los datos conformadores de ciudad como la ecología, los microclimas, las unidades elementales y los barrios, es posible ejercer un dominio sobre ellos y su forma de incidencia en el territorio, lo que permite establecer mecanismos de ataque y tácticas de movilidad en el espacio. Por ello la deriva sería no

---

<sup>30</sup> Debord, 1958.

<sup>31</sup> «Se puede derivar solo, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios grupos pequeños de dos o tres personas que han llegado a un mismo estado de conciencia». Debord, 1958.

<sup>32</sup> El que deriva lleva en sí mismo el territorio que transgrede, en una frase de Marx que recupera Debord, «Los hombres no pueden ver a su alrededor más que su rostro; todo les habla de sí mismos. Hasta su paisaje está animado». Cf. Debord, 1958.

<sup>33</sup> Debord, 1958.



una acción pasiva, inconsciente y desinformada, sino una estrategia activa, informada y crítica, un dinamismo consciente de ataque procedente de la toma de decisiones instantáneas supeditadas a una finalidad que es el vagabundeo sin rumbo. La deriva tiene un punto de partida *a*, pero no hay un punto *b* de llegada predefinido de antemano, el que deriva se enfrenta a una serie de decisiones instantáneas (*b*<sub>1</sub>, *b*<sub>2</sub>, *b*<sub>3</sub>...) que no son planeadas sino fortuitas, producto del perfil geográfico. Las decisiones, las bifurcaciones, las encrucijadas no se toman al azar, sino que son producto de decisiones conscientes que buscan deliberadamente transgredir el territorio (físico, geográfico) y la representación que sus habitantes se han formado de él.

Tanto el *flâneur* como la deriva son ejercicios de introducción del cuerpo en la ciudad, a través de una figura errante, espontánea y sin destino fijo, que no busca sino encuentra a partir de casualidades —*situaciones* en el caso de la IS. El individuo se deja llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros fortuitos que a él corresponde, desde luego, influenciado por la psicogeografía. Luego, Debord especifica otros aspectos de la deriva:

Su duración media es la jornada considerada como el intervalo de tiempo comprendido entre dos períodos de sueño. Son indiferentes el punto de partida en el tiempo con respecto a la jornada solar, pero debe señalarse sin embargo que las últimas horas de la noche no son generalmente adecuadas para la deriva.<sup>34</sup>

Otras condicionantes exteriores adicionales al peligro que representa la noche, son el clima (lluvia, nieve, tempestades), que no son determinantes para su ejecución, pero que en algunos casos merman y en otros favorecen el desplazamiento libre. También hay limitantes inherentes al individuo o individuos que derivan, como la fatiga y los estados mentales producidos por ésta. Desde el punto *a* de partida (que por lo general está fijado de antemano y que suele corresponder al ámbito de residencia del que pretende realizar este análisis de penetración, o del lugar de reunión elegido por el grupo —la deriva opera en el ámbito de la vida cotidiana<sup>35</sup>) se establecen estrategias de desplazamiento en las que intervienen «el estudio de los mapas, tanto mapas corrientes como ecológicos y psicogeográficos, y la rectificación o mejora de los mismos»<sup>36</sup>, aunque también cabe la opción de una «cita posible», es decir, la probable (aunque no definitiva) introducción de un punto *b* que no es necesariamente el fin de la deriva, en este caso, lo que cambia será la trayectoria, tangencial o directa, a partir de la elección de rutas posibles, transiciones y demoras, atajos o rodeos, así como los objetos o herramientas auxiliares para la deriva, como el transporte público. En este caso hay una búsqueda, que no necesariamente determina una meta o una trayectoria, «el espacio de la deriva será mas o menos vago o preciso dependiendo de que se busque el estudio del territorio o emociones desconcertantes. No hay que descuidar que estos dos aspectos de

---

<sup>34</sup> Debord, 1958.

<sup>35</sup> *Anthropos*, 229: 110.

<sup>36</sup> *Ídem*.

la deriva presentan múltiples interferencias y que es imposible aislar uno de ellos en estado puro»<sup>37</sup>.

Por último, Debord termina su *Teoría de la Deriva* citando que ésta no tiene como finalidad una reconstrucción psicogeográfica de la ciudad, o sea, la delimitación con precisión de continentes duraderos, sino «de transformar la arquitectura y el urbanismo», y cita un ejemplo de un edificio en Nueva York en 1955 basado en el laberinto. Desde luego, esta imagen y estas ideas están plasmadas con mayor claridad y rigor en el proyecto arquitectónico de Constant, un ejercicio lúdico en el que se presenta *New Babylon* como un territorio laberíntico creado para la descarga, un espacio para la movilidad tanto del objeto-arquitectura como del individuo, una ciudad evolutiva y cambiante para el espacio liso de la deriva, cuya propuesta principal es la disminución constante de los márgenes fronterizos hasta su completa supresión.

#### NEW BABYLON

Inicialmente llamada «Dériveville» —del francés «ville dérivée», ciudad deriva— más tarde fue rebautizada como Nueva Babilonia. Lefebvre explica: «una Nueva Babilonia —un nombre provocador, ya que en la tradición protestante Babilonia es una figura del mal. Nueva Babilonia sería la figura de bien que tomó el nombre de la ciudad maldita y se transformó en la ciudad del futuro»<sup>38</sup>. *New Babylon* retoma y resume las ideas de ciudad de la Internacional Situacionista, con influencias de Lefebvre, es un proyecto urbanoarquitectónico pseudoutópico donde Constant Nieuwenhuys vierte los conceptos de la IS y les da forma como espacio, urbanismo, territorio, arquitectura. Surge de la idea de crear un campamento permanente para gitanos de Alba (de ahí las maquetas de Constant, a las que luego seguirá el discurso). Es una crítica-alternativa a la sociedad utilitarista dominada económicamente por la fuerza de trabajo, socialmente por el espectáculo y espacialmente por el control, que Constant define como «todas las formas de sociedad conocidas, incluidos los Estados capitalista y socialistas modernos. Pone en evidencia una realidad fundamental, la misma para todas las formas de vida comunitarias de ayer y hoy, la explotación de la fuerza de trabajo del ser humano»<sup>39</sup>.

Ante a la carga histórico-económica y política de la sociedad industrial avanzada, la Nueva Babilonia se erige como una ciudad que es por todos lados auténticamente cínica, y que quiere reivindicar al *homo ludens* frente a la imposición que representó el *homo economicus* y, en un segundo orden, el *homo faber*, hay una persistente influencia de Marcuse. El hombre moderno y su fuerza de trabajo es sólo parte de un engranaje social en el que, según el materialismo histórico, debe subordinar sus intereses al bien común. En cambio, la ciudad de la deriva resultaría ser un territorio experimental de liberación en el que el *homo economicus* se trans-

---

<sup>37</sup> Debord, 1958.

<sup>38</sup> Henri Lefebvre en *Situationist International*. Entrevista conducida por Kristin Ross en 1983. Impresa en octubre de 1979.

<sup>39</sup> Constant, 1974.





*New Babylon*, proyecto de Constant para La Haya, 1964



forma en *homo ludens*, capaz de (y con derecho a) el juego. La crítica de Constant en *New Babylon* quiere mostrar, no sólo con el proyecto sino a partir del ejercicio del modo de vida cínico, cómo es que el *homo ludens*, emancipado, se vuelve por su sólo modo de vida, un agente crítico de la sociedad utilitarista. La Nueva Babilonia como proyecto es ya un ejercicio crítico-profético de la *bios diarkitikós* y de denuncia ladradora frente a la cultura, es un territorio donde

el ser humano, liberado gracias a la automatización del trabajo productivo, se encuentra finalmente en condiciones de desarrollar su creatividad. Los términos «sociedad de clases» o «sociedad sin clases» no expresan este conflicto, o bien lo hacen de forma inapropiada. Pero es evidente que la sociedad lúdica sólo puede ser una sociedad sin clases. La justicia social no es en absoluto garantía de libertad ni de creatividad, es decir, de la realización de la libertad. La libertad no depende solamente de la estructura social, sino también de la productividad, y el crecimiento de la productividad depende de la tecnología.<sup>40</sup>

*New Babylon* es una ciudad de descarga y juego, pero incluso en su concepción utópica no se presenta como realidad alternativa —la fantasía efímera del parque temático— sino como vida cotidiana, que a través de estas posibilidades ilimitadas de descarga potencia el instinto creativo. Hay que destacar la palabra «instinto» usada por Constant, en respuesta al racionalismo rampante y hegemónicamente establecido en la Modernidad. Frente a la heroicidad absurda de Sísifo,

lo que el *Homo ludens* exigirá del marco de su vida será, en primer lugar, que responda a su necesidad de juego, de aventura y de movilidad, así como todas las condiciones que faciliten la libre creación de su propia vida. Hasta entonces, la principal actividad del hombre había sido la explotación del medio natural. El *Homo ludens*, por su parte, querrá transformar, recrear este lugar, este mundo, según las nuevas necesidades que se presenten. De ese modo la exploración y la creación del entorno coincidirán, porque el *Homo ludens*, al crear su espacio propio para explorar, se ocupará de explorar su propia creación.<sup>41</sup>

Al referirse al insinto, en defensa de lo irracional, Constant ha recurrido a la imagen del animal para explicar tanto la independencia como la vida indiferente (del perro, *kyon*) reivindicada en el juego, «un gran número de animales participa del juego», afirma, aunque también a algunos se les puede asociar el apelativo *faber*, vinculándolos con la experiencia del fin de la excepción humana, negada por la Ilustración («el *homo ludens* nunca ha dejado de ser más una modalidad del *homo sapiens* raramente manifestada») pero evocada y recuperada por el cinismo, puesto que, al fin y al cabo, no somos tan racionales como había imaginado un Siglo de Luces que veneraba la razón.

En *New Babylon* «la liberación del potencial lúdico está directamente relacionada con su propia liberación como ser social»; pero ¿cómo se gobernaría este territorio sin restricciones? A través de la única forma de gobierno aceptada por el

---

<sup>40</sup> *Ídem.*

<sup>41</sup> *Ídem.*

cínico, la autarquía. «El neobabilonio dispone de una completa libertad de acción, pero esta libertad sólo se actualiza en las relaciones de reciprocidad con *todos* sus compañeros»<sup>42</sup>. La Modernidad con sus formas disciplinarias domesticó a la sociedad en la cultura del control, en la que sólo es posible establecer el orden social a través de la represión y —sobre todo, fundamentalmente— de la disuasión. La simulación de poder (la demostración de éste), el rugido del gobierno frente a sus gobernados o ante otras naciones ha sido la estrategia para el mantenimiento de la «paz». Durante la guerra fría, la batalla cambió de trincheras, a los rotativos de los periódicos, a la televisión y la radio y en general a todos los medios masivos de comunicación, lo que permitió que nunca llegase la temida *Mutual Assured Destruction* entre las dos naciones (y el resto de la humanidad). El dominio de sí mismo llevado a términos globales permitió la preservación de la humanidad. Diógenes y los protocínicos apuntaban a reproducir esta estrategia en cada individuo, un gobierno personal, que resultaría a la luz de la historia, sumamente utópico, como la Nueva Babilonia, «una sociedad lúdica basada en la comunidad de intereses de todos los seres humanos que no conoce ninguno de los conflictos individuales o colectivos que caracterizan a la sociedad utilitaria»<sup>43</sup>.

Luego, cabe preguntarse dónde se localizan los límites en este cuerpo aparentemente sin órganos, hoja en blanco y no estriado que es la ciudad lúdica. Constant afirma que no hay, y que la Nueva Babilonia se extiende por toda la tierra. Hay una serie de desmarcajes e intentos emancipatorios de la cultura utilitarista, la sociedad industrialmente avanzada, que Constant aplica al modelo situacionista de ciudad, como la renuncia deliberada al control social-zonal. Esta no-limitación se reproduce fractalmente, se trata de un territorio libre aunque la idea de zona no desaparezca por completo, porque en este territorio se construyen secciones que pueden (y deben) ser transgredidas: «Los elementos de base de la red, los SECTORES, son unidades de construcción autónoma, que sin embargo se comunican entre ellos. La red del sector es percibida desde el interior, como un espacio continuo». La «estructura» de la ciudad es completamente libre, «lisa»; el único vínculo que la puede relacionar con modelos de estructuración es la red (no la retícula ortogonal cartesiana) abierta y flexible, de tal modo que «el conjunto de *New Babylon* se presenta como una red de grandes redes, la mayoría de las cuales se eleva por encima del suelo. Por lo general, los “vínculos” suelen ser zonas sin ninguna construcción», llamadas zonas libres.<sup>44</sup>

La Nueva Babilonia es el contraataque del cinismo a la Carta de Atenas. Como cuerpo sin órganos se opone a la zonificación restrictiva que los CIAM buscaban imponer a través del principio de zonas individualizantes: habitar, circular, trabajar, *recrear*, estas acciones apuntan a distribuir a los individuos en un espacio en el que es posible aislarlos y localizarlos, y que liga la distribución de los cuerpos con la disposición espacial de un aparato de producción, a la vez que ancla y enrai-

---

<sup>42</sup> Constant, 1974.

<sup>43</sup> *Ídem*.

<sup>44</sup> Cf. Woods también desarrolla un término similar para la ciudad llamado *freezone*.

za al *homo faber* a una estructura social bajo el peso de la carga, lo que termina por reducir su movilidad y conducirlo a una condición anquilosada, porque

incluso cuando cubre enormes distancias, el *Homo Faber* se mueve en un espacio social limitado por las obligaciones de volver a un domicilio fijo. Él está 'ligado a la tierra'. Sus relaciones sociales definen su espacio social, que incluye a su hogar, lugar de trabajo, el hogar de su familia y de sus amigos. New Babylon escapa a estos vínculos restrictivos. Su espacio social es ilimitado. Debido a que ya no está 'arraigado' puede circular libremente: con mucha más libertad ya que el espacio que recorre incesantemente cambia el espacio y el ambiente con el resultado de que se renueva constantemente. La movilidad y la desorientación que produce, facilita los contactos entre las personas. Los lazos se hacen y deshacen sin ninguna dificultad, dotando a las relaciones sociales de una apertura perfecta.

En términos de movilidad, New Babylon es un catalizador. La arquitectura se posiciona en función de un desplazamiento fluido al favorecer el cambio constante a través de la des-orientación espacial. Contrario al planteamiento funcionalista en el que hay un esfuerzo que tiende a la orientación óptima del espacio, que a su vez conduce a la eficiencia temporal y la economía,

en New Babylon la desorientación que promueve la aventura, el juego y el cambio creativo es privilegiada. El espacio de New Babylon tiene todas las características de un espacio laberíntico, en el que el movimiento ya no se somete a las limitaciones de determinada organización espacial o temporal. La forma laberíntica del espacio social neobabilónico es la expresión directa de la independencia social.<sup>45</sup>

Este territorio es el sueño del *traceur*, de los *freerunners*, los *builderers*, del *flâneur*. La ciudad está diseñada para potenciar la libertad de flujo, para transgredirse a sí misma tanto a nivel móvil como perceptivo, porque no existen límites, no oculta, no disimula. El «laberinto dinámico» es la idea del espacio libre más una arquitectura caótica más el individuo; pero esta ecuación se vuelve compleja al introducir más variables espaciales y más individuos. La complejidad (en sentido cínico tanto como a través de Morin) está presente en el laberinto urbanoarquitectónico —y además dinámico— de Constant que parece ser consciente de ello, pues esboza las intensidades y modificaciones del espacio, en la medida en que aumentan el número de participantes, de visitantes, «la composición altera el grupo, la complejidad también aumenta, mientras que el control individual de espacio disminuye», se trata de un territorio social en el que el número de individuos cambia sin cesar, junto con sus interrelaciones, que conducen a una intensificación del espacio.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Constant, 1974.

<sup>46</sup> El espacio en su totalidad se someterá por tanto a las influencias más inesperadas, y uno puede imaginar que un proceso similar se desarrolla simultáneamente en infinitamente diversas maneras en una multitud de espacios, cuyo número es tan variable como los vínculos creados entre ellos. Se llega, pues, a la imagen de un espacio social inmenso que es siempre otro: un laberinto dinámico en el sentido más amplio del término.

El modelo espacial sobre el que se edifica la Nueva Babilonia no quiere ser abstracto, ni representativo. Constant señala que «en New Babylon, el espacio social es espacialidad social. No es posible separar el espacio en tanto que dimensión psíquica (espacio abstracto) del espacio de la acción (espacio concreto). Su disociación sólo puede justificarse en una sociedad utilitarista en la que las relaciones sociales se han interrumpido, donde el espacio concreto tiene necesariamente un carácter antisocial»<sup>47</sup>. El cambio que sufre el espacio en su concepción lefebvriana (frente a otros modelos históricos) radica en que éste es «social» —lo que no significa que antes no lo fuese, sino que—, ahora es *percibido* colectivamente, hay un trasfondo que permite a la masa identificarse y apropiarse de «ese» espacio y no otro, que casualmente, estará vinculado a un territorio fijo, anclado, sedentario, enraizado y sembrado de arquitectura. La construcción de este espacio estará basada en su propia teorización, es decir, en su racionalización y lo que ello involucre: memoria, percepción, inconsciente. Se trata de la aplicación de un pensamiento consensuado al espacio, por lo tanto éste ya no es libre ni infinito y está subordinado tanto a la colectividad humana como excepción en el planeta como al pensamiento que emana de ésta.

Pero como se ve, la influencia de Lefebvre no diluye por completo el cinismo en Constant, que en *New Babylon* busca trascender el espacio exclusivamente social al vincularlo a lo efectivamente territorial, que no sólo involucra al hombre y sus relaciones, también está compuesto de «realidad», y de infinidad de elementos y de muy diversos tipos, pero para imaginarlos en su diversidad habría que distinguirlos en grupos partiendo de dos criterios, uno objetivo y uno subjetivo. En el primero incluye *Elementos arquitectónicos*. Los elementos de construcción del espacio, que definen su fisonomía y que son producto de una planificación previa, por ejemplo, la forma y las dimensiones del espacio, los materiales de construcción, su estructura, sus colores, etcétera. *Condiciones climáticas*, son los elementos que definen la calidad del espacio, y que permiten que su realidad no se diluya en abstracciones, por ejemplo, temperatura, humedad, atmósfera, etcétera. Por último, están los *elementos psicológicos*, que sin decidir la calidad del espacio, influyen en su percepción. Su utilización es aleatoria y en su efecto de corta duración, como los movimientos, comer, beber, la comunicación verbal o no, etcétera. Aquí es donde se injerta De Certeau.

Luego, por su carácter social y antropológico hay otra clasificación del espacio —y es aquí donde se sitúa Lefebvre, entre otros, incluso la psicogeografía de Debord— dada según criterios más subjetivos que reparte los elementos del entorno según la influencia que ejercen sobre el usuario. Esta clasificación del espacio está ligada al ser humano desarrollado y su historia, su memoria y los significados que otorga a lo que percibe a través de los sentidos; a fin de cuentas, los mecanismos operativos de la mente, la síntesis, el análisis, la percepción, la deducción del territorio como un todo. Sin embargo, estas categorías de clasificación no son «definitorias» del espacio, porque es difícil aislar un elemento de los demás, por tanto,

---

<sup>47</sup> Constant, 1974.



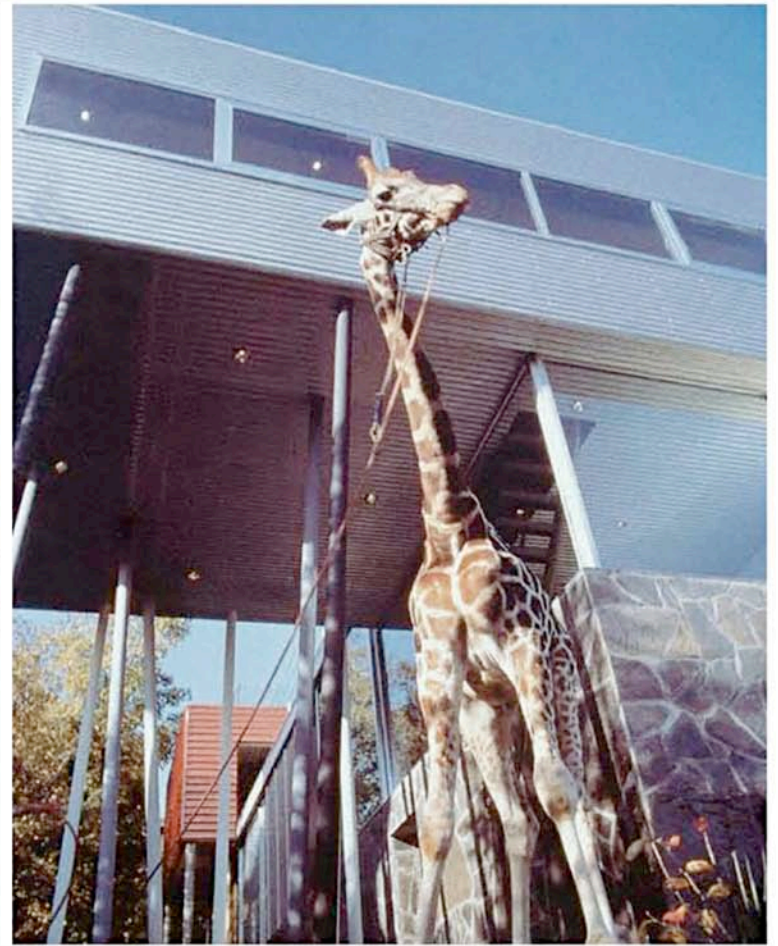
esta concepción aspira a ser compleja, la suma de las variables introducidas producen resultados inesperados, incluso en la definición objetiva del término y mucho más en la realización (actualización en sentido aristotélico) del espacio.

El territorio neobabilonio es también cambiante, porque sus habitantes pueden transformar el entorno, desde su sola presencia hasta una interacción más específica con los elementos arquitectónicos: desplazar, quitar, cambiar, destruir, etcétera; «los sectores constantemente cambian de forma y atmósfera de acuerdo a las actividades que están teniendo lugar allí. Nadie puede volver a lo que era antes, redescubrir el lugar como lo dejó, la imagen que había retenido en su memoria. Nadie ahora cae en la trampa del hábito»<sup>48</sup>.

Esta red de redes libre y flexible que es *New Babylon*, se opone desde luego a la estructuración zonal de la retícula cartesiana, y en general a todas las proposiciones del cartesianismo, la dialéctica y el idealismo y reivindica por el contrario, una transgresión quínica. Aunque el proyecto parece una utopía, y así fue planteado con un guiño cínico —como «un modelo de reflexión y de juego»—, hay que reconocer que sus estrategias, no forzadas en la cultura, no adoctrinadas en el individuo, en la Posmodernidad resultan ser en muchos territorios urbanos, la regla en la inserción y la movilidad espacial. La transgresión y el juego no son, aún, la norma (tampoco hay un interés en profetizar su universalización) pero hay muchas dinámicas que desde ahora se pueden llamar quínicas, que inciden sobre la ciudad, capas y estratos sobrepuestos, traspasados, rizomáticos y complejos que expresan formas de movilidad transgresoras: la disolución del límite, el perímetro disgregado, el espacio liso, la transvaloración, la yuxtaposición de usos incompatibles, el territorio imaginario, las zonas de descarga, la revaloración subjetivada del objeto arquitectónico, la individualización de la experiencia urbana, las redes sociales, el deambular lúdico cotidiano... el quinismo.

---

<sup>48</sup> Constant, 1974.



[IZQ.] La casa de Le Corbusier construida para la exposici3n Weissenhofsiedlung en Stuttgart (1927) es un perfecto ejemplo de sus «cinco puntos de una nueva arquitectura». [DER.] Villa dall'Ava de Koolhaas (Par3s, 1991).

# *Ad libitum mugit canis*<sup>1</sup>

*En el positivo reír estático, la energía aventura una afirmación desconcertada que a pesar de todo su salvajismo, suena contemplativa y festiva.*<sup>2</sup>

La herencia de la Ilustración es el sujeto unificado razonable, el último bastión contra el nihilismo que, producto del pensamiento crítico, se encuentra en una encrucijada: doblegarse irremediabilmente ante el cinismo o sumergirse en el mar de la experiencia quínica. Pero la decisión no es tan sencilla. El hombre posmoderno de inteligencia crítica se encuentra en un estado de autoinhibición; la puerta está entreabierta, pero debe optar por cerrarla o abrirla más, el hecho de que le sea tan difícil decidir es otra de las enfermedades históricas derivadas de la Ilustración.<sup>3</sup>

La autoinhibición es el síntoma que quizá caracteriza mejor la restante inteligencia «crítica» en la cansada columna de la Ilustración. Ella sabe buscarse otros caminos y captar cooperaciones en una situación de dos frentes; por una parte, se esfuerza en resistir al cinismo, convertido en sistema, del «capitalismo tardío»; por otra parte, está temerosa del radicalismo de los emigrantes y los que se marginan, que intentan otros caminos y renuncian a la cooperación.<sup>4</sup>

El moralismo, y el temor que comporta, es para Sloterdijk la cadena que no permite al hombre contemporáneo salir a las calles y destruir en masa la cultura. Con la finalidad de remitir este malestar histórico, Sloterdijk, como un explorador de Méliès, se monta en el tiempo por encima de los estratos del pasado para encontrar el cinismo en su estado cristalino. Cuando se remite a Diógenes de Sínope, más que atender a una cuestión de referencias históricas, intenta rescatar el cinismo en su estado más puro, que no admite contaminación nihilista, racionalista o ilustrada, el quinismo. A partir de aquí, empieza a construir la historia de la insolencia, paralela (apócrifa, alternativa y no oficial) a la historia de la razón.

El quinismo es una posición realista que rechaza el idealismo, los absolutos y verdades incondicionales, sin embargo, en contraste con el cinismo los quínicos

---

<sup>1</sup> Del lat. «Por su placer ladra el perro».

<sup>2</sup> Sloterdijk, 1983: 254 y 232.

<sup>3</sup> Foucault lo trata desde la perspectiva de la autoinhibición como consecuencia de un proceso histórico disciplinario. En el fondo es la domesticación, operada también y de modo estelar por la arquitectura y la ciudad. Cf. p. 339 de esta tesis.

<sup>4</sup> Sloterdijk, 1983: 211.

son «felices», alegres y descarados, y no pertenecen a sistemas ordenados jerárquicamente o a instituciones sociales normales. En sus orígenes, el antiguo quinismo es descarado, insolente, por ello los cínicos son tratados como payasos y locos. Para Sloterdijk, su importancia radica en que sin ellos la «alta teoría» —la filosofía realista de Sócrates, Platón y Aristóteles— no encontraría una antítesis. Ante este pensamiento del señorío, Diógenes y los suyos oponen una reflexión esencialmente plebeya sin la cual no se puede entender el desarrollo de la filosofía ni las bases de la contracultura, o del pensamiento de la oposición. «La teoría de esta insolencia puede abrir en efecto el acceso a una historia política de reflexiones combatientes. Es lo que posibilita una historia de la filosofía como historia social dialéctica: es la historia de la encarnación y de la división de conciencia»<sup>5</sup>. Pero no es Sloterdijk quien reivindica a Diógenes y su pensamiento quínico, sino Platón mismo quien lo pone a la par de Sócrates cuando llama a su incómodo y testarudo contrincante *Socrates mainomenos* (Sócrates enfurecido, enloquecido).

La frase pretende ser una aniquilación y es el reconocimiento más alto. Platón, contra su voluntad, equipara al rival con Sócrates, el dialéctico más grande. Esta indicación de Platón es muy valiosa, pues pone de manifiesto que la filosofía adopta un carácter algo inquietante y, sin embargo, necesario.<sup>6</sup>

El idealismo platónico ha encontrado a su opuesto. La aparición de Diógenes señala un momento dramático en la filosofía. Ante la «alta teoría» que es una seria descripción del mundo y de la realidad, de las formas, de su devenir, del empirismo y el racionalismo, el idealismo... Diógenes opone un pensamiento del siervo que no se puede llamar de principio «fuerte» porque ya desde sus orígenes fue tratado de payasada y pantomima, sin embargo, constituyó el contrapeso en la balanza del conocimiento, una «teoría inferior» basada en el vitalismo, y en lo pragmático, en el humor, el sarcasmo, y en el cuerpo. Sloterdijk (y antes que Sloterdijk, Platón) pone al quinismo a la par del idealismo platónico y de las formas «serias» de donde se desprende toda la historia del conocimiento de occidente. El quinismo es también el modo de vida en el que toma forma el *pensamiento de la resistencia*. Con Diógenes empieza en la filosofía occidental la oposición contra el descartado juego del «discurso». Diógenes inaugura el *diálogo no-platónico* y la antítesis filosófica realista a las teorías de Sócrates y Platón.<sup>7</sup>

En la filosofía del perro de los quínicos aparece, pues, una posición materialista que aporta el agua a la dialéctica idealista. El quinismo posee la sabiduría de la filosofía original, el realismo de la actitud materialista y la alegría de una religiosidad irónica. A pesar de todas sus groserías, Diógenes no está agarrado en la oposición, ni fijado en la contradicción; su vida está marcada por una autocerteza humorística que solamente pertenece a los espíritus soberanos.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Sloterdijk, 1983: 178.

<sup>6</sup> Sloterdijk, 1983: 180.

<sup>7</sup> Ésta y no el aristotelismo. Cf. Sloterdijk, 1983: 178.

<sup>8</sup> Sloterdijk, 1983: 177.

El humor sarcástico —y crítico— de Koolhaas se hace presente en la Villa dall’Ava. Quien no conoce su postura frente a Le Corbusier puede afirmar que esta obra es un tributo, porque incorpora todos los estereotipos de la arquitectura moderna y reproduce rigurosamente el canon de los cinco puntos, pero es más bien una cachetada con guante blanco, un ejercicio de fina ironía, a la vez que un descarado sarcasmo. Los cinco puntos están transformados, invertidos, deformados, los pilotes estirados y retorcidos, la fachada purista desafía al pasado con texturas, materiales y colores, la terraza jardín es ahora una piscina con una espectacular vista de París. Pero ¿por qué pone Koolhaas una jirafa frente a la casa dall’Ava? Por la misma razón que Le Corbusier lo hace en sus obras, para datarlas.<sup>9</sup>

#### HUMOR, SARCASMO, IRONÍA

En la tesis de *Crítica de la razón cínica* Sloterdijk afirma que «la moderna crítica de la ideología se ha desprendido funestamente de las poderosas tradiciones de la risa, del saber satírico que arraiga en el antiguo quinismo»<sup>10</sup>, que ha pasado de ser perfilado y altamente individual durante la Modernidad, a ser un fenómeno universal y difuso hacia la Posmodernidad. Hay aquí un paso que acompaña la transformación del cinismo al quinismo, tanto su postura humorística como su condición masificada.

Ante a la amplitud del fenómeno de dramatización suscitado por los *mass media* (clima de crisis, inseguridad urbana y planetaria, escándalos, catástrofes, entrevistas desgarradoras) las sociedades ya no quieren regresar a una estética del dramatismo decimonónico, trágico y existencialista, tan poderoso que afectó incluso al espíritu cínico. Cansadas, como estuvieron, de la catástrofe de las guerras mundiales, recusan más experiencias dramáticas en favor de «un fenómeno inédito, de alguna manera inverso, aunque legible a todos los niveles de la cotidianidad: el desarrollo generalizado del código humorístico».<sup>11</sup> Como consecuencia hay un despegue exponencial del quinismo en la base de la cultura posmoderna que se manifiesta como una respuesta contracultural, «entonces suena la hora del quinismo, que no es más que la filosofía de la vida para tiempos de crisis»<sup>12</sup>.

Aristóteles afirmaba que la risa es inherente y exclusiva del hombre: es un animal que ríe; luego Bergson completa la frase añadiendo que es también un animal que hace reír. En ambos casos los filósofos se refieren a la risa como dominio exclusivo de la especie humana. Freud (1905) la asociará con el subconsciente, y con el pensamiento racional. Darío Fo, considerará al *homo ridens* (¿quizá junto al *homo ludens*?) el último eslabón en la escala de la evolución humana, lo que lleva de regreso a Nietzsche y a la ciencia jovial, y al superhombre «de buen temperamento».

---

<sup>9</sup> Le Corbusier quiere vincular la casa a la máquina de los nuevos tiempos: el automóvil. Las fotos representan el inicio (entronización) y el fin del modernismo.

<sup>10</sup> Sloterdijk, 1983: 55.

<sup>11</sup> Lipovetsky, 1983: 136.

<sup>12</sup> Sloterdijk, 1983: 209.

El humor —el sarcasmo, la ironía— y el cuerpo —la pantomima, la escatología— fueron los vehículos a través de los cuales se realizaba la oposición al pensamiento de la alta teoría. En la Posmodernidad se retoman como herramientas para hacer frente una vez más al pensamiento ilustrado. Mientras que en sus orígenes el humor fue una herramienta de resistencia. Lipovetsky afirma que «únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística porque sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico». <sup>13</sup> El humor no puede ya circunscribirse a la producción expresa de signos humorísticos creados para no escapar de un espacio determinado; es el devenir ineluctable de todos nuestros significados y valores, desde el sexo al prójimo, desde la cultura a lo político, queramos o no. La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística. <sup>14</sup> En esto radica la fuerza de la reinstauración del quinismo en la Posmodernidad, y en este sentido, se vuelve fuertemente quínica.

Sin embargo, esta época no detenta el monopolio de lo cómico; aunque Lipovetsky designa como uno de los rasgos de la Posmodernidad a la sociedad humorística, ésta se entiende como el producto del proceso histórico del desarrollo generalizado del código humorístico. Su análisis parte de la Edad Media en la que la cultura cómica está profundamente ligada a las fiestas y celebraciones de tipo carnavalesco, la fiesta de los locos, el mundo al revés, en el que la risa está siempre unida a la profanación de elementos sagrados (la inversión del *arriba* y *abajo*) y se edifica en torno a lo grotesco, que no debe confundirse con la parodia moderna. Algunos rasgos del humor medieval permean el renacimiento, sobre todo a las clases altas y se llega a la época de un humor «serio»; lo cómico se privatiza y se vuelve «civilizado» y aleatorio, la risa se disciplina: «debe comprenderse el desarrollo de las formas modernas de la risa que son el humor, la ironía, el sarcasmo, como un tipo de control tenue e infinitesimal ejercido sobre las manifestaciones del cuerpo, análogo al adiestramiento disciplinario que analizó Foucault» <sup>15</sup>.

En la filosofía nietzscheana yacen escondidas y no tácitas las expresiones cínicas que argumentan a la remisión de la Modernidad y las consecuencias que traería consigo la fractura de la razón ilustrada. Sus últimas obras, desde *Humano, demasiado humano* «y principalmente *Aurora* y *La gaya ciencia* son un esfuerzo para determinar la idea de esta filosofía de la mañana» <sup>16</sup>, ¡el optimismo, por fin! Con *La gaya ciencia* se cierra el periodo negativo de Nietzsche y se abre el período afirmativo, de construcción de nuevos valores, el de la profecía del ultrahombre. Una

---

<sup>13</sup> Lipovetsky, 1983: 137.

<sup>14</sup> Cf. Lipovetsky, 1983: 137.

<sup>15</sup> Lipovetsky, 1983: 139.

<sup>16</sup> Vattimo, 1985: 150.

vez puestas todas las piezas juntas sobre el tamiz, son claras las referencias al hombre liberado del pesimismo cínico y hacia el optimismo quínico.<sup>17</sup>

A lo largo de estas obras, Nietzsche se refiere al *hombre de buen temperamento* —que luego retoma Vattimo para explicar en esta figura el salto de la Posmodernidad— que es capaz de superar al hombre viejo y a los perros (los cínicos): «El hombre capaz de la filosofía de la mañana es el hombre de buen temperamento que no tiene nada “del tono regañón y gruñón: las notas características de los perros y de los hombres envejecidos”»<sup>18</sup>. Así pues, aunque no hay una mención tácita, Vattimo vislumbra una posibilidad cínica de escapar al nihilismo ocasionado por la enfermedad histórica de la contrailustración para trascender la razón moderna y situarse en una perspectiva posracionalista.

Según Nietzsche, se sale realmente de la Modernidad con esta conclusión nihilista. Puesto que la noción de verdad ya no subsiste y el fundamento ya no obra, pues no hay ningún fundamento para creer en el fundamento, ni por lo tanto creer en el hecho de que el pensamiento deba «fundar», de la Modernidad no se saldrá en virtud de una superación crítica que sería un paso dado todavía en el interior de la Modernidad misma. Manifiéstase así claramente que hay que buscar un camino diferente. Este es el momento que se puede llamar el nacimiento de la Posmodernidad en filosofía, un hecho del cual, así como de la muerte de Dios anunciada en el aforismo 125 de *La gaya ciencia*, no hemos todavía terminado de medir las significaciones y las consecuencias.<sup>19</sup>

Hay un planteamiento positivo y juvenil (como la contracultura de Roszak); en contraposición al nihilista consumado para el que todo conduce a la nada. El quínico encierra la semilla de la posibilidad, la risa, el sarcasmo, la ironía como válvula de escape y cimiento de una nueva realidad. Éste será entonces aquel cínico —el hombre salvaje, no el perro sino el lobo— que aún no ha sido domesticado-contaminado por el pensamiento de la Ilustración, de la mayoría de edad, de la desilusión y del nihilismo, quien para la enfermedad producida por el nihilismo consumado y la corrupción del vitalismo, recurrirá a la ciencia jovial<sup>20</sup> en busca de la curación, en la expresión del humor y la carcajada quínica. La conciencia iluminada de los cínicos es llamada falsa por Sloterdijk, porque su conciencia les hace miserable. Mientras que la conciencia iluminada de los quínicos se puede llamar correcta, porque son alegres, afirma la vida, llena de vitalidad y por lo tanto también descarada. «Hoy día se empieza a comprender esto otra vez; Willy Ho-

---

<sup>17</sup> «De las pantomimas y juegos de palabras del filósofo del tonel nació la *Gaya Ciencia*, que vio resurgir la seriedad de la falsa vida en la falsa seriedad de la filosofía». Sloterdijk, 1983: 746.

<sup>18</sup> Vattimo, 1985: 150.

<sup>19</sup> Vattimo, 1985: 147-148. El aforismo 125 de *La gaya ciencia* dice: «Dios ha muerto, lo hemos matado nosotros».

<sup>20</sup> «Ciencia jovial»: eso significa las saturnales de un espíritu que ha resistido pacientemente una larga y terrible presión —paciente, riguroso, frío, sin someterse, pero sin esperanza— y que ahora de una sola vez es asaltado por la esperanza, por la esperanza de salud, por la embriaguez de la curación». Nietzsche, 1882. Introducción a *La gaya ciencia*.



chkeppel ha demostrado recientemente los paralelos que existen entre el antiguo quinismo y el moderno movimiento de *hippies* y alternativos»<sup>21</sup>. El descaro y la insolencia de la contracultura resuena como una carcajada casi olvidada por los siglos, en ésta se halla determinada la diferencia entre cinismo y quinismo:

Allí donde el cínico ríe de una manera melancólica y despectiva desde la altura del poder y de su carencia de ilusiones, es característico del quínico reír tan fuerte e indecorosamente que la gente fina mueva la cabeza. Su carcajada proviene de las entrañas, está fundida de una manera animal y tiene lugar sin reparo alguno.<sup>22</sup>

En su proyecto estético literario Milan Kundera busca la unión de los imposibles, lo más serio y lo más frívolo, lo más real y lo más lúdico, de este modo, en *La risa y el olvido* (1979), realiza una descripción de una sociedad que ha perdido el sentido del humor, dominada por la ideología, aparece teñida de profunda tristeza, una risa distinta a la que propone Bergson,<sup>23</sup> que en este caso sí está vinculada a la emoción, y el resultado, tras atravesar el asombro ante la fragilidad y la vulnerabilidad del erotismo, es una risa pantomímica, un humor crítico-cínico, que sólo puede aspirar a la carcajada quínica.

Una característica fundamental que predominó en el humor moderno es su autoinhibición espacial. El escenario teatral, la viñeta periodística, la caricatura, el pasquín, no exceden los límites de un territorio determinado de antemano y *ex profeso* para la representación cómica. Incluso la broma o el chiste quedan restringidos a escenarios sociales en los que pueden ser realizados y pronunciados, fuera de ellos son mal vistos, están «fuera de lugar». La autocensura es legitimada con la mediación ideológica del poder estatal, local, o familiar quienes también realizan la función correctora de la propia risa como expresión del cuerpo, y que se extiende a (o quizá precisamente por) la disciplina corporal. En este contexto lo que no se le puede reprochar a este humor es que es crítico, quizá como una forma de catarsis social, frente a las formas disciplinarias, se siente en la necesidad moral y de conciencia de hacer frente a una represión social, *tiene que ser crítico*.<sup>24</sup>

A partir de la edad clásica, el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular está ya engranado mientras se forman los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y divertida, alejándose cada vez más de la tradición grotesca. Lo cómico ya no es simbólico, es *crítico*, entra en una fase de desocialización, se privatiza y se vuelve «civilizado» y aleatorio.<sup>25</sup>

Para el individuo moderno se había acabado el tiempo de la carcajada, que fue sustituida por una risa sutil, aristocrática, oculta tras las manos. Las formas del humor medieval (y quínico) habían devenido en un humor encopetado, serio, dis-

---

<sup>21</sup> Sloterdijk, 1983: 182.

<sup>22</sup> Sloterdijk, 1983: 231.

<sup>23</sup> Bergson (1899) afirma que no hay mayor enemigo de la risa que la emoción.

<sup>24</sup> Freud dirá que «el placer del chiste nos pareció surgir de *gasto de inhibición aborrad*; el de la comicidad, del *gasto de representación (de catexis) aborrad*, y el del humor, de *gasto de sentimiento aborrad*.» Freud, 1905, tomo III: 1167.

<sup>25</sup> Lipovetsky, 1983: 139.

ciplinado. El hombre moderno encontraba infantil disfrazarse, incluso en las festividades del carnaval, del mismo modo que consideraba pueril la lectura de cómics durante su popularización en la primera mitad del siglo veinte (la *midcult*, hija bastarda de la *masscult* es una corrupción de la alta cultura<sup>26</sup>).

Para Lipovetsky hay un salto que debe hacerse en la Posmodernidad, es de la comicidad grotesca del Medievo y la Modernidad, al humor pop y desenfadado, que no está fundamentado ya en la amargura o la melancolía crítica, un humor sin pretensiones, que descubre un universo radiante y se muestra insustancial, cotidiano y espontáneo, en el que desaparece la tradicional gravedad y la impassibilidad, al igual que la descripción meticulosa e imparcial de lo real. Este salto es el que determina que la Posmodernidad sea eminentemente humorística, porque elimina límites espaciales, morales y psicológicos, e inyecta este humor *cool* en todos los aspectos de la vida cotidiana gracias a una nueva receta: «el humor tiende a liberarse de los temas demasiado rígidos y estructurados en favor de una broma sin osamenta, de una comicidad vacía que se nutre de sí misma. El humor, como el mundo subjetivo e intersubjetivo, se banaliza, atrapado por la lógica generalizada de la inconsistencia»<sup>27</sup>.

En Bergson, «el humorista es un moralista que se encubre bajo el disfraz del sabio»<sup>28</sup>; hay en esta definición una dependencia a una posición dictaminadora y crítica. Para él el humor debía reivindicar algo necesariamente; y de este modo, es la versión «*light*» de la propaganda moral que opera a partir del relato hablado (el chiste, por ejemplo) o el espectáculo; desde entonces el *vodevil* o la carpa, son territorios de catarsis moral, casi clandestinos, en donde la sociedad puede reconocerse en el espejo de su inversión grotesca, cínica, y por ello escandalosa. Luego, en una sociedad humorística caerán los telones críticos dando paso a un humor desenfadado y acrítico en el otro extremo de la disciplina: el absurdo.

La contemporaneidad no teme a una risa exenta de pretensiones ideológicas, es la risa por la risa, por la experiencia misma, en la que yace gran parte de la acusación que se hace a la sociedad posmoderna, que recae precisamente en su condición de levedad que olvidó (¿voluntariamente?) las luchas históricas y de clases en pro de un hedonismo narcisista y humorístico que normalmente tiende a transformarse en evasión.

Nos encontramos ahora más allá de la era satírica y de su comicidad irrespetuosa. El humor actual evacua lo negativo característico de la fase satírica o caricaturesca. La denuncia burlona correlativa de una sociedad basada en valores reconocidos es sustituida por un humor positivo y desenvuelto, a base de absurdidad gratuita y sin pretensión.<sup>29</sup>

Desde luego, históricamente el humor ha permeado los diferentes estratos sociales, pero cada época ha tenido un estilo humorístico distinto, una forma de

---

<sup>26</sup> Eco, 1965: 95.

<sup>27</sup> Lipovetsky, 1983: 141.

<sup>28</sup> Bergson, 1899: 61.

<sup>29</sup> Lipovetsky, 1983: 140.

expresar la comicidad, y cosas distintas que hacen reír. Este trinomio resulta significativo en todos los aspectos de la cotidianidad posmoderna que en su evolución cultural se identifica con un humor que hoy es omnipresente y desenfadado. Un espectador contemporáneo imbuido en un ambiente humorístico de la Edad Media o la Modernidad probablemente terminará espantado y/o por lo menos confundido ante lo macabro y grotesco de esa comicidad. Hay que recordar, por ejemplo, lo gracioso que resultaba en el Medievo cubrir a alguien con excremento, o la inversión presentada en el «mundo al revés» descrito en la noción bajtiniana del trastocamiento de los valores: el trasero como el envés del rostro, y en consecuencia la procazmente cómica situación invertida del hombre que se alimenta por el recto, orina por la nariz y obra por la boca, que hoy tienden, más bien, a que algunos se les acabe la risa.

La comicidad moderna no se queda atrás en sus manifestaciones extrañas para el usuario contemporáneo del humor. Hoy los payasos, títeres y muñecos de que formaron parte de la estética del siglo veinte son criaturas lúgubres y terroríficas más que cómicas. Desde luego, estaban basados en —como señala Bergson<sup>30</sup>— la deformidad y la fealdad, que merecían ser objeto de burla al ser opuestas a la estética de la belleza idealista basada en la proporción. También en la época clásica el edificio recibirá este tratamiento si está desproporcionado, como sucedió, por ejemplo, con las críticas burlescas que pretendían descalificar a la Torre Eiffel a finales del siglo XIX o el centro Georges Pompidou.<sup>31</sup> La proporción es algo serio, de tal forma que era intocable porque no existía diseño sino composición de elementos por medio de cánones estéticos, como la sección áurea, que pasó por los proyectos de Le Corbusier y que todavía sobrevive en nuestros días.

La fealdad está asociada a la (des)proporción, pero tanto una como otra se relacionan con la ideología de cada época que a su vez implica una comicidad distinta. Para Freud, «lo feo, en cualquiera de sus manifestaciones, es objeto de la comicidad»<sup>32</sup>, y sin embargo, la Posmodernidad reivindicará una «fealdad atractiva», pues, al ser cómica, es seductora. Los valores estéticos idealistas y platónicos se reterritorializan en otras expresiones, como —y de un modo sobresaliente— el humor, luego, el ingenio, la inteligencia, o el talento. Teóricamente, Austin Powers es capaz de derrotar los estereotipos de la estética homoerótica de James Bond; desde luego, hay un fuerte componente sarcástico en la gestación de este antihéroe que insinúa que en la Posmodernidad se opera un dinamismo de transfiguración,

---

<sup>30</sup> «¿Qué es una fisonomía cómica? ¿De dónde viene una expresión ridícula del rostro? ¿Y dónde está aquí la diferencia entre la comicidad y la fealdad? [...] Habría que empezar por definir la fealdad, para luego buscar lo que añade la comicidad. Agravemos pues la fealdad, llevémosla hasta la deformidad y veamos cómo pasamos de lo deforme a lo ridículo.» Bergson, 1899, § III: 20.

<sup>31</sup> «Desde el anuncio de su creación y hasta la víspera de su apertura el Centre fue el blanco de los ataques más virulentos, ampliamente difundidos por la prensa. [...] El edificio puede hacer pensar en una fábrica o en una máquina —lo que suscitó varias críticas y apodosos». *Centre Pompidou, La creación en el corazón de París* [2011]. París: Éditions du Centre Pompidou, Noviembre 2011, p. 41 y 27.

<sup>32</sup> Freud, 1905, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras completas*: XXV: 1029.



Caricaturas ridiculizando a Eiffel y a su torre. Exposición Universal de 1889.

una reinención de la estética moderna (neoclásica, purista, *modernista*) hacia otros territorios. Venturi buscará de este modo seducir con la fealdad, Archizoom con la ironía, Moore con la parodia, Koolhaas con el sarcasmo.

Cabe entonces preguntarse si estos mismos fenómenos, unidos al nihilismo-cinismo pueden encontrarse en la contracultura como reacciones a lo urbano y a lo arquitectónico derivados del racionalismo ilustrado. El malestar que enfrenta la cultura y la forma quínica de resistirlo ¿encuentra también su equivalente en la arquitectura, el urbanismo, el arte? Nouvel afirma que no existe un equivalente al acto «heroico» de Duchamp en el mundo de la arquitectura, es decir, una expresión sarcástica y contestataria «un gesto escandaloso, inmediato y aceptado»<sup>33</sup> que critique a la arquitectura como en su momento fue el urinario de Duchamp, y a lo que más se aproxima es a decir que Venturi intentó hacerlo. Sin embargo, en una cultura de la desmaterialización, cabría buscar la respuesta no en las formas arcaicas y en las estructuras basadas en cotos de poder, que uno está cansado de ver una y otra vez. La respuesta quizá se encuentre en estas nuevas formas de manifestación politonales, subjetivadas, e inmateriales de lo urbanoarquitectónico. El quínico «desprecia la gloria, se ríe de la arquitectura, niega el respeto, parodia las historias

<sup>33</sup> Nouvel, 2000: 38.

de los dioses y de los héroes, come verduras y carne crudas, se tumba al sol, bromea con las meretrices y dice a Alejandro Magno que no le quite el sol»<sup>34</sup>.

El antiguo quínico «desprecia la gloria y se ríe de la arquitectura», ¿no es ésta la postura con que las densidades metropolitanas han afrontado a la ciudad moderna? ¿No es la mirada crítica del estudiante de arquitectura que apoda alegremente (el pepino, la lavadora, la muela, las tortugas, el pantalón) a las obras referentes de la arquitectura moderna? ¿No es ésta la postura insolente de los *traceurs*, de las contraculturas urbanas, de las manifestaciones, de las masas, de las sociedades subjetivadas y de los cínicos que usan la ciudad como escenario de la comedia?<sup>35</sup> Lo cierto es que, como dice Sloterdijk, en esta insolente historia social el papel de la conciencia satírica y del cinismo está ligado a la ciudad, porque «sólo la ciudad es capaz de asimilar al cínico»<sup>36</sup>. Pero también cabría preguntarse si, a la inversa, ella es una «fábrica de cínicos» y estos se crean a partir de la vida urbana, si es su receptáculo natural o su incubadora.

Del mismo modo que la comicidad está inextricablemente ligada a un tiempo histórico, también se supedita al espacio geográfico, entendido éste como territorio de germinación de ideas y expresiones cómico-humorísticas, de códigos compartidos y contenidos afines. El sarcasmo por ejemplo, sólo funcionará en ciertos contextos (en forma de «chiste local») y en un *background* específico. Bajo estas condiciones, el humor adquiere rasgos comunes para los individuos de determinada región —no son necesariamente universales— y sobreviven en una evolución perenne a través del espacio y el tiempo, inherentes a la vida. El humor vinculado al espacio-tiempo concretos está también asociado a la cultura específica que lo gesta y gestiona, y en este sentido está unido a la existencia de una organización social que lo hace posible; así surge por ejemplo, un flemático humor inglés, casi un «anti-humor» para la comicidad latinoamericana más propensa al chiste o al albur, o los juegos de palabras chinos ininteligibles para otras idiosincrasias. Ello conduce a una fusión cultural en la que interviene no sólo lo racional, sino lo irracional (el subconsciente, como apuntara Freud), los grados de interacción social, los elementos de subjetivación presentes en la colectividad, el conocimiento que amalgama la cultura, el grado de información que se tiene al respecto, que contribuirá tanto a la potenciación como a la negación de la risa, etcétera.

Desde su posición moderna, Bergson —con un temperamento filosófico insuficiente para reír a carcajadas— se propone dilucidar los mecanismos de la risa en un espacio y tiempo concreto (siglo XIX), e intenta configurar éstos como dispositivos universales, «no sólo determinar los procedimientos de fabricación de lo

---

<sup>34</sup> Sloterdijk, 1983: 179.

<sup>35</sup> «Desde un punto de vista histórico-social no se ha cuestionado, desde la Antigüedad, el papel de la ciudad en el surgimiento de la conciencia satírica. [...] Incluso Heinrich Heine, en 1831, tuvo que emigrar a París —la capital del siglo XIX— para respirar el aire ciudadano que hacía libre. “Me fui porque tenía que irme”». Sloterdijk, 1983: 195.

<sup>36</sup> Sloterdijk, 1983: 38.

cómico, sino indagar el fin que la sociedad persigue con la risa».<sup>37</sup> El humor y la risa serían estudiados desde una posición «seria», adjetivo que casi llegó a ser sinónimo del estilo académico, pues todo lo referente a éste era cosa seria, y consecuentemente excluyó durante siglos a la risa, dejándola en el territorio de lo infantil<sup>38</sup> y la enajenación mental. Sin embargo, en su análisis Bergson es víctima de su tiempo y de la comicidad que lo define. Por ejemplo, para él la caricatura es una deformación de la naturaleza,<sup>39</sup> una aberración que provoca la risa, del mismo modo que el jorobado, o el hombre negro incita a la comicidad porque es un blanco disfrazado.<sup>40</sup> Luego, cuando habla de movilidad, estos modos de deformación cómica se enuncian absolutamente desde el idealismo (en el paisaje: «reímos de un parterre cuyas flores son de color artificial»<sup>41</sup>), pues todo lo que no sea arquetípico, perfecto y verdadero desde una concepción segregacionista, es susceptible de risa. En términos de movilidad lo ilustra a través del cuerpo humano, desde una postura platónica que opone la materia al alma:

Con su alada levedad [el] alma comunica algo al cuerpo que anima: la inmaterialidad que pasa así a la materia es lo que llamamos la gracia. Pero la materia se resiste y se obstina. Atrae hacia sí misma, quisiera convertir a su propia inercia y rebajar al estado de automatismo la actividad siempre alerta de aquel principio superior. Quisiera fijar los movimientos del cuerpo, diversificados con inteligencia, en hábitos contraídos con estupidez, solidificar en muecas duraderas las cambiantes expresiones de la fisonomía, imprimir en toda la persona, en definitiva, una actitud tal que parezca estar hundida y absorbida en la materialidad de alguna ocupación mecánica en vez de renovarse sin cesar con el contacto de un ideal vivo. Ahí donde logra espesar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, contradecir su gracia, la materia obtiene del cuerpo un efecto cómico.<sup>42</sup>

A partir de este devenir idealista construye una teoría del mecanismo como «resorte» de la comicidad en la que, a su vez, ésta es un mecanismo interior de la vida (una suerte de muñeco articulado que salta al abrir la caja), «las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la medida exacta en que dicho cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo»,<sup>43</sup> idea que es recurrente a lo largo de los tres ensayos sobre la risa, demostrando la importancia que tiene para el filósofo vincular a ésta con una inversión de (y no parte de) la vida y en el contexto de la perfección: «la risa no es, pues, una cuestión de estética pura, ya que

---

<sup>37</sup> Bergson, 1899: 95. «De las definiciones de lo cómico y del método seguido en este libro». En el apéndice de la vigésimo tercera edición.

<sup>38</sup> «El principito tenía sobre las cosas serias ideas muy diferentes de las ideas de las personas mayores». De Saint Exupery, *El principito*. § XIII.

<sup>39</sup> Bergson, 1899: 17.

<sup>40</sup> Sic. Bergson, 1899: 23.

<sup>41</sup> Una crítica similar sería enunciada por Ruskin en las *Siete lámparas de la arquitectura*.

<sup>42</sup> Bergson, 1899, § III: 17.

<sup>43</sup> Bergson, 1899, § IV: 18.

persigue (de forma inconsciente e incluso inmoral en muchos casos especiales) un objetivo útil de perfeccionamiento general».44

Luego, en el segundo ensayo, *Lo cómico de situación y lo cómico verbal*, se extiende aún más en la noción de mecanismo y profundiza no sólo en los aspectos de la repetición involuntaria dada por la tiesura o la inercia del cuerpo, sino en *la situación* como productora de risa, y es precisamente aquí donde se puede conectar la figura del cínico, porque Bergson enuncia la estrategia cómica de la *inversión*, un procedimiento en el que se cambia el papel de los personajes, quedan invertidos, lo cual, a decir del filósofo, es cómico a partir de una escena simétrica que se repite.

Bajtin, Lipovetsky y Sloterdijk han señalado esta idea en la noción del «mundo al revés», una inversión escandalosa de aquello de lo que, a partir de reglas no escritas, se considera prohibido reír. Desde luego la carcajada quínica toma esta condición para lanzar con más fuerza su ataque burlesco, y de este modo la fruición se alimenta de la prohibición. No se ríe con la misma malicia si se cae al lodo el ciudadano común, o el alcalde, el abad, el gobernador; las figuras y los argumentos de poder, intensifican la experiencia, precisamente por su situación temporalmente vulnerable y porque entonces, sin darse cuenta, el espectador que ríe acude a un acontecimiento irrepitable en el que hay una inversión de posiciones: aquél —el poderoso— está humillado.

La situación cómica de la inversión se haya en la confluencia de dos emplazamientos, de supremacía e inferioridad, pero no se distingue en el momento preciso con claridad a cual asiste cada individuo. La fórmula se repite muchas veces y de distintas formas, en las que por lo general sobresale airoso gracias a su ingenio e inteligencia, la figura «inferior» que desdeña a la figura de poder. Las copiosas anécdotas de Diógenes ejemplifican este cambio de posiciones, puesto que presuponen la inferioridad del perro que se percibe a sí mismo (y vive en consecuencia) como soberano. El quínico es la inversión alejandrina, pero también hay un reconocimiento implícito y tácito de su sagacidad, perspicacia y grandeza. La situación no apunta a ser cómica *per sé*, y sin embargo hay en el modo de vida quínico un componente como el que describe Bergson, una *situación* que se traduce como inversión de valores o posiciones, una anástrofe. Para Platón, Diógenes es un *Socrates mainomenos*, una acusación que pretende ser satírica, provocar risa y aniquilar pero eleva al perro a la posición del más grande dialéctico. Glucksmann no evita caer en la tentación del sarcasmo al citar la famosa anécdota del bípedo implume: «la brutalidad de Diógenes significa un frenazo a lo que él es el único en entender: el sabio goza [...] se mete con la locura que duerme en toda doctrina»45, Y más aún, el que Platón califique a Diógenes de loco supone, además de desprecio, una medida de autoprotección; sin embargo, puede pasar como relativamente

---

<sup>44</sup> Bergson, 1899: 19. Similar en la argumentación a la utilidad medicinal que Aristóteles otorga al arte.

<sup>45</sup> Glucksmann, 1982: 105.



inofensivo ya que Diógenes, tal y como cuenta la anécdota, sabe dar la vuelta al asado, de tal manera que al final no quede muy claro quién es el loco.<sup>46</sup>

Lo cómico en este caso reside en la insolencia, que no existe sin su contraparte, una figura de autoridad ante la cual ser irreverente y sin la cual no tiene sentido el descaro, transgredir normas o violar las formas establecidas, la moral, las buenas costumbres —incluso la racionalidad— por medio de la confusión. En *La tremenda corte*<sup>47</sup> por ejemplo, toda la producción humorística gira en torno a un solo eje: el acusado que desde una táctica ingeniosa saca de quicio al juez, figura de autoridad y personificación del sistema legal. Mismo caso de Alejandro y Diógenes. Éste no pretende ser un payaso, y sin embargo provoca hilaridad en sus contemporáneos y en los historiadores que leen la situación en clave tanto de una inversión de papeles como del enfrentamiento de una poder fáctico contra una soberanía insolente. Magistralmente Chaplin, habrá de recurrir a la figura del vagabundo, un Diógenes moderno transfigurado en la comedia, que nunca olvida reivindicar su dignidad<sup>48</sup> (se limpia con una escobilla el polvo, una vez que un carro casi lo ha arrollado; es gracioso porque es digno: la *bios phylaktikós*), que —como hace también Don Quijote— en sus películas, defiende y protege estoicamente los valores del ser humano desamparado (la ciega, el niño, la damisela) de la opresión del poder, representado en los personajes (el empresario del circo, el supervisor de la fábrica, el minero peleón, el ejército) y que en muchas ocasiones debe huir corriendo del/la gendarme/ría que le persigue.

Esta posición David-Goliat, en la tradición humorística generalmente coincide con la historia bíblica: es el pobre y desvalido el que triunfa, gracias a su ingenio irreverente, sobre el gigante malo, casi siempre en un contexto menos dramático en el que prevalece la risa cómplice del espectador, que como agente externo, es el único capaz de percibir aquellas situaciones trágicas como cómicas, y se vuelve, por tanto, un agente perverso que ríe ante el drama chapliniano.<sup>49</sup>

## MOVILIDAD SOCIAL

Al lado del humor posmoderno, de masas, eufórico y convivencial se despliega el humor *underground*, desenfadado aunque con tonos desengañados, *hard*, inteligente, que precisa el cerebro despejado. Estas nuevas formas de risa son desenfadadas, el humor requiere espontaneidad, «naturalidad». Sin embargo, sobre la

---

<sup>46</sup> Sloterdijk, 1983: 526

<sup>47</sup> Programa radiofónico cubano transmitido desde 1942 hasta 1961, cuando fue cancelado por las autoridades revolucionarias, presuntamente por la burla al sistema de judicial.

<sup>48</sup> «Estos casos de humor nos ofrecen algo semejante a lo que llamamos “grandeza de ánimo” en la energía con la que el sujeto se aferra a su ser habitual, volviendo la espalda a todo aquello que le conduce a la muerte y puede antes provocar su desesperación. Esta especie de superioridad del humor se hace patente en aquellos casos en que nuestra admiración no se encuentra cohibida por las circunstancias personales del sujeto humorístico». Freud, 1905: 1163.

<sup>49</sup> «Mi dolor puede ser la razón para que alguien ría. Pero mi risa nunca debe ser la razón para el dolor de alguien». Chaplin.

sociedad humorística se cierne la sombra del pasado, de aquella autoinhibición de la que habla Sloterdijk. Aunque la Posmodernidad se inscribe en la sociedad del espectáculo, aunque nunca antes se tuvo un acceso tan fácil a la risa (el marketing, que inunda el espacio urbanoarquitectónico, el humor en los medios masivos de comunicación, en las redes sociales, a través de la web), Lipovetsky afirma que, como resultado de un proceso histórico, el hombre posmoderno siente la dificultad de echarse a reír, de salir de sí mismo, de sentir entusiasmo, de abandonarse al buen humor: «la facultad de reír mengua, “una cierta sonrisa” sustituye a la risa incontenible: la “*belle époque*” acaba de empezar, la civilización prosigue su obra instalando una humanidad narcisista sin exuberancia, sin risa, pero sobresaturada de signos humorísticos»<sup>50</sup>.

Hablar de movilidad social es toparse con el cínico en la figura del atleta siempre a punto para la confrontación, que viste de pieles en verano y rueda por la nieve en invierno con la intención de preparar su cuerpo constantemente para la batalla. El quinismo es la filosofía de la oposición, y el quínico su personificación atlética en la medida en que es la pelea del individuo contra sus deseos, sus apetitos y pasiones, pero también contra costumbres, convenciones, instituciones, leyes, es un combate, una agresión explícita, voluntaria y constante que se dirige a la humanidad en general, a la humanidad en su vida real con el horizonte o el objetivo de cambiarla, cambiarla en su actitud moral (su *ethos*), pero al mismo tiempo, y por eso mismo, cambiarla en sus hábitos, sus convenciones, sus maneras de vivir.<sup>51</sup>

En esta posición el quínico tiene poco de la figura envejecida de la víctima con sus invariables estereotipos sadomasoquistas; más bien se percibe soberano y autárquico. Cuando Diógenes es capturado por los piratas para ser vendido como esclavo no se sienta a llorar su tragedia, «soportó del modo más digno su venta como esclavo». El pregonero le preguntó qué sabía hacer, dijo: «Gobernar hombres». Entonces señalando a un corintio que llevaba una túnica con franja de púrpura, Jeníades, dijo: «¡Véndeme a ése! Ése necesita un dueño»<sup>52</sup>. Es evidente que no se percibe oprimido sino libre, aún —y sobre todo— en las situaciones de vejación y esclavitud Diógenes es soberano. En la experiencia quínica se trasciende la disposición pasiva y masoquista del mártir, que pierde sentido como tipo heroico, y sólo desde esta condición independiente y emancipada (cuando no se percibe como víctima, a diferencia de la sintomatología estoica) el quínico tiene la posibilidad anastrófica de pervertir la situación; cuando sus amigos quisieron rescatarlo, él los llamó simples, «porque los leones no son esclavos de quienes los alimentan, sino que los que los alimentan lo son de los leones»<sup>53</sup>.

La lucha revolucionaria de tono marxista y la risa parecen polos opuestos e irreconciliables. Sin embargo, cabe preguntarse si estas expresiones de confronta-

---

<sup>50</sup> Lipovetsky, 1983: 146.

<sup>51</sup> Foucault, 1984: 293.

<sup>52</sup> Diógenes Laercio, VI § 74: 213.

<sup>53</sup> Diógenes Laercio, VI § 75: 213.

ción y combate son compatibles con un estilo humorístico. ¿Cómo conjugar este humor genial, cotidiano y desenfadado —posmoderno y quínico— que raya a veces en el absurdo, con las luchas modernas? Quizá la movilidad social ha estado asociada durante demasiados años a la confrontación violenta de las revoluciones que se ganan con sangre y se construyen sobre los cadáveres de los héroes glorificados por la patria. Para ellas el cambio está expresado en términos de lucha (de clases, ideológica, de armas) y la revolución tiene que ser, casi obligatoriamente, a la fuerza. Durante este tiempo excesivo se ha llegado a creer en esta táctica y sus sucedáneos como la única vía posible, perpetuando infecundamente formas de chantaje liberal y moralista que insisten en que el poder no se pide, se arrebató. Pero a lo largo de la historia se ha comprobado que arrancar el poder de las manos del tirano no ha sido una solución eficaz a los problemas de la mayoría, sino la perpetuación de sistemas opresores, tanto en el ámbito político como en los terrenos intelectuales o artísticos. El traspaso de poder prolonga una tradición hegemónica y un sistema cultural del que sólo se sale por otra ruptura, la que implica un cambio de conciencia (y su correspondiente estrategia) tanto en los gobernados-oprimidos, como en los gobernantes.

Luego, la vía violenta no es la única forma de rebelión. Para ser justos, hay que mencionar la resistencia civil pacífica, teorizada y vivida por Thoreau, basada en la objeción de conciencia y llevada a su realización por Ghandi, que condujo a la independencia pacífica de la India. Más allá de contadas excepciones, en el ámbito revolucionario todavía se insiste en que las luchas deben ser ganadas por las armas y a la fuerza, en la manifestación violenta y la guerra o guerrilla. Nadie imaginaba que el cambio podía llegar también de una fuente inesperada: la batalla ideológico-humorística. Ésta propuesta provino de la invasión cínica de centauros, de la resistencia contracultural que presentó una forma de oposición que luego, de forma «débil», flexible y eficaz a largo plazo, implementarían las sociedades posmodernas.

Los conflictos centrados alrededor de la producción, de la distribución del entorno, conservan sus caracteres indiscutiblemente serios. A medida que se disipa la ideología revolucionaria, las acciones sociales, incluso enmarcadas por los aparatos burocráticos, explotan un lenguaje y unos eslogans más distendidos, no dudan en adoptar un estilo humorístico, más o menos sarcástico, más o menos negro.<sup>54</sup>

Sin embargo, más allá de *1984* de Orwell —una ficción que no está tan lejos de la realidad— en la Posmodernidad las formas de control evidencian mutaciones. Incluso Debord en *La sociedad del espectáculo* quiere crear conciencia de que estas estrategias disciplinarias evolucionan, desde la opresión dura y violenta hacia otras más sutiles y efectivas. Zizek es muy claro cuando afirma que «ya no se necesita la represión directa, cuando se puede convencer al pollo para que entre libremente en la carnicería»<sup>55</sup>, y de este modo reivindica frente al discurso duro la lu-

---

<sup>54</sup> Lipovetsky, 1983: 165.

<sup>55</sup> Zizek, 2009: 34.

cha ideológica, se inclina por una guerra cultural que merece estudiarse detenidamente en la ideología, a través de las formas de seducción del pollo diseñadas por las sociedades de control que ha trasladado la lucha al territorio de las ideas, insertas en el individuo como resultado de un proceso histórico de colonización,<sup>56</sup> en el que se triunfa la disuasión sobre la represión.

La estrategia de la metrópolis *potemkin* como simulacro de ciudad<sup>57</sup> (el idealismo perfeccionista simulado, la eficacia burocrática, el funcionalismo) durante años no fue otra cosa que la cara amable del régimen, una colonización ideológica que tenía como fachada y máscara a la propia arquitectura. En gran medida el éxito de esta táctica se debe a la difusión de las ideas a través de los medios masivos de comunicación, lo que hoy se llama marketing y que antes se llamaba propaganda, cuyo objetivo no es aniquilar una fuerza existente (esta función generalmente se deja a las fuerzas de la policía) sino más bien destruir la inadvertida posibilidad de la situación, una estrategia tanto norteamericana como soviética, fascista y nazi, pero en todos los aspectos, de conquista, en el terreno de las ideas tendientes a persuadir al pollo.

Frente al convencimiento ideológico que susurra desde el interior del hombre domesticado, disuadiéndolo y convenciéndole de que «estamos obligados a vivir como si fuéramos libres»<sup>58</sup>, ya no resulta eficaz la manifestación rígida y contestataria. Desde el quinismo, tanto Zizek como Lipovetsky, Sloterdijk y Roszak coinciden en que es necesaria una reinención de la estrategia. «*Primero como tragedia, después como farsa* es una llamada a la Izquierda para que se reinvente a la luz de nuestra desesperada situación histórica: el tiempo del chantaje liberal y moralista ha terminado»<sup>59</sup>. La contraculturas, quínica y humorística se enfrentarán a las prepotencias de los poderes fácticos y hegemónicos con las herramientas de un humor irónico, mordaz y crítico, y no son por ello menos analíticas. Roszak vislumbraba y plantea que las nuevas protestas ya no debían ser a la usanza moderna, coléricas, apocalípticas, contestatarias; en cambio era preciso recurrir a otras formas, inteligentes y flexibles, desenfadas y seductoras, basadas en el humor y la crítica sarcástica, en la que «el que se enoja pierde».

Las manifestaciones deben dejar de ser esas tradicionales marchas graves, serias y agresivas y convertirse en un desfile festivo con bailes, cánticos y música [...] La atmósfera sería entonces alegre, gobernada por la intención de atraer o seducir la participación de los peatones normalmente indiferentes.<sup>60</sup>

La manifestación pública, individual o multitudinaria, es competencia tanto del fenómeno quínico como de lo urbanoarquitectónico en la medida en que la

---

<sup>56</sup> Cf. Sloterdijk, 1999. El humanismo como utopía de la domesticación: El lobo se convierte en perro, el pollo en gallina, y el hombre en eso que es ahora.

<sup>57</sup> Cf. Koolhaas, 2010.

<sup>58</sup> Zizek, 2009: capítulo 1, «Socialismo capitalista».

<sup>59</sup> Zizek, 2009: contraportada a la edición en español de editorial Akal.

<sup>60</sup> Roszak, 1968: 164.



Formas de protesta en 1968. El cuerpo humano se vuelve lenguaje expresivo y crítico e instrumento subversivo y cínico de la sociedad contra las formas de control. [SUP.] *La jeune fille et la fleur*. Jane Rose Kasmir protestando contra la guerra de Vietnam en octubre de 1967.

[INF.] Yayoi Kusama, *Anatomic explosion on Wall Street* (1968).





ciudad se convierte en plataforma de expresión del discurso contestatario. El espacio público es catalizador de las manifestaciones que cada vez se vuelven menos centralizadas y más espontáneas. Los *flashmobs* por ejemplo, suelen utilizarse menos como formas de entretenimiento de una cultura ociosa, y a través de las redes sociales cada vez con mayor fuerza como enunciados para reivindicar ideas, establecer opiniones o manifestarse en contra o a favor de algo.

Las manifestaciones de los movimientos «en ruptura» quieren ser alegres, incluso con disfraces concluyendo en «fiesta» [...] En especial en los nuevos movimientos sociales, se asiste a una voluntad más o menos marcada de personalizar las modalidades del combate de «airear» el militantismo, de no separar totalmente lo político de lo existencial, en vistas a una experiencia más global, reivindicativa, comunitaria, incluso «divertida» en algunos casos.<sup>61</sup>

No faltó, ni faltará quien (des)califique estas manifestaciones, (tanto las *hippies* de las décadas precedentes, como las contemporáneas) de ingenuas y a veces infantiles. Aunque en muchas de ellas hay cierto grado de inocencia, hay que reconocer también su originalidad, y sobre todo entenderlas en el contexto más amplio de la asimilación del quinismo en la cultura. Desde luego, quien subestima la risa no sabe de estrategia, pero legitimarlas como *única* arma contra los regímenes hegemónicos resultaría falso. Hay que recurrir a una posición menos simplista y más compleja. No se trata de la visión romántica e ingenua que traduce la forma por el fondo; la expresión humorística es una estrategia de guerra —similar a la del grito en Jericó, el caballo de Troya o el pueblo Potemkin— que envuelve sutilmente un contenido revolucionario, y que es herramienta más entre el armamento flexible y rizomático contra los mecanismos rígidos de la ideología, pero en la base de la lucha social siempre estará aquello que ha caracterizado históricamente a las revoluciones: la estricta justicia igualitaria, la oposición al terror disciplinario, el voluntarismo político y la confianza en el pueblo. Estos, no hay que olvidar, también son reclamos cínicos, que cimientan —y son la motivación de— su modo de vida.

Milán Kundera propone esta tesis en *La broma* (1967), una risa extraviada en una sociedad que perdió el sentido del humor. La obra se desarrolla en el contexto del Partido Comunista checoslovaco del que él mismo fue miembro y luego expulsado; sus obras, retiradas de las bibliotecas de su país, por considerarse una escritura peligrosa y subversiva desde un punto de vista autoritario. Luego Kundera se verá forzado (no se obviará el paralelismo, con y como Diógenes) al exilio en Francia. Entonces publica la novela en la que Ludvik, su protagonista, envía a una compañera de clase una postal en la que se burla del optimismo ideológico imperante. La broma no les hace la menor gracia a los dirigentes universitarios, que lo expulsan de la universidad y del Partido. Las propias acciones ejercidas en Kundera y su ironía cínica evidencian las peligrosas consecuencias de la broma ante al ejercicio del poder. Armas como el sarcasmo, la risa, la burla y la ironía han demostrado ser sumamente eficaces en el terreno ideológico, a la vez que un vehículo eficiente para la transmisión de las ideas. Ya incluso Bergson comprende que la risa

---

<sup>61</sup> Lipovetsky, 1983: 165.

no puede excluirse sin más de la sociedad —hay que agregar, de sus luchas culturales, en busca de justicia, de libertad, de igualdad... y de fraternidad—, «para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social. [...] La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social»<sup>62</sup>. Incluso va más lejos al afirmar el carácter sedicioso de la risa: «Necesariamente ha de haber en la causa de lo cómico algo ligeramente subversivo (y específicamente subversivo)».<sup>63</sup>

En la historia occidental todavía no se ha sabido reconocer suficientemente el valor sedicioso de la carcajada quínica, considerada marginal e insolente, y se ha subestimado su capacidad para desestabilizar estados. Como diversión la risa fue censurada ya en principio por las reglas monacales, concretamente la de San Benito de Nursia —modelo para todas las demás— porque di-vertían al hombre desviándolo de su camino de perfección en Dios. En las cultura medieval y moderna fuertemente religiosas y cristianamente occidentales, la sociedad no tardaría en asimilar esta forma disciplinaria ejercida sobre ella,

en el siglo XVIII la risa alegre se convierte en un comportamiento despreciable y vil y hasta el siglo XIX es considerada baja e indecorosa, tan peligrosa como tonta, es acusada de superficialidad e incluso de obscenidad. A la mecanización del cuerpo disciplinado —a los «cuerpos dóciles medidos en sus acciones»— responde la espiritualización-interiorización de lo cómico: la misma economía funcional con el objeto de evitar gastos desordenados, el mismo proceso celular que produce el individuo moderno.<sup>64</sup>

Pero este carácter conflictuante de la risa obedecía más a un camino de perfección por la vía disciplinaria que a un componente sedicioso; es inofensiva hasta que se conecta con el pensamiento crítico, particularmente en el contexto de la Ilustración. *Entonces* es un arma peligrosa, es capaz de confrontar la ideología, el humor se vuelve una herramienta eficiente, más que el análisis (la sistematización del saber) porque no disecciona, sino derriba de un solo golpe y desarma en un solo movimiento. Con una carcajada Diógenes destruye los argumentos platónicos y eleáticos cuya lógica discursiva no posee armas para contraatacar en este territorio a una estrategia crítica poderosa, y no por ello menos sabia.

El carácter pernicioso de la risa está en el centro del quinismo como instrumento crítico, pero no es peligrosa en tanto que no implique una inversión en la jerarquía. No hay problema si la burla va por línea vertical del superior al subordinado, el conflicto —grave— radica en *per-vertir*, reposicionar el orden establecido. O sea que la risa puede cuestionar al poder. El bufón o el juglar medievales cumplen una función de decir la verdad (parresía) desde un contexto humorístico; como tales, en ocasiones llegan a ser amigos de la familia real, se trata de «reír con»; pero «reír en contra» implica ya un dinamismo distinto que involucra penas inclu-

---

<sup>62</sup> Bergson, 1899: 11.

<sup>63</sup> Bergson, 1899: 97. Apéndice de la vigésimo tercera edición.

<sup>64</sup> Lipovetsky, 1983: 139.



so mortales. La burla como característica intrínseca a la risa no es ajena al poder, de este modo, la afrenta máxima es la burla contra el poder máximo. Si alguien todavía lo duda, que se atreva a burlarse del líder supremo en Corea del Norte o de la imagen del profeta Mahoma (Charlie Hebdo).

La burla como condición humorística que degrada es la acción, además o palabras con que se procura poner en ridículo a alguien o algo.<sup>65</sup> En esta forma de insolencia hay justamente una inversión teórica de posiciones, y uno de los principales argumentos políticos: el reconocimiento de un interlocutor legítimo en el adversario.<sup>66</sup> Ridiculizar por medio de la risa es una función perversa en la medida que cuestiona una posición de autoridad de quien por todos los medios busca construir en torno a sí una imagen de supremacía que no admite fragilidad, y se rodea de una arquitectura impenetrable. Se dice que la Academia de Atenas grabó en su frontispicio «Aquí no entra nadie que no sepa geometría». La Posmodernidad quínicamente le responde: «de ahora en adelante nadie entrará aquí si se toma en serio, nadie es seductor si no es simpático»<sup>67</sup>.

#### NO ES TANTO EL ANÁLISIS, SINO LA CARCAJADA<sup>68</sup>

Este desapego historicista, una especie de *andenken* arquitectónico, también tiene antecedentes cínicos. En la década del cuarenta, Lubetkin y Tecton en *Highpoint II* (Highgate, 1938) realizan un collage cínico-arquitectónico; para Jencks es solamente una ironía, aunque es más conciso entenderlo en un contexto más amplio no como la acción en solitario de un *kamikaze*, sino como el principio de una invasión, la sintomatología de una cultura que empieza a recordar que es cínica. Aunque todavía no se puede hablar de una arquitectura posmoderna como periodo, por el contexto en que se realiza es un buen ejemplo del ejercicio cínico. La cariátide se erige como —parafraseando a Koolhaas— un monumento a la desconexión; es la yuxtaposición espacio-temporal de elementos antagónicos, aunque no necesariamente opuestos, porque se trata de un antagonismo en la cultura, una posición antidialéctica: no es el enlace conyugal (unión por el yugo) del héroe y el villano, sino de la civilización con un antihéroe que aspira a ser reivindicado.

Banksy sigue la misma estrategia; en sus primeras obras, su crítica callejera no es otra cosa que una *con(y)ugación* insospechada de elementos que juntos funcionan poderosamente,<sup>69</sup> de este modo, se relaciona a cada objeto/individuo con un texto (claramente legible para la cultura que lo decodifica) que en la autoinser-

<sup>65</sup> Del diccionario de la RAE, del latín *burrūla*, de *burrae*, *-ārum*, necesidades, bagatelas.

<sup>66</sup> «La verdadera apuesta [política] no está en las reivindicaciones explícitas (aumentos salariales, mejores condiciones de trabajo...), sino en el derecho fundamental a ser escuchados y reconocidos como iguales en la discusión». Zizek. 2007: 27.

<sup>67</sup> Lipovetsky, 1983: 142.

<sup>68</sup> «Su arma [de Diógenes] no es tanto el análisis, cuanto la carcajada». Sloterdijk, 1983: 254.

<sup>69</sup> La niña que cachea al soldado, la Mona Lisa y la *bazooka*, Ronald McDonald's y Disney con una víctima del ataque de Napalm en Vietnam, el amante despedido en el barrio de prostitutas, una rata que no es rata, la niña que abraza la bomba, el combatiente que lanza flores. Es un pliegue de ideas inesperadas, en este sentido, sorprendentes.

ción de contenidos y por la mutua influencia (de cercanía o de relación, como la que explica Foucault<sup>70</sup>) deviene en un discurso altamente diversificado, distinto al que se presenta cuando los componentes están separados, es un desmembramiento y un reacoplamiento, es, básicamente, un discurso crítico deconstructivo. La arquitectura en la posmodernidad juega con estos elementos aparentemente inconexos, los relaciona en el *collage* o en el *montage*.<sup>71</sup> Este discurso 'nuevo' (como resultado de estas conexiones insospechadas) apunta a ser diacrítico-ladrador por su naturaleza quínica. En arquitectura se esgrime una crítica mordaz que se enfrenta tanto al canon histórico y al régimen moderno, como a los propios elementos «litúrgicos» en los que expresaban su religión: la columna, la proporción, la simetría, el ornamento, la función... En el caso de los cánones vitruvianos, el desmarcaje histórico hacia el que se dirige el posmodernismo es sumamente claro; el resultado es una ironía burlesca.

La batalla de los arquitectos posmodernistas está dirigida a estos ingredientes canónico-historicistas, su burla incendiaria se aplica con saña en su uso y reinterpretación en un *collage* dado tanto por la vinculación con los elementos (columnas, frontones, frisos, con colores, texturas, ambientes) como con la cultura (ideas, contextos urbanos, emplazamientos territoriales). La columna por ejemplo, es al posmodernismo lo que la AK-47 a Vietnam: el arma que ganó la guerra. Había un afán casi obsesivo e insolente, y a la vez lúcido, por desacreditar la columna canónica, a veces por medio de su utilización íntegra, extraída de su contexto, como en el estudio-taller de Stanley Tigerman. De entre todos los elementos arquitectónicos, la fálica columna se erige como la máquina de guerra por antonomasia; el posmodernismo la usa como bandera para un discurso de desapego historicista, es el estandarte que evidencia un tiempo 'nuevo', un enfoque decididamente experimental, la columna se vuelve una perversión arquitectónica que se propagará a otros elementos como la pilastra, en el *Team Disney Building* de Graves (con sus cariátides gigantes y enanas a la vez), el frontón (el *AT&T building* de Jhonson) o el cerramiento (la casa de Vanna Venturi), e incluso el muro (*Patio Franklin*, Philadelphia, 1972-1976).

El discurso cáustico de Michael Moore, en las columnas del *Lawrence hall* es cínico. De la yuxtaposición sinérgica de dos conceptos materializados se obtiene un tercer resultado, un fenómeno tácitamente sarcástico. Las columnas, en este caso, están redimidas —por un humorista— de su peso sisífico perpetuo, y no es sólo la abolición física de su carga, también es una descarga histórica y de contenidos, son antrivitruvianas. Se agradece el sarcasmo. Se trata de una desterritorialización, un alisamiento conceptual que posibilita la inserción de nuevos contenidos y lenguajes, de aquello que el edificio quiere decir, ya no sólo en el idioma del modernismo o el historicismo, ahora también cuenta chistes:

Hay muchas voces con las que el edificio puede hablar. Por supuesto, las palabras son puestas ahí por los diseñadores y quienes lo habitan. A mí me pa-

---

<sup>70</sup> Las cuatro similitudes de Foucault, 1966: 26 ss. Cf. p. 173 de esta tesis.

<sup>71</sup> Cf. Farías, 2003: 345.





[IZQ. SUP.] Lubetkin y Tecton, *Highpoint II*, Highgate, 1938.

[DER. SUP.] Venturi y Rauch, *Patio Franklin*, Filadelfia, 1972-1976.

[CEN.] Charles Moore. *Lawrence Hall*. 1986.

[INF. IZQ.] Estudio de Stanley Tigerman, coronado por una columna que utiliza una lámpara cenital en el capitel, y un fuste de metracrilato transparente.

[INF. DER.] Clotet y Tusquets. *Belvedere Georgina*, Llofriu, Gerona, 1972.



rece que durante el último medio siglo el lenguaje abierto a los edificios se ha visto drástica y catastróficamente reducido, de modo que éstos sólo pueden parecerse a las cajas de ahorro y préstamo, que se considera la forma más digna de apariencia de algo. Me opongo a eso. Yo creo que los edificios pueden y deben expresarse con voces distintas en ocasiones diferentes y en diferentes circunstancias.<sup>72</sup>

Este ejercicio es una referencia indirecta a un relato arquitectónico que se ha presentado con diversos protagonistas, lugares y tiempos. Básicamente es la narración inversa a la que cuenta Procopio para la bóveda de Santa Sofía; es la revancha (en el relato) del arquitecto. La anécdota difiere en sus detalles, pero cuenta que Juan de Herrera ha proyectado una bóveda plana para el coro de El Escorial. Cuando Felipe II le ordena poner una columna al centro para evitar que el techo se derrumbe, el arquitecto se rehúsa, argumentando que no es necesaria, pero el rey insiste. Cuando va a supervisar la obra y encuentra la columna como había ordenado, Juan de Herrera se sube a una escalera y pasa una hoja de papel entre el techo y la columna, otras versiones sugieren que era una simulación de madera, con un compartimiento para guardar los planos de la obra, y otra apunta a que era de cartón piedra, y que cae cuando De Herrera le da una patada para demostrarle al rey que la columna no está soportando el peso del techo.

Tanto en Moore, como en Juan de Herrera, e incluso en Antemio e Isidoro, se trata de las formas en las que el arquitecto se relaciona con el poder, que le comisiona sus obras, que puede ser tanto un sujeto o sujetos concretos (el rey, el empresario, el capital), como abstractos (la tradición, la teoría y la ideología de la sacrosanta arquitectura). En el quínico la intención es clara, es provocar, es cuestionar, es burlar, es ironizar. De este modo, el cínico que yace en cada hombre empieza a despertar en el discurso de lo urbanoarquitectónico. Hay que ver también a Clotet y Tusquets, aunque en su caso, la batalla sarcástica es contra el canon de la proporción, una *venustas* degenerada —valientemente deforme— es una afrenta tanto a Vitruvio como al movimiento moderno.

Clotet-Tusquets consiguen un alto grado de sarcasmo yuxtaponiendo lo nuevo con lo viejo. Colocan un enjaretado fino como el papel sobre un orden gigante de pilastras; entre éstas, sobre la cubierta de la casa está el lugar para aparcar el coche, rodeado de una balaustrada; finalmente, las pilastras que llegan hasta el suelo actúan como una pantalla tras la cual hay ventanas y persianas comunes y corrientes situadas en segundo plano.<sup>73</sup>

En este caso se trata de proporción, de la estética de lo bello defendida por Le Corbusier y su escuela, pero además, se trata de la incorporación consciente e intencional de un elemento historicista a una arquitectura despreciada igualmente por Loos, quien abrió el debate de la supresión ornamental, es el territorio en el que se encajan las 'nuevas', flamantes y abstractas «columnas» de Moore, famoso durante mucho tiempo por el humor que ponía en su obra.

---

<sup>72</sup> Palabras de Charles Moore, en la entrevista que le hace Diamonstein, 1980: 93.

<sup>73</sup> Jencks, 1977: 90.

Naturalmente, la burla pretendía atacar los fundamentos más sólidos de una tradición hegemónica, académica e institucional en los que estaba representado el poder, a través de una crítica burlesca e incendiaria. Hacia mediados del siglo veinte recurren a los temas de moda para introducir sus objetos críticos y abolidos de una transmisión generacional de cargas. Es así como el sarcasmo se admite en los contextos de la ornamentación o un —presunto— formalismo exacerbado, que no es tal en el caso de, por ejemplo, la *Piazza d'Italia*. Ahí hay un discurso ambiguo, es indiscernible la experimentación del historicismo, la crítica de la reinterpretación, la transgresión de la adecuación, y el discurso serio de la burla arquitectónica. Tristemente, en esta circunstancia radica el fracaso ideológico del posmodernismo. Al final no se sabe distinguir una tragedia que se esconde bajo la máscara de la comedia, y cual de las dos voces condesciende o denuncia. La ironía ha atrapado al que se creía atrapador y ha convertido al arquitecto tragicómico en el creador de un legado de ruinas posmodernas. Para explicar de modo sencillo este fenómeno, hay que recurrir al aformismo de Kierkegaard en *Diapsálmata*:

Una vez sucedió que en un teatro se declaró un incendio entre bastidores. El payaso salió al proscenio para dar la noticia al público. Pero éste creyó que se trataba de un chiste y aplaudió con ganas. El payaso repitió la noticia y los aplausos eran todavía más jubilosos. Así creo yo que perecerá el mundo, en medio del júbilo general de la gente respetable que pensará que se trata de un chiste.<sup>74</sup>

El cínico humor posmodernista era ejercido a muchos niveles, como en las tácticas de Archigram o la lógica Kitsch de Archizoom. La crítica del posmodernismo fue necesaria, era imprescindible como punto de apoyo para saltar del historicismo, del *revival* y del reciclaje moderno hacia otros territorios, en la persecución de una vía de escape a la situación redundante de la arquitectura funcionalista y su dialéctica reaccionaria. Si la arquitectura aspiraba únicamente a ser reacción y no experimentación (en el sentido de la proposición, de lo proactivo), tenía que recurrir a una posición defensiva, que por lo general no es un buen territorio para las ideas nuevas, está coartada de creatividad, y favorece el anquilosamiento. Por ello se recurre al sarcasmo como vía de escape, pero desde entonces, ya no se sabe distinguir cuándo habla el payaso y cuándo el salvador, se convierte en un discurso de Pedros y de lobos que termina con la prematura muerte del posmodernismo, como el (mal) chiste del payaso en su lecho de muerte; sus últimas palabras fueron «ya no los entretengo más».

---

<sup>74</sup> Kierkegaard, *Diapsálmata*, 1842, § 54.



# *Animalia non sunt turpia*<sup>1</sup>

*Tus perros salvajes quieren libertad; ladran de placer en su cueva cuando tu espíritu se propone abrir todas las prisiones.*<sup>2</sup>

Si Aristóteles y Bergson encuentran en el ser humano al animal que ríe y que hace reír, la Ilustración rápidamente habría de despojarle de ambas cualidades, tanto de su risa por medio del humanismo y la domesticación del cuerpo, como de su condición animal, para situarlo, gracias a la influencia del pensamiento judeocristiano y al *cogito* cartesiano, en un grado de excepción por encima de los «otros» animales. Es significativo que Bergson recurra tanto al idealismo platónico-aristotélico como al mecanismo cartesiano para explicar ya no tanto la animalidad, sino el humor. El hombre dividido en una parte consciente y otra fisiológica es el único animal capaz de reír, precisamente por el hecho psicológico y el hecho de conciencia asociados al *ánima*.

La cuestión sobre la animalidad planteaba una pregunta vital para la filosofía, nada menos que la cuestión sobre el ser humano, «aquí fue donde se produjo la debacle fundamental del hombre, tan fundamental que de ella se derivan todas las demás»<sup>3</sup>, señala Kundera. Se trata de entender qué es y cómo el hombre puede convertirse en un humano verdadero. Hacia finales del siglo XIX y en el siglo XX, a pesar de los esfuerzos del idealismo ilustrado por separarlo de su condición animal, se tiende más bien hacia una caracterización del hombre bien como ser carencial (Gehlen), bien como animal simbólico (Cassirer), o como animal que trabaja, que produce sus medios de vida (Marx). «Interrogarnos sobre nosotros mismos equivale a interrogarnos sobre el «animal humano» que somos»<sup>4</sup>. En el fondo se trata de la pregunta por el ser y la herida sin cicatrizar de la diferencia ontológica. Al respecto «Heidegger es implacable, y sale a la palestra cual airado ángel con las espadas en cruz para colocarse entre el animal y el hombre e impedir cualquier posible comunión ontológica entre ambos»<sup>5</sup>. Esta proposición es el clímax de un proceso histórico que desemboca en la tesis de la excepción humana y que se nutre de dos afluentes principales: el esencialismo y el racionalismo. En el primer caso, se remi-

---

<sup>1</sup> En lo animal no encontramos nada por lo que tengamos que avergonzarnos.

<sup>2</sup> Nietzsche, 1883: I, Del árbol de la montaña.

<sup>3</sup> Kundera, 1984: VII, La sonrisa de Karenin, § 2.

<sup>4</sup> Schaeffer: 2007: 109.

<sup>5</sup> Sloterdijk, 1999: 43.

te a una condición óptica y segregacionista a su vez fundamentada en una tradición idealista platónica que privilegia el ente, el ser y la sustancia como inamovibles, que se traduce como una diferencia *esencial* que separa al hombre del animal. Éste es el primer argumento que ataca Schaeffer (2007) desde una visión evolucionista (el ente puede mutar) y una filosofía que aplica a la dialéctica la estrategia de la Posmodernidad: difuminar/diluir/dinamitar fronteras.

Sin embargo, en el debate ideológico-filosófico sobre la diferencia ontológica hombre-animal persistió la visión antropocentrista, que luego de la filosofía griega recibió un fuerte impulso —hasta el cielo— con la dimensión teológica judeocristiana en la que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, y por tanto participa de su naturaleza divina, perpetuando en el concepto del alma, una separación radical entre sustancia pensante y sustancia extensa.<sup>6</sup> Esta es la postura que defiende Heidegger, en una confluencia histórica, al afirmar que parece «que la esencia de lo divino nos fuera más próxima que la extraña esencia de los “seres vivos”»<sup>7</sup>. Pero un segundo argumento vendría a remachar en este ataúd los rasgos de la animalidad en el ser humano: el racionalismo. En la quinta parte del *Discurso del método* (1637) Descartes llega a la conclusión de que los animales son puros autómatas, máquinas maravillosamente ensambladas que se mueven de acuerdo a leyes mecánicas, pero carentes en absoluto de todo lo que de cerca o lejos pueda llamarse espíritu —racional— como el del hombre. Esta afirmación es realizada sobre el calco de las líneas de la lógica aristotélica que afirmaba la existencia de tres almas: vegetativa, sensitiva y racional (Pitágoras, por el contrario, creía que animales y humanos estaban equipados con el mismo tipo de alma).

Durante los siguientes siglos, el pensamiento científico oscilaría entre esta visión cartesiana del automatismo mecanicista (seres que se mueven sin conciencia ni sentido de su propia existencia) y una visión opuesta que implica que los animales tienen pensamientos y sentimientos similares a los de los seres humanos.<sup>8</sup> Esta última se apoya en gran medida en *El origen de las especies* (1859), texto a partir del cual se empezaron a plantear serias dudas sobre la argumentación cartesiana. Con Darwin, y luego con la revolución genética, se abre de nuevo la brecha filosófica de la animalidad en el hombre, se reconoce el carácter animal que el cínic ya ha experimentado como modo de vida desde que Platón enunciara el Mito de la Caverna. Luego, la genética del siglo veintiuno descifrará el mapa del genoma ratón, un 99% coincidente con el del hombre,<sup>9</sup> donde el 90% de los genes asociados a enfermedades son idénticos en roedores y seres humanos. Por su lado,

---

<sup>6</sup> Esta dualidad se manifiesta por extensión en la arquitectura, como materialidad construida y «alma» del lugar, a veces mencionada como *genius locci*, a veces en sentido pragmático como «funcionalismo».

<sup>7</sup> Heidegger, *Uber den Humanismus*: 17. Tomado de Sloterdijk, 1999: 43.

<sup>8</sup> Grandin-Deesing. «La genética del comportamiento animal» Publicado en: Temple Grandin (comp.), *Genetics and the Behavior of Domestic Animals*. San Diego, California: Academic Press, 1998 (Cap. 1).

<sup>9</sup> «Approximately 99% of mouse genes have a homologue in the human genome». *Nature* 420: 520-562 (5 de diciembre de 2002).



en el chimpancé se comparte el 99.8% de la carga genética. Estas similitudes se extienden todavía en mayor medida al genoma del cerdo, cuyas coincidencias son mas grandes.<sup>10</sup>

Durante siglos, asignar una condición animal al hombre fue considerado una ofensa a su humanidad (basta ver el debate que trajo consigo el argumento evolucionista). Asociar lo humano con lo animal significaba en cierto sentido rebajar su condición ontológica. Al respecto, Schaeffer afirma que «el término “animalidad” no apunta en modo alguno a rebajar al ser humano ni traduce ninguna visión “nihilista” de la identidad humana. Ante todo, si algo es susceptible de “rebajarnos”, son nuestros comportamientos efectivos más que nuestra pertenencia a tal o cual modo de ser»<sup>11</sup>. Esta comunión que ha reivindicado el quínico desde el principio, está en la base de la soberanía de Diógenes, que se enorgullece de ser llamado perro, porque encuentra en el animal rasgos (¿valores?) más auténticos (¿más humanos?) que los del propio hombre.

Nietzsche a menudo es considerado un filósofo cínico<sup>12</sup> por su forma de pensar, su crítica al positivismo y su pensamiento nihilista. Aunque al principio parece contradictorio, porque éste no podía identificarse con la figura del perro, su rechazo al can es patente a lo largo de sus obras: «no puedo soportar al perro, ese perezoso parásito que mueve el rabo, que se ha hecho “cínico” solo en calidad de criado del hombre, y al que suele alabarse diciendo que es fiel a su amo y que le sigue como si fuera su sombra»<sup>13</sup>. Muchos han pretendido encontrar en estas afirmaciones una personalidad cinofóbica en Nietzsche, que reiteradamente rechaza la figura del perro. Al respecto hay una conocida anécdota que cuenta Kundera (aunque se piensa como como alegoría filosófica) y que antes habría usado Freud, que supuestamente narra el comienzo de la locura en Nietzsche, es su encuentro con el caballo:

Nietzsche sale de su hotel en Turín. Ve frente a él un caballo y al cochero que lo castiga con el látigo. Nietzsche va hacia el caballo y, ante los ojos del cochero, se abraza a su cuello y llora. Esto sucedió en 1889, cuando Nietzsche se había alejado ya de la gente. Dicho de otro modo: fue precisamente entonces cuando apareció su enfermedad mental. Pero precisamente por eso me parece que su gesto tiene un sentido más amplio. Nietzsche fue a pedirle disculpas al caballo por Descartes. Su locura (es decir, su ruptura con la humanidad) empieza en el momento en que llora por el caballo. Y ése es el Nietzsche al que yo quiero.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Cf. *Nature* 491: 301-488. (15 de noviembre de 2012).

<sup>11</sup> Schaeffer, 2007: 110.

<sup>12</sup> La decisiva autodesignación de Nietzsche, a menudo pasada por alto, es la de «cínico». [...] En el «cinismo» de Nietzsche se presenta una relación modificada al acto de «decir la verdad»: es una relación de estrategia y de táctica, de sospecha y de desinhibición, de pragmatismo e instrumentalismo, todo ello en la maniobra de un yo político que piensa en primer y último término en sí mismo, que interiormente transige y exteriormente se acoraza. Sloterdijk, 1983: 16.

<sup>13</sup> Nietzsche, 1879: *El caminante y su sombra*.

<sup>14</sup> Kundera, 1984, VII § 2.

La alegoría se refiere al discurso cartesiano que a partir de su premisa fundamental, *cógito, ergo, sum*, excluye al animal de la existencia: no piensa, por lo tanto no existe. Como ánima no pensante, a la vez que simple mecanismo, el animal podía ser por lo tanto maltratado y desmembrado, porque, según Descartes, no siente. Para Kundera, en la fábula Nietzsche parece darse cuenta de ello, aunque a través del tiempo ha estado abierta a múltiples interpretaciones, y puede referirse tanto al maltrato que sufre el animal, consecuencia de una ideología cartesiana, como a la esclavitud-domesticación a la que es sometido; en última instancia, quizá, también se le ha asociado al amor por los animales, y hasta a una paranoia freudiana paternalista.

Sin embargo, es importante señalar que a menudo Nietzsche usa la metáfora del perro para referirse al hombre viejo, que se ha disuelto en el delirio, en la melaza de los conformismos, en los desórdenes protervos de una inteligencia informada e informal,<sup>15</sup> el hombre mendaz, sin codicia, metafísico, como «algo que debe ser superado»<sup>16</sup> para dar paso al ultrahombre. Mientras que por un lado manifiesta su repudio al perro (domesticado, inhibido), en cambio elogia la figura metafórica del perro salvaje. Nietzsche critica el modo en que el hombre se ha convertido en un perro manso, que agacha la cabeza y se somete a la metafísica y a la razón, opuesto al lobo, el espíritu libre: «en otro tiempo tenías perros salvajes en tu mazmorra: pero al final se transformaron en pájaros y en amables cantoras».<sup>17</sup> De este modo, usa la figura de la vuelta a los orígenes (el eterno retorno a lo salvaje que aúlla en el interior) para aproximarse al pasado en el que el hombre no estaba adulterado por la razón ilustrada y la metafísica. Hay aquí otro punto de conexión con Sloterdijk quien se remitirá a los orígenes —al quinismo— para describir al hombre posmoderno no contaminado por el nihilismo. Así, sin lugar a dudas, Nietzsche deja entrever que este «perro salvaje» (como prefiguración del quínico) es el espíritu libre, el cínico frente al quínico: «quien al pueblo le resulta odioso, como se lo resulta un lobo a los perros: ése es el espíritu libre, el enemigo de las cadenas, el que no adora, el que habita en los bosques».<sup>18</sup>

Justamente el mitológico Pan que habita en los bosques, es el dios cínico por antonomasia. En muchos aspectos se le compara al Dionisio romano, y el carnaval de la Edad Media no es otra cosa que la prolongación de los ritos de la fertilidad asumidos a partir del siglo V a. C., dedicados al dios de la fiesta y de la sexualidad masculina desenfrenada, el fauno Pan; su carácter salvaje e indómito remite al miedo que los habitantes de Arcadia (y el ser humano en general) tiene a la naturaleza —a no poder dominarla, a no poder ejercer control sobre ella—. Las masas huyen despavoridas del huracán y el terremoto; la palabra «pánico» se deriva del nombre de Pan, porque representa el terror masivo que sufrían manadas y rebaños ante el tronar y caída de rayos. Luego, en una Modernidad obsesionada por el

---

<sup>15</sup> Eco, 1965: 343.

<sup>16</sup> Nietzsche, 1883: Prólogo, 3 «el hombre es algo que debe ser superado».

<sup>17</sup> Nietzsche, 1883: I, De las alegrías y las pasiones.

<sup>18</sup> Nietzsche, 1883: II, De los sabios famosos.





[IZQ. SUP.] Casa del Pergolero. El macho hace esta guarida con flores, palos, piedras o bayas coloridas, separándolas por color y forma (hay una noción de orden), pero no es un nido en sentido estricto, porque las hembras no los utilizan para tener a sus crías. [IZQ. CEN.] Nido del hornero (*Furnarius*). El nombre del ave proviene de la forma de horno de barro. [DER.] Nido del *Ploceus philippinus*. Se entreteteje en palmeras, cables y árboles. [INF.] Las larvas *trichoptera* usan su seda para construir en torno a sí pequeños estuches con granos de arena, palos, conchas o vegetales. La industria de la joyería ha sustituido estos materiales por oro, perlas y pequeñas gemas.

control del espacio y la naturaleza, se habrá de erradicar toda forma de desorden y satanizar a toda figura de oposición.

El núcleo urbano, antagónico al bosque y único capaz de asimilar al cínico, es en sus orígenes su plataforma, es a la *poli* a donde huye Diógenes, es en la calle, en el mercado, el ágora ante los ojos del ateniense, en donde se exhibe y es visto, donde defeca y orina, pero poco a poco la ciudad le da la espalda; la opinión pública ateniense es electrizada por la ofensiva química porque «las cosas animales son privadas, experiencias cotidianas del cuerpo que no se hacen acreedoras a ningún espacio público»<sup>19</sup>.

## DOMESTICACIÓN

Chava Flores, cronista cínico de la ciudad de México la describe a mediados del siglo veinte: «llegar al centro, atravesarlo, es un desmoche, un hormiguero no tiene tanto animal». Semejante afirmación no es sólo cómica, sino filosófica y —en sentido estricto— platónica. Si el hombre es animal, la ciudad es por consecuencia lógica un zoológico, y quienes la gobiernan, sus pastores. En *Politeia* (*La república*) Platón habla de la comunidad humana como un parque zoológico que al mismo tiempo fuese un parque temático. A partir de entonces, el sostenimiento de hombres en parques o ciudades se revela como una tarea zoopolítica.<sup>20</sup> La ciudad, descrita así se trata de un parque humano-urbano conducido por pastores de —insiste Platón— seres voluntarios. De este modo, el arte de gobernar, no es otra cosa que el pastoreo de hombres; consecuentemente, el rebaño está en la base de la institución política, inaugurando el modelo occidental de ciudad. En *Politikos* (*El político*) Platón se dedicará en boca del joven Sócrates, al caprichoso intento de someter a unas normas claras y diáfanas el futuro arte del pastoreo-urbano: la crianza de rebaños de animales bípedos, implumes, sin cuernos y de raza pura.

En la Antigüedad, la legitimación del poder se da por mandato divino, ello es claro tanto en los faraones egipcios y sus dinastías, como en el pastor platónico, imagen terrenal del pastor verdadero, el dios Cronos. El cínico también recibe su tarea soberana —en un sentido completamente distinto del ejercicio de poder platónico, desde una superioridad vertical— de Zeus.<sup>21</sup> La función pastoral y en particular la ciudad como territorio del rebaño es un tema que estudia Foucault en *Tecnologías del yo* (1990) que trata de cómo esta domesticación pasa de la filosofía platónico-aristotélica al pensamiento cristiano que regirá la Edad Media en reinos, feudos y papados, estructuras que se repiten en las tipologías jerárquicas de las ciudades ideales y la ciudad industrial. La Modernidad, a partir de la construcción de infraestructura para una prisión voluntaria, va a legitimar esta visión en la ciu-

---

<sup>19</sup> Sloterdijk, 1983: 178.

<sup>20</sup> Sloterdijk, 1999: 75.

<sup>21</sup> «Es el caso de Alejandro: ha recibido la monarquía de sus padres y también se le ha impartido una formación (una *paideia*) que pretende hacerlo capaz de ejercerla. A ello, Diógenes opone lo que es un verdadero rey como él. Un verdadero rey como Diógenes, primero, tiene su origen directo en Zeus». Foucault, 1983: 289.



dad industrial diseñada para este fin: domesticar al animal, erradicar todo rastro de salvajismo en el lobo que aúlla.

Para descifrarse, este proceso de *domesticación* del hombre, precisa ser leído en tres dimensiones: El humanismo como utopía de la domesticación, la inhibición como tendencia amansadora, y el sedentarismo —construcción de ciudad— como el ser-animal fracasado. En primera instancia, el proceso de domesticación del «lobo salvaje» no puede entenderse si no se acude a la ideología del humanismo. Desde su nacimiento el niño es educado en un sistema de valores tendientes a la (con)vivencia social en un entorno domesticado; normas de comportamiento que oscilan desde las reglas más elementales de conducta (con la comida no se juega, no subas los pies a, los horarios son... —por ello las expresiones químicas resultan tan extrañas para la sociedad de invernadero), hasta las más especializadas y que comportan un mayor grado de disciplina en el contexto del humanismo más exacerbado, en las que el control es extremo. En una primera esfera, generalmente el núcleo familiar, la labor de domesticación bien puede ser asumida por los padres, o parentela cercana; hay una estetización de la experiencia doméstica a través del juego en la que el infante aprende responsabilidades sociales que le ayudarán a ser un individuo asilvestrado. Pero el siguiente nivel de exigencia humanista escapa generalmente al control y al conocimiento del núcleo familiar, por lo que se recurre a una segunda esfera a la que el niño queda sometido a procesos más severos de disciplina debido a la especialización requerida, siempre en el contexto del humanismo, a través de la educación, proporcionada en otras instituciones (cuartel, fábrica, gimnasio-academia, y sobre todo escuela).

Sin embargo, la cuestión del humanismo es de mucho mayor alcance que la bucólica suposición de que leer educa;<sup>22</sup> del mismo modo que la educación crea límites psicológicos, la arquitectura límites físicos, en función de una existencia de invernadero. En este contexto de domesticación por el humanismo, la arquitectura como conformadora de ciudad juega un papel importante en la estrategia de imposición de límites, la contención zoológica, las «jaulas» bajo el pretexto de la privacidad y la intimidad. En la vivienda-propiedad privada el *animal sapiens* ha marcado, delimitando celosamente su territorio a partir del depósito de excrementos como forma de apropiación,<sup>23</sup> quizá el único vínculo que desde una visión humanista le recordará su ser-animal. La casa es territorio de confort precisamente porque ahí nada escapa del control del líder de la manada, que impone en sus dominios sus propias reglas,<sup>24</sup> conducta extensiva a las instituciones humanistas y a

---

<sup>22</sup> Cf. Sloterdijk, 1999: 35.

<sup>23</sup> El quinismo, como inversión tiende a determinar la moneda como basura y exaltar la basuraxcremento, como algo valioso. Dueños, como son, del espacio —o mejor, del antiespacio como territorio limítrofe y circunscrito— gracias al capital.

<sup>24</sup> El territorio animal está delimitado no sólo por los fluidos de las glándulas sexuales, como señala Deleuze (Cf. *El abecedario de Gilles Deleuze* «A de Animal», 1988) involucran otras dinámicas de apropiación como el color o el sonido, la conducta o los comportamientos. Ello da la pauta para que sujeto alfa marque su territorio y pueda erigirse como líder de la manada.

toda esfera con ejercicio de poder. La tarea del quinismo será la disolución de esos límites físicos y mentales, y conducir al individuo a pensar fuera de la caja, a racionalizar (e irracionalizar) de forma distinta, abrir la mente a otras posibilidades al escapar de la zona de confort y expandir territorios. La estrategia suena bien, hasta que se traslada a la transgresión espacial.

El tema persistente del humanismo es, pues, la domesticación del hombre; su tesis latente: una lectura adecuada amansa. Sin embargo, en la Posmodernidad «el “amansamiento” humanístico del hombre mediante la lectura obligada de unos textos canónicos ha fracasado ante la sociedad de la información y ante el cotidiano embrutecimiento de las masas con los nuevos medios de desinhibición».<sup>25</sup>

Precisamente en la inhibición como tendencia amansadora se encuentra una segunda estrategia de domesticación. El hombre no estará «desanimalizado» hasta que no se le hayan extraído sus instintos —no siempre agresivos, pero siempre salvajes— y se haya erradicado todo género de barbarismo, llevando esta condición inclusive hasta un estado genético,<sup>26</sup> y desde de su docilidad, será manejable para el pastor. Este modo en el que se domestica el *homo sapiens*, está inserto en un proceso tanto histórico como evolutivo que tiene como resultado su amansamiento en el contexto del pensamiento moderno, aunque también en la Posmodernidad, una reivindicación de su estado salvaje.<sup>27</sup> Todo ello contribuye a la gestación involuntaria de una cultura «salvaje» y desinhibida (no en el sentido violento, sino crítico de la propia violencia) donde el fenómeno químico encuentra intersticios de gestación y vías de expansión.

En tiempos de Cicerón hay una clara posición dialéctica en el modo de vida que puede definirse como salvajismo y humanismo; ambas manifestaciones conviven y convergen en la ciudad. El primero es patrocinado por el Estado en la forma de entretenimiento, del mismo modo que lo será la educación humanista a partir del siglo veinte en la mayor parte de occidente. La inversión de los recursos estatales en el pueblo es significativo porque evidencia un cambio de políticas en el transcurso del tiempo. No obstante, en la cultura del imperio romano y su incipiente absorción-difusión humanista se manifestaban dos categorías, la primera, propiamente la del humanismo, que no es más que la secta de los alfabetizados, en la que opera ya desde entonces una estrategia inhibidora (sobre todo auto-inhibidora), y una segunda, la del salvajismo, manifiesto en la brutalidad de las masas.

En los rugientes estados de toda el área mediterránea, el desinhibido *Homo inhumanus* lo pasaba tan a lo grande como prácticamente jamás antes y raras veces después. [...] Sólo puede entenderse el humanismo antiguo si también se le comprende como la toma de partido en un conflicto de medios, como

---

<sup>25</sup> ROCHA Barco, Teresa, en el prólogo de Sloterdijk, 1999: 11.

<sup>26</sup> Al respecto, Cf. Grandin-Deesing. «La genética del comportamiento animal» Publicado en: Temple Grandin (comp.), *Genetics and the Behavior of Domestic Animals*. San Diego, California: Academic Press, 1998.

<sup>27</sup> Desde luego, sin omitir la presencia indiscutible de la carga histórico-ideológica de la que no puede zafarse tan fácilmente.

la resistencia del libro frente al anfiteatro, y como la oposición de las lecturas filosóficas, humanizadoras, apaciguadoras y generadoras de sensatez, contra el deshumanizador, efervescente y exaltado magnetismo de sensaciones y embriaguez que ejercían los estadios.<sup>28</sup>

Cuando el humanista retorna del coliseo infectado por el embrutecimiento, avergonzado por su involuntaria participación, está tentado decir que nada humano le es ajeno, pero con ello quiere decir que lo humano consiste en elegir para su propia naturaleza los medios inhibidores y renunciar a los desinhibidores. El coliseo romano que pervive a lo largo de los siglos se muestra como un monumento en el que el humanismo y la arquitectura rinden tributo a lo salvaje, al embrutecimiento que pretende domar, «el humanista deja primero que le den al hombre para después aplicarle sus métodos domesticadores, adiestradores, educadores, convencido como está de la necesaria relación entre leer, estar sentado y apaciguarse».<sup>29</sup> Mediante esta doble dinámica uno de los grupos trata de domesticar al otro bajo una premisa fundamental que es tanto ilustrar como amansar. Esta estrategia, perfeccionada durante siglos, llega a su clímax en la práctica del fascismo —modelo radical del sistema totalitario— como metafísica de la inhibición. Orwell en su ficción histórica es claro: en una sociedad disciplinaria la desinhibición es en sí misma un acto de resistencia; no es extraño, que en *1984* use a las cuatro pirámides como vigías y recordatorio de un control constante, pues la arquitectura en la historia se ha hecho experta en la táctica de inhibir, primero desde el ataque-confrontación, luego la simulación, y por último la disuasión, que no es más que una estrategia ideológica para dar por terminada la batalla (victoriosamente) antes de haberla iniciado. La amplitud espacial de Haussmann en París es un ejemplo de ello.

Foucault —sobre todo Foucault— realiza una reflexión profunda sobre la domesticación del hombre y el esfuerzo en sí mismo por erradicar las tendencias embrutecedoras y el salvajismo, no sin consecuencias, pues el siglo XIX que inventó las libertades, les dio un subsuelo profundo y sólido: la sociedad disciplinaria. El panóptico (y su estrategia extendida y multiplicada al espacio social) a la vez que maquinaria arquitectónica de control, también debe ser visto como el triunfo del humanismo sobre el salvajismo, el monumento victorioso del *homo sapiens* frente al *animal sapiens* que garantiza que es más lo primero que lo segundo. Es vergonzoso, y desde luego triste, que semejante modelo reivindique la condición humana y su forma de vivir en la sociedad de —en analogía— el palacio de cristal. Sin embargo, en el siglo XIX había muchas razones para sentirse orgulloso de la prisión, porque representaba una nueva benignidad arquitectónica, «la desaparición de los

---

<sup>28</sup> Sloterdijk, 1999: 34.

<sup>29</sup> Sloterdijk, 1999: 63.



suplicios en *pro* de una “humanización” a finales del siglo XVIII<sup>30</sup>, la desaparición del espectáculo y la anulación del dolor.

La arquitectura encierra, oculta y delimita, se confina en ella al prisionero para desaparecer el espectáculo de la tortura. No obstante, ¿no debería entenderse más como una estrategia de huida, de evasión, de, en cierto modo, cobardía de la sociedad frente al salvajismo de la ejecución? Esconder el suplicio no lo anula totalmente, eliminar el espectáculo no hace más que poner una venda y una mordaza en el rostro social. Žizek se pregunta si las formas modernas de violencia «menos salvajes» son mejores que antes, si apretar un botón a miles de kilómetros de distancia para matar (con un *drone*, un misil o una bomba atómica, o todas juntas) es más humano que la tortura o la confrontación sangrienta cara a cara, y si eso nos hace mejores, o si de algún modo nos reivindica frente a los animales.

Durante la segunda guerra mundial el hombre fue testigo de los horrores de la civilización industrial, tecnológicamente avanzada, producto del humanismo. Heidegger en su condición de filósofo — y de alemán— en este contexto escribe *Carta sobre el humanismo* (que luego replica Sloterdijk) en la que en cierto modo intenta responder a la pregunta sobre «¿qué falló?». Si las conquistas coloniales o las guerras en medio oriente nos han hecho menos salvajes, hay que preguntarse si tras el holocausto somos más humanos, si Guillotin, Mengele o Eichman y su solución final, nos han convertido en una mejor civilización.<sup>31</sup> No obstante, sostiene Schaeffer, «resulta —desgraciadamente para nosotros— que una buena parte de nuestros comportamientos más destructivos y autodestructivos no dependen de las características que compartimos con los otros animales, sino de aquellas que son propias del hombre»<sup>32</sup>.

Una expresión tanto alegórica como representativa de la sociedad moderna se puede encontrar en la figura del oso Yogui, cínico domesticado que se niega a ser animal, roba canastas de picnics en los parques nacionales y por ello tiene un serio conflicto disciplinario con la autoridad policial inmediata. Es significativo que use corbata, porque ésta es más que un accesorio un símbolo, de madurez, de capacidad para enfrentar retos, de auto-disciplina, y sobre todo, de sumisión a la jerarquía. A la Pantera Rosa no le va mejor; en 1966<sup>33</sup> habita un barril —como Diógenes—, quiere construir una vivienda según su propio diseño, pero hay un contratista capitalista con un diseño ortodoxo que se opone. La analogía resulta

---

<sup>30</sup> «El siglo XIX se sentía orgulloso de las fortalezas que construía. Se complacía en esa nueva benignidad que reemplazaba los patíbulos. Se maravillaba de no castigar ya los cuerpos y de saber corregir en adelante las almas. Aquellos muros, aquellos cerrojos, aquellas celdas figuraban una verdadera empresa de ortopedia social. Una tecnología novedosa: el desarrollo de un conjunto de procedimientos de coerción colectiva para dividir en zonas, medir, encauzar a los individuos y hacerlos a la vez “dóciles y útiles”». Foucault, 1975: 16.

<sup>31</sup> En el mismo contexto, se puede hablar de la búsqueda activa del gobierno estadounidense para encontrar otras formas de matar «dignamente», una vez que ya se han probado la silla eléctrica, la inyección letal, el ahorcamiento o la bala en la cabeza. Ahora la moda es recurrir a la hipoxia inducida como una de las formas humanas de matar.

<sup>32</sup> Schaeffer, 2007: 110.

<sup>33</sup> «The pink blueprint». Blake Edwards, *Pink Panther*, Mirisch Films Inc., 1966.

útil como ejemplo desde varias perspectivas; en primer lugar, desde la posición de una sociedad que privilegia la ortodoxia, representada por el constructor. Para ningún estudiante de arquitectura o arquitecto es extraña la experiencia de la confrontación de ideas, el diseño frente a el pragmatismo del capital, de hecho se le educa para atender a esas circunstancias de la mejor manera posible, por eso Woods afirma que los arquitectos son las *maids* de la política. Lo interesante en la visión de Blake Edwards es la posición que toma la pantera ante al contratista, que es la de no dejarse intimidar, de recurrir a su lado «salvaje» para imponer su diseño.

A pesar de que la pantera rosa es un animal sumamente domesticado (en todos los sentidos, empezando por la estética antropomórfica pasando por la utilización de herramientas como «prótesis» o extensión de sí misma —automóvil, medicamentos, electrodomésticos, vivienda— hasta un grado de mayor des-animalización: su sedentarismo), radica en ella una segunda reflexión porque, despojada completamente de su bestialidad, es un reflejo de la cultura que se resiste con todas sus fuerzas a su ser-animal, inaugurando para la historia una nueva forma de proceder. Sloterdijk afirma: «con la llegada del sedentarismo, también la relación entre el hombre y el animal quedó sometida a la influencia de nuevos indicios. Con el amansamiento del hombre por medio de la casa da comienzo la epopeya de los animales domésticos»<sup>34</sup>.

El animal doméstico está tan presente en la cultura humana que se puede afirmar que es «familiar» o «familiar», o sea, parte de la familia, y la forma de relación entre ambas partes es muchas veces grotesca, porque la gente tiene una relación con, por ejemplo, gatos y perros que no es humana (aquí la humanidad tiene que leerse como una condición animal). Incluso, dice Deleuze, «el psicoanálisis está tan aferrado a los animales familiares o familiares, que cualquier tema animal, el sueño por ejemplo, el psicoanálisis lo interpreta como la imagen del padre, de la madre o del hijo»<sup>35</sup>, o sea, el animal como miembro de la familia. En cambio, las fieras, el reptil, la garrapata, el piojo... hay en estos animales indomables una belleza intrínseca que escapa a la domesticación, un salvajismo no intervenido, un bestiario en el que Deleuze encuentra los elementos para explicar el devenir animal, aunque señala que lo que importa es tener una relación animal con el animal. Hay en el hombre una relación con los otros animales, que puede darse en dos sentidos: una relación humano-animal, y otra animal-animal. La primera involucra conexiones entre seres domesticados de ambos lados.

En el caso de los animales familiares ¿qué es lo que le resulta desagradable a Deleuze? Más allá del restregar del gato o el ladrido del perro, o las conexiones hombre-animal en el que «se humaniza» a la bestia, se trata del propio hecho de la domesticación, «el que estén domados, domesticados no me gusta. En cambio, los animales no domesticados, no familiares, no familiares, me gustan, porque soy sensible a algo suyo»<sup>36</sup>. Una sensibilidad que comparte Diógenes, desde una con-

---

<sup>34</sup> Sloterdijk, 1999: 57.

<sup>35</sup> Deleuze, «A, de animal», en *El abecedario de Gilles Deleuze*.

<sup>36</sup> Deleuze, «A, de animal», en *El abecedario de Gilles Deleuze*.

xión animal-animal, que sin contradicción asume en su modo de vida a través de analogías<sup>37</sup>, como la del caracol. Evolutivamente, si se atiende a la teoría del surgimiento de la vida en el agua, el caracol será el primer animal-arquitecto en construir su vivienda a partir de calcio, y cargarla para protegerse de sus depredadores. *Diógenes gasterópodo*, se le podría nombrar, a aquel ser que carga su vivienda; es precisamente ahí en este animal donde el cínico encuentra la idea para construir su madriguera: «la vista de un caracol me dio la idea de un refugio al abrigo del viento, mi tinaja en el Melrón»<sup>38</sup>.

Esta misma línea cínico-evolutiva, se encuentra al pez protóptero, un pez pulmonado capaz de adaptarse al cambio de atmósfera, de líquida a gaseosa, pasando de una respiración predominantemente acuática a una aérea, un eslabón que puede fácilmente mostrar el salto que da la vida del agua a la tierra firme. Es uno de los pocos animales que «construye» su hábitat en la naturaleza, aunque más que edificar (ya que no tiene unas extremidades aptas para hacerlo) trata de adecuar su casa. Su estrategia es impulsar su cabeza en el lodo hasta enterrarse a una profundidad segura; luego, una vez dentro, su cuerpo se retuerce como una serpiente, hacia los lados y hacia arriba, para acondicionar un espacio cómodo que le permite movilidad al interior, formando una cavidad en la que puede pasar mucho tiempo hasta que la ciénaga sea inundada nuevamente por las lluvias. En la antigua Grecia también las serpientes habitaban los rincones de las casas, eran consideradas sagradas. Diógenes mismo también es considerado serpiente acuática, un *Diógenes protopterus*.

El roedor tiene una estrategia similar en cuanto adaptación del espacio habitable, éste lo hace con los dientes, creando oquedades bajo tierra o habitando las ya existentes, pero en todos los casos precisa adecuar una casa, a diferencia de otras especies, como los primates, que aún teniendo inteligencia suficiente, la habilidad, las extremidades y herramientas para hacerlo, no construyen (a excepción del *homo sapiens*, claro). En los roedores, el castor es el animal-ingeniero experto —instintivamente, si se quiere— en la construcción de diques y madrigueras, va más allá de la sola excavación (cavar-trasladar, o en su defecto, roer-trasladar) hacia la edificación de una estructura: para ello debe realizar múltiples tareas complejas, como talar, cargar, trasladar, compactar, serrar, impermeabilizar, etcétera, porque posee las herramientas evolutivas que le han permitido llegar a ello. Aquí también tiene el roedor su paralelo en *Diógenes rodentia*. Y por último se encuentra *Diógenes canis*, que emula la madriguera del lobo (no del perro domesticado) riéndose y, en este sentido, oponiéndose a la arquitectura.

La domesticación del cuerpo (el amansamiento, la reducción del impulso animal) es la estrategia que junto al humanismo (domesticación del espíritu, con lo que queda cubierto el binomio cartesiano) confluye en en la domesticación del *animal sapiens*. Pero hay un tercer elemento que involucra a la arquitectura y el urbanismo de forma directa como artífices del parque humano-urbano, el ambien-

---

<sup>37</sup> Cf. p. 25 de esta tesis.

<sup>38</sup> Cf. Foucault, 1984: 279.

te para esta nueva especie. Se trata de la sedentarización que —no se puede negar— fue el nacimiento y ha sido la base de la arquitectura.

Tan pronto como los hombres hablantes conviven en grupos más amplios y se ligan no sólo a las casas del lenguaje sino también a casas construidas, se ven sometidos al campo de fuerzas de los modos de vida sedentarios. Desde ese momento ya no sólo se dejan cobijar por sus lenguajes, sino también amansar por sus viviendas.<sup>39</sup>

A diferencia del resto de los animales, el hombre, con un mayor nivel evolutivo, es capaz de crear su hábitat a partir de materiales y herramientas, debido, se piensa, a un cerebro más desarrollado que a su vez le permite apropiarse del lugar en un sentido más profundo que el eminentemente irracional o territorial asociado a la animalidad. Este apego al lugar, el sedentarismo, entre los animales se manifiesta como una debilidad. Algunas especies como la garcilla (*Bubulcus ibis*) se ven obligadas a vivir en colonias de cría, porque el trabajo que conlleva acarrear ramas para la construcción del nido le fuerza a mostrarse con mayor frecuencia a sus depredadores, lo que la hace más vulnerable; por ello opta por anidar en comunidad.

Seguir este argumento natural implica asociar al sedentarismo perpetuo un mayor nivel de indefensión frente a la naturaleza. Como remedio para el hombre nace la arquitectura, aunque este hecho presuponga también una aceptación de la derrota. En otras palabras ¿qué sucede si la edificación no es más que la evidencia de su fracaso como animal? Ya que no puede protegerse por sus propios medios (no tiene garras, fauces o colmillos, velocidad felina o acuática, visión nocturna, etcétera) necesita procurarse agentes externos, prótesis, salvaguardas, murallas, bastiones y madrigueras, para hacer frente a la naturaleza salvaje. El nacimiento de la arquitectura está en el fracaso del hombre en su ser-animal. Sloterdijk da un giro sorprendente a la cuestión del humanismo al presentar de este modo quínico su crisis como utopía y escuela de la domesticación: el hombre ha fracasado como animal, por ello ha tenido que construir arquitectura, desde entonces ya no sólo habitará las «casas del lenguaje», sino las casas materiales, de adobe o paja, ladrillo cocido, acero y cristal. «Se puede designar al hombre como el ser que ha fracasado en su ser animal y en su mantenerse animal. Al fracasar como animal, el ser indeterminado se precipita fuera de su entorno y, de este modo, logra adquirir el mundo en un sentido ontológico»<sup>40</sup>.

Así surge para la arquitectura la primera tesis de su nacimiento como refugio, vinculada al animal. La otra hipótesis que afirma que nace de la tumba se desafana de esta posición para situarse en el territorio de lo cabalmente antropológico (más del *homo* y menos del *animal*) y lo divino, de lo trascendente. A propósito de la vivienda, Nietzsche la propone —y por extensión, a la arquitectura— como argumento para dilucidar si como resultado de un proceso histórico-moderno, todo se ha hecho más grande o más pequeño, si en este modo de vida el ser humano

---

<sup>39</sup> Sloterdijk, 1999: 57.

<sup>40</sup> Sloterdijk, 1999: 55.

encuentra grandeza o insignificancia. Es la pregunta que plantea Zaratustra, quien al ver una fila de casas. Se maravilló y dijo:

¿Qué significan esas casas? ¿En verdad, ningún alma grande las ha colocado ahí como símbolo de sí misma!

¿Las sacó acaso un niño idiota de su caja de juguetes? ¡Ojalá otro niño vuelva a meterlas en su caja!

Y esas habitaciones y cuartos: ¿pueden salir y entrar ahí *varones*?<sup>41</sup> Parécenme hechas para muñecas de seda; o para gatos golosos, que también permiten sin duda que se los golosinee a ellos.

Y Zaratustra se detuvo y reflexionó. Finalmente dijo turbado: «¡Todo se ha vuelto más pequeño!»<sup>42</sup>

Con ello Nietzsche, el maestro del pensamiento peligroso, no quiere tanto denostar la arquitectura como hacer una crítica del hombre que se ha vuelto el animal doméstico por excelencia, educado, inhibido y sedentario, «se han vuelto más pequeños y se vuelven cada vez más pequeños: y esto se debe a su doctrina acerca de la felicidad y la virtud». Cínicamente afirmará Zaratustra, que *eso* es una virtud; empequeñecedora, reductiva, mermante, pero a fin y al cabo virtud, porque, añade, «virtud es para ellos lo que vuelve modesto y manso: con ello han convertido al lobo en perro, y al hombre mismo en el mejor animal doméstico del hombre»<sup>43</sup>. Antes Diógenes ya había afirmado que «el temor es característica del esclavo, y son los hombres los que temen a las fieras»<sup>44</sup>. El criador entonces se vuelve tan parecido a los animales que domestica, que a veces ya no se percibe la diferencia, el lobo se convierte en perro, el pollo en gallina, y el hombre en eso que es ahora, criado de los perros y gatos «antideleuzianos» que defraudan a la seguridad social.<sup>45</sup>

## UNA ARCADIA SINTÉTICA

Lipovetsky señala que así como en la Posmodernidad hay un «retorno» al cuerpo —a su cuidado, protección e incluso veneración— hay también un acercamiento a lo natural. En el prólogo de *La era del vacío* establece la idea central de su estudio de la sociedad occidental contemporánea que define afectada por un proceso de personalización que negativamente remite a la factura de la socialización disciplinaria, pero «positivamente, corresponde a la elaboración de una sociedad flexible basada en la información y en la estimulación de las necesidades, el sexo y la asunción de los “factores humanos”, en el culto a lo natural, a la cordialidad y al sentido del humor»<sup>46</sup>.

Esto, desde luego, puede interpretarse como la escucha del salvaje interior que habita en cada ser humano, un llamado quínico que entra en contacto con sus

<sup>41</sup> Similar al reproche que hace Diógenes a los atenienses: «Dije hombres, no payasos».

<sup>42</sup> Nietzsche, 1883, «De la virtud empequeñecedora» § 1.

<sup>43</sup> Nietzsche, 1883, «De la virtud empequeñecedora» § 2.

<sup>44</sup> Diógenes Laercio, VI § 75: 213.

<sup>45</sup> Cf. Deleuze y Parnet «A, de animal», en *El abecedario de Gilles Deleuze*.

<sup>46</sup> Lipovetsky, 1983: 6.

“factores humanos” ya que el cínico no diferencia en este territorio al hombre de lo natural-animal. Luego añade: «Ese sería el posmodernismo (sic), la vuelta a lo regional, a la naturaleza, a lo espiritual, al pasado. [...] Es el momento del equilibrio, de lo cualitativo, del desarrollo de la persona, de la preservación de los patrimonios naturales y culturales»<sup>47</sup>. En teoría suena maravilloso, pero que nadie se engañe. Esta vuelta a lo natural, aunque en la intención cínica de la sociedad contemporánea es legítima, también forma parte de un espejismo empañado por el progreso, la «vuelta a los valores» modernos vendidos en empaque de novedad. Todos estos movimientos, lejos de estar en ruptura, no hacen otra cosa que remarcar la lógica de la indiferencia y perpetuar un simulacro legitimado por la propaganda del «capitalismo cultural». Un caso ejemplar es citado por Zizek, se encuentra en la campaña de publicidad de Starbucks: «No es simplemente lo que estás comprando. Es lo que representa». Tras un primer gancho, el anuncio continúa:

Si compras Starbucks, te des cuenta o no, estás comprando algo más grande que una taza de café. Estás comprando una ética del café. Por medio de nuestro programa Starbucks Planeta Compartido, adquirimos más café procedente del comercio justo que ninguna otra compañía del mundo, asegurando que los agricultores que cultivan el grano reciben un precio justo por su esforzado trabajo. Invertimos y mejoramos las técnicas de cultivo y las comunidades del café de todo el mundo. Es un café con buen karma...<sup>48</sup>

El fenómeno es sólo una muestra de un desarrollo extensivo y exponencial del capitalismo cultural y la propaganda de la naturaleza en la cultura. Es un volver a la naturaleza siempre y cuando sea a través de los intermediarios capitalistas, los grandes y los pequeños, éstos, comerciantes de productos orgánicos a precios excesivos vendidos en territorios gentrificados con el pretexto de la conexión con lo natural. Pero si esto no es suficiente y tus necesidades éticas no están todavía satisfechas, y continúas preocupándote por la miseria del tercer mundo, puedes comprar productos adicionales, como en el programa «ethos water», también de Starbucks, una marca con misión social. Esta estrategia se reproduce una y otra vez bajo la égida capitalista contemporánea. La propaganda de Starbucks continúa diciendo que una pequeña parte del precio de la taza de café ayuda a amueblar el espacio con «cómodos asientos, buena música y la atmósfera adecuada para soñar, trabajar y conversar»<sup>49</sup>; luego, apunta Zizek, «desde el mismo comienzo, Starbucks presenta sus tiendas de café como un sucedáneo de comunidad».

Tal parece que después de todo el hombre no quiere abdicar de la naturaleza. Pero entonces ¿cómo se puede conjugar un alejamiento a la naturaleza y lo endógeno con una fruición por la experiencia? Aquí la arquitectura concreta lo natural en la creación de un medio ambiente como umbral de indiscernimiento frente a lo exógeno —de lo propio contra lo simulado— que se opone a las falsas bellezas de lo natural; una estrategia elaborada a partir del simulacro. A partir de ahí prolifera

---

<sup>47</sup> Lipovetsky, 1983: 40.

<sup>48</sup> De un anuncio a toda página en *USA Today*, 4 de mayo de 2009. Citado en Zizek, 2009: 53.

<sup>49</sup> *Ídem*.

ran territorios creados para la construcción de una experiencia que no quiere detenerse únicamente en los sentidos, y precisa ser potenciada con catalizadores, como el ácido lisérgico, la adrenalina y las endorfinas (la alucinación, el miedo, o la alegría, entre muchos otros); en otras palabras, menos serotonina y más adrenalina, se trata de una potenciación de los sentidos para favorecer no sólo una «sensación» sino una experiencia completa.

Arquitectónica e ingenierilmente se diseñan una serie de mecanismos y maquinarias para favorecer la simulación de la experiencia natural, la nueva versión de lo salvaje, la Jungla 2.0, que abarca desde su versión virtual hasta su reproducción arquitectónicamente representada. Un ejemplo se puede encontrar en la evolución de la infraestructura deportiva para los juegos olímpicos. Hasta la década del ochenta muchas disciplinas usan todavía escenarios naturales, ríos y montañas, lagos y enclaves geográficos no construidos voluntariamente por el hombre (aunque en cierto modo intervenidos, correctamente adecuados) para la realización de competencias. Sin embargo, poco a poco las disciplinas al aire libre (el kayak, el remo, el descenso de montaña, el esquí, el triatlón) se han sometido a un control estricto en un afán de disciplinar la naturaleza; hoy se construyen ríos con rápidos artificiales y agua higienizada, y montañas sintéticas con nieve artificial y obstáculos postizos. Luego, en territorios más *amateurs*, también se reproducirá a distintas escalas, la pared de escalada, la tirolesa, el *canopy* o los puentes colgantes... la estrategia de la evolución antropocéntrica se muda hacia los territorios de un Tarzán posmoderno.

*El poema de Gilgamesh* (que incluso para los antiguos griegos es ya una leyenda antigua) canta la antinomia dialéctica del campo y la ciudad, de lo salvaje y lo civilizado. Enkidu representa lo primero, Gilgamesh lo segundo: la vida en el palacio, el rey sumerio políticamente correcto, perfecto en fuerza, que habita la ciudad amurallada de Uruk, mientras que Enkidu es «hirsuto de pelo en todo su cuerpo, posee cabello de cabeza como una mujer. No conoce gentes ni tierra: vestido va como Sumuquan. Con las gacelas pasta en las hierbas, con las bestias salvajes se apretuja en las aguadas, con las criaturas pululantes su corazón se deleita en el agua»<sup>50</sup>. Luego, la leyenda cuenta un proceso que hoy se nomina como de domesticación (hacia el año 2100 a. C., en la tercera dinastía de Ur<sup>51</sup>) con intermediación de la ramera, que insiste en sacar a Enkidu del campo para llevarlo a la ciudad (misma estrategia para John el salvaje que cuenta Huxley cuatro mil años más tarde en *Un mundo feliz*):

¡Tú eres sabio, Enkidu, eres como un dios! ¿Por qué con las criaturas silvestres vagas por el llano? ¿Ea!, deja que te lleve a la amurallada Uruk, al santo templo, morada de Anu e Istar, donde vive Gilgamesh, perfecto en fuerza, y co-

---

<sup>50</sup> *Poema de Gilgamesh*, tablilla 1 § 2. En el mito de Inanna, hay una alusión todavía más explícita a este nexo entre arquitectura y naturaleza, cuando Enkidu, que encarna a la agricultura, se enfrenta a su rival Dumuzi, que representa a la ganadería. La diosa elige al pastor por encima del agricultor, es una condición dialéctica entre el campo y la aldea.

<sup>51</sup> Hay que recordar que de aquí procede el origen de la palabra «urbanismo».



mo buey salvaje señora sobre el pueblo [...] Levántate, te guiaré a Uruk de amplios mercados.<sup>52</sup>

Luego, casi como una premonición perversa la tablilla dice: «Ella con una prenda le ciñó. Tomándole de la mano, le lleva como una madre a la junta de los pastores, al sitio del redil»<sup>53</sup>. La sociedad posmoderna es imagen de este Enkidu ceñido, maleable y dócil, que no puede dejar de apelar a su naturaleza indómita. No obstante, la ética posmoderna económico-ecológica de la que habla Zizek ha *capitalizado* el afán por la vuelta a la naturaleza. En definitiva no hay una renuncia ni un rechazo de lo natural en una cultura cínica, sobre todo cuando, en gran parte llegada de oriente, hay toda una filosofía de la conexión con el medio ambiente (aunque venga enlatada). Se trata de la «solidaridad de las especies vivas, protección y salud del entorno, toda la ecología se basa en un proceso de personalización de la naturaleza en la conciencia de esa unidad irremplazable, no intercambiable, finita por más que sea planetaria, que es la naturaleza»<sup>54</sup>.

Entonces, se puede hablar de que la renuncia humana no es tanto a lo natural como al descontrol que supone.<sup>55</sup> Otra vez se trata de sociedades disciplinarias que no permiten escapar a sus dinámicas de poder, ni siquiera a la naturaleza, que en términos pragmáticos puede entenderse como todo aquello sobre lo que el hombre no tiene dominio absoluto, y en lo que no ha intervenido voluntariamente. En este control radica la génesis, fundamento y método del pensamiento científico, en comprender a través del control, luego, esta dinámica que aparece como una influencia insignificante, se ha vuelto el motor del progreso y la norma no escrita más importante de el pensamiento moderno, tanto en política, como en economía, como en arquitectura.

Si, paralelamente, se quiere entender el proceso evolutivo de la transformación del espacio desde lo real hacia su heterorealidad simulada, se puede recurrir a la que hoy resulta una metáfora (aunque antes fuese un territorio «real», no abreviado, natural, históricamente habitado, verdadero a la vez que subjetivo, con significado para quienes la habitaron): Arcadia, en la Antigüedad una región en la península del Peloponeso;<sup>56</sup> hacia el 370 a. C. su capital era Megalópolis, sus habitantes, los pelagos, un pueblo rural y pobre, que adopta a Pan como su deidad protectora; es sin duda un rasgo revelador que éste sea la representación de la naturaleza salvaje. Arcadia está a merced de Pan y de los dioses que la habitan, en el

---

<sup>52</sup> *Poema de Gilgamesh*, tablilla 1 § 4, 30.

<sup>53</sup> *Poema de Gilgamesh*, tablilla 2 § 2, 20. Cf. *Politeia* en Platón y el parque humano en Sloterdijk, p. 332 de esta tesis.

<sup>54</sup> Lipovetsky, 1983: 27.

<sup>55</sup> En 2008 en la amazonía brasileña un helicóptero se topó con una facción de los yanomami, que ha vivido completamente aislada desde que sus ancestros llegaron en la última edad de hielo. La tribu permitió la realización de pruebas microbianas en su boca, piel y heces, por un grupo internacional de científicos que encontraron resistencia a más del 40% de microbios que los de la gente urbana moderna. «Great Gut Extinction: Has modern life destroyed our health?», en *BBC news*. • [bbc.com/news/health-32543176/](http://bbc.com/news/health-32543176/) (cons. 5/2015).

<sup>56</sup> Lo fue hasta 2011.

propio territorio ya no hay una realidad sino dos, que coexisten habitual y simultáneamente, una divina y una antrópica; en este sentido —un segundo estadio para entender cómo un territorio se transforma en otra realidad—, se puede hablar de la génesis de una Arcadia mitológica, como una región habitada por dioses y faunos, luego, no tardarán mucho en llegar ninfas y hadas, y el animismo en su máxima expresión. Ha dejado de ser el territorio que se habita sólo con el cuerpo, y desde entonces se vive también con la imaginación, se ha dado un salto de una realidad física y extensiva a un territorio como relato mitológico, cargado de significados, que en otro nivel de transformación concluye, casi como una consecuencia necesaria, en un territorio idealizado.

Desde luego, al ser la morada de los dioses, Arcadia debía ser un lugar parecido al Olimpo —más bien algo así como la casa de veraneo del panteón—, su imagen idealizada es todavía más clara al aproximarse al romanticismo moderno. Como consecuencia de su inhabitación,<sup>57</sup> a partir de una toma de distancia ideológico-metafísica, surge necesariamente en Arcadia una idealización del espacio en el modo en el que es concebido por los poetas del siglo XIX. Por sí sola, Arcadia ha devenido utopía, ya no es sólo el marco o el escenario de representación para la acción del hombre, ello lo testimonian las obras de los pintores neoclásicos, barrocos, y sobre todo románticos, donde las actividades del ser humano pasan a segunda instancia, primero el territorio ideal, luego, el hombre está a merced de, es sólo un adorno para, el lugar idealizado.

Pero de la idealización hay un salto breve y a la vez gigantesco que se realiza en la Modernidad, hacia la simulación. La idealización es por sí misma simulacro; es la inserción de lo metafísico en lo físico, de forma insistente y apabullante hasta transformarlo. De ello se deduce que la simulación no nace por generación espontánea, sino que proviene de una genealogía mitológica, idealizada y de significados, que al juntarse con el pragmatismo —y el capital— moderno, aspira a ser materializada desde los filtros de realidad heredados. Arcadia se convierte en una simulación de Arcadia, aunque el fenómeno es mucho más profundo que el de la mona vestida de seda, porque para llegar a este punto se ha requerido de un proceso de asimilación y colonialismo ideológico en el que efectivamente un perro termina siendo un pato (porque camina como pato y grazna como pato), al menos en la psique colectiva. Desde ahora, el simulacro de Arcadia *es* Arcadia.<sup>58</sup> Sólo resta su oficialización, a la que están más que dispuestas las maquinarias burocráticas del siglo veinte.

Hay desde luego una lógica subyacente, una programación que supone la inserción ideológica, que es capaz de posibilitar la asimilación del perro como pato y del pato como elefante, de lo sintético como natural, y de lo simulado como re-

---

<sup>57</sup> En un doble sentido, se toma prestada la terminología de la doctrina cristiana del latín tardío *inhabitatio*, *-ōnis*, «habitación», «morada», pero también con la negación gramática «in», del sentido usual del habitar, o sea, como no-habitación.

<sup>58</sup> Desde luego, la mayor influencia en la cuestión del simulacro está en el lenguaje y el carácter esencialista de la filosofía occidental, la cuestión del *ser* como instancia absoluta, y la exclusión del devenir —evolutivo— como apelación secundaria del ser.

al. Sin este sublime objeto de la ideología la asimilación de la «nueva realidad» resulta un ejercicio estéril. Se trata de una propaganda de humanización de lo natural o de «naturalización» de lo artificial, un mecanismo que funciona en ambos sentidos, tanto para desprestigiar como para enaltecer lo uno en favor de lo otro. En una analogía se puede usar la visión «humanificadora» que usa Zizek:

En la vida real, este proceso alcanza, sin duda, su apogeo en una reciente nota de prensa en Corea del Norte que informaba que, en la inauguración del primer campo de golf del país, el amado presidente Kim Jong Il superó a todos realizando los 18 hoyos del recorrido en 19 golpes. Uno puede imaginarse el razonamiento del burócrata encargado de la propaganda: nadie iba a creer que Kim se las había arreglado para embocar la bola con cada tiro; por eso, para hacer realistas las cosas, dejemos que, por una vez, necesitara dos golpes para lograrlo.<sup>59</sup>

El ejemplo está en el centro de la realidad, más allá de un estatuto filosófico-esencialista, se trata del acontecimiento percibido por la sociedad subjetiva. El criterio de lo real se fractura en lo subjetivo, por ello ha resultado tan problemático aprehenderlo. Pero la arquitectura como materialidad no distingue compromisos verdaderos o falsos, en tal caso, es un reflejo de la cultura, materia dúctil, dispuesta a ceder, transformando, incluso de Arcadias reales a simulaciones sintéticas. La cultura posmoderna, igual que las notas de prensa norcoreanas, ha decidido —a todos los niveles: la fórmula láctea reemplaza a la leche en una cultura deslactosada— asumir una inseminación calculada en la cultura, que ha aprendido gracias al poderoso instrumento de la costumbre, que la sustitución es mas práctica, económica<sup>60</sup> y eficaz.

*Central Park* en Nueva York es una Arcadia sintética; ya no se trata de un territorio natural —no intervenido por la mano del hombre— sino de un simulacro que ha pasado por múltiples filtros de realidad y por un convencimiento ideológico. Koolhaas lo explica muy bien: «*Central Park* es una conservación taxidérmica de la naturaleza que exhibe para siempre el drama de cómo la cultura deja atrás la naturaleza»<sup>61</sup>. Cuando el tecnócrata moderno ha comprendido en sus planes de desarrollo que la ciudad está engullendo a la naturaleza, previendo la catástrofe vuelve la mirada a sus raíces. Lo interesante es la vuelta de tuerca que se le da a la cuestión, no se trata de incluir a la arquitectura a la naturaleza, sino de inseminar a la ciudad de una pseudonaturaleza calculada. Es la misma lógica que sigue la Carta de Atenas cuando busca imponer a la ciudad moderna un edén interino, la promesa inmanente del paraíso perdido.

---

<sup>59</sup> Zizek, 2009: 44.

<sup>60</sup> Lo económico entendido en su contexto amplio, no únicamente en términos de valor monetario, sino de eficiencia en las leyes que gobiernan la casa, el *oikos* humano.

<sup>61</sup> Koolhaas, 1978: 21.

No es ningún secreto que el urbanismo y la arquitectura han sido un magnicidio natural casi desde sus orígenes, su colonialismo artificial<sup>62</sup> está en la base de su conformación como disciplina, tienen una capacidad, casi genética, de asimilar lo exógeno, y en lo concerniente a la naturaleza, de transformar lo salvaje en sucedáneos, desde los estratagemas más abstractos (el reciclaje de ideas, el *copy+paste*, el kitsch: la no-experimentación) hasta los recursos más desesperados: el césped *artificial*, el árbol  *sintético*, la calefacción, o el aire  *acondicionado*. Es una burbuja aséptica e higienizada, libre de la imperfección que supone una naturaleza fuera de control. Luego, después de la mitificación y la idealización, tras la simulación —a través de una reedificación de la idea en «las casas del lenguaje»<sup>63</sup>, y por tanto en la mente— hay una construcción arquitectónica de lo real, un simulacro que construye  *de nuevo* la realidad en la forma de una redundancia a nivel global. Es el zumbido recalcitrante del urbanismo y la arquitectura en los discursos oficiales, el de un intervencionismo naturalista, en el que se impone  *La Cultura* a la naturaleza, el control a la espontaneidad, lo objetivo a lo subjetivo,<sup>64</sup> Gilgamesh que degüella a Enkidu. De este modo, se completa el ciclo de transformaciones de un espacio natural en el discurso y sintético en la práctica.

«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 contruados, 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.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> La palabra «artificial» (hecho por el hombre) viene del latín  *artificialis*, formada de  *ars*,  *artis*, obra o trabajo que expresa mucha creatividad;  *facere*, hacer; y  *-alis*, relación de pertenencia. El  *artífice* es la persona que hace algo; durante mucho tiempo, éste ha estado ligado al lenguaje propio de la arquitectura, como sinónimo de albañil o constructor.

<sup>63</sup> Como las llama, citando a Heidegger, Sloterdijk, 1999: 57.

<sup>64</sup> Entendido lo subjetivo como la desinhibición primaria, «la capacidad de obrar, de actuar por decisión propia [...] en todo caso, la característica más fuerte del sujeto: la imprevisibilidad». Cf. Sloterdijk, 2005: 78 ss.

<sup>65</sup> Koolhaas, 1978: 22. Trad. Farías, 2003.

## Perversiones II

*Y entonces, para mi caída final e irrevocable, se presentó el espíritu de la perversidad. La filosofía no tiene en cuenta a este espíritu; y, sin embargo, tan seguro estoy de que mi alma existe como de que la perversidad es uno de los impulsos primordiales del corazón humano, una de las facultades primarias indivisibles, uno de esos sentimientos que dirigen el carácter del hombre.<sup>1</sup>*

En el germen imaginario del hombre occidental, precisamente en el libro bíblico del *Génesis* hay una cosmogonía que metafóricamente describe al hombre primigenio, arquetípico en todos los sentidos. La visión que se tiene de él en el jardín del Edén es la de una criatura inocente, puro bien, creada a imagen y semejanza de Dios. Desde su condición de pureza y bondad el hombre es esencialmente bueno, hasta que es corrompido por el diablo (del griego *diábolos*, de *dia*, a través de, y *ballein*, tirar, arrojar; expresa la idea de «tirar mentiras» o arrojar una persona contra otra) pero en mayor o menor grado, esta figura opositora está presente también en otras culturas que no se derivan de este metarrelato de singularidad primigenia y creadora. En la tradición mesoamericana, por ejemplo (aunque en el sincretismo hay varios dioses principales de acuerdo a la región), Quetzalcóatl es llamado «Tezcatlipoca blanco» en tanto que el color de Tezcatlipoca es el negro. Hay una oposición que no es necesariamente dual, como en el caso del hinduismo donde hay una tri-deidad o triformismo que coexiste con miles de dioses de segundo orden.<sup>2</sup> Se trata siempre de un personaje antagónico, la otra cara de la moneda, el envez del ideal, el contradictor, es el rostro oculto, demoniaco y perverso. En las diversas cosmovisiones es prácticamente universal la presencia de polos opuestos, agentes (entes, seres, criaturas, deidades incluso) de oposición, rebeldía y perversión, la eterna lucha del bien y el mal. Desde luego, las grandes religiones tienden a asociar a la figura de oposición caracteres metafísicos, sobrenaturales y malignos, pero en la filosofía griega hay una que nace con Sócrates y que es positiva, que ejerce un ministerio parecido al de los ángeles en la teología cristiana, es la

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe. «El gato negro», 1843.

<sup>2</sup> Shiva nace de la tradición védica (Rudra, «terrible»), pero su poder destructivo tiene también características positivas, es «el auspicioso», que protege, ayuda, favorece, permite, y que no obstante, sigue ejerciendo su poder destructor a través de Kali, su esposa. Pero incluso ahí hay una oposición demoniaca que enfrenta a los dioses terribles.

que los griegos llamaban demonio, es decir, ser divino.<sup>3</sup> Sócrates admite su existencia como un ser intermedio entre Dios y los hombres que atiza su conciencia.

Este demonio se ha pegado a mí desde mi infancia; es una voz que no se hace escuchar sino cuando quiere separarme de lo que he resuelto hacer, porque jamás me excita a emprender nada. Ella es la que se me ha opuesto siempre, [...] y no hubiera podido hacer las cosas que he hecho en beneficio vuestro y el mío.<sup>4</sup>

El *daimonion* es para Sócrates lo que Sócrates para el mundo, lo arrea como el tábano al caballo, una figura persistente que está en favor de la verdad. Si bien no es una figura que tenga mucha iniciativa, se manifiesta siempre como una voz antagonista, una confrontación y quizá, no por nada, habrá nacido la dialéctica socrática. No está claro si esta voz obedece a la luz de la conciencia singularmente fortalecida y aclarada por la meditación y por una especie de exaltación mística, o será una figura metafísica y sobrenatural que visita a Sócrates tantas veces, pero eventualmente lo conducirá a la muerte luego del juicio por la acusación de Melito,<sup>5</sup> debido a que le compele a no callarse y a decir la verdad, de su demonio nace en el filósofo una obligación moral, de conciencia, una necesidad parresiástica.

Pero si Sócrates animado por su demonio es un tábano que arrea a la sociedad con la verdad, hay otro —más insidioso— que personificará no sólo la figura del opositor, sino hacia la Edad Media, incluso los rasgos negativos de la perversión diabólica. Es el cínico, que en Diógenes como figura de resistencia, se puede llamar sin duda, el *daimonion* platónico, aunque su antagonismo va mucho más allá de una perversión-contraste a Platón, pues se introduce tanto en los eleáticos como en Alejandro, y en todos los niveles de la sociedad corintia y ateniense.

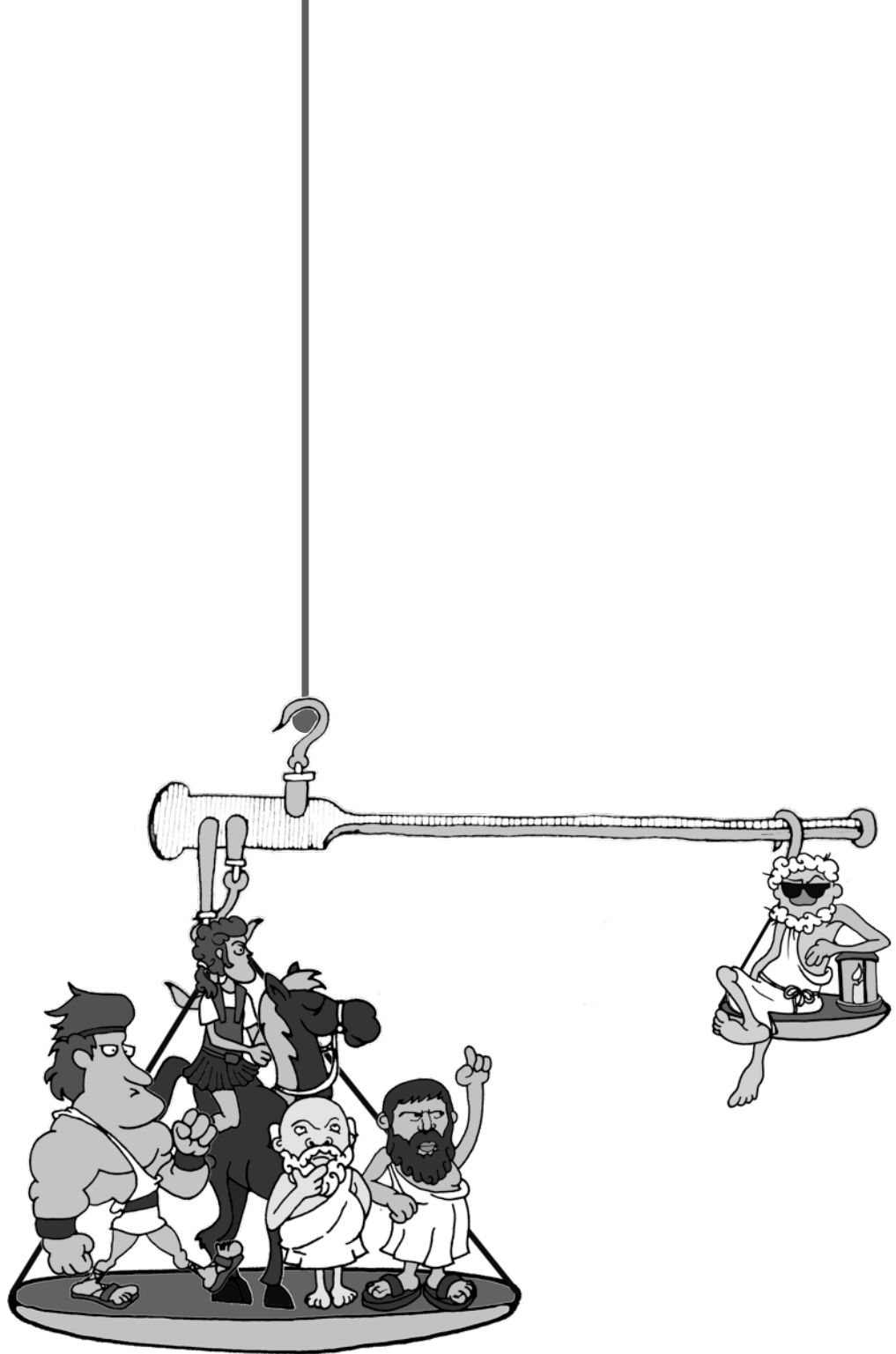
Pan es en la mitología griega un dios salvaje y cínico, es el *outsider* del panteón griego, una figura de oposición a los otros dioses, en la medida de su libertad, su autarquía e insumisión. Precisamente por ello, en la cultura occidental recibe el tratamiento que reiteradamente se asigna al opositor —el de *daimonion*—, Pan es en principio el *Demonium Meridianum* (el demonio del medio día); aunque este título se refiere a la creencia de que provocaba la siesta de la tarde, también hay otra interpretación, la de un demonio *a plena luz del día*, o sea, un demonio que no oculta ni se oculta (en las sombras de la noche), un cínico. Su condición antinómica se verá enfatizada con la llegada del cristianismo, al asignar al Satanás hebreo los caracteres de Pan: el diablo como macho cabrío.

Platón encuentra en Diógenes una figura diabólica —descontado el sentido usual y sobrenatural del término— porque representa una oposición a su estructura de pensamiento. Como antiidealista, el cínico es la figura de la perversión por antonomasia, no sólo porque encarna una contaminación a las palabras de Platón, o el modo de vida ateniense, no es sólo una inversión de los valores sociales, sino

<sup>3</sup> Cf. Platón, *Obras completas*, Tr. Patricio Arzate. En la introducción a «Apología de Sócrates»: 5.

<sup>4</sup> Sócrates, citado por Platón en *Apología de Sócrates*: 31c.

<sup>5</sup> «Sócrates es culpable, porque corrompe a los jóvenes, porque no cree en los dioses del Estado, y porque en lugar de éstos pone divinidades nuevas bajo el nombre de demonios». Cf. Platón, *Obras completas*, Tr. Patricio Arzate. «Apología de Sócrates».



En analogía se puede recurrir al antiguo modelo de balanza griega en la que en la medida que el contrapeso se distancia del pivote en la palanca, adquiere más peso, igual que Diógenes, mientras más se aparta de la convención en el pensamiento, es más fuerte.



una afrenta contra la moral y las normas de convivencia; desde aquí simboliza una perspectiva marginal y maliciosa que merecía ser repudiada. No obstante, el cínicoperverso, no estaba todavía estigmatizado con la imagen oscura y malvada que luego se le asoció, al vincularse con la figura satánica de la tradición hebraica.

En la Biblia, al acusador de los hombres ante Dios, aquel que incita al mal, se le llama Satán, que es la traducción literal de «adversario»<sup>6</sup>. Pero la figura del perverso no sólo es utilizada en el sentido —correcto, etimológicamente— de la inversión (volcar, invertir, dar vuelta), sino como una estrategia de descalificación que persiste hasta la actualidad. En cierto sentido, el diablo es la figura que encarna negación de la responsabilidad individual, es un pretexto para justificar la presencia de mal en el mundo (luego de que el hombre hubiese sido creado puro bien) hay alguien a quien culpar. Desde entonces ya no se tratará del propio delito sino del de la bestia «la serpiente me engañó y he comido»<sup>7</sup>. Adán culpa a Eva y ésta a la serpiente. La serpiente es castigada. Pero en el relato Dios no exime la responsabilidad del hombre aunque que busca descargarse del pecado, también son desterrados. Luego, permanecerá la figura del diablo como argumento de negación, de falsedad, y de mentira.

La serpiente es en occidente figura de la perversión, de lo que se arrastra, lo que daña y engaña,<sup>8</sup> pero esta serpiente «mala» también ha tenido su contraparte «buena», retratada no sólo en los textos bíblicos como figura de la curación,<sup>9</sup> sino en la religión griega, en el emblema de Asclepio. La serpiente, como el *herkeios* que protege la casa, la materialización física de los dioses (y de Zeus) que visitan la casa, el propio Diógenes serpiente.<sup>10</sup> En la tradición judeocristiana —que es importante como uno de los grandes pilares del pensamiento, la ideología y el imaginario occidental— se le asocia a lo animal lo perverso. El animal se manifiesta como representación del mal, el extremo opuesto a la figura angélica que está entre Dios y el hombre; es por tanto, el alejamiento de lo divino. El diablo tiene en el imaginario colectivo cuernos, cola y patas de animal, y frecuentemente se le denomina «la bestia». Hay toda una estética vinculada al mal y a lo perverso, que tomará fuerza hacia los siglos XVIII y XIX con las resistencias artísticas de una bohemia cínica. Pero ¿cómo se da este proceso en el que la animalidad vívida y transparente del hombre se oscurece de un modo perverso hasta devenir en bestialidad y signo de todo lo malo? ¿Cómo es que en la tradición occidental la confrontación (la base de la dialéctica socrática) encarnada en el *daimonion* pasa de ser productora de la verdad a padre de la mentira?

Las últimas palabras de Sócrates son uno de los grandes enigmas de la filosofía, van dirigidas a sus discípulos, «Critón, debemos un gallo a Asclepio. Pagad mi

---

<sup>6</sup> Así se presenta en el libro de Job, como el que acusa a los hombres ante Dios. Cf. Biblia, *Libro de Job*.

<sup>7</sup> Cf. Biblia, *Génesis*, 3,1 ss.

<sup>8</sup> También en la cosmovisión nórdica, por ejemplo la Serpiente de Midgard, aunque en otras culturas, como la mesoamericana, es un dios de vida, fertilidad y belleza.

<sup>9</sup> Cf. Biblia, *Números*, 21,8.

<sup>10</sup> Cf. p. 13 y 24 de esta tesis.

deuda, no olvidéis»<sup>11</sup>. ¿Qué quiso decir Sócrates? Foucault especula —no se puede ir más allá— que estas palabras obedecían a una ofrenda de gratitud a Asclepio por la curación de una enfermedad que algunos filósofos —sobre todo Dumezil— han interpretado como la enfermedad que consiste en vivir, o sea, la vida como padecimiento que sólo se cura con la muerte,<sup>12</sup> pero Foucault argumenta en contra, y sostiene que la enfermedad de la que sana Sócrates no es la vida, sino la mentira, o sea, la incapacidad del hombre de decir verdad. Sócrates se siente curado, liberado; es la cúspide de la parresía.

La enfermedad para cuya curación se debe un gallo a Asclepio es justamente aquella de la que Critón se ha curado cuando, en la discusión con Sócrates, pudo emanciparse y liberarse [de] la opinión de todos sin distinción, de esa opinión capaz de corromper las almas, para, al contrario, escoger, decantarse y decidirse por una opinión verdadera fundada en la relación de sí mismo con la verdad.<sup>13</sup>

Ello no es en rigor el nacimiento del cinismo, sino la culminación de la parresía socrática que eventualmente esgrime cínico como estandarte, y es también el punto de partida para la argumentación foucaultiana del cinismo como el coraje de (decir) la verdad. Es posible entonces admitir una diferencia frente al demonio sobrenatural de tradición yavista, que en primer lugar, dice la *mentira*, por tanto es un opositor a la verdad. En el caso socrático, es un impulsor de la *verdad* que se opone a la mentira (más parecido a la figura que incita a los profetas hebreos, como Jeremías). Por tanto, hay en occidente dos tradiciones en el *daimonion* o el diablo, en ambas se trata de un rival que contradice; en la tradición cristiana se confronta a Dios, que como es el sumo bien y verdad absoluta, el diablo tiene que ser por consecuencia natural, el padre de la mentira, del engaño, de la falsa conciencia. Mientras que por el lado griego, específicamente socrático, el demonio es el que dice la verdad y obliga a Sócrates a decirla, aunque le cueste la vida. Ambas figuras resultan ser una completa inversión una de la otra, pero en los dos casos son utilizadas como una estrategia para descalificar y anular, o sea, sustituyen a la argumentación en contra.

A lo largo de la historia occidental la perversión se asocia a connotaciones perjudiciales y dañinas, hay que recordar cómo se utiliza recurrentemente para la descalificación del homosexual, el judío o la mujer inteligente, ellos también fueron, durante muchos años —sobre todo en la Edad Media— representaciones del diablo, con cuernos y cola. Éste sirve de argumento para la negación, la minimización y/o, con mayor fuerza, la neutralización, la reducción a nada. En este sentido, en términos estrictamente analíticos (no teológicos o metafísicos), la figura del demonio nace como argumento de descalificación, algo que es preciso evitar y de lo que hay que alejarse, no únicamente por el mal intrínseco que conlleva sino por la perversión asociada a él.

<sup>11</sup> Cf. Foucault, 1983: «*Me ameléseste*» (Platón. *Phédon*, 118a, trad. de P. Vicaire, París, Les Belles Lettres, 1983, p. 110 [trad. esp.: *Fedón*, en *Diálogos*. vol. 3, Madrid. Gredos, 1992]).

<sup>12</sup> Foucault, 1983: 109 ss.

<sup>13</sup> Foucault, 1983: 121.

Esta táctica ha sido usada infinitas veces en la historia, el cinismo ha sido significativamente perjudicado con ella; se puede ver, por ejemplo, en el intento fallido de anulación de Platón a Diógenes al llamarlo Sócrates *mainomenos*, o sea loco, enfurecido. Luego, hay que recordar la estrategia (simple, dialéctica, por oposición) del pensamiento moderno racional que para desacreditar a su opuesto lo tacha de irracional. Una vez que alguien es marcado con este estigma, está vencido, sus palabras ya no son —ni deben ser— escuchadas. Una escena clásica y recurrente en el cine que está en la memoria colectiva, es aquella en la que se dice de alguien que está loco; casi de inmediato aparecen dos enormes enfermeros vestidos de blanco cargando una camisa de fuerza, a partir de entonces, amigo, ya no tienes escapatoria.

Quizá uno de los mejores ejemplos de descalificación por la «demonización» que se puede encontrar en la historiografía es el proceso de la Inquisición, mucho más complejo que la usual reducción a la cacería de brujas. La mujer inteligente como bruja, hechicera, esposa del diablo, es un ejemplo paradigmático de la implementación de esta estrategia, que en gran medida comparte con el cínico. Pero aún entonces el Tribunal del Santo Oficio es capaz de reconocer dos categorías que luego recupera Sloterdijk como formas de la falsa conciencia, asociadas al cinismo: la mentira y el error.<sup>14</sup> El presunto hereje sólo está vinculado al diablo cuando persista voluntariamente en el error, cuando decida intencional y conscientemente rechazar la verdad, o sea, elegir la mentira. Hay un periodo de gracia para que, aquellos que han vivido en el error (por ignorancia o sometimiento. En todos los casos es involuntario e inconsciente), ellos reciben el perdón eclesiástico y consecuentemente divino. Pero si una vez que se les ha mostrado el camino de la verdad, éstos insisten (deciden) entonces como hijos del padre de la mentira, están vinculados al demonio.

Según el diccionario de la Real Academia Española, «hereje» proviene del provenzal *eretge* y define que puede ser tanto la persona que niega alguno de los dogmas establecidos por una religión o la persona que disiente o se aparta de la línea oficial de opinión seguida por una institución, una organización, una academia, etcétera, como también es alguien desvergonzado, descarado, procaz.<sup>15</sup> Luego, herejía también se asocia al latín *hairesis*, que se traduce como «elección libre» y que connota, desde el punto de vista etimológico, tanto el acto de elegir como la cosa elegida. Una vez que el juzgado ha recibido la luz de la verdad y persiste en la mentira puede ser correctamente llamado hereje. La estrategia inquisitoria se repite en la Modernidad con la ciencia como nueva religión, y su estigma se diversifica en términos: desviado, *outsider*, marginal, cínico... para designar tanto la oposición a, como la elección desviada del estilo de vida que considera verdadero.

Todas estas consideraciones que parecen periféricas al cinismo, en realidad están en el centro, porque estudian tanto la confrontación, como la moral —luego, la confrontación ética— y su consolidación en Occidente. El cinismo es una

---

<sup>14</sup> Cf. Sloterdijk, 1983: 37.

<sup>15</sup> Cf. [rae.es/hereje](http://rae.es/hereje).

perversión de estas normas ya desde sus orígenes; espacialmente hay en la helénica Atenas reglas morales vinculadas al espacio, lugares para vestirse y para desvestirse, como el caso del policía que reprende a Crates por ir vestido de muselina.<sup>16</sup> Los cánones de la moral occidental están en gran medida dictados por la tradición judeocristiana, que han incorporado a través de los primeros padres de la Iglesia (sobre todo de San Agustín<sup>17</sup>) el tema de la concupiscencia o reincidencia constante en el pecado. Pero una idea que está ausente del antiguo pensamiento griego es la de la herida, la mácula, la mancha causada por el pecado en el alma. Mientras que Platón divide al hombre en cuerpo y alma, Agustín termina de dividirlo en bueno y malo y así, doblemente troceado y sometido a las fuerzas de gracia y pecado, el judío y el cristiano deben optar por una vida justa y moralmente aceptable.

Aunque a lo largo del tiempo ha habido una relajación-evolución de los criterios morales, el cínico siempre se ha opuesto a ellos; el cinismo se presenta entonces como la filosofía de la libertad, de la desinhibición, y desde ahí se enfrenta a las normas sociales impuestas, leyes que el quínico no acepta, porque objetan a su conciencia, porque involucran un sometimiento del hombre por el hombre, y porque encuentra que la ley de la naturaleza que rige su animalidad es más perfecta. Asume esta «nueva legalidad» porque le ha sido conferida (en el caso de Diógenes) por la vía divina junto a todos los seres vivos, una ley que yace latente en el espíritu de todos los seres humanos.

¿Quién no se ha sorprendido a sí mismo cien veces en momentos en que cometía una acción tonta o malvada por la simple razón de que no debía cometerla? ¿No hay en nosotros una tendencia permanente, que enfrenta descaradamente al buen sentido, una tendencia a transgredir lo que constituye la Ley por el solo hecho de serlo?<sup>18</sup>

Sin embargo, para el quínico la ofensa no es percibida como tal, no tiene una intención maligna, porque no sólo no hay una concepción del daño en el alma, sino porque, por el contrario, hay una idea de construcción, de edificación, de cura medicinal para el espíritu. El daño al alma, la mancha, el pecado, sólo se inserta en esta idiosincrasia por el cristianismo. En el quínico antiguo, como no existe una percepción del daño moral, las acciones están permitidas y auspiciadas mientras no dañen al otro, es el caso de la masturbación de Diógenes en la plaza, o comer en la calle, o el sexo público de Crates e Hiparquia. Incluso la «ofensa» a través de la burla, a diferencia del cristianismo no ofende ni destruye, sino edifica porque es una crítica «médica» que está apuntando a sanar-construir a través de decir la verdad. Es desde este proceso en el que la transparencia y la parresía del cinismo original (el quínico) se vuelven oscuridad y secretismo en la cristian-

---

<sup>16</sup> «Al ser detenido por los inspectores de policía de Atenas por ir vestido de muselina, díjoles: “Hasta a Teofrasto puedo mostraros envuelto en muselina”. Como ellos no se lo creían, los condujo a una barbería y les mostró a Teofrasto que se cortaba el pelo». Diógenes Laercio, VI § 90.

<sup>17</sup> Cf. Foucault, 1990: 81 ss.

<sup>18</sup> Edgar Allan Poe. «El gato negro», 1843.

dad,<sup>19</sup> y la figura del quínico, el daimonion (platónico, humano) «se vuelve *cínico*», ahora sí, con todas las connotaciones negativas del término.

Luego, hacia el siglo XIX, no es extraña la asociación que harán los bohemios, los impresionistas, los románticos o los poetas perversos a todo aquello «siniestro», (de la raíz latina *sinistra* o sea, izquierda, como la mano torpe o torcida), a otro aquello que no es recto (del latín *destro*, diestro, derecho), que al recurrir a figuras perversas, a lo oscuro y lo macabro, encuentran una veta preciosa, una fuente de inspiración, como el propio Baudelaire en *Las flores del mal*, o Rimbaud en *Una temporada en el infierno*, y antes, la perversión pictórica de Brueghel en la *Caída de los ángeles rebeldes*, que Lebbeus Woods declara como una de las influencias de su trabajo.<sup>20</sup>

Hasta la década del noventa en el siglo veinte, la palabra «perversión» (del latín *pervertĕre*, volcar, invertir o dar vuelta) había aludido directamente a la desviación mental en la terminología psiquiátrica, y fuera del ámbito clínico todo lo asociado al ella era generalmente negativo. La gran mayoría de las filias sexuales se consideraban formas de perversión, y para 1987 cuando la Asociación Estadounidense de Psiquiatría elimina la palabra de su diccionario, estas son agrupadas bajo el término «parafilias», mientras que el propio término perversión quedó obsoleto en ese sentido, y usual bajo una connotación oscura. El diccionario de la Real Academia Española observa dos definiciones de «pervertir», la primera como «viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto, etcétera». Ésta se enuncia desde una posición hegemónica que reivindica a las buenas costumbres, el gusto o la fe, que por tanto resultan viciados, contaminados, y corrompidos por el perverso. La segunda definición dice desde otra posición, heterodoxa, en la que casi se puede ver al cínico que dice «pervertir: perturbar el orden o estado de las cosas» y que ríe cínicamente.

La idea de perversión parece diluirse en la Posmodernidad, porque es menos frecuente en el lenguaje, se usa cada vez menos, pero este fenómeno obedece a su afianzamiento más que evidenciar su disolución, porque más que disolverse, se generaliza. Junto a la figura del quínico la perversión pierde su carácter individual, se vuelve un fenómeno de masas; ya no es solitaria y perfilada, sino masificada, una perversión social, y como tal, democráticamente aceptada, permitida y practicada a plena luz del día.

El moderno cínico de masas pierde su mordacidad individual y se ahorra el riesgo de la exposición pública. Hace ya largo tiempo que renunció a exponerse como un tipo original a la atención y a la burla de los demás. El hombre de la clara «mirada malvada» se ha sumergido en la masa; sólo el anonimato [que proporciona la masa] es el gran espacio de la discordancia cínica.<sup>21</sup>

Esta dinámica social inseparable del cinismo se evidencia por la distensión de las normas morales que la crítica conservadora no soporta. Cuando ha sido forma-

---

<sup>19</sup> La carta de Aurelio evidencia una alusión al examen de conciencia al final del día una costumbre durante que prefigura la confesión cristiana. Cf. Foucault, 1990: 65.

<sup>20</sup> Woods, [Blog] *Bruegel's presence*. Enero 28 de 2010.

<sup>21</sup> Sloterdijk, 1983: 39.





Pieter Brueghel. *Caída de los ángeles rebeldes*. 1562.

da en un régimen disciplinario de reglas estrictas, el relajamiento de la rectitud en pro de un modo de vida «*light*» —según éstos— resulta en una aparente involución, un escándalo y a fin de cuentas, una degeneración, expresiones todas en términos de una inversión progresista. Pero el cínico, siguiendo su estrategia animal, ha aprendido a tomar la ofensa, el golpe y la humillación proferidos sobre él como arma, e invertir la posición (anástrofe); el atacante inicial es ahora atacado por las mismas palabras que dice y que intentan dañar; cuando el quínico ha asimilado en sí todas las formas de ofensa, ya no hay nada que lo pueda derribar.<sup>22</sup> El cínico —los cínicos— con rapidez mental tiene la capacidad de tomar un objeto peligroso, de desecho o injurioso (la ofensa, por ejemplo), revertir su efectividad y generar algo poderosamente perverso, humorístico, valioso o noble, y encuentra en este proceso un goce morboso, y emancipador: «somos pervertidos, y nos gusta».

Pero esta perversión masificada tiene tanto de potencia como de menosprecio. Desde una perspectiva hegemónica ha existido un desprecio de ella, tanto si se le evalúa desde una postura hegemónica como académica; la *masscult*, por ejemplo, sería el nivel «más bajo» de la cultura,<sup>23</sup> muchas veces su negación, una «incultura». Leonardo da Vinci afirmaría que la mayoría de los hombres no son otra cosa que «seres habitantes de letrinas»<sup>24</sup>. Esta descalificación obedece a la teórica gasificación del individuo en la masa, a su embrutecimiento y en teoría disolución del carácter individual y subjetivo, como si el mero agrupamiento colectivo deviniese en un retroceso mental y evolutivo.

Bajo esta concepción la potencia de la masa sólo funcionaría en la congregación, en la capacidad de convocatoria, como la multitud heterónoma del *Führer* o la repetida hasta el cansancio unidad sindicalista, como entidades a-tómicas (indivisibles) en las que no se admite la disidencia y teóricamente se disuelve el individuo. Vista de este modo, la masa tiene la misma estructura que la identidad, lo masificado es uno, teóricamente indivisible, y mientras más compacto, menos fisura, menos diferencia, menos divergencia y más igualdad, mejor. Estas son las masas que ansían los dictadores con fruición, las que se congregan en la plaza roja tras la Revolución de Octubre, o en la plaza Ché Guevara, son el sueño de Hitler y de Stalin, luego, sólo son valiosas como instrumento de combate, el brazo potente y destructor que de otro modo no tiene sentido ni razón de existir.

Sin embargo, Sloterdijk detecta un cambio en la estrategia de la masa posmoderna, comparada con la de la turba revolucionaria. En principio, hay una crí-

---

<sup>22</sup> «Los golpes, los insultos, las humillaciones son para los cínicos un ejercicio, y este ejercicio tiene valor de entrenamiento, entrenamiento en la resistencia física, entrenamiento también en la indiferencia con respecto a la opinión. Y era asimismo, recuerden, una manera de efectuar una inversión y aparecer como más fuerte que los otros, mostrar que uno podía imponerse a ellos. Así lo mostraban las escenas en las que veíamos a Diógenes aceptar un insulto y un golpe y luego invertir la situación y aparecer como más fuerte que los demás». Foucault, 1983: 311. Hay abundantes ejemplos en la vida de Diógenes. Cf. Diógenes Laercio.

<sup>23</sup> Cf. Eco, 1965 y 1977.

<sup>24</sup> Cf. Sloterdijk, 2000: 33.



tica dura que afirma que un planteamiento de disolución de la masa sería menos eficaz, pero justamente la Posmodernidad se opone, de forma coloidal, en masas moleculares de carácter gaseoso, una descorporización del conglomerado. Las masas actuales carecen de la experiencia sensible de un cuerpo, o de espacios propios, «en lo esencial, han dejado de ser masas capaces de reunirse en tumultos; su propiedad de masa ya no se expresa de manera adecuada en la asamblea física sino en la participación en programas relacionados con medios de comunicación masivos»<sup>25</sup>. La Posmodernidad parece haber encontrado otro camino, coherente con su pensamiento. Es la dinámica de la flexibilización, del rizoma, y las redes (sociales, por ejemplo, aludiendo a la conexión informática).

En la Revolución egipcia de 2011, conocida también como la Revolución de los jóvenes —inspirada a su vez en la Revolución tunecina— las redes sociales tuvieron un papel fundamental. Las acciones de respuesta del gobierno de Mubarak fueron bloquear sitios de Internet para evitar que a través de las redes sociales se difundieran tanto noticias (que eran transmitidas en tiempo real a todo el mundo) como denuncias (en video) y convocatorias. La masa se despoja de una piel que contiene y aparenta, y se disgrega en individualidades subjetivas. De ella ya no cabe escuchar ningún grito general, se aleja cada vez más de la posibilidad de transformar sus inertes rutinas prácticas en intensidad revolucionaria.

«Ahora se es masa sin ver a otros. El resultado es que las sociedades actuales, o si se prefiere, posmodernas, han dejado de orientarse a sí mismas de manera inmediata por experiencias corporales: sólo se perciben a sí mismas a través de símbolos mediáticos de masas»<sup>26</sup>. Bajo la influencia de los medios de comunicación, han pasado de ser corporales a mediáticas y luego, a masas moleculares, «su estado es comparable al de un compuesto gaseoso, cuyas partículas, respectivamente separadas entre sí y cargadas de deseo y negatividad prepolítica, oscilan en sus espacios propios, mientras, inmóviles ante sus aparatos receptores de programación [en la seguridad de su arquitectura], consagran individualmente sus fuerzas una y otra vez a la solitaria tentativa de exaltarse o de divertirse»<sup>27</sup>, o como afirma Koolhaas,

Ahora que las masas han resuelto el problema del placer, a la élite de las otras partes de la isla se le presenta el problema de las masas. Entre los recintos comparativamente salubres de *Steeplechase* y *Luna Park* hay una comunidad cada vez más degradada. «Apenas hay alguna variedad de desechos humanos que no esté representada en su población permanente»<sup>28</sup>

Ya en su primer libro-agenda Koolhaas demuestra que el rascacielos es una multiplicación física del espacio (y el ascensor, su ruptura); no obstante, es en Coney Island donde las multitudes lo inundan, porque les gusta tal como es, donde las densidades metropolitanas van buscando la tecnología de lo fantástico, y son éstas las que acuden en masa desbordando el último lugar de recreo para la mayo-

---

<sup>25</sup> Sloterdijk, 2000: 16.

<sup>26</sup> *Ídem*.

<sup>27</sup> Sloterdijk, 2000: 18.

<sup>28</sup> Koolhaas, 1978: 67. Cf. a Denison, Lindsay en «The biggest playground in the world», en *Munsey's Magazine*, agosto de 1905.

ría de las víctimas desahuciadas de la vida metropolitana. Desde la sociología (¿dónde, si no?) la cultura de masas también ha sido estudiada, y en esta hibridación sociología-filosofía-arquitectura, Baudrillard propone como nueva consigna revolucionaria hundir el Beaubourg. Con la arquitectura como pretexto, las masas se vuelcan porque por primera vez tienen la ocasión de participar multitudinariamente en el inmenso trabajo de enterrar una cultura que en el fondo siempre han detestado.<sup>29</sup> ¿No es ésta una actitud íntegramente cínica?

[Las masas] se precipitan en Beaubourg para gozar de la ceremonia fúnebre, del descuartizamiento, de la prostitución operativa de una cultura al fin verdaderamente liquidada, incluido cualquier tipo de contracultura que siempre será una apoteosis de aquélla. Las masas se agolpan en Beaubourg del mismo modo que se agolpan en los lugares de catástrofe, con el mismo impulso irresistible. Mejor dicho: las masas son la catástrofe de Beaubourg.<sup>30</sup>

## FRUICIÓN

La perversión masificada no será completa si no se encuentra un placer dichoso (catastrófilo) y no culposo en ella, en la acción misma de pervertir y transgredir, una fruición expresada en una orgásmica, en última instancia en una catarsis demoledora. El *Broadway Bomb* es una movilización social sumamente cínica y posmoderna, una carrera que se realiza desde el 2002 en la isla de Manhattan y consiste, sencillamente, es deslizarse sobre ruedas desde la intersección entre la calle 116 y Riverside drive, en el *upper* Manhattan hasta el de *low*, al sur de la isla. En 2012, la Corte Suprema de Nueva York decidió prohibirlo, declarándolo fuera de la ley, pero los grupos, desafiando la autoridad policial (que se había situado con una red plástica —una especie de atrapamoscas— para cazar y eventualmente disciplinar a la masa fruitiva), se lanzaron de todos modos sobre Broadway, evadiendo rizomáticamente a la policía de todas las formas posibles, y dejando las estrategias de la autoridad en ridículo. A pesar de la prohibición, el número de participantes sigue aumentando y el evento anual se sigue llevando a cabo. Su logotipo es una bomba con la mecha encendida, sonriendo. No en vano la carcajada está asociada a la risa demoníaca, perversa, en consecuencia, como resultado de su condición «maligna» tiene que erradicarse disciplinariamente, como afirman Lipovetsky<sup>31</sup> o Sloterdijk:

Quien sienta demasiado civilizada y tímidamente llegará con facilidad a la impresión de que en tal carcajada podría haber algo demoníaco, diabólico, frívolo y destructivo. Precisamente aquí hay que aprestar el oído. El reír demoníaco posee la energía de lo destructivo en sí, con crujir de añicos y paredes que se desmoronan, una carcajada malvada sobre las ruinas.<sup>32</sup>

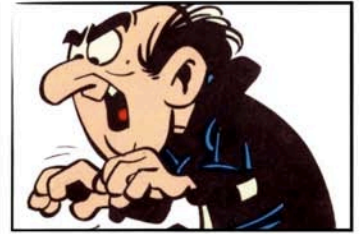
---

<sup>29</sup> Baudrillard, 1978: 85.

<sup>30</sup> *Ídem.*

<sup>31</sup> Cf. Lipovetsky 1983, y Foucault, 1975.

<sup>32</sup> Sloterdijk, 1983: 232.



La fruición como el deleite intenso expresado en la carcajada quínica.



En el quínico la risa va ligada a su perversión liberadora, aquí ya no tiene cabida la paz de alma o la alegría espiritual en sentido religioso, sino un goce intenso producto de la libertad de transgredir, de la soberanía y de la autocracia, aquella oposición que juzga que ha roto las cadenas que le (im)pedían libertad (de movilidad, por ejemplo), es verdaderamente una emancipación, una curación. Aquí no hay ningún gallo que ofrecer a Asclepio, pero hay una carcajada quínica, demoniaca o fanfarrona. La Posmodernidad y su cultura de masas asisten a —y propician— una liberación del pasado y sus categorías que tiene como síntoma la fruición y como fruto la carcajada quínica que «proviene de las entrañas, está fundida de una manera animal y tiene lugar sin reparo alguno»<sup>33</sup>.

En *El tambor de hojalata* Grass propone lo que entonces parece una metáfora enternecedora, pero luego en *Pelando la cebolla* hace ver como parte de un hecho anecdótico. Tras la segunda guerra mundial, algunos grupos (sobre todo los que en una época de carencia podían permitírsele económicamente) asisten a un mesón donde la atracción principal es cortar cebolla, para ello los presentes reciben cada uno una tabla y un cuchillo —y la respectiva cebolla—. Lo que Grass describe es la catarsis de todos aquellos que durante la guerra ya no tenían más lágrimas para llorar y no podían hacerlo más, que encuentran en la enzima alinasa una ayuda para la descarga. Luego, como señalará Sloterdijk, el cinismo enfrentará otra estrategia de liberación que en la carcajada redime no sólo de un momento histórico vivido, como la guerra, sino de una disciplina (orden, moral, control) impuesta transgeneracionalmente, que desemboca —y se rechaza— en la Posmodernidad.

Por su lado Vattimo afirma que uno de los tres mecanismos que efectivamente faculta el acceso a la «pos»Modernidad es el pensamiento de la fruición<sup>34</sup> (del latín *fruitio*, *-ōnis*, complacencia, goce muy vivo). Más allá de descubrir en ésta sólo un vehículo catártico, una experiencia en sí misma (como acontecimiento aislado) es preciso reconocerla tanto como un síntoma de algo, como una máquina con sus propias dinámicas. Reducirla al mero goce aislado (incluso a una sensación) es despojarle de su capacidad creadora interior como talento de hacer, como dinámica de transformación en el pensamiento, puesto que al fruir se le asocia también otra propiedad, no es sólo gozar, sino también recordar, evocar, en este sentido «regodearse», volver en la memoria al acontecimiento y revivirlo con deleite liberador.

Hay dos ideas en Heidegger que intentan explicar un desapego de la sombra del pasado para poder rebasar (remitir) la Modernidad. De acuerdo con Vattimo, tanto Nietzsche como Heidegger son los filósofos de la Posmodernidad en la medida que ambos eliminan la idea de fundamento como remisión *al* pasado y como remisión *del* pasado; en el primer caso, se trata de remitir como dirigir; ya no se fundamenta teniendo como base (cimiento, plataforma) el pasado, o sea, ya no es argumento de fundamentación. En el segundo caso, remisión *del* pasado, en este contexto, un «dejar ir» a la sombra histórica, liberarse, convalecer de la enferme-

---

<sup>33</sup> Sloterdijk, 1983: 231.

<sup>34</sup> Junto al pensamiento de la contaminación y de la *Ge-Stell*. Cf. Vattimo, 1985: 155 ss.

dad del pasado,<sup>35</sup> es el *Verwindung*, remitir como curación o convalecencia. Esta idea tiene su correspondencia en la *Andenken*, que es un «pensar como rememoración»<sup>36</sup>, y que se conecta con el fruir, pero incluso aquí no se trata de un apego de dependencia sino de pensar el pasado serenamente, liberado de éste y agradecido por éste, «lo que hace el *Andenken* es precisamente desfundamentar continuamente los contextos históricos a los cuales se aplica, sometiendo a un análisis infinito a las palabras que los constituyen»<sup>37</sup>. Ello replantea la cuestión de lo nuevo como desarraigo, pero sobre todo como principio de evolución, una emancipación sana y liberadora desde el presente hacia el futuro, lo que De Solà Morales llama «construir cada paso y su fundamento»<sup>38</sup>.

Atada —como ha estado a la teoría— la arquitectura no podía desafanarse de los referentes históricos y megalómanos del pasado sin una catarsis liberadora, un *Andenken*.<sup>39</sup> Se trata de lo que Nietzsche expone como epigonismo, «exceso de conciencia histórica que encadena al hombre del siglo XIX (podríamos decir al hombre de comienzos de la Modernidad tardía) y le impide producir verdadera novedad histórica»<sup>40</sup>, tanto filosófica como arquitectónica. Es claro en el neoclásico, pero es mucho más sutil en las formas de comprensión y diseño de los proyectos en la segunda mitad del siglo veinte, porque el proceso de adoctrinamiento ideológico también se volvió más táctico y perspicaz. De este modo, el arquitecto se ve obligado a buscar las formas de su arte, de su arquitectura, de su moda, en el gran depósito de trajes teatrales en que se ha convertido el pasado para él.<sup>41</sup>

«Tal vez las historias convencionales están en lo correcto, quizá la arquitectura contemporánea esté influenciada más por una veintena de edificios canónicos de los que todos hemos leído innumerables veces. O, tal vez la repetición crea una influencia, al menos igual a la de los propios edificios. Tal vez estamos tan influenciados por la certificación histórica que crédulamente seguimos calcando a partir de lo que hemos «aprendido» en la escuela y más allá».<sup>42</sup>

Desde una visión dialéctica, lo nuevo sólo surgirá con referencia a lo viejo porque en el concepto de lo positivo está contenido ya lo negativo, es su antítesis, de modo que la novedad como es entendida en el pensamiento moderno estará permanentemente ligada al pasado en la medida que lo contiene, sin embargo, esta forma de pensar produce un razonamiento circular del que no se escapa debido a la propia forma de argumentación, puesto que sus herramientas lógicas están con-

---

<sup>35</sup> Cf. p. 87 y 351 de esta tesis.

<sup>36</sup> Vattimo habla de pensar como memoria y pensar como rememoración. Cf. Vattimo, *Aventuras* (1979): 117, 119, y *Ética* (1989): 29, 44 ss.

<sup>37</sup> Vattimo, *Aventuras* (1979): 123-124 y 117-118.

<sup>38</sup> De Solà-Morales, 1995: 67, y cf. p. 91 de esta tesis.

<sup>39</sup> En Heidegger se trata de pensar el pasado como rememoración, de forma serena, y a la vez desfundamentar continuamente.

<sup>40</sup> Vattimo, 1985: 145.

<sup>41</sup> Cf. Vattimo, 1985: 145.

<sup>42</sup> Woods, Lebbeus [Blog] *Outsider architecture*, pub. 1/10/2007, (cons. 5/2013).

tenidas en la premisa. Este salto de ruptura se encontrará en el pensamiento débil y las estrategias de confrontación, flexibles y rizomáticas, «tal vez a partir de aquí, una ética posmoderna podría oponerse a las éticas, aún metafísicas, del “desarrollo”, del crecimiento, de lo *novum* como valor último»<sup>43</sup>.

Desde luego, remitir no es olvidar la historia; desde el momento en que la fruición es rememoración se está hablando de un «volver» gozoso y liberado, no vinculante, no fundamental (como cimentado, comprometido con el monumento, la memoria del pasado), no interpretativo, sino experimental. Ello, desde una postura independiente —la *bios adiaphoros*— hace frente a una ideología que muchas veces privilegia el reciclaje de ideas, la composición de cánones y la conjugación de tipos estéticos para la conformación de un espacio que por el contrario, es a todas luces subjetivo, vertiginoso y cambiante. En la arquitectura neoclásica es obvio el recurso al pasado como reproducción e imposición literal de fórmulas clásicas, con alguna novedad: la pujante y flamante reinterpretación, que por entonces apenas surge como concepto en la filosofía y con poca aplicación en la arquitectura. En general, la estética trata de recetas heredadas y recogidas por Vitruvio, aplicadas a una tipología estética concreta, los nuevos templos: bancos, universidades, oficinas, etcétera.<sup>44</sup>

En la misma línea y por su lado, el posmodernismo «juega» con elementos estéticamente logrados y fórmulas probadas, ciertamente con la intención de desacreditar y hacer mofa de ellos, pero aquí también hay sumisión-remisión al pasado, ya no tanto para negar la estética sino para redefinirla sarcásticamente; aquí el quínismo empieza apenas a hacer estragos, pero todavía no ha adquirido fuerza suficientemente emancipadora para rememorar el pasado con fruición, con *Andenken*, que es el «término con el que Heidegger en sus obras más tardías designa el pensamiento ultrametafísico, pensamiento que rememora el ser, pero que, por eso, no lo hace nunca presente, sino que lo recuerda siempre como ya ido»<sup>45</sup>. Por ello en el posmodernismo, aunque es incipientemente quínico por la burla vitupe-rante y la intención de desfundamentar —desvincularse sanamente de— el pasado, no hay todavía remisión, *Verwindung*, ni curación como *Andenken*, no hay aún una experiencia fruitiva-cínica de liberación.

Fruir, como fluir, no supone un detenimiento hermenéutico-especulativo sobre el monumento, o sea, reinterpretación derivada de una especie de pleitesía a un pasado canónico que hay que cargar en hombros y que persiste como una sombra, sino la emancipación de éste y sus fórmulas, nuevas aproximaciones, otros modos de ver y oír y de pensar-formular, es renuncia al paisaje familiar, explorar y no recorrer las mismas rutas conocidas, aplicar las mismas fórmulas que darán siempre los mismos resultados. Por el contrario, implica arriesgarse, intencionalmente abandonar las seguridades, desarraigarse, lanzarse a lo desconocido, o sea, precisamente, *experimentar*. Ello tiene como raíz y consecuencia que la fruición

---

<sup>43</sup> Vattimo, 1985: 156.

<sup>44</sup> Cf. Jencks, 1977: «Los modos de comunicación arquitectónica», p. 39 ss.

<sup>45</sup> Vattimo, *El pensamiento débil*, 1983: 22.

implicará el abandono de la concepción funcionalista del pensamiento, un disfrutar de las formas espirituales del pasado sin tener que ser preparación para otra cosa, «sino que tiene un efecto emancipador en sí misma»<sup>46</sup>.

Desde entonces no se trata sólo de experimentar como construcción (de arquitectura, por ejemplo) sino también de experimentar (como vivencia). La fruición es una experiencia intensa y bajo esta condición no requiere justificación teórica-racional. Hay una vivencia sensible (mucho más subconsciente e irracional que racional) que implica el abandono de la concepción funcionalista del pensamiento, o sea, del pensar como teorizar, interpretar, justificar, que se territorializa en el gozar, fruir, experimentar. Hay recuerdo del pasado, pero no apego doloroso o canónico (o dolorosamente canónico), o patológico. La fruición, el goce catártico será entonces, por oposición —más que el ya obsoleto formalismo—, el extremo opuesto al funcionalismo —y liberado de esta dialéctica— porque desde su condición irracional<sup>47</sup> no pretende legitimar ni justificar una actitud eficazista, menos bajo la idea paranoica que sostiene que el espacio debe estar sometido a una función específica, por lo tanto, en la Posmodernidad y en el pensamiento quínicico, para la arquitectura es verdadero afirmar que *la forma sigue a la fruición*.

#### VOYEURISMO

A principios del siglo veinte, con la llegada de la imagen movimiento se empieza a consolidar una sociedad de la imagen (que Debord llama «del espectáculo») donde se potencia la fruición por el ver sin justificar racional o teóricamente lo visto, o sea, la creación de imágenes mentales que ya no están dadas por la interpretación de la lectura, sino por la visión de una imagen bruta, directa y sin intermediarios que todos pueden entender. Es una narrativa distinta de la dada por la lectura como interpretación del texto. Ello dio pie a una experiencia que efectivamente revolucionó la cultura, y no de forma periférica o marginal, sino radical, porque a través del cinematógrafo permitió al hombre acceder a otros procesos de asimilación de lo transmitido en la pantalla. La sociedad del espectáculo no asiste solamente a la distensión, a una contemplación pasiva (como en otro tiempo el teatro, la danza, la carpa, el *vodevil*) que aún aparece limitado por un espacio físico e intransigible —el escenario.

Luego, las posibilidades espaciales de la pantalla cinematográfica como heterotopía permiten una invasión a la intimidad, un voyeurismo de masas. No es por tanto una contemplación pasiva, sino la excitación de invadir, en primeros planos, la privacidad ajena, la intromisión permitida en el espacio vital del otro. La dinámica no es muy distinta al encuentro singular de dos filias, el voyeurismo por un lado que encontrará su contraparte perversa en el exhibicionismo. Para que este acoplamiento funcione, es indispensable recurrir al truco del autoengaño que aumenta y posibilita la fantasía (de otro modo se pierde la adrenalina de la transgre-

---

<sup>46</sup> Vattimo, 1985: 155.

<sup>47</sup> Precisamente en su irracionalidad radica la ruptura del círculo vicioso, una ouovoría, un sistema cerrado del que sólo se puede salir por reterritorialización y fractura.









Lachapelle, D. *Self portrait as house*, 2013.

El desnudo en la obra de Lachapelle obedece tanto a un principio estético como a un argumento cínico: que el cuerpo puede escandalizar, en la medida que es la oposición a una idiosincrasia de lo cubierto, de lo moral y lo pudoroso.

sión como experiencia) ya que en ambas partes el riesgo de ser descubierto actúa, a menudo, como un potenciador de la excitación. El exhibicionista pretende que el voyeurista no está ahí, mientras que éste simula que el exhibicionista no lo ve.

En *La ventana indiscreta*<sup>48</sup> de Hitchcock, hay un voyeurismo manifiesto que luego retratará de forma más perversa en *Psicosis*, y que en ambos casos conduce e integra al espectador en la fruición por el ver. El hombre contemporáneo encuentra en este territorio-pantalla un espejo de la realidad, una intimidad hasta entonces no vista ni permitida, que gracias al cine condujo en la práctica a una despenalización del fisgonear, y eventualmente, a una socialización del voyeurismo, el deseo derivado de la visión se convierte en un «espacio» del que hay que escapar, por algo Pamuk dice, refiriéndose a *La ventana indiscreta*: «Era la sensación de no poder salir de un sueño asfixiante, como no poder escapar de una habitación cada vez más angosta. Era como si el tiempo se hubiera convertido en algo que se iba estrechando»<sup>49</sup>.

Una primera reflexión con el filme como pretexto lleva al pensamiento de la intimidad, de lo que el hombre esconde bajo y detrás de la arquitectura, sus muros y cubiertas, sus áticos, jardines y sótanos. «¿Qué hay en la caja?» es una patología absolutamente paranoica, como la que retrata Hitchcock en la mente del fotógrafo Jefferies, y que contagia a su novia Lisa Carol y luego a la enfermera, pero que de forma difusiva se extiende al espectador en la sala de cine; hay un ejercicio (una anticipación) claro de cómo el director le implica en paranoia. En el caso de los recién casados, donde Hitchcock usa como recurso cinematográfico una acción simple: bajar la cortina. Al ocultar de la vista no tiene siquiera que insinuar nada, pero genera una construcción paranoica en la imaginación en la que el espectador llena los espacios faltantes.

¿Qué esconde Zeus en la tinaja (*pitthos*) que ha regalado a Pandora? ¿Por qué no debe abrirse bajo ninguna circunstancia? ¿Qué oculta el muro? ¿Qué es lo que la arquitectura-caja esconde y que por ello se vuelve irresistible? (¿Es la paranoia voyeurista el éxito del formalismo?) Al respecto Woods señala que «“La ventana indiscreta” de Hitchcock es una película concisa sobre cajas tontas y sus cotidianos, a veces profundos, misterios humanos. Aquellos de nosotros que vivimos en ciudades no necesitamos de una película para decirnos que no sabemos realmente, a ciencia cierta, lo que sucede en la esquina siguiente»<sup>50</sup>. En el caso de *Ciudad desnuda* de Dassin, se busca desentrañar el misterio de qué esconden los muros de la metrópolis, desnudándola, mostrando crudamente el crimen, la extorsión o la violencia, que por su lado Hitchcock sólo insinúa sutilmente en perversiones domésticas, pero que tampoco puede contener, porque aquello que hay de misterioso y prohibido ejerce fascinación en la naturaleza humana. Es la mirilla que tanto Bates como Jefferies transgreden. En el segundo caso, como afirma Deleuze, la alusión a la vista es más clara, «de una manera todavía más directa, el héroe de *La ventana*

---

<sup>48</sup> Hitchcock, Alfred, Dir. *Rear Window*, Estados Unidos, 1954.

<sup>49</sup> Pamuk, *El museo de la inocencia*.

<sup>50</sup> Woods, «Dumb boxes». Blog, Abril 8, 2008 (cons. 4/2015).

*indiscreta* accede a la imagen mental, no simplemente por ser fotógrafo sino porque se halla en un estado de impotencia motriz: en cierto modo se encuentra reducido a una situación óptica pura»<sup>51</sup>.

Pero el espectador paranoico no sólo ve, también es visto, tanto desde la ventana de la casa en *Psicosis*, por la figura edípica de la madre del asesino que conecta «visualmente» con el espectador desde una construcción paranoica en su imaginación, como por —señala Deleuze— la brasa de un cigarrillo en el rectángulo negro.<sup>52</sup> En ambos casos se trata de incluir al vidente a través de un mecanismo paranoico: abrir la caja, descorder la cortina, levantar la persiana, quitar el muro, romper el límite para quedar incluido en la realidad, del mismo modo que hace el fotógrafo Jefferies, al sobrepasar el ver, salta de su fantasía —su (in)cómoda posición tras la ventana— cuando descubre que su realidad, representada por su novia Lisa que ha compartido con él la paranoia, de pronto está del otro lado, del lado de la «fantasía». Jefferies mira siempre a través de una ventana-fantasía, su deseo está fascinado por lo que él puede ver a través, al otro lado de su realidad que eventualmente termina engulléndolo.

El problema de la infortunada Grace Kelly es que, al declarársele, actúa como un obstáculo, una mancha que altera la vista de él a través de la ventana, en vez de fascinarlo con su belleza. ¿Cómo logra ella finalmente ser merecedora de su deseo? Ingresando literalmente en el marco de la fantasía de él; cruzando el patio y apareciendo «en el otro lado», donde él puede verla a través de la ventana.<sup>53</sup>

En el cine, —específicamente el caso de Hitchcock— hay una inversión-inserción del espectador, porque el director no sólo quiere hacerle partícipe de la ficción, sino incluirla en su realidad, e incluir a éste en la historia. En este sentido, se pretende que el voyeurista realice el salto a una heterotopía —nunca mejor dicho— a un «otro espacio», un espejo de realidad en el que la pantalla actúa únicamente como un marco de referencia, una ventana. La intención subyacente en el director es transferir algo desde el encuadre a la mente del espectador, incluirlo, del modo en que el protagonista luego «entre» en su ventana; entonces, tanto como representación del espacio (la pantalla) como objeto arquitectónico (fluir del espacio) ventana, intersticio, mirilla, se convierten en fetiches morbosos, que posibilitan y autorizan una transgresión visual.

Aquí radicaría la tesis latente del filme dada precisamente por el encuadre, que el cine, específicamente la pantalla cinematográfica, es una ventana, una heterotopía que permite acceder a realidades hasta entonces vedadas y veladas, es una invasión a la intimidad en la que el espectador se vuelve acosador, un voyeurista socializado gracias a la vivencia del cine como un entrar libremente en la familiaridad ajena. El observador participa de los besos entre Stewart y Kelly, dejándose convencer por una fantasía que quiere creer. En cierto modo, en *La ventana indis-*

---

<sup>51</sup> Deleuze, 1983: 285.

<sup>52</sup> Deleuze, 1983: 28.

<sup>53</sup> Žizek, 1989: 164.

*creta* se repiten los argumentos y recursos de *Psicosis*. En los dos filmes hay paranoia, asesinato y voyeurismo a través de una ventana, enorme en el caso de *Jefferies*, y apenas un agujero en la pared con *Bates*. En ambas hay posiciones espaciales intermediadas por una vano que las conecta; dentro-fuera son indiscernibles (el adentro y el a-dentro se funden en una sola palabra), hay una sucesión de vanos e inversiones espaciales multiplicados por la pantalla y la imaginación. En ambos casos la ventana establece un marco, una posición que delimita, contiene y divide el espacio, y que eventualmente hará entrar al espectador, incluyéndolo,<sup>54</sup> como afirmaba Hitchcock, «transfiriendo la amenaza desde la pantalla a la mente del público», pero implicando a la vez al público como voyeurista, fruidor y cómplice que experimenta la perversión del psicópata al descorrer el velo, la cortina de la ducha tras la que se encuentra *Marion Crane*.

En *Bates* es claro el paso del ver al actuar, del deseo a la acción. En el violador o asesino seriales hay siempre al inicio una condición latente, un deseo oculto y reprimido que poco a poco se empieza a manifestar —a pasar de la visión a la realización— de forma que en ambos casos el momento del paso es claro: la violación o el asesinato; en *Bates*, ambos (el cuchillo psicológicamente está asociado a la penetración). Del mismo modo la vivencia social posmoderna pasa primero de la visión a la fruición y luego a la fruición por la visión, pero este dinamismo no se detiene ahí, hay también una compulsión por la vivencia, un deseo que una vez despierto y hambriento, reclama ser satisfecho. En este caso, se sigue el paso de la fruición voyeurista socialmente aceptada a una praxis, esto es, de la vista a la acción, de la imagen provocadora de deseo a la realización fáctica/de hecho.

Se trata del mismo proceso cuando se habla de una fruición por experimentar, un deseo que hasta entonces ha sido social e históricamente contenido-reprimido pero ahora encuentra que su realización no sólo es posible, sino incontenible, tanto porque hay una distensión en los límites de las normas sociales que incluso lo alientan, como en por la desinhibición del individuo y/en la masa, síntoma del fenómeno quínico. Esta idea-deseo que ha entrado por los ojos, (y aquí ya alejada de las connotaciones sexuales de la película) se convierte en una fruición por la experiencia, un deseo por realizar —algo que precisa incluir en su realidad, su ventana, su encuadre-marco de referencia<sup>55</sup>— aquello que hasta ahora sólo ha estado, latente, en el deseo, y que la visión potencia, pero que por sí sola no puede satisfacer. Una fantasía que una cultura perversa precisa, necesita, requiere y ansía llevar a la realidad, construir en el territorio lo que hasta entonces estuvo prohibido y que es posible gracias a la desinhibición que ha traído el quinismo perverso en la

---

<sup>54</sup> «Si es verdad que una de las novedades aportadas por Hitchcock fue la implicación del espectador en el film, ¿no se hacía preciso que los propios personajes, de una manera más o menos evidente, fuesen asimilables a espectadores?» Cf. Deleuze, 1983: 285.

<sup>55</sup> Un mecanismo homólogo es el que funciona en la fantasía: ¿cómo se convierte un objeto empírico, categóricamente determinado, en objeto de deseo?; ¿cómo este objeto empieza a contener algo X, una cualidad desconocida, algo que es «en él más que él» y lo hace merecedor de nuestro deseo? Mediante su ingreso en el marco de la fantasía, mediante su inclusión en una escena de fantasía que da congruencia al deseo del sujeto. Zizek, 1989: 164.



Posmodernidad. Esta es, precisamente, la fruición por la experiencia. La perversión, como afirma Sloterdijk, será éste paso transgresor del deseo a la praxis, y (parafraseando a Lacan<sup>56</sup>), de lo visto a lo vivido: «no cabe la menor duda de que el “ser perverso” o la vida epicúrea y de cerdos (conforme al sentido, es otra expresión para «vida quínica») merece la pena cuando en ello se puede experimentar lo que hace tiempo se habría podido experimentar pero a lo que no nos atrevimos»<sup>57</sup>.

La Posmodernidad ofrece al perverso un territorio para la fruición en todos los sentidos, pero sobre todo en términos de obsesión lo experimental y lo experiencial. Aunque experimentar esté también asido por el largo brazo del control que no le permite al individuo (aunque en principio él tampoco quiere consentir) una fruición descontrolada. Entonces, ávido de experiencias, recurre a la construcción de territorios urbanoarquitectónicos donde tanto lo surreal como lo salvaje es posible con las debidas precauciones. Los elementos arquitectónicos contribuyen a la creación de un espacio y una experiencia irreal y onírica serán los protagonistas de un territorio que aspira a ser experimentado, aunque éste, a fin de potenciar la experiencia, tenga que ser una simulación; se tratará entonces de construir infraestructura para mantener —en la ilusión— la experiencia de lo natural, simuladores de vuelo, túneles de viento, corrientes de nado, una Disneylandia que finge los otros espacios (oníricos), o los *Universal Studios* como parques temáticos para la introducción física del cuerpo en un territorio en donde previamente se ha introducido ya la mente. Luego están los proyectos ecoturísticos para estar en contacto con la «naturaleza» como si al entrar a Epcot Center, se entrara a México, un sustituto del pasado, el presente y el futuro. Es una amalgama cuasiperfecta de naturaleza, experienciación y —sobre todo— control. Pero esta (redituable) broma arquitectónica tal parece que se propaga en otros «otros» espacios. Así como México en Disneylandia, Italia en Louisiana en la obra de Moore, o las embajadas arquitectónicas de los países en las exposiciones universales, el parque temático de la cultura.

En el siglo XVI, el viajero colonizador se enfrenta a una naturaleza descontrolada y salvaje: los rápidos en los ríos, las tormentas en altamar, la insalubridad del agua, las enfermedades transmitidas por animales o el salvajismo de éstos (las garras del león, la mordedura de serpiente, el ataque de oso). Luego, no es desconocida la quisquillosa susceptibilidad de la sociedad posmoderna que es resultado de un proceso de domesticación. Pero mientras que la naturaleza no ha cambiado en su ser indómito, en el siglo XXI el explorador urbano, mucho más gobernado por los dinamismos de la domesticación, renuncia a la experiencia directa con lo salva-

---

<sup>56</sup> Para Lacan en *Le state du miroir* radica la fase del desarrollo psicológico en el que el niño se encuentra por primera vez capacitado para percibirse en el espejo, en oposición a un anterior inacabamiento anatómico en e que se vive, es el encuentro de lo visto frente a lo vivido. Surge entonces la paranoia, como una compulsión de armar lo fragmentado y conectar lo inconexo. Inversamente, hay un morbo sádico al reconocer en el otro lo fragmentado: el decapitado, el manco, los miembros amputados, etcétera. Cf. Lacan, 1949: 99 ss., e Ibañez, 2006.

<sup>57</sup> Sloterdijk, 1983: 527.





[IZQ. SUP.] Arcadia natural. [CEN. SUP] Arcadia idealizada-utópica. [DER. SUP.] Arcadia Sintética.  
[IZQ. INF.] ¡Bienvenido! *Welcome to Mexico*. Así se anuncia la llegada al México de Epcot.







[DER. INF.] Una ola de concreto suficientemente disfuncional se rebela del horizonte, arqueándose hacia el cielo. Docenas de vehículos pintados de gris (desde aviones hasta zapatos) son atraídos en su magnetismo rebelde a lo largo de cientos de metros. La gente usará este entorno urbanoarquitectónico como territorio lúdico. SITE, *Highway 86*, para la Expo de Vancouver 1986.



je-natural fuera de su control, y recurre a otro tipo de prácticas urbanas en aproximaciones simuladas en la búsqueda de una fruición que su naturaleza química precisa y que no puede obtener de otro modo; es una vuelta al origen profundo, como canta Gibrán, al referirse a las casas.

Construye con tu imaginación un cenador en tierra salvaje antes de construir una casa dentro de las paredes de la ciudad.

Porque mientras tienes regresos al hogar en tu crepúsculo, también el trotamundos dentro de ti los tiene, el siempre distante y solo.<sup>58</sup>

El ansia por la experiencia adrenalínica del miedo que implica lo salvaje, tanto en el cine (que conserva la seguridad psicológica del espacio: el espectador puede caer en cuenta en cualquier momento de la fantasía a la que se autosomete) como en el parque temático en el que se recurre al miedo como experiencia y se garantiza a los fruidores que no saldrán lastimados.<sup>59</sup> Desde luego, como no están completamente desvinculados del pensamiento moderno del confort, será un temor *controlado*, es un miedo que siempre tiene un botón de pánico, lo que en el sadomasoquismo se denomina *safe word*. De este modo, el hombre de herencia moderna aspira a tener cubierta su dosis de adrenalina que en el mundo salvaje estaba garantizada, pero sin exceder los límites, sólo busca la fruición, momentánea, en la que en todo momento tiene el control y marca el límite. La arquitectura y la ciudad construirán ese seno cálido y seguro al que recurre y que le arropa, el resguardo físico y psicológico que ha fraguado transgeneracionalmente, pero también la oposición a su lado perverso y químico. Luego, habrá de encontrar en la selva de su venerado y estéril asfalto un territorio de transgresión que reemplaza la jungla aún arraigada en su ser-animal, en la que es posible escalar, deslizar, saltar. Respectivamente, *buildering*, *skate*, *parkour*, o sea, *fluir-fruir*.

#### ALMACENES BEST

El diseño de los almacenes Best fue comisionado por primera vez en 1970 (y hasta 1984) a James Wines, fundador de SITE (*Sculpture In The Enviroment*). El proyecto consistió en nueve almacenes diseñados para BEST Products Company, empresa de Richmond, Virginia, propiedad de la familia Lewis, dedicada al comercio de productos no perecederos en Estados Unidos. Su retórica es considerada iconoclasta del edificio y los elementos de la arquitectura del siglo veinte. Por entonces, las mutaciones entre arte y arquitectura estaban en boga, exploradas en obras híbridas, como la *Conical intersection* de Matta-Clark, *Spiral Jetty* de Smithson, o la *Merzbau* de Scwitters. Es en este contexto donde SITE propone una arquitectura apocalíptica y, de modo particularmente desafiante, anticatólica. Es una renuncia a casi todo lo que por entonces es un argumento de autoridad en el discurso de las altas esferas de la élite arquitectónica. Por ello, siguiendo la estra-

---

<sup>58</sup> Gibrán, *El profeta* (1923). § Las casas.

<sup>59</sup> Hay escenarios urbano-arquitectónicamente diseñados para el perfeccionamiento de la ilusión, como la ficción especulativa del *Parque Jurásico* en el que se ejemplifica cómo la pérdida del control aterra al hombre en su encuentro con lo salvaje.



tegia de descalificación de la Modernidad, los almacenes BEST reciben juicios negativos de la crítica especializada.

La importancia de la propuesta de SITE radica en que, a la vez que está en el centro de las discusiones de la época, también permanece alejada en el debate arquitectónico; es una especie de ojo del huracán que evade la tormenta de la forma-función (la forma es una caja), el ornamento y el historicismo (no tiene un ornamento explícito, pero se implica en los tratamientos derruidos), o la mercantilización de la obra arquitectónico-artística (los Best no le temen a una arquitectura-mercancía, es una amalgama nebulosa entre arte y capital).

La dialéctica funcionalista de Sullivan está en apogeo en la posguerra, es un vehículo para la transmisión de las ideas y un eslogan efectista y efectivo. De ahora en adelante, la arquitectura moderna y posmodernista habrá de acudir a estas dos etiquetas. Pero los proyectos de SITE, y los de muchos arquitectos contestatarios de la segunda mitad del siglo veinte, reniegan expresamente de esta dicotomía reductiva. La forma de los almacenes Best es la más simple, un hexaedro ortogonal; todos partirán de esta premisa, pero ello no impide que la caja se convierta en un monumento rebelde.<sup>60</sup> «Wines dice que la serie BEST estaba destinada a subvertir lo que él llama la “santidad” de diseño moderno formalista a principios del 1970. “Ellos estaban destinados a desafiar las ideas de la gente sobre la arquitectura”, dice»<sup>61</sup>. No se muestra en principio un afán megalómano por la imposición de la forma, pero este recurso tampoco se adapta a los mecanismos excesivamente funcionalistas, pues se trata de una planta que, si bien se ha dedicado a la exposición y venta de productos, puede fácilmente ser un territorio multiusos cuando es liberada de la invariabilidad restrictiva impuesta por el muro delimitador. Plantas libres, cajas y diseños postapocalípticos que se mezclan de forma indiscernible con la escultura, tan despreciada por los modernos —en una obsesión disciplinar y disciplinaria— en los momentos en que era parte integral de la forma del edificio. Para Wines el formalismo no tiene sentido, su obra no le ladra a esos extraños. En el Museo de Arte Moderno de Frankfurt, por ejemplo, su propuesta sigue siendo una gran caja para un solar triangular. Como la esquina estorba a la circulación vehicular, la sustrae, dejando al descubierto la herida abierta de la arquitectura. La clave del museo es un ejercicio simple y efectivo basado en la amputación de la caja. Pero SITE no teme la expresión escultórica de la arquitectura. En *Peeling*, el primer proyecto para los almacenes Best,

algunas partes de la corteza de ladrillo en la fachada se pelan [como una naranja, se desdoblan] precariamente en el espacio, revelando el más allá. Esta innovación escultórica produce el efecto de la arquitectura en un estado de provisionalidad e inestabilidad. Al participar de un contexto de normalidad, esta intervención se convierte en una combinación de rutina utilitaria con

---

<sup>60</sup> «Cada uno de estos conceptos arquitectónicos toma el prototipo estándar de la “gran caja” como el tema fundamental para una declaración del arte». Citado en la Página web oficial de SITE, architecture, art and design. • [siteenvirodesign.com/projects/](http://siteenvirodesign.com/projects/)

<sup>61</sup> Cf. McCown, James, «Best Thing Going», en *Metropolis Magazine*, Abril de 2003.

ambigüedad visual. Dado que el proyecto no se trata de diseño formalista, explora las relaciones alternativas entre arte y edificios.<sup>62</sup>

De este modo, intencionalmente evade en su discurso arquitectónico el debate, tanto de la forma-función como del historicismo tan socorrido (reivindicado y rechazado a la vez) por los posmodernistas, luego, también la cuestión de la ornamentación que toca de forma sutil o brutalmente obvia, según se quiera ver; en cualquiera de los casos, no es un ataque de forma rígida. Luego de haber sido tipificado como delito por Loos, los arquitectos buscaron otros medios para adecuarse a los nuevos tiempos y transgredir «la ley» impuesta sobre el ornamento. Hacía tiempo que éste se había trasladado a la estructura del edificio en una mutación decididamente estética. En *Peeling*, por ejemplo, tampoco hay miedo a «ornamentar», es una estrategia al estilo de los vacíos legales de una ley arquitectónica no escrita, pero que tiene su sistema policial en los críticos cazarrecompensas. *Indeterminate facade* es un gran ejemplo, de cómo se subvierte y se transvalora el ornamento, hasta dejarlo presente, evidente a la vista de todos pero irreconocible, transfigurado en una estética de la destrucción.

Otro de los debates de moda era la mercantilización de la arquitectura; en la década del setenta, la arquitectura en occidente todavía conserva un aura espiritual, incluso los grandes conjuntos residenciales de vivienda ostentan un halo esparcido por la santidad del hogar, por ello no podían escaparse de, por ejemplo, los planes urbanos de la Carta de Atenas (o del *Espirit nouveau*). Pero, hay todavía un recelo por la arquitectura más «prosaica» en un contexto metropolitano en el que el mercado, el almacén o la fábrica,<sup>63</sup> son considerados como de segundo orden frente a la megalomanía del monumento, el templo, el museo, la escuela, el banco, todos ellos ejemplos de sus respectivos cultos: la política, la religión, la cultura, la ilustración o el capital.

El debate de la mercantilización arquitectónica y la comercialización de la cultura es claro en las críticas que se hicieron al Pompidou de Piano y Rogers, que es en palabras de Baudrillard «la arquitectura como hipermercado de la cultura»<sup>64</sup> El debate revive a fin de siglo con el Guggenheim de Bilbao, que ya ha dejado atrás los aspectos de la forma-función para dirigirse hacia la influencia del capital, un tema que no era nada nuevo,<sup>65</sup> pero que en un contexto de movilidad global sirve de pretexto pragmático para estabilizar economías regionales. Es el fin que justifica los medios. Luego, en los Best, no hay tampoco una ética susceptible y quisquillosa respecto a la comercialización en y de la arquitectura, es una lógica honesta; este aspecto se afianza al generar deliberadamente un umbral difuminado entre la mercancía exhibida que se vende y la que forma parte decorativa del edifi-

---

<sup>62</sup> Página web oficial de SITE, architecture, art and design. • [siteenviroidesign.com/projects/](http://siteenviroidesign.com/projects/)

<sup>63</sup> Precisamente, gran parte del reconocimiento a los arquitectos posmodernistas, radica en que sus obras exploraron estos territorios aparentemente olvidados por una sacralidad arquitectónica, como en el caso de Stirling y sus fábricas,

<sup>64</sup> Cf. Baudrillard, 1978: 88.

<sup>65</sup> Desde que el arquitecto es comisionado por el inversor, sus ideas rara vez permanecen inalteradas por la influencia centrípeta del capital. Después de todo, «el que paga manda».

cio-concepto. La mercancía pintada completamente con los mismos tonos grises de la fachada destruida y abierta al exterior, genera un límite difuso, físico y conceptual, entre arte y capital, que en *Inside Outside Facade* es indiscernible.

Muchos criticaron que los almacenes Best eran simplemente una estrategia comercial para atraer clientes, un truco capitalista puro. Tanto Sidney Lewis como James Wines eran producto del boom económico de la posguerra, pero reducirlos a una sola estipulación consumista, y pretender deducir sólo de ello las ideas creativas resulta, cuando menos, simplón.<sup>66</sup> En gran medida se trataba de ironía, de sarcasmo, seguramente de chistes, y de libertad creativa (un espécimen exótico y difícil de atrapar, probablemente en vías de extinción). SITE no aspira a una reinterpretación de componentes historicistas, sino a una construcción a partir de los elementos de su contemporaneidad, asociados a una arquitectura-caja, un edificio genérico. Su intervención no es en la adición, sino en la modificación de elementos básicos<sup>67</sup> a la vez que es un ejercicio experimental (de)constructivo; luego, esta deconstrucción no se entiende en un sentido material, sino en el terreno de las ideas, se trata de repensar el muro como elemento, de re-idear la cubierta, o redefinir los vanos en una aproximación a la fractura inminente de los conceptos tanto históricos como los del movimiento moderno.

Tras una aproximación inicial a los almacenes, es posible afirmar que no se trata de un resultado eficazista al ojo o de una táctica comercial (después de todo, ¿iban destinados estos proyectos a la crítica arquitectónica especializada? ¿Irían a visitarlos los arquitectos en masa para destruirlos o alabarlos? El diseño estaba dirigido a los consumidores de las tiendas Best, y nada más) sino de una reflexión transdisciplinaria sobre la arquitectura y sus componentes básicos. En SITE hay una perversión deliberada, no se trata sólo una reflexión revisionista, sino un ataque sistemático a los elementos genéticos de la arquitectura: piso, muro y cubierta, llenos y vacíos, e interior y exterior. Por más que quiera, la arquitectura no puede sustraerse a éstos, en los que tiene su razón de ser; en los ejercicios de SITE, estos elementos se someten a transformaciones espaciales que han estado precedidas por deformaciones conceptuales.

### **PISO, MURO, CUBIERTA**

En la cueva, el piso, el muro y el techo no tienen límites definidos de modo estricto, como en el caso opuesto de la ortogonalidad moderna. SITE jugará con

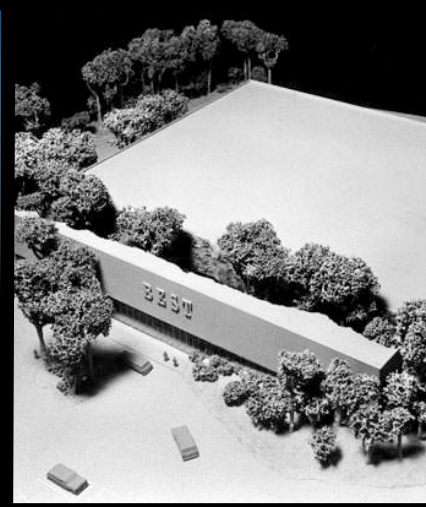
---

<sup>66</sup> En un documental de televisión de 1981, Andrew Lewis, el entonces presidente de Best, declaró que «Si [los *showrooms*] eran un fácil truco de ventas, un montón de gente lo estaría haciendo. Hay una gran cantidad de riesgo en ello y hay un montón de maneras menos riesgosas de promoción de ventas». Citado por Margaret McCormick en *Failed architecture*, pub. 22/7/2014. • [failedarchitecture.com/](http://failedarchitecture.com/)

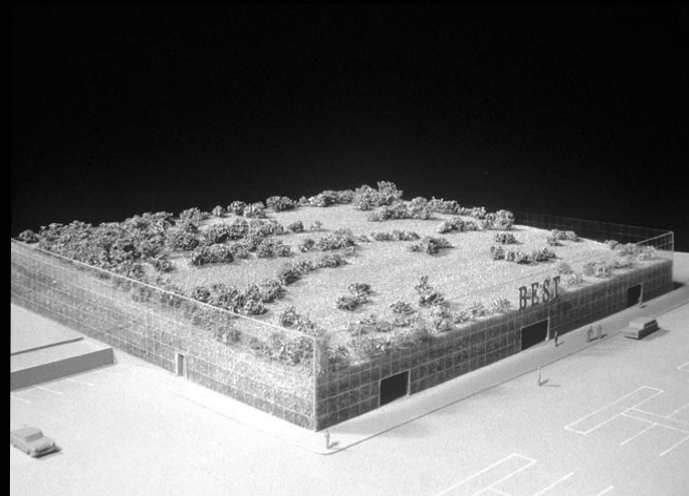
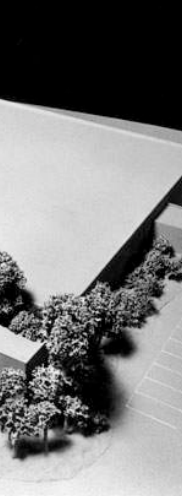
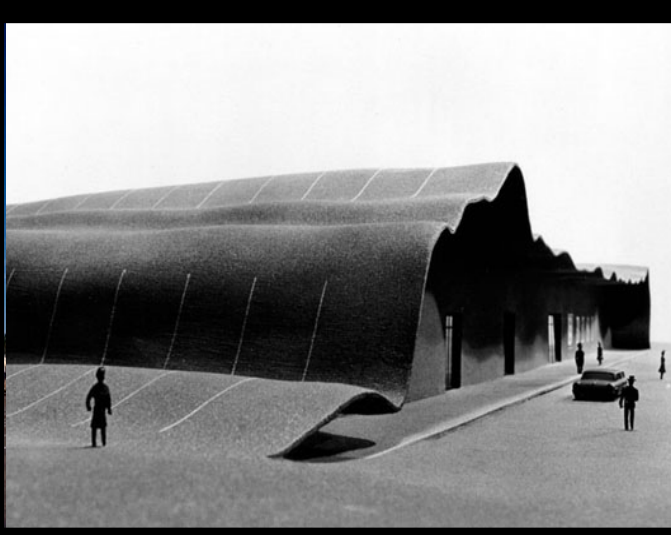
<sup>67</sup> «Por medio de la inversión, la fragmentación, el desplazamiento, las distorsiones de escala, y las invasiones de la naturaleza». Página web oficial de SITE, architecture, art and design. • [siteenviroidesign.com/projects/](http://siteenviroidesign.com/projects/) Resulta significativo que en 2014, la bienal de Venecia curada por Koolhaas esté dedicada a los elementos básicos de la arquitectura (piso, muro, cubierta, puerta, ventana...) instancias moleculares de una alquimia de la transustanciación, principios genéticos para sacudir cínicamente a la arquitectura desde sus basamentos.



[DE IZQ. A DER. Y DE ARRIBA A ABAJO] *Peeling*. Richmond, Virginia, 1971. *Indeterminate Facade*. Houston, Texas, 1974. *Parking lot building* (proyecto). 1976. *Notch Showroom*. Sacramento, California, 1977. *Hialeah Showroom*. Hialeah, Florida, 1979. *Anti-sign*. Ashland, Virginia, 1979. *Forest showroom*. Richmond, Virginia, 1980. *Forest Showroom*, maqueta. *Tilt showroom*. Towson, Maryland, 1978. Proyecto no realizado (página de SITE). *Cutler Ridge*. Miami, Florida, 1979. *Cutler Ridge*, detalle. *Inside outside building*. Milwaukee, Wisconsin, 1984. *Inside outside building*, detalle.









estas fronteras para crear territorios ambiguos, para des-definir, y, entonces, resignificar elementos esenciales de la arquitectura, el horizonte en el piso, la cubierta en la parte superior y el muro como envolvente y protección. En la maqueta del *Parking Lot Building* para los almacenes Best de los Ángeles (1976) hay una perversión del piso —luego, del horizonte— el elemento arquitectónico más estable y definitivo, intocable, junto con la cubierta y por tanto, con pocas posibilidades de evolución y aceptación generalizada, aunque ni siquiera el piso permanece inalterado. El proyecto buscaba ampliar el área de estacionamiento; lo que hace Wines es extender la capa asfáltica en montículos irregulares hasta cubrir la totalidad del almacén, es, otra vez, un ataque al funcionalismo con una insinuación descaradamente cínica. Si bien, el proyecto no llega a realizarse entonces, la idea se materializa en el *Ross landing plaza* en Chattanooga, Tennessee (1992), y de un modo perversamente quínico-lúdico, en *Highway 86*, para la Expo de Vancouver 1986. Ambos proyectos, que tienen su precedente en el *Parking Lot Building*, aspiran a desafiar las formas de desplazamiento en el espacio, que desde luego, tomando como referencia al cinismo, no están determinadas tanto por los elementos arquitectónicos como por la ideología disciplinaria que subyace en ellos, en este sentido, las herramientas impositivas pueden —y deben, por el bien de la arquitectura— transgredirse.

En el territorio urbanoarquitectónico de ciudad moderna es clara la presencia de mecanismos disciplinarios<sup>68</sup> que se encuentran al servicio del orden, lo que intenta Wines es la inserción en este contexto de una arquitectura al servicio del desorden, que no sólo permita la movilidad de un modo libre, pero pasivo. Ya que las formas «normales» de movilidad están asociadas a un desplazamiento mayormente horizontal que representa equilibrio (la escalera, incluso es una suma de pequeños horizontes), se tratará entonces de desafiar la convención horizontal en la forma de desplazamiento, incitando deliberadamente con una arquitectura diseñada para provocar inestabilidad. Es el ejercicio del desplazamiento quínico, como en las instalaciones que realiza Lafrance sobre las cubiertas de titanio de Gehry.<sup>69</sup>

## LLENOS Y VACÍOS

En *Peeling* hay una intención por desacreditar la fachada, aunque hubiese sido, o no, el verdadero motivo de Wines, queda claro que una fachada de este tipo, por sí misma es una crítica —con un toque humorístico— a una arquitectura falsa, a las simulaciones expresadas igual en la forma que en la función. En el *Tilt Showroom* en Maryland, la fachada es una especie de ascensión al cielo, a la vez que deja metafóricamente desprotegido el interior, es un descorrer la cortina, abrir la caja de una Pandora posmoderna (de nuevo la estrategia del cinismo), es la simbólica eliminación-liberación de la carcaza, la concha y el caparazón que protege a la arquitectura y la deja expuesta y vulnerable. Estéticamente es una doble asimetría que enfatiza una crítica contra el clasicismo (la simetría de eje vertical) pero

---

<sup>68</sup> Cf. p. 80 de esta tesis.

<sup>69</sup> Noëmi Lafrance, *Rapture Series*, 2008.

también contra el diseño moderno, también asimétrico pero que todavía está restringida por el otro axis, el eje del horizonte, el arriba y el abajo del cual depende contundentemente gracias a una ortogonalidad calculada.

Luego, los vanos de los almacenes Best son un ejercicio perverso para todas las ventanas y puertas del mundo, no es la boca de la caverna, pero tampoco es el expresionismo barroco de Rodin en *La Porte de l'Enfer*,<sup>70</sup> y a decir verdad, ni siquiera es un estadio intermedio. Sólo le queda ser un experimento. En *Notch Facade*, por ejemplo, el acceso a la tienda es a través de una real, auténtica y no metafórica, esquina ausente arrancada «a la fuerza» de la masa densa del edificio, y dejada por ahí, casualmente descuidada. La puerta ha perdido su ortogonalidad y su definición, todas las cualidades que la identificaban culturalmente (re)tornan a un acceso sustraído, *Notch* representa la síntesis insuperable de la cueva con la arquitectura moderna. Pero luego, el penúltimo de los almacenes Best en realizarse, el *Cutler Ridge Facade* de Miami, el análisis de la puerta se hace todavía más crítico, evidente y riguroso, lanzándola fuera del cuerpo del edificio, es una metáfora que se refuerza en el triple plano de la fachada, un desgarramiento triple, ya no es una destrucción casual, ahora el arquitecto quiere mostrar una intención específica, insistente y demoledora que no deje lugar a dudas.

Sucede del mismo modo con la ventana que por entonces se encuentra en crisis en el discurso crítico de la arquitectura moderna (toda crisis involucra una evolución); ya no tenía asegurado su lugar primordial como en las fachadas neoclásicas, barrocas o historicistas de la arquitectura europeo-colonialista, prueba de ello era el proceso de su transformación en los discursos teóricos, de la disolución de la jamba con marco y ornamentos, hacia la ventana corrida que termina por devenir en la «supresión» por el *International Style*. En la casa Farnsworth ¿hay un muro de cristal sin ventanas o una inmensa ventana sin muro? La arquitectura miesiana de materiales y su exploración plástica deviene en la evolución idealista de la abertura, prístina y virginal, como un himen incorrupto, mientras que la evolución desgarradora de SITE corresponde al contrapeso en el otro sentido. En *Inside Outside Facade* (1984) no se puede hablar de una ventana en el sentido tradicional, es un hueco que traspone interior y exterior —al más puro estilo quínico—, que permite ver lo que hay dentro, y deja entrar lo que hay fuera, es una estructura desgarrada de la piel del edificio que pone en evidencia, que no oculta y más bien muestra la desnudez, las vigas y columnas de carga, las armaduras de acero, las instalaciones, los recubrimientos rasgados, los bastidores, los entramados y la mercancía expuesta. Es el *bios alethés* en plena acción arquitectónica.

#### INTERIOR-EXTERIOR

El interior-exterior es un tercer componente básico que puede deducirse de los dos análisis previos, del lleno y el vacío y sus respectivas perforaciones de permeabilidad. Con solo ver los proyectos, se percibe claramente la inversión cínica en la estrategia de Best. *Inside Outside* lo lleva implícito hasta en el nombre. En

---

<sup>70</sup> Auguste Rodin y Camil Claudel, *La puerta del infierno* (1880-1917).

*The Forest Facade*<sup>71</sup> hay otra variante que enfatiza esta condición, porque no se trata sólo de los elementos físicos que componen un espacio compartido, sino de otros ingredientes culturales que ayudan a reforzar la idea de un interior exteriorizado, y de un exterior enclaustrado. La inclusión de árboles de gran tamaño no es únicamente una revisión de la arquitectura moderna con sus microecosistemas en el alféizar, o los jardines de diez metros cuadrados. La fachada se desgarrá del cuerpo del edificio, en este *intersticio* ampliado crecen árboles, a la vez que se le permite a la vegetación salvaje invadir las banquetas.

La idea del árbol está culturalmente presente la mayor parte del tiempo como exterior a la arquitectura —el bosque, la jungla, el campo—, hasta entonces había pocos ejemplos de un diseño osado que libremente permitiera tanto descontrol a la naturaleza al llevarla a su interior y brindarle un lugar tan importante. Se puede aludir a modelos de lugares comunes, como los jardines colgantes, los huertos o los parques, pero estos han sobrevivido siempre gracias a un entorno domesticado, los parterres son el referente extremo. Uno de los ejemplos claros es la Exposición Mundial de Londres, 1851, cuya sede principal es el *Crystal Palace*; en aquel inmenso invernadero de vidrio y acero se siembra un árbol, que se presenta como objeto de culto, un símbolo al que hay que venerar, atrapándolo, que no escape a esta prístina estructura de cristal que nos permite contenerlo bajo la ilusión suya de libertad, y la ilusión nuestra del contacto con lo natural. En esta sociedad de paredes finas —como llama Sloterdijk a la analogía de la sociedad posmoderna y el Palacio de Cristal— la arquitectura insiste en una vegetación domesticada. De Saint Exupery lo ejemplifica claramente en la voz de la rosa que no teme a los tigres, pero tiene miedo a las corrientes de aire, luego, reflexiona el principito: «miedo a las corrientes de aire no es una suerte para una planta»<sup>72</sup>, por ello tiene que cubrirla cada noche con un fanal, un globo de vidrio como el Palacio de Cristal.

*The Forest Facade* habría tenido un precedente en el proyecto que sólo se realizó en bocetos, los que los árboles no sólo «rompen» el edificio, *son* el edificio. En *Hialeah Showroom* también se introduce vegetación al edificio, en términos diferentes a los anteriores, es casi una copia de las cajas de cristal del estilo Internacional, pero usada en este caso, como instrumento crítico. El oasis interior es como el invernadero de Paxton, pero se añade una circunstancia insospechada: el espejo cínico; a partir de éste se genera una trampa visual que involucra lo interior y lo exterior que son indiscernibles, es una metáfora del mundo incluido en el edificio, y del edificio incluido en el mundo.

---

<sup>71</sup> Richmond, Virginia, el último de los sobrevivientes de los almacenes Best que permanece en pie luego de la quiebra en 1997, que por suerte encontró un benefactor dispuesto a no destruirlo, en la Iglesia Presbiteriana West End.

<sup>72</sup> De Saint Exupery no quiere pasar por alto las cuestiones disciplinarias en el cuidado del mundo: «Es una cuestión de disciplina, me decía más tarde el principito. Cuando por la mañana uno termina de arreglarse, hay que hacer cuidadosamente la limpieza del planeta. Hay que dedicarse regularmente a arrancar los baobabs, cuando se les distingue de los rosales, a los cuales se parecen mucho cuando son pequeñitos. Es un trabajo muy fastidioso pero muy fácil». De Saint Exupery, *El principito*, cap. 5 y 8.

# Perversiones I

*El reír demoníaco posee la energía de lo destructivo en sí, con crujiir de añicos y paredes que se desmoronan, una carcajada malvada sobre las ruinas.<sup>1</sup>*

Marx afirmaba que la historia se realiza primero como tragedia, luego se repite como farsa.<sup>2</sup> Chaplin decía que «la vida es una tragedia cuando se ve en *close-up* pero una comedia en *long-shot*»<sup>3</sup>, vinculando su afirmación a los acercamientos del espacio, mientras que Marx la relacionaba al tiempo. Pero el desastre del 11 de septiembre en Nueva York no necesitó mucho tiempo para convertirse en farsa. Tras los atentados surgieron globalmente dos fenómenos psicóticos, el primero, como se sabe, el del terror/ismo como una estrategia de difusión epidémica del miedo avivado por los *mass media* y los comunicados oficiales del gobierno estadounidense. Aunque hubo también una psicosis paralela y en sentido opuesto —química— derivada de la catástrofe que funcionó como catarsis liberadora, una psicosis de perversión y fruición a nivel mundial.

Cada cambio de época ha supuesto un nuevo paradigma de la comunicación: la invención de la escritura, la universalización del lenguaje en occidente por el Imperio Romano, la invención de la imprenta, la *web*. Y en nuestra era, la globalización, los medios masivos de comunicación y las redes sociales han puesto en evidencia una nueva forma de expresión y de autoconocimiento de la cultura, mas pacífica que en ningún otro tiempo de la historia, pero también enfrentada a nuevas formas de violencia. Las guerras mundiales representaron un parteaguas, la fractura de la historia, puerta de entrada de la Posmodernidad y el punto de inflexión del cinismo. Lipovetsky, al hablar de la violencia, afirma que se ha iniciado un proceso de civilización y pacificación respecto de la guerra «concebida como un comportamiento superior y el modelo tradicional de las sociedades»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Sloterdijk, 1983: 232.

<sup>2</sup> Marx, del *Dieciocho brumario de Luis Bonaparte*: «Hegel observa en alguna parte que todos los grandes acontecimientos y personajes de la historia mundial se producen, por así decirlo, dos veces. Se le olvidó añadir: la primera vez como tragedia, la segunda como farsa». Extraído de Zizek, 2009: 1.

<sup>3</sup> «Life is tragedy when seen in close-up, but a comedy in long-shot»; evidentemente haciendo referencia al lenguaje cinematográfico.

<sup>4</sup> Lipovetsky, 1983: 188. El tema también lo tratan Eco y Zizek.



[IZQ.] Fruición química post-11S. [DER.] *Proyecto para la reconstrucción del WTC*. Anónimo. Dos grandes torres, esta vez con un agujero en medio. Implica una burla química y perversa, que implica eliminar toda forma de malicia tanto en el atacante como en el atacado, presupone un discurso social imaginario (utópico, irrealizable) de inocencia, donde no tiene cabida ninguna forma de maldad.

[DER. INF.] *Miss Neutron, I love you*.

Para Sloterdijk, la guerra es el punto de inflexión del cinismo, su detonante, y también afirma que en la Posmodernidad prospera una enorme disponibilidad a la catástrofe que denomina, aludiendo a Erich Fromm, «el *complejo catastrófilo*, que documenta una perturbación colectiva de la vitalidad a través de la cual las energías de lo vivo se desplazan hacia la simpatía con lo catastrófico, lo apocalíptico, lo espectacular y violento»<sup>5</sup>. Las sociedades posmodernas que secretamente ansían la desgracia, encuentran en ésta una válvula de escape, una huida ante el hartazgo, la apatía y el aburrimiento de una vida que va diluyéndose, «se vive de un día a otro, de unas vacaciones a otras, de un noticiario a otro, de un problema a otro, de un orgasmo a otro en privadas turbulencias y en historia a medio plazo, agarrotado y al mismo tiempo distendido»<sup>6</sup>. Estos fenómenos representan el despertar de una época histórica, el advenimiento del nihilismo y la llegada del cinismo. Zizek al realizar un análisis de la sociedad tras los ataques a las torres gemelas del 11S y el colapso global del crédito, afirma, desde Marx, que la historia se repite una y otra vez, primero como tragedia y luego como farsa.

Pero si la guerra fue el punto de inflexión del cinismo para la sociedad moderna, para la arquitectura fue su catalizador; ésta no se entiende si no es en referencia constante a las guerras mundiales que dejaron una Europa devastada; como consecuencia se disparan los paradigmas del Movimiento Moderno. Le Corbusier ve en ello una gran oportunidad y la toma. La guerra se vuelve la catapulta de la arquitectura modernista. Pero las guerras todavía no terminan; después de los conflictos bélicos sobrevino la guerra fría, y las incesantes batallas que se libraron en Asia, África y América Latina en la segunda mitad del siglo veinte. Para un mundo bélico, la arquitectura de Archigram habrá sido originalmente una respuesta al clima de tensión, un diseño para la supervivencia en caso de una hecatombe nuclear o una nueva contienda, ello le proporcionó las herramientas para pensar una arquitectura adaptable, ligera, móvil.

## VIOLENCIA

La caída —presunta demolición— de las torres gemelas de Yamasaki, tanto si se quiere ver o no, fue parte de un fenómeno de voyeurismo internacional en una época en la que las redes sociales todavía no estaban globalmente consolidadas. Hay una respuesta humorística insospechada fuera de los discursos oficiales y la naturalmente herida sensibilidad estadounidense. Luego de los ataques, los resultados en los buscadores de la web arrojan una mezcla de imágenes apocalípticas y cómicas, un humor que se regodeaba en la catástrofe. Hubo entonces, como hay ahora, chistes, bromas, humor gráfico, *collages* y montajes humorísticos sobre el 11S, desde felices gatos voladores que viajan sobre un arcoíris (en el montaje sustituyen a los aviones del ataque), el ya célebre *tourist guy* que se toma una foto en el mirador del WTC con el avión al fondo, una pista de aterrizaje que une a las dos

---

<sup>5</sup> Sloterdijk, 1983: 203.

<sup>6</sup> *Ídem*.



torres, o éstas que se curvan para esquivar el atentado. En algunos sitios hay a la venta los peluches de las torres, con los aviones estrellados. Tiempo después, cuando se piensa en la reconstrucción del World Trade Center y nacen proyectos arquitectónicos, en el imaginario perverso hay también una burla que los involucra.

En 1997 en la documenta X de Kasel se presenta el filme experimental *dial H-I-S-T-O-R-Y*, producido entre otros por el centro Georges Pompidou con el apoyo de instituciones belgas, alemanas, francesas y españolas. El autor y director, Johan Grimonprez, de entonces 35 años y originario de Trinidad y Tobago narra la historia fragmentada, profundamente sarcástica y cínica de los secuestros de aviones en las décadas de los sesenta y setenta y la emoción que ello causó en el mundo. Luego, años más tarde, cuando en el siglo veintiuno la sombra del terrorismo se hizo presente en el semblante de la humanidad ésta llegó a controlarle, aunque más como un simulacro en el sentido que le daba Baudrillard a las tensiones de la carrera armamentística en la guerra fría, cuando la sola mención de la destrucción mutua asegurada (MAD, por sus siglas en inglés), constituía la estrategia de disuasión de las armas nucleares. Aunque en el siglo veintiuno el terrorismo se ha tomado muy en serio, por entonces el secuestro de aviones era más un atractivo, una novedad de masas; en la sociedad del espectáculo, la popularización del *hijacking* respondía más a un fenómeno mediático.

Psicoanalíticamente esta reacción podría interpretarse como una perturbación colectiva que tiene en la risa una válvula de escape, que actúa tanto como mecanismo de protección como de liberación de la tensión reprimida (las creaciones burlescas cumplirían la función de objeto transicional), aunque más bien alude a algo no reaccionario sino latente, que no «nace» con la tragedia sino que se despierta: la perversión y la fruición por la catástrofe. En el quinismo la línea que divide la farsa de la tragedia es borrosa, una condición más que propicia para la indistinción de ambos rostros de realidad. Para el perverso lo que se le presenta como drama puede ser cómico, lo que se presenta como comedia puede ser trágico, a la vez que abriga un amor incondicional a lo catastrófico, al desastre, que le produce excitación y catarsis, y que puede llamarse un *complejo catastrófilo*, pues «documenta una perturbación colectiva de la vitalidad a través de la cual las energías de lo vivo se desplazan hacia la simpatía con lo catastrófico, lo apocalíptico, lo espectacular y violento»<sup>7</sup>.

Pero antes de acudir con picas y antorchas a linchar al quínico por su perversión «violenta», hay que entender que esta psicosis catastrófila no es exclusiva del cinismo, ni de la Posmodernidad, y que es sobre todo, un proceso creativo. La fruición apocalíptica ha sido documentada en diversos momentos históricos, generalmente en las épocas de preguerra. Sloterdijk sostiene que, si, a pesar de todo, se quisiera preguntar cuándo ha sonado la hora más feliz de los pueblos europeos en nuestro siglo, entonces uno quedaría perplejo ante la respuesta. ¿Cómo es que se manifiestan las constituciones psicopolíticas de sociedades capitalistas antes de las guerras mundiales? «El síntoma principal psicopolítico es un pensamiento bo-

---

<sup>7</sup> Sloterdijk, 1983: 203.



«Sonría, porque esto es terrorismo». [IZQ. SUP.] *Estuvo tres días con más de cien personas en un espacio reducido ¿Cómo se sentía en tales circunstancias?* —Nada mal, de hecho. No era tan estrecho. Los (Boeing) 727 son bastante cómodos. [DER. SUP.] *¿Tuvo mucho miedo?* —No, no señor, todos estábamos muy tranquilos. *¿Usted no suele correr sobre las pistas de aviación, supongo.* —No, para nada. Nos tuvimos que quitar los zapatos para no dañar los toboganes. [INF.] *¿Puedes contarnos cómo fue tu primera experiencia con los guerrilleros? ¿Pudiste hablar con ellos?* —Si, todos eran «nice». *¿Nice?* —Bueno, no estaban tan mal, pude hablar con uno. *¿Te preguntaron qué pensabas sobre lo que hacían?* —Si, dijeron que era esa su vida, combatir. *¿No te sentiste amenazado rodeado de armas?* —No. *¿No? ¿Tuviste miedo en algún momento?* —No. *¿Te lo pasaste bien entonces?* —Si. *¿Fue emocionante?* —Me lo pasé bien. *¿Lo volverías a hacer?* —No lo sé, perdería muchas clases en la escuela. Entrevistas a víctimas de *hijacking* (secuestros de aviones) en *Dial H-I-S-T-O-R-Y*. Grimonprez, 1997.

chornoso de atmósfera social que se carga hasta lo insoportable con tensiones y ambivalencias esquizoides. En semejante clima prospera una enorme disponibilidad a la catástrofe<sup>8</sup>. Durante el siglo veinte, en la primera gran guerra los historiadores describen con sorpresa lo que vergonzosamente llaman «psicosis de guerra»: en las masas hay expresiones de júbilo, de entusiasmo nacional, de ganas de miedo, de borrachera de destino.

Eran momentos de *pathos* y presentimientos vitales no equiparables a ningún otro; la palabra de la época era un dicho embriagador: «Por fin, ya está aquí». Las masas sentían también miedo, pero, sobre todo, un sentimiento de partida a algo de lo que se esperaba «vida»; los lemas eran: rejuvenecimiento, conservación, baños de limpieza, cura de adelgazamiento.<sup>9</sup>

A través del tiempo ha sido natural y socialmente aceptado el uso de la violencia en las distintas culturas; no sólo no es castigada, es más bien un derecho, incluso una obligación.<sup>10</sup> La ley —como la del Talión— está basada en la reciprocidad del daño admitido, y en cierto modo, el injuriado tiene el deber moral de resarcir el mal infringido a su persona, convocando al duelo, por ejemplo. Las razones de Atila el Huno o Alejandro Magno, o del imperio español o británico, encuentran su excusa en el poder, luego, la crueldad será también justificación para la anexión, la colonización y el progreso; se trata de una violencia cultural y socializada, asumida, a la que luego seguirán, vergonzosamente, ensañamientos excesivos y demoledores, como los de dos bombas atómicas sobre Japón, una crueldad deshumanizada e impersonal, donde el agresor no conoce el rostro ni la experiencia del atacado, como es el caso de los misiles de largo alcance, o los modernos drones, bajo la justificación de la defensa de los derechos humanos.

En la que presuntamente es sociedad de la información del siglo veintiuno, Wikileaks se presenta como un factor importante en el nuevo panorama mediático del siglo veintiuno. Es, desde luego, una posición que busca no ocultar, descubrir, publicar y sacar a la luz los secretos corruptos de la sociedad para denunciarla. Una postura totalmente quínica, aunque el horror de la guerra supere por mucho a la carcajada. En junio de 2007, a través de la plataforma web *collateral murder*, Wikileaks publica un video en alta resolución que contiene, desde la perspectiva del agresor, el ataque de soldados estadounidenses que patrullaban en helicóptero en Bagdad y su uso excesivo de la fuerza contra civiles, periodistas y niños, con proyectiles de carga hueca de 30 milímetros diseñados para atravesar vehículos acorazados y tanques. No se trata sólo de una acción de guerra sino de un heroísmo absurdo de saña y diversión al rematar a un hombre que se arrastra en la calle luego de la primera oleada de muertes. Como es natural, la reacción del departamento de defensa estadounidense es de protesta, pero lo que realmente les escandaliza no es la escena de violencia, ni las muertes humanas, ni el ensañamiento del ejército, sino que el hecho no se haya mantenido como un secreto.

---

<sup>8</sup> Sloterdijk, 1983: 203.

<sup>9</sup> Sloterdijk, 1983: 203.

<sup>10</sup> Cf. Lipovetsky, 1983: 173 ss.

Es posible que la psicosis tras el 11S hubiese respondido también al «golpe de regreso», la burla se centraría entonces en una bofetada quínico-crítica, humorística, pues no tiene otra forma de responder a un imperio que bombardea Hiroshima y Nagasaki, pero piensa que el 9/11 ha sido la peor catástrofe humana. Una segunda ojeada a la historia del mundo muestra que ésta fue construida a partir de hechos violentos, y resulta singularmente extraño que la Posmodernidad presume de su oposición a la violencia (o por lo menos a esta violencia histórica) y se muestre como una cultura susceptible y escrupulosa que por un lado renuncia a las violencias corporales y psíquicas, pero que por otro otorga generosa y gratuitamente el monopolio de la violencia al estado.

Tras la hecatombe de las guerras mundiales, en la década del setenta, los hippies parecían haber aprendido la lección al oponerse a la invasión de Vietnam; en este clima pacifista luego se oyen voces de unas calladas y a veces ensordecedoras protestas contra diferentes tipos de violencia, las domésticas, las nerviosas, las políticas, las sociales, las desocializadas. Luego Lipovetsky detectará algunas otras, inesperadamente asociadas al humor, que generan una conexión con un sector específico de la población a través de una carcajada quínica que encuentra goce en la catástrofe y en la crueldad. *Mad Max II*<sup>11</sup> fue en su tiempo un acontecimiento singular, sobre todo por la combinación hasta entonces insospechada de violencia y comedia (por ejemplo, la carcajada que brota tanto en los actores del filme como en el espectador cuando el boomerang corta los dedos a un villano un poco torpe),

es un ejemplo característico de un humor hard donde se mezclan indisolublemente la extrema violencia y lo cómico. Comicidad que se parece a la ingeniosidad, al exceso hiperrealista de las maquinarias de ciencia ficción «primitivas», atroces, bárbaras. Nada de medias tintas, el humor trabaja en carne viva, en grandes planos y efectos especiales; lo macabro es superado por la apoteosis del teatro hollywoodiense de la crueldad.<sup>12</sup>

Lipovetsky también identifica otras formas de agresión menos ingenuas, violencias *hard*, o sea, «sin objetivo ni sentido, violencia impulsiva y nerviosa, desocializada»<sup>13</sup> que a veces está asociada a la sexualidad, a la ideología (el racismo, por ejemplo) o al fanatismo, pero que casi siempre se tratan de la agresión como experiencia en sí, como perversión psicótica, la violencia por la violencia, sin justificación racional, sin explicación. Esta no tiene que ver con el cínico, más que en su rechazo. Diógenes es pacifista; pero Foucault es reiterativo en el discurso de la violencia en el cinismo, ¿entonces a qué se refiere? Para dar respuesta aporta una pista en la carta que Séneca dirige a Lucilio: «Aunque estemos separados por el mar, trataré a menudo de prestarte el servicio de emplear la violencia para conducirte por un mejor camino», que Foucault traduce como: ahora, el mar va a separarnos, pe-

---

<sup>11</sup> G. Miller, 1975.

<sup>12</sup> Lipovetsky, 1983: 142.

<sup>13</sup> Lipovetsky, 1983: 203.

ro pese a ello quiero seguir sirviéndote. Aún estás un poco inseguro de la ruta, de tu camino, y voy a tomarte de la mano para guiarte»<sup>14</sup>.

Lo que en el fondo quiere decir es que detrás de la verdad —y del decir verdad— hay una violencia creadora. En otro contexto, en el Evangelio de Mateo hay una alusión a este tipo concreto de violencia: «el Reino de los cielos sufre violencia y los violentos lo arrebatan»<sup>15</sup>, que se traduce a una violencia como esfuerzo para conseguir algo, una violencia constructiva que no ostenta todavía el estigma pun-donoroso con que la ha marcado la Posmodernidad, que no escandaliza, que en su tiempo es sumamente habitual y cotidiana, socializada. Hay que recordar cómo, hacia el siglo XIX, no se entiende un crecimiento y formación rectos y honorables, si no es desde este ensañamiento que en algunos casos llega a ser físico —«la letra con sangre entra»— y en otros se tratará de una disciplina estricta y férrea a la que voluntariamente (en teoría) se somete al individuo, que es la que se observa en el quínico antiguo, que ejerce sobre sí mismo en la vida diacrítica: inversión escanda-losa, *violenta*, polémica de la vida recta, la vida que obedece a la ley.<sup>16</sup> Es una forma de crecimiento espiritual que se extiende desde la autarquía (como gobernarse a sí mismo, no sólo para llegar a ser resistente y prepararse para las desventuras que puedan sobrevenir) a la formación del ser humano (no el simple pastoreo platónico) en un proceso didáctico que sacude al individuo en vistas de construir una conciencia recta y humana, para hacer hombres auténticos, no desperdicios,<sup>17</sup> hombres, no payasos.

[El cínico] recurre a una serie de métodos violentos y drásticos, no tanto para formar a la gente y enseñarle como para sacudirla y convertirla, convertirla con brusquedad. Es una militancia en medio abierto, en cuanto pretende atacar no sólo tal o cual vicio o defecto u opinión que pueda tener tal o cual individuo, sino también las convenciones, las leyes, las instituciones que, en sí mismas, se apoyan en los vicios, los defectos, las debilidades, las opiniones que la especie humana comparte en general. Es, pues, una militancia que pretende cambiar el mundo, mucho más que una militancia que se limite a procurar brindar a sus adeptos los medios de alcanzar una vida dichosa.<sup>18</sup>

Si se ha aceptado que el quínismo es la filosofía de la libertad —la *eleuthería*— no se puede concebir de su parte una imposición violenta (en el sentido destructivo) de la verdad; todavía hay que profundizar más sobre qué quiere decir ésta violencia quínica que no es propiamente agresiva sino constructiva y creadora. Precisamente en la conciencia de la construcción es que el quínico se somete vo-

<sup>14</sup> Cf. Foucault, 1983: 284. Traducción al español de Horacio Pons.

<sup>15</sup> También se traduce como «el Reino de Dios es cosa que se conquista, y los más decididos son los que se adueñan de él». Cf. *Biblia*, Mateo 11,12.

<sup>16</sup> Foucault, 1983: 257. Hay que ver la rectitud a la que se refiere el quínico, distinta de la rectitud moral. Cf. p. 25 y 103 de esta tesis.

<sup>17</sup> «Como una vez [Diógenes] exclamara: “¡[vengan] A mí, hombres!” , cuando acudieron algunos, los ahuyentó con su bastón, diciendo: “¡Clamé por hombres, no desperdicios!”». Diógenes Laercio, VI § 32: 293.

<sup>18</sup> Foucault, 1983: 298.

luntariamente a esta forma de dureza, con miras a una realización mayor. Frente al sufrimiento y la injusticia que otros le infligen, Diógenes «responderá de una manera completamente disimétrica mediante la afirmación de que está ligado por un vínculo de amistad o, en todo caso, por un vínculo de filantropía a los mismos que le hacen mal, o, según las circunstancias, de vínculo intenso con todo el género humano»<sup>19</sup>.

Trasladada al arte, esta forma de violencia se convierte en un recurso fructífero de creación —por la vía del experimento— que se afianza en la libertad; ejemplo de ello son las obras de los artistas modernos, punta de lanza del arte contemporáneo «lo que tiene de particular la innovación modernista es su alianza con el escándalo y la ruptura [...] Los modernos inventaron la idea de una libertad sin límites que permite explicar lo que nos separa del humanismo clásico»<sup>20</sup>. Es la estrategia que sigue, por ejemplo, Sade en sus obras, la de una renuncia llevada al límite, no (sólo) en sentido corporal, sino estético, y en su caso literario, potenciada por una fruición erótico-violenta que no por nada se llama sádica, o sea, obscena.<sup>21</sup> Si algo se puede deducir racionalmente de la perversión en la literatura sadiana es que dolor y placer son sensaciones espejo (como tragedia y comedia), que hay un límite sumamente difuso que las vincula, y sin embargo, estas obras perversas también significaron un recurso para la creación artística que clamaba la potencia de una doble negación, en primer lugar como oposición simple (bien-mal, luz-tinieblas, placer-dolor) y luego como refutación de la propia estructura dialéctica. «Lo que Sade persiguió es la soberanía a través del espíritu de negación llevado a su extremo. Para poner a prueba esta negación utilizó sucesivamente a los hombres, a Dios, a la naturaleza.»<sup>22</sup>

Pero los límites hasta entonces insospechados del cuerpo humano y la experimentación sadiana, también son síntoma de una desinhibición, y en este sentido, del extremo en la capacidad de atreverse. En Sade, un desafío moral, en el arte, un desafío a la convención y una exaltación de lo marginal, del pensamiento numérico. El arte encontrará en esta posición históricamente olvidada un territorio catastrófico y catártico gracias al cinismo que posee la capacidad de transformar destrucción en una violencia creadora, a través de, como ya se ha dicho, una estrategia basada en la flexibilidad que ofrece el pensamiento débil y tangencial (como no era el caso de LeCorbusier y su tabla rasa). La violencia cínica, entonces, desde su capacidad creadora, su renuncia al pasado y su desinhibición se manifestará también como una violencia en el atreverse.

Desafío a las leyes, a lo real, al sentido, el ejercicio de la libertad no admite límites para los modernos; se manifiesta por un proceso hiperbólico de negación de las reglas heterónomas y correlativamente por una creación autónoma que decreta sus propias leyes. Todo lo que se plantea en una independen-

<sup>19</sup> Foucault, 1983: 312.

<sup>20</sup> Lipovetsky, 1983: 94.

<sup>21</sup> Lo obsceno como erótico, pero también amplio, abundante, rebosante, excesivo.

<sup>22</sup> Cf. M. Blanchot, *Lautréantrmt et Sade*, Ed. du Minuit, 1963, p. 42. Extraído de Lipovetsky, 1983: 94.



cia intangible, todo lo que implica una sumisión *a priori* no puede resistir a la larga el efecto de la autonomía individual. «He querido establecer el derecho de atreverme a todo», decía Gauguin: la libertad ya no es una adaptación o variación de la tradición, exige la ruptura y la revuelta, la destrucción de las leyes y significaciones heredadas, una creación soberana, una invención sin modelo.<sup>23</sup>

Al cínico se le reconoce ante todo por su franqueza parresiástica, su lenguaje áspero, sus ataques verbales, y sus arengas virulentas, la puesta al desnudo, la reducción violenta a lo elemental de la existencia. Es a la vez consciente del riesgo que implica el coraje de la verdad, el «decirlo todo» a riesgo de violencia, pero aún más allá, al cinismo se caracterizará no sólo por el *decir* sino sobre todo por el *hacer*, por el atreverse, esta otra forma pantomímica de decir la verdad con el cuerpo que escandaliza, y es justamente en este descaro quínico donde se manifiesta una violencia que, como se ha dicho, no es física, sino sutil, la provocación de la incomodidad ante la verdad expresada valerosa y violentamente. En el arte —y por extensión a la arquitectura— la experimentación vinculada a una violencia creativa se trata de lo que dice Deleuze: «Es preciso saltar del caos al abismo, del que salen los grandes planos proyectados: el acto de diseñar como catástrofe, ese caos-germen por el que el diseño debe pasar»<sup>24</sup>, como la estrategia de Koolhaas:

Esta radical reducción de las expectativas de un programa dado resulta ser característica de la forma con la que Koolhaas aborda sus proyectos en la actualidad. Más como un sádico que como un cirujano, empieza por acuchillar el programa —apartando violentamente la grasa, incluso la carne— hasta dejar expuesto el nervio. El objetivo de estas reducciones es siempre *oponerse al orden establecido*, es decir, la eliminación en el proyecto de los residuos de autoridad justificada, de dominación innecesaria y de cansina convención.<sup>25</sup>

## ESCATOLOGÍA

El discurso escatológico no se puede omitir en absoluto. No se puede obviar el tema. Es más, es inevitable si se quieren abarcar todos los aspectos del cinismo. En la prehistoria, cuando la línea entre hombre y animal es aún borrosa y las definiciones platónicas y ontológicas no han sido enunciadas todavía, el *homo erectus* tiene una relación distinta con aquello que sale de su cuerpo, en principio y naturalmente, de desconocimiento y miedo (por ejemplo, frente a la vida, la menstruación, el embarazo, el nacimiento), pero en la práctica diaria la relación es distinta, como narra Grass:

El examen de los excrementos era un acto religioso. Los hombres del neolítico teníamos costumbres muy distintas, y no sólo en lo referente a las comidas. Éstas las hacíamos solos, apartados de la horda, y, aunque sin avergonzarnos, sí con recogimiento, absortos en la masticación y como con la mirada perdida. En cambio cagábamos juntos, acurrucados en círculo y animándo-

<sup>23</sup> Lipovetsky, 1983: 94.

<sup>24</sup> Deleuze, 1981: 50.

<sup>25</sup> Kipnis, Jeffrey, «el último Koolhaas» en *El Croquis* 79, s.l., 1996, p. 29.

nos mutuamente con gritos. Después de la cagada de la horda charlábamos y cotilleábamos, alegre y colectivamente aligerados, enseñándonos mutuamente nuestros productos acabados, haciendo expresivas comparaciones con logros anteriores o tomándoles el pelo a los estreñidos, que seguían inútilmente acurrucados.<sup>26</sup>

Zizek afirma que esta condición embarazosa del sujeto ante a sus desechos, ante todo lo que sale de su cuerpo,<sup>27</sup> es exclusiva de el ser humano y no compete a otros animales. «¿Qué hacer con ese embarazoso excremento que sale de nuestro cuerpo? [...] Todos los buenos antropólogos les dirán que una de las señales de que estás tratando con humanos y no con simios o animales, es la vergüenza que sienten a la hora de tratar con la mierda»<sup>28</sup>, que cándidamente llaman «heces». En esta afirmación Zizek olvida —o parece olvidar— al quínico y su animalidad, y en extensión a la antropología, parece que lo que se afirma frente al excremento es una cualidad adquirida socialmente y que reivindica a la especie como *homo sapiens*, del mismo modo en el que se prueba la diferencia entre la casa del castor (o el nido del ave, o el panal, o el termitero) con la arquitectura; hay un orgullo racional de excepción humana, determinado en gran medida por la condición de vergüenza y encubrimiento.

Esta idiosincracia se afianza en occidente con el pensamiento idealista, en el que las cosas no existen sino como sombras de un hipotético mundo ideal, por ello la condición escatológica es despreciable, y no obstante, al ser intrínseca al hombre, genera en éste un dualismo en el que el mismo sujeto, al ser material y no exclusivamente idea-espíritu, tiene un lado perverso que hay que ocultar, sublimar y erradicar; «en el idealismo que justifica los ordenamientos sociales y cósmicos, las ideas están arriba y la luz de la atención se fija en ellos; la materia está abajo, como mero destello de la idea, pura sombra, una mancha».<sup>29</sup> Es precisamente aquí, afirma Sloterdijk, donde hay una fractura filosófica fundamental, porque entonces el hombre se excluye a sí mismo de su ser animal, y al estar vinculado al cosmos de las ideas, a la realidad suprasensible del idealismo (luego, al idealismo ilustrado y sus herederos, como el positivismo) tiende a omitir, a avergonzarse y ocultar aquello que, siendo parte de sí mismo, le hace imperfecto. Esta dialéctica de lo puro y lo contaminado es una batalla perenne y cotidiana, también en la arquitectura, que por su parte contó con la ayuda de la estética idealista para cargar la balanza hacia el lado de la pureza.

La palabra «existir» viene del latín *existere*, aparecer, emerger, ser; compuesta del prefijo *ex-*, hacia afuera, y el verbo *sistere*, tomar posición, estar fijo; mientras que «excretar», del latín *ex*, de dentro hacia afuera, *crē*, separar, y *āre* acción (acción de sacar). De este modo, la diferencia etimológica entre *existir* y *excretar* está determinada únicamente por criterios espaciales de posicionamiento: existir es estar

---

<sup>26</sup> Grass, 1977: 271.

<sup>27</sup> Literalmente todo lo que se *ex-cre-ta*, la acción de sacar de dentro hacia afuera, separando.

<sup>28</sup> Zizek, 2006 [Video].

<sup>29</sup> Sloterdijk, 1983: 180.

posicionado fuera, mientras que excretar es separar hacia afuera. No hay mucha diferencia entre existir y excretar. Pero ante una tradición espiritual e idealista, ¿se podía defender la materia viviente contra la degradación? No sólo la escatología estaba excluida del discurso o del lenguaje culto (lo que la convertía en tabú), incluso la misma materia-sombra que compone el cuerpo humano estaba despreciada del diálogo filosófico-académico, sólo se admite como tema, no como existencia, mucho menos la materia y lo que brotase de ella.<sup>30</sup> Frente a esta muralla, el cinismo también tiene una respuesta que no se avergüenza de la condición humana,<sup>31</sup> que ha encontrado en el *bíos diakritikós* y su obediencia a la ley natural-animal un medio de diálogo que traspasa el discurso y lo convierte en expresión corporal, opuesta a la predominantemente verbal.

¿Qué puede hacerse? Lo material, el cuerpo despierto presenta activamente su prueba de soberanía. Lo inferior excluido va al mercado y reta demostrativamente a lo superior. ¡Excremento, orina, esperma!: «vegetar» como un perro, pero vivir, reír y dar la impresión de que tras todo esto no hay confusión, sino una reflexión clara. [...] Diógenes es el único filósofo occidental del que sabemos que ejecutaba consciente y públicamente sus ocupaciones animales y hay base para interpretar esto como parte de una teoría pantomímica. Esta hace alusión a una conciencia natural que valora positivamente las vertientes animales de lo humano y no permite separación alguna de lo bajo o vergonzoso.<sup>32</sup>

Tanto Zizek como Sloterdijk quieren llamar la atención sobre un fenómeno al que luego se une Schaeffer con la tesis del fin de la excepción humana, y se trata de un discurso alternativo a la gran tradición hegemónica occidental, que está irremediablemente ligado al ser humano en Schaeffer, al pensamiento en Zizek y al cinismo en Sloterdijk. Cada uno de los filósofos intensifica en su propio territorio esta contracultura antiheroica, que se resume, tan antiheroicamente posible como puede llegar a ser, en la figura del perverso. Lo que en el fondo adolecen es la ausencia de un discurso filosófico de la perversión que hubiese hecho frente a la tradición metafísica de lo angélico. Al respecto, Dalí afirma categóricamente que «puesto que la mayor misión del hombre en la tierra es la de espiritualizarlo todo, es el excremento en particular el que está más falto de esta virtud»<sup>33</sup>. Se habla efectivamente del mundo de las ideas, del ser, de lo suprasensible y lo metafísico, pero se ha olvidado el otro lado, el polo opuesto, lo bajo, lo oculto, lo perverso, lo animal; es por ello que se reniega de la animalidad humana (en oposición con la figura angélica), por su innegable certeza: los pelos, la sangre, la saliva, el excremento.

---

<sup>30</sup> «La alta teoría descubre la categoría mierda; un nuevo estado de la filosofía natural se abre con ello, una crítica del hombre como un hiperproductivo animal industrial acumulador de mierda». Cf. Sloterdijk, 1983: 242.

<sup>31</sup> [En el carnaval] «en la mesa del banquete utilizaban excrementos a modo de incienso. Después del oficio religioso, la parodia escatológica prosigue, la “clerecía” recorre las calles proyectando excrementos sobre el pueblo que le escolta». Lipovetsky, 1983: 138.

<sup>32</sup> Sloterdijk, 1983: 180 y 242.

<sup>33</sup> Dalí, 1964: 92. 1952, septiembre, el 2.

Esta preocupación filosófica es la que yace en las reflexiones de Dalí, en el terreno del arte y la inmortalidad humana, no hay una metafísica de lo perverso, no hay una filosofía del excremento, que éste considera tema trascendente.<sup>34</sup> Lo que toma desprevenido en su discurso aparentemente informal (puesto que lo escribe en su diario) es que no manifieste el menor sesgo de una intención humorística, irónica o mordaz, como cabría esperar en el cliché del cínico. Por el contrario, para él la escatología es un tema serio, y enfatiza: «abomino siempre más de todas las chanzas escatológicas y de todas las formas de frivolidad en esta materia». Dalí sitúa el tema al nivel de la extensión de la vida, hasta la inmortalidad (lo que da una idea de la importancia que tiene para él la gran cuestión olvidada —a la par de la animalidad— de la filosofía), «la inmortalidad temporal debe buscarse entre los desperdicios, entre los excrementos, y en ninguna otra parte...», y termina diciendo que el día en que escriba un tratado general sobre el tema, suscitará con toda seguridad la estupefacción del mundo entero, lo cual a estas alturas es indudable.

Luego, Žizek también hará una reflexión escatológica, que en principio parece apelar a la risa del auditorio, una risa filosóficamente rica en contenido de verdad, pero que en el fondo es un esfuerzo por enlazar una generalización en las formas del pensamiento de la «trinidad europea»<sup>35</sup> con el objeto arquitectónico-retrete, desde una actitud política hacia la vida, y un determinado nivel social.

En los váteres franceses el agujero para el excremento está atrás; la idea es que caiga directamente dentro y desaparezca tan pronto como sea posible. Luego tenemos los váteres ingleses o anglosajones, donde flota en el agua. El alemán es el más obsceno por supuesto; el agujero está en la parte de adelante, y hay sólo un poco de agua, en su mayor parte la taza es como un platón. La idea es que el excremento caiga ahí de modo que no se pierda esa vieja y desagradable tradición germánica de inspeccionar cada mañana la taza y olerla, y buscar algún rastro de enfermedad...<sup>36</sup>

Por supuesto, el baño fue durante mucho tiempo el tema tabú de la arquitectura, hasta la Posmodernidad; es cierto que en oriente, como espacio de aseo y limpieza tiene una importancia predominante, del mismo modo que la tuvo en los gimnasios de la antigua Grecia. Como espacio-territorio, el baño es ineludible en la arquitectura, transvalorarlo vulnerando su privacidad es impensable, pero eminentemente cínico, porque se trata de no ocultar, sino de revelar, de llevar lo ínti-

---

<sup>34</sup> «Estoy asombrado de la poca atención filosófica y metafísica de que el espíritu del hombre ha dado prueba con respecto al tema trascendental de los excrementos. Y cuán desalentador es comprobar que, entre tantos seres de espíritu sensible, hay muchos que efectúan sus necesidades como todo el mundo». Dalí, *Ídem*.

<sup>35</sup> En tiempo de Hegel, las tres grandes corrientes del pensamiento de entonces; alemán, francés, inglés. «Los alemanes son políticamente conservadores y el nivel de vida es poesía, pensamiento, contemplación. Los franceses: política en nivel de vida, y políticamente revolucionarios de izquierda. Los ingleses: economía como estilo de vida y liberales moderados en política». Žizek, [Video] *Why Only an Atheist Can Believe: Politics on the Edge of Fear and Trembling*. Conferencia en el Calvin College, Michigan, en noviembre 10 de 2006.

<sup>36</sup> Žizek, 2006 [Video].

mo y personal a un ámbito de relación y exposición. Como Crates e Hiparquia, se trata de lo que Foucault llama la «yuxtaposición de espacios [y usos, hay que agregar] incompatibles» (aparentemente), no hay que olvidar que para él el cuerpo —utópico— es también espacio, la topía más despiadada.<sup>37</sup>

En 2012, la BBC publica un artículo sobre los baños chinos. En su viaje a China, al escritor Justin Rowlat le parece un detalle gracioso mencionar un riguroso estándar de higiene impuesto por Pekín, por el cual no se permiten más de dos moscas por baño, «los baños públicos limpios son un símbolo de una sociedad civilizada». Ello se orienta a la idea del alejamiento animal y el acercamiento a la disciplina. Durante la realización del reportaje, Rowlat manifiesta al acompañante del gobierno, que le interesaba cubrir la historia de los baños chinos. El rostro del señor Chen se ensombreció, desapareció unos instantes, cuando regresó, su expresión era rígida: «No. Lo siento, pero debo decirte que no puedes informar sobre esta historia de ninguna manera»<sup>38</sup>.

El elemento arquitectónico «cuarto-de-baño» pasa culturalmente de ser un territorio de encuentro a un espacio señalado y prohibitivo necesariamente interior, opuesto a la exterioridad infinita bajo una lógica de la privacidad, la intimidad y lo oculto (la persiana baja, la ventana corrida, etcétera), a diferencia de la cocina, que en cambio, ostenta cualidades casi beatíficas. Incluso desde la Antigüedad griega en la que ya la hestia santifica la casa (porque en ella habita la presencia divina y el fuego purificador). Ello conduce a la idea de que lo que sale del cuerpo es malo, mientras que lo que se introduce en él no lo es necesariamente. Pero desde luego, esta afirmación sobre el baño como espacio arquitectónico en Žizek no pretende ser frívola ni gratuita, el filósofo relaciona las formas del pensamiento con la arquitectura en sus lugares más recónditos lo que implica una conexión permeable hasta en los detalles más íntimos —y más trascendentes— de la vida humana, en consonancia con la preocupación daliniana y la reivindicación cínica de Sloterdijk sobre la filosofía: «Comprender el culo sería, por consiguiente, la mejor educación preescolar para la filosofía, la propedéutica somática. ¡Cuántas teorías estreñidas nos hubieran sido ahorradas!»<sup>39</sup>

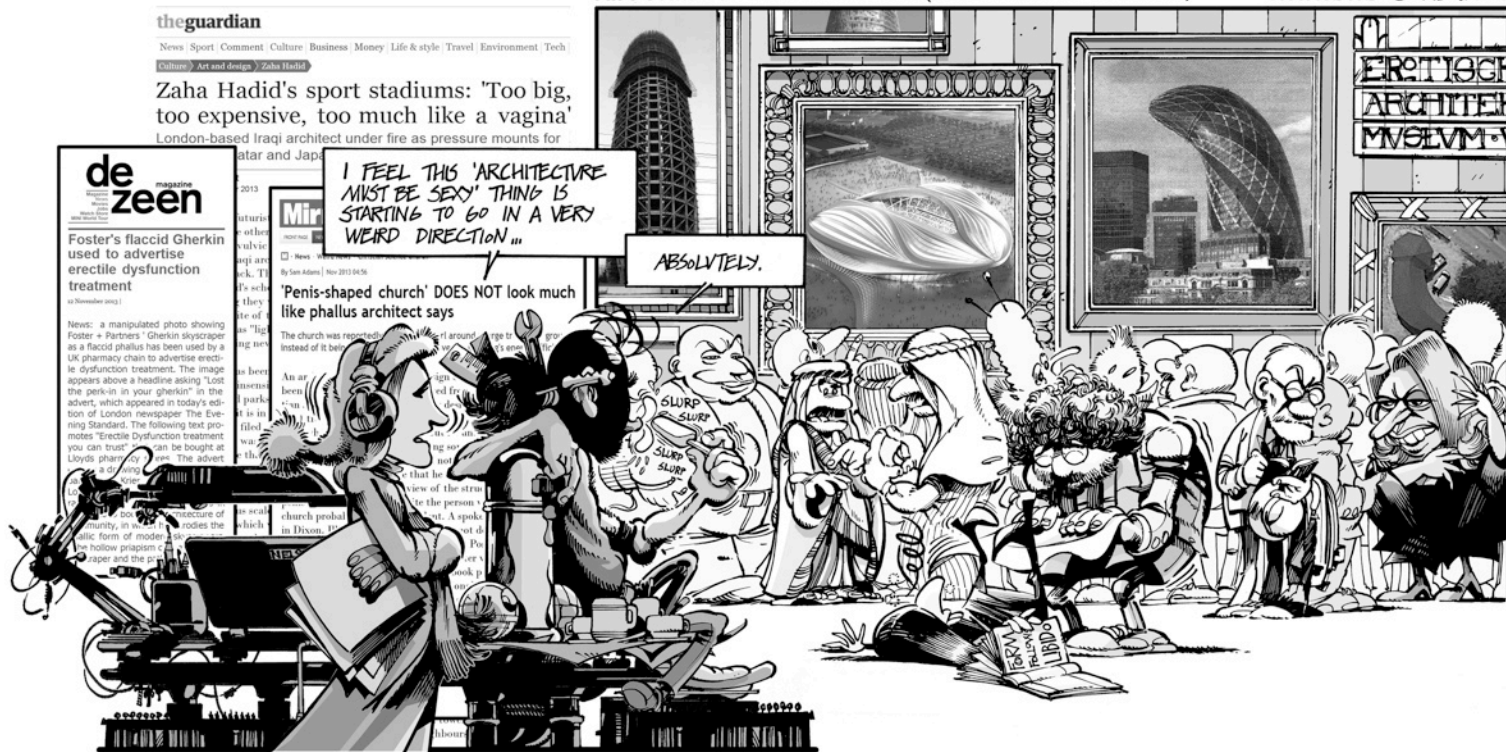
El culo es un argumento de humildad, «es el plebeyo, el demócrata de base y el cosmopolita entre las partes del cuerpo, en una palabra, el órgano químico elemental»<sup>40</sup>. Es lo que hace al individuo tener los pies en la tierra, fundamentalmente porque le recuerda su humilde humanidad tan vilipendiada históricamente, disciplinada filosóficamente, educada humanísticamente. De entre todos los argumentos que se han dicho e invalidado en la historia, es el más damnificado, el más oculto, reducido, extirpado y denostado del tema antropológico por todos aquellos fascistas que han atacado a la corporalidad y la animalidad humana, ha sido vícti-

<sup>37</sup> Cf. Foucault, 1966a, 1966b, y Koolhaas, 1978: 158. «Esta arquitectura es una forma aleatoria de «planear» la vida misma: con la fantástica yuxtaposición de sus actividades».

<sup>38</sup> Rowlat, Justin, «The forbidden public toilets of Beijing», en *BBC News*, pub. 9/9/2012.  
• [bbc.com/news/magazine-19409187/](http://bbc.com/news/magazine-19409187) cons. 5/2015.

<sup>39</sup> Sloterdijk, 1983: 240.

<sup>40</sup> Sloterdijk, 1983: 237.



ma de una filosofía de la exclusión para favorecer al cerebro, incluso al corazón. Pero el culo es un guerrero, como el quínico «vence todas las fronteras, a diferencia de la cabeza, para la que las fronteras y las posesiones significan mucho»<sup>41</sup>. No se muestra estoico, ni se martiriza. Entiende que hay un momento para todo, hasta para su reivindicación, para realizar lo que se debe en el tiempo adecuado, ni demasiado pronto ni demasiado tarde, siempre a su tiempo, siempre bajo su control irracional, y con esta cualidad puede luchar en contra, y aguantar lo que «tiene que» ser; entonces él es, con Camus, el hombre rebelde.<sup>42</sup>

La figura antimoral del quínismo que se manifiesta como oposición consciente y guerrera, es la contraparte de la política, la religión, el arte y la filosofía. Al ser estos territorios hegemónicos en la práctica, necesariamente estigmatizan al cínico como figura perversa, y él a su vez se complace en la inversión. Mientras que estos regímenes pertenecen a sistemas de poder y ocultamiento, y en términos de movilidad, de restricción, de control, de disciplina, el quínismo opta por la vía autónoma, como estrategia de libertad, en una sociedad posmoderna tan estreñida por leyes, normas y preceptos, e inhibida por la voz ilustrada y el pensamiento racional que han domesticado todos los aspectos de su vida. Diógenes rompe muros, físicos e ideológicos, derriba barreras, de una forma perversa e inmoral, y para ello tiene una herramienta poderosa: su propio cuerpo. Los quínicos discuten con la totalidad de sus cuerpos, sobre todo con su parte inferior, que ha sido descuidada por la historia de la filosofía. El quínico es similar al cínico sólo en la medida en que ambos tienen una conciencia iluminada, ellos no hablan contra el idealismo,

<sup>41</sup> Sloterdijk, 1983: 237.

<sup>42</sup> Sloterdijk, 1980: 239.



viven contra él y la sabiduría académica se queda pasmada; ante el lenguaje corporal, todo su cuerpo se vuelve expresión: lengua (sacada), boca (sonriendo maliciosamente, fanfarrona o amarga y pequeña), ojo (guiñado), senos, traseros, genitales. El quinismo da un nuevo giro a la cuestión de *cómo* decir la verdad.<sup>43</sup>

La moralidad puede ser incluso buena, pero la naturalidad también lo es. No otra cosa es lo que proclama el escándalo quínico. Dado que la doctrina explica la vida, el quínico tuvo que llevar al mercado la sensualidad reprimida. Mirad qué bien se lo pasa con su miembro este hombre sabio, ante el que Alejandro Magno se quedaba lleno de admiración. Y defecar lo hace él a la vista de todos. Consiguientemente no puede ser tan malo. Y con ello comienza una risa filosóficamente rica en contenido de verdad, risa de la que habrá que acordarse de nuevo, ya que hoy día todo tiende a que a uno se le acabe la risa.<sup>44</sup>

El cuerpo, representado por el muro, es lo sólido, lo material y tangible; en consecuencia, las ventanas serán los orificios, que en lenguaje deleuziano —y en lenguaje perverso— son conexiones; por ejemplo, la boca del niño que se conecta con el pecho de la madre, o las partes sexuales. *Ello* se conecta, establece anclajes y se ensambla<sup>45</sup> por placer, o para producir vida. Aquí no hace falta profundizar demasiado en el tratamiento que han recibido los órganos sexuales a lo largo del tiempo, no por nada se les llama «partes privadas», o sea, una renuncia a ser nombradas, ocultar no sólo de la vista sino del oído, del lenguaje, erradicarlas de la historia, prácticamente desde que el hombre prehistórico se hace pudoroso, hasta la actualidad. Desde entonces, no es el esto, lo otro, lo exterior a mí, lo que no soy, no el fenómeno sino en nómeno, que encima de todo, es una parte noble.

El escándalo quínico llevado a la Academia<sup>46</sup> se hace poderoso cuando los filósofos no tienen argumentos para rebatir el idioma del quinismo: el lenguaje del cuerpo; esta reflexión que está implícita en las acciones no se expresa verbalmente. La dificultad para responder a este tipo de argumentos corporales se hizo evidente en la forma en que Platón reacciona con Diógenes: «ni Sócrates ni Platón pueden con Diógenes, ya que éste habla con ellos «también de una manera distinta», en un diálogo con pelos y señales»<sup>47</sup>.

A partir de ahora se hace palpable de una manera sencilla el sentido de la insolencia. Desde que la filosofía, sólo de forma hipócrita, es capaz de vivir lo que dice, le corresponde a la insolencia decir lo que se vive. [...] El quinismo

---

<sup>43</sup> Cf. Sloterdijk, 1983: 225 ss.

<sup>44</sup> Sloterdijk, 1983: 182.

<sup>45</sup> «Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho *el* ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquella». Deleuze y Guattari, 1972: 11.

<sup>46</sup> «Orinar en la academia, la tensión dialéctica total, el arte de mear contra el viento idealista». Sloterdijk, 1983: 181.

<sup>47</sup> Sloterdijk, 1983: 179.

es una primera réplica al ateniense idealismo señorial, réplica que va más allá de refutaciones teóricas. Él no habla contra el idealismo, vive contra él.<sup>48</sup>

En *Tecnologías del yo*, Foucault afirma que la tradición filosófica de los antiguos griegos dominada por el estoicismo (hijo del quinismo, pero en muchos aspectos enfrentado a él) estaba orientada hacia estar preparados para el arte de la vida, es decir, la conservación progresiva del yo, o dominio sobre sí mismo. Ésta se dividía en dos polos, la *melete* («meditación») y la *gymnasia*, respectivamente el principio delfico «conócete a ti mismo», y el «cuida de ti mismo»; ello sitúa al cuerpo en una posición de suma importancia para la cultura griega, incluso «es posible que nuestra tradición filosófica haya enfatizado demasiado el principio “conócete a ti mismo” y olvidado el “cuida de ti mismo», uno de los fundamentos esenciales de las ciudades, una de las reglas más importantes para la conducta social y personal y para el arte de la vida»<sup>49</sup>.

Pero el quinismo también es titánico por la desacralización —desocialización inmoral— del espacio (el ágora, el mercado, la academia). El lugar se hace plataforma de lo que hasta antes era considerado por la sociedad griega como íntimo, privado. Foucault habla de una desacralización del espacio que inicia con Galileo como una *desacralización teórica*: y afirma que aún no asistimos a una efectiva desacralización del espacio, pues «pese a todas las técnicas que lo delimitan, pese a todas las redes de saber que permiten definirlo o formalizarlo, el espacio contemporáneo no está todavía completamente desacralizado a diferencia sin duda del tiempo, que sí lo fue en el siglo XIX»<sup>50</sup>.

La desacralización del espacio por el cuerpo, introduce una tercera condición insolente del quinismo y es la forma en que el lenguaje del cuerpo anula los argumentos de la «alta teoría» filosófica (y cultural). Sloterdijk lo hace manifiesto al hablar anecdóticamente de Adorno cuando antes de subir al podio para su lección magistral en la Universidad de Francfort, un grupo de mujeres se manifestaron descubriendo sus senos; no era el poder desnudo lo que hacía enmudecer al filósofo, sino la violencia del desnudo: cinismo en acción.<sup>51</sup> Estas formas cínicas de manifestación se han propagado a través del tiempo y la distancia en diversas variantes, desde las estudiadas por Roszak hasta sus herederas actuales (de aquella tradición quínica de Diógenes) como carne desnuda que también ejerce crítica.

El arte de la segunda mitad del siglo veinte, enmarcado en el proceso de la desmaterialización de la obra, también experimentó con estas formas del cuerpo, en el que irrumpen los movimientos artísticos de la década del sesenta, Fluxus, el accionismo vienés y el *Body art*, entre otros, corriente que fue denominada como «el arte del cuerpo»<sup>52</sup> y en la que el cuerpo humano es utilizado como expresión del síntoma del malestar cultural.

---

<sup>48</sup> Sloterdijk, 1983: 177 y 179.

<sup>49</sup> Foucault, 1990: 50.

<sup>50</sup> Foucault, 1966: *Los espacios otros*.

<sup>51</sup> En Sloterdijk, 1983: 29.

<sup>52</sup> Guasch, 2000: 81.

El arte corporal se presenta como la primera medicina para la enfermedad social puesta en evidencia por los desórdenes políticos y culturales del Mayo francés, y como la más contundente y violenta reacción contra el *establishment* que, conscientemente o no, es el responsable de poner el mundo al revés, un mundo que en lugar de dar vida, esclaviza, mutila y castra al ser humano: «Hoy día —dice F. Pluchart en el manifiesto de Niza— el arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana»<sup>53</sup>.

No es *ello* (e-yo) sino *ego* (yo). El tratamiento novedoso que reciben las partes «pudendas» por el quínico es que el cuerpo ya no es representado como lo fue desde la pintura rupestre, el arte clásico de la Antigüedad o el de la era moderna de puritanos desnudos, o sea como un «aquello» que no soy yo. El cuerpo salta del lienzo y la escultura como espacios de representación para convertirse también en medio de expresión artística, en un «yo». Hacia finales del sesenta, en la escena artística mundial se muestra una fiebre por el retorno al cuerpo —como si de un largo viaje se tratara— se regresa a éste como medio de expresión artística, ya no representado sino vivido, experimentado. Se tratará entonces no sólo de un arte, sino de una filosofía de éste como espacio, o sea, como extensión, como topía. Desde entonces no se trata únicamente de un énfasis en el cuerpo en el espacio, sino del cuerpo como espacio, «el actor principal de todas las utopías»<sup>54</sup>.

Desde luego este tipo de arte para ser coherente tendrá que explorar el desnudo, tanto a través de la danza y el performance (como en las primeras obras de Marina Abramovic), como en otras formas manifestaciones que harán uso explícito del excremento en su exhibición. No era únicamente el cuerpo, sino sus expresiones, así como las huellas físicas del ser humano, sobre todo las del propio artista, las que podían tener valor artístico, tanto las de la parte superior del organismo —el aire, como en *Corpo d'aria* (1961), las huellas dactilares o la sangre— como la parte inferior, como en *Merda d'artista* (1961), que a la vez que era producto del organismo como objeto artístico, y por extensión, producto del arte, también era una crítica a éste mismo al cuestionar la mercantilización de la obra artística sumida en el sistema económico-político predominante, Manzoni vende la mierda de artista por gramos en un precio basado en la cotización del oro. La estrategia es clara: pervertir el valor del oro, y aún más: pervertir el valor del arte.

Luego Rudolf Swarzkogler, Vito Acconci o Santa Orlan<sup>55</sup> entre otros, experimentaron el arte corporal a través de las constantes erótico-sexuales, el dolor, la

---

<sup>53</sup> Guasch, 2000: 94.

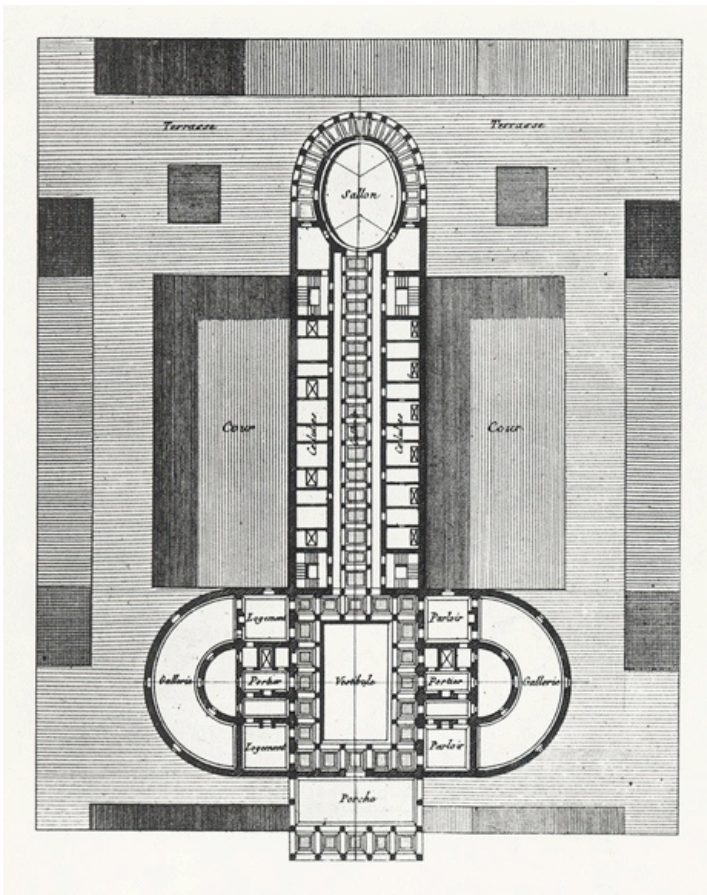
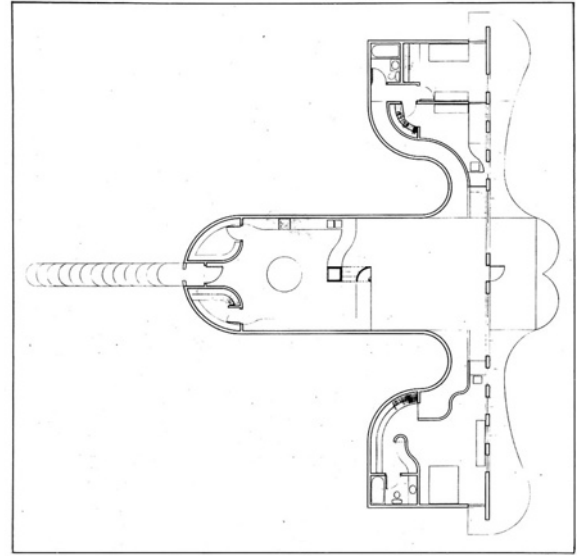
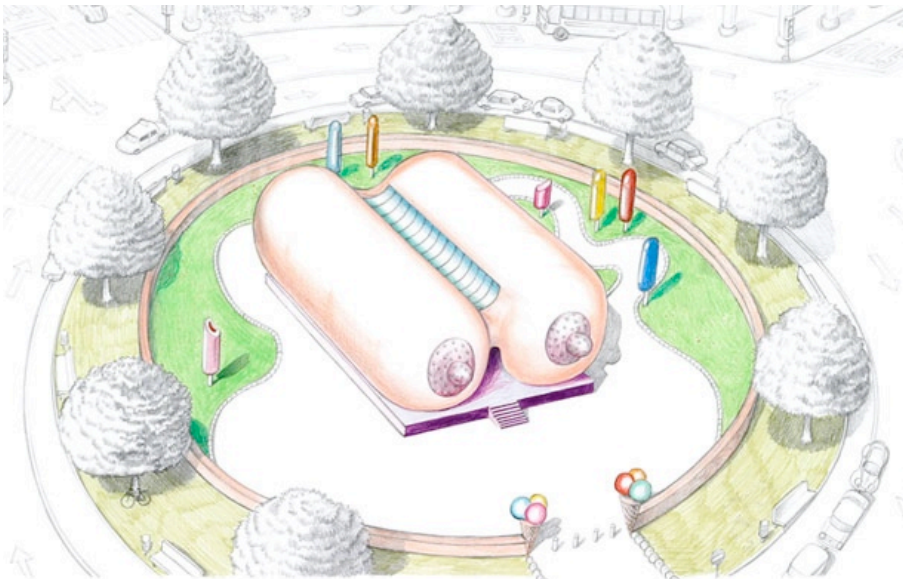
<sup>54</sup> Foucault, 1966a: *El cuerpo utópico*.

<sup>55</sup> Autoproclamada santa, Orlan desde 1975 realizó diversos *performances* en los que a modo de escultura viviente aparece como la Virgen o como una santa, pero en 1990 convierte los quirófanos médicos en estudios de artista y se somete a una serie de operaciones de cirugía para reconfigurar su físico. Ser santo en la era de la información digital, de la tecnología y de los media, es el lema de la artista que define su obra como una lucha contra lo innato, lo inexorable, el DNA y Dios. Orlan, «I Do Not Want to Look Like... Orlan on becoming Orlan» en *Women's Art Magazine*, 64, mayo-junio de 1965.



He aquí que mi cuerpo ha desaparecido como la llama de una vela que alguien sopla. El alma, las tumbas, los genios y las hadas se apropiaron por la fuerza de él, lo hicieron desaparecer en un abrir y cerrar de ojos, soplaron sobre su pesadez, sobre su fealdad, y me lo restituyeron resplandeciente y perpetuo. Pero mi cuerpo, a decir verdad, no se deja someter con tanta facilidad. (Foucault, 1990: 50).





[SUP. IZQ.] Ettore Sottsass Jr. *Project d'ecole maternelle*, 1973. [SUP. DER.] Stanley Tigerman *Daisy House*, 1976. [INF. DER.] Nicolás Ledoux, *Oikema, proyecto de maison de plaisir*, 1773. [INF. DER.] Kasumasa Yamashita *Face house*, 1974.

vulnerabilidad o (aunque luego fueron rechazadas por teóricos del arte corporal como el manifiesto bruselense de 1975) el exhibicionismo y el masoquismo. Vito Acconci escribía en 1969: «He utilizado la cámara fotográfica para definir tanto mi cuerpo en el espacio como mi cuerpo como espacio [...] convirtiéndome en blanco me encierro en mí mismo; ya no me presento como ser humano, sino como un objeto»<sup>56</sup>, con estas acciones pretendió que su cuerpo se convirtiera en un lugar que se podía intervenir: cubre la boca con sus manos hasta el punto de la asfixia, se masturba y se muerde (*Trademarks*, 1971). El cuerpo quínico reaparece en la Posmodernidad transfigurado, tanto en el espacio como en el arte, donde primero se muestra desacralizado, desmembrado, distorsionado (una distorsión física, psicológica, simbólica), y se resuelve a través de los más diversos medios de expresión, desde el performance, fotografía, el video, el escultórico, la danza.

Específicamente en el territorio del arte de galería, Duchamp abrió la veda a la expresión escatológica desde el quinismo, con *La Fuente*, considerada la pieza de arte moderno más influyente de la historia. Los que siguieron tomaron nota. En la obra de Lachapelle, por ejemplo, lo esencial quizá no es otro planteamiento teórico-filosófico o un argumento de innovación artística que precise justificarse con un discurso, sino un claro ejemplo de perversión. El sadismo, la religión, el *gore*, el narcisismo, el *bondage*, los espacios oníricos o lo absurdo, juegan como elementos para la construcción de una estética grotesca y glamorosa. Se trata no tanto de reinterpretación como de inversión, volcar contenidos con la clara idea de transgredir y a veces de provocar, como con la *Piedad del Vaticano* o *El diluvio universal*.<sup>57</sup> La desnudez en su obra tiene algo de perversión del cuerpo en sí, es muy distinta a la representación angélica de Botticelli, Gauguin, Degas o Goya —e incluso de Dalí que aquí no puede ser grotesco porque su modelo es Gala, a la que ha idealizado—, es una desnudez salvaje pero a la vez honesta. Hay en su obra un desnudo social, al grado de mostrar también en el cuerpo vestido una perversión erótica.

*Pink flamingos* (1972) es un filme de comedia negra dirigido por John Waters, que retrata una imagen del comportamiento humano y puede leerse en clave de perversión como los extremos de su capacidad morbosa. Su estreno causó enorme controversia por la amplia gama de actos grotescos mostrados en planos explícitos, pero lo que realmente escandaliza al «culo estricto que rara vez deja escapar un pedo jovial»<sup>58</sup> no es ni siquiera la violación, la escatología, las filias sexuales, la violencia explícita o la coprofagia, sino que todo ello sea comedia y ni siquiera llegue a ser una crítica de la depravación. En el fondo es un retrato de la animalidad latente en el hombre que durante siglos, identificado estéticamente más con las figuras angélicas, se ha negado a admitir.

---

<sup>56</sup> Guasch, 2000: 95.

<sup>57</sup> Interpretaciones paródicas de Lachapelle.

<sup>58</sup> Proverbio luterano, citado por Sloterdijk, 1983: 175.

Para quien resulta desagradable una argumentación de este tipo, Zizek<sup>59</sup> sugiere un ejercicio: la saliva está siempre en contacto directo con la boca, pero qué pasa si se escupe en un vaso, hasta llenarlo a la mitad, por ejemplo. El filósofo reta a su audiencia a realizar el proceso y no sentir asco de reingerirlo. Sucede lo mismo con la sangre menstrual (heterotopía de crisis) o el esperma, y sorprendentemente, incluso el aire, sustancias también vinculadas a espacios concretos, de la metrópolis occidental, como el prostíbulo, que muestra la transformación social de una heterotopía de crisis hacia las heterotopías de desviación<sup>60</sup> que luego tienden a excretarse (de acuerdo a la etimología la acción de separar de dentro hacia afuera) del corazón angélico de la ciudad, del mismo modo en que, por ejemplo, el baño, se oculta y se separa (las letrinas alejadas del cuerpo de la casa, en occidente, el prostíbulo periférico, el cementerio), generando un principio organizativo, una dinámica de orden, inicialmente entre lo público y lo privado, lo visible y lo invisible o lo que se permite ver y lo que no.

La arquitectura, desde luego, también tendría algunas manifestaciones más bien tímidas, basadas sobre todo en el Arte povera, que puede considerarse como «prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un *ready made* subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada; un *ready made* cercano a la tesis arte-vida y postulador de una microemotividad y de una nueva subjetividad»<sup>61</sup>. Ya que la arquitectura se entiende como exterior al cuerpo humano, debía trabajar con un excremento «exterior» (si puede haber una redundancia) o sea con aquello que se excreta pero que no ha surgido, necesariamente, del cuerpo como producción orgánica, se recurre entonces a otra forma de excreción social —como la basura— para construir objetos habitables. Al respecto, Michael Beutler, artista, autodenominado arquitecto, desencadenó en 2005 un nuevo conflicto entre el arte y los operarios de limpieza de Frankfurt, cuando éstos retiraron e incineraron una escultura suya por confundirla con «plásticos amarillos de las obras»<sup>62</sup>.

Lo esencial del arte povera está en los materiales, de los que no importa su procedencia, su uso originario o su grado de perdurabilidad; además, estarán exentos de significación cultural alguna. El Arte povera era una reacción que pretendía combatir a la vanguardia, pero no con más vanguardias, sino con la evasión hacia los materiales pobres que, reutilizados por el artista, afirmarían la energía creativa y la libertad del arte. Su elección está determinada por una decisión consciente que supone determinar a algo como desecho y aún así usarlo para construir un objeto arquitectónico (la estrategia, por tanto, difiere de las empleadas en las los cinturones de miseria donde la basura no es percibida como tal, y los desechos de otros se

---

<sup>59</sup> En la conferencia del Calvin College, Michigan. Zizek, [Video] *Why Only an Atheist Can Believe: Politics on the Edge of Fear and Trembling*, 2006.

<sup>60</sup> Cf. Foucault, 1966b.

<sup>61</sup> Guasch, 2000: 126.

<sup>62</sup> «Back to school for binmen who thought modern art was a load of old rubbish», en *The Guardian*, Reino Unido, 13 de enero, 2005. También Cf. «Michael Beutler, Architect», Exposición en Kunsthalle, del 12 de septiembre de 2014 al 11 de enero de 2015.



usan como materiales de construcción), implica una intención específica. Un ejemplo de este arte-arquitectura está en la obra de Mario Merz, *Iglú de Giap*.<sup>63</sup>

El gran problema de una «escatología arquitectónica» va más allá de la fundamentación del arte o de los criterios estéticos, no es marginal sino central, y está presente de forma tácita en todos los noticieros y debates académicos de la actualidad que se respeten. Se trata, por ejemplo, del calentamiento global, de las emisiones de efecto invernadero, del tratamiento de los residuos sólidos, del reciclaje, la basura y los desperdicios que la arquitectura y la ciudad excretan, industriales, químicos, humanos, así como el abandono, la miseria, la indigencia, los sin techo. Surge alrededor del mundo una conciencia por el cuidado del planeta, y la arquitectura también está al servicio de esto. El *Museo Della Merda* en la ciudad italiana de Castelbosco, Milán, nace en 2015 «sin intención alguna de escandalizar o ceder a la vulgaridad, a partir de una idea del empresario Gianantonio Locatelli —dueño de la empresa agrícola Castelbosco— y los curadores Luca Cipelletti, Gaspare Luigi Marcone y Massimo Valsecchi, con intención de “dar a la caca el valor que realmente tiene”»<sup>64</sup>. Utilizará energía generada por excrementos, según los administradores. El problema global que implica a la arquitectura es tanto de drenaje, recolección, instalaciones, y tratamiento, —o sea, de infraestructura— pero también del propio hombre excretado de la sociedad.

De hace 540 millones de años llega una historia que la naturaleza quiere contar, la de las cianobacterias, que inicialmente respiraban oxígeno y desechaban dióxido de carbono a la atmósfera. En algún momento de su evolución tuvieron que invertir este proceso para consumir dióxido de carbono y excretar oxígeno, lo que trajo como resultado la fotosíntesis y la explosión cámbrica. La moraleja de la historia es, que no sea que al ritmo que va la humanidad, termine comiendo su propio excremento.

La relación que se inculca a los hombres hacia sus propios excrementos suministra el modelo de relación que existe para con todas las basuras de la vida. Hasta ahora se las ha ignorado regularmente. Sólo bajo el signo del moderno pensar ecologista nos estamos viendo obligados a recoger nuestras basuras en la conciencia [...] Quien no quiera admitir que es un productor de basura y que no tiene ninguna otra posibilidad para ser de otra manera se arriesga a perecer asfixiado un día en la propia mierda. Todo está a favor de que admitamos a Diógenes de Sínope en la galería de precursores de la conciencia ecológica.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Merz, *Iglú de Giap*, 1968. Construido con sacos de arena sobre armazón metálico. Además se usan tubos de neón y baterías de acumuladores. Luego hará muchas variantes de esta obra.

<sup>64</sup> «Abrirán en Italia el “Museo della Merda”», en *El Clarín*, pub. 30/4/2015, y «Italy's museum of faeces smells 'fresh as a daisy'», en *The Telegraph*, pub. 29/4/2015.

<sup>65</sup> Sloterdijk, 1983: 242.



Rem Koolhaas. *Casa de la Música*, Oporto, Portugal, 1998-2005.

# Casa de la Música

*Así me construyo con oro y sedas, en salas supuestas, tablado falso, escenario antiguo, sueño creado entre juego de luces suaves y músicas invisibles. Guardo, íntimo, como la memoria de un beso agradable, el recuerdo infantil de un teatro en que el escenario azulado y lunar figuraba la terraza de un palacio imposible. Había, pintado también, un parque vasto alrededor, y gasté el alma en vivir como real todo aquello. La música [...] era mía y fluida, (la) mascarada inmensa y lunar, (el) interludio de plata y azul concluido.<sup>1</sup>*

Ante una revisión historiográfica, en esta tesis nos planteábamos si hay en la actualidad un arquitecto reconocido que sea cínico,<sup>2</sup> esto es, que bajo las condiciones económicas y políticas globales a las que inevitablemente se encontrará vinculado (que no sometido) a fin de materializar sus proyectos, sea capaz de maniobrar de forma libre ante ese poder y operar con independencia, autarquía y cinismo. Eventualmente Rem Koolhaas surge una y otra vez como la alternativa justa, pero uno se encuentra con esta renuencia y renuncia propia del cínico a ser categorizado, etiquetado y definido, que le permite actuar imprevisiblemente. «El cinismo no se deja etiquetar en ningún lugar como “lección” [...] Diógenes parece inmunizado. El cinismo no es un diogenismo. Más modo de vida que doctrina, no se deja condensar en dogma y, cuando se presta a ello, recupera inmediatamente el equívoco»<sup>3</sup>. Esta condición no nos deja clasificarle, asignarle una categoría vinculada al ser absoluto; intuyendo a Koolhaas, con tal de no ser etiquetado, quizá dejaría de ser cínico sólo para, cínicamente ser libre otra vez de lo que Farías llama «la clasificación bautismal». Con ello en mente, e intentando alejarnos de esta obsesión clasificatoria moderna, es posible señalar los rasgos que con toda seguridad le vinculan con el cinismo, y cómo los afirma en su obra, la Casa de la Música en Oporto, y su antecedente, la Y2K.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*.

<sup>2</sup> Cf. p. 3 y 70 de esta tesis.

<sup>3</sup> Glucksmann, 1982: 100.

<sup>4</sup> Su nombre proviene de un acrónimo anglosajón compuesto y significa sencillamente «año dos mil» (Year 2000). Fue bautizada de este modo en parte por el escepticismo del cliente respecto de la llegada del año dos mil; hay que recordar que por entonces muchos hablaban del error del milenio y el fin del mundo. El cliente quería que OMA pensase la casa antes, pero no haría nada en ella hasta después del dos mil, hasta tener la certeza de que fuese seguro.

El 13 de enero de 2001 Oporto tuvo el arranque oficial de la fiesta cultural de Europa. Su designación como «Capital Europea de la Cultura» tuvo lugar apenas un año y medio antes en mayo de 1998, y fue compartida con Rotterdam, Holanda.<sup>5</sup> En este marco se organiza un concurso por invitación entre cinco despachos de diseño; un arquitecto holandés construirá un proyecto en Oporto, y un arquitecto Portugués, otro en Rotterdam. Son seleccionados Álvaro Siza para Rotterdam, y Rem Koolhaas para Oporto. «El convite, era bastante extraño, porque el proyecto debía hacerse en tres semanas y el edificio tenía que ser erigido en dos años, esto es, en condiciones de una urgencia inusual»<sup>6</sup>.

Esta estrategia de hiper-eficiencia no es extraña para la gestación y realización de proyectos y edificios, de hecho está asentada casi de forma canónica en todos los planes de estudios: es la regla no escrita, un secreto a voces, como lo atestiguan las fechas de entrega, los concursos y repentinas. Al arquitecto se le ha formado diseñando proyectos urgentes, encumbrando cada vez más una cultura de la rapidez, la premura, la inmediatez y la mayor eficacia. Uno encuentra por todos lados —como la comida rápida— una arquitectura *express*, hecha al vapor en un sentido más coloquial que metafórico. Ciertamente ‘no se cae’, pero termina mal cocida: cruda y quemada; cuando es *fast*, normalmente se vuelve «chatarra».<sup>7</sup>

La Posmodernidad también se ha encargado decididamente de reivindicar ese derecho al silencio, al reposo, a lo lento, a esta cocción sosegada, sazónada y tarda del pensamiento que eventualmente va a devenir una idea germinada, lo cual es un verdadero oasis en un desierto eficazista de proyectos ‘para ayer’, gestado sobre las ideas modernas de progreso y desarrollo infinito, tan agotadas en nuestros días. La Casa de la Música debía estar lista para el año 2001. ¿Dos años? Posible, pero imposible, indeseable para un arquitecto que piensa que «cualquier proyecto arquitectónico lleva cinco años; ninguna empresa —ambición, intención, necesidad— se mantiene sin cambios en la vorágine contemporánea. La arquitectura es demasiado lenta».<sup>8</sup> En este retraso operan muchas condiciones (económicas, topográficas, metodológicas y meteorológicas, culturales, económicas, ideológicas, constructivas, y sobre todo económicas) pero detrás hay también un elemento fuerte, no necesariamente materialista, el de la libertad del diseñador, que no está

---

<sup>5</sup> A cada ciudad seleccionada, la Unión Europea le asigna un presupuesto para invertir en cultura. A partir de 2007 las ciudades candidatas a Capital Europea de la Cultura (antes Ciudad Europea de la Cultura) cuentan con 6 años previos a su designación para presentar su candidatura. Por lo menos cuatro años antes del arranque, las dos ciudades tienen que ser notificadas para prepararse. Antes a esta legislación, los tiempos eran más breves.  
• [eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=URISERV:l29014](http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=URISERV:l29014) (cons. 2/2016).

<sup>6</sup> Koolhaas, 1999 «Transformações», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 160.

<sup>7</sup> Más allá de la analogía, hay que reconocer que mucha de la construcción que está basada en estos principios de inmediatez, termina siendo una arquitectura en el mejor de los casos para subsanar necesidades inmediatas, y que en otros, busca sólo réditos económicos. No es tanto una crítica a la velocidad como a la imposibilidad de comprender en ese tiempo, que pretende subsanarse con la inserción indiscriminada de fórmulas prefabricadas que contribuyen a la creación de una cultura deshumanizada.

<sup>8</sup> Koolhaas, 2004: 28.

atado a tiempos ni comprometido con estéticas, es una autarquía creativa. Es en este contexto en el que nace el proyecto de la Casa de Música de Oporto, cuya gestación y realización es absolutamente cínica.

#### ALETHÉS

En la Casa de Música hay instalaciones que por diversos motivos quedan a la vista, puede ser quizá, por el sistema constructivo (para no ahogarlas en el concreto), o por otras razones. Por ejemplo, las luminarias del Gran Auditorio no se esconden tras bambalinas, de hecho no hay bambalinas, es más, su ausencia está reafirmada por la estructura móvil que las soporta, y que se muestra valientemente en un entramado de cables, repetidores, bocinas y reflectores. Los materiales aparentes no son una novedad arquitectónica (como se sabe, fueron moda durante mucho tiempo), pero también enfatizan un ejercicio honesto de no ocultar bajo un maquillaje arquitectónico en el que incluso los enchapados a los que usualmente se recurre como una segunda piel, no hacen más que reafirmar la integridad austera del azulejo como vehículo de color e identidad. Luego, el hecho mismo de dejar las instalaciones a la vista, nos remite inevitablemente al Centro Pompidou en París, un ejercicio cínico de inversión en el que lo interior se exterioriza y el afuera se adentra, es desde luego una perversión cultural del espacio.

La continuación, pero también la inversión escandalosa de la vida no disimulada contiene dos aspectos que son claros en la estrategia de diseño de la Casa de la Música y de Koolhaas. En primer lugar se trata de la propiedad de *no esconder nada*. «No, no debe querer ocultar nada de lo que le concierne (si lo hace ha desaparecido, ha destruido en él al cínico, al hombre que vive a plena luz, al hombre libre, ha comenzado a temer algún objeto exterior, ha comenzado a necesitar que lo escondan».<sup>9</sup> En el proyecto hay elementos lo suficientemente abundantes como para sentar la cuestión: las instalaciones a la vista, los materiales aparentes (concreto, acero, aluminio), las luminarias. Ello es ya de por sí ejemplo, si se quiere obvio, pero que ayuda a apuntalar otros mecanismos de des-cubrimiento.

Se nota un ejercicio deliberado por exhibir. Los plafones están perforados y muestran el entramado eléctrico, hidráulico y de aire acondicionado, ciertamente con sutileza. La estrategia tampoco es nueva en Koolhaas, es recurrente en su obra. Pero señalar esta condición material de no ocultar sería un rasgo que podría interpretarse como estético, moda, estilo, o incluso accidente. La cuestión debía sobrepasar el nivel materialista de las cosas y adentrarse en el territorio de las personas, que también se muestran, pero que sobre todo se conectan.

En el interior, el Grand Auditorium elevado de 1300 asientos (en forma de caja de zapatos) tiene fachadas de vidrio corrugado en los extremos que se abren al vestíbulo de la ciudad y ofrecen a Oporto mismo como un dramático telón de fondo para las actuaciones. La Casa de la Música revela su conte-

---

<sup>9</sup> Glucksmann, 1982: 96.

nido sin ser didáctico; al mismo tiempo, se proyecta a la ciudad desde una nueva perspectiva.<sup>10</sup>

Inicialmente el volumen se aparece como la predominancia del lleno sobre el vacío, ello en gran medida por la seducción que ejerce la forma. Pero una segunda vista, y sobre todo una compenetración en el edificio, nos señala las múltiples conexiones que la Casa tiene con la ciudad a través de «vacíos», vanos, ventanas, transparencias. Todas las salas están abiertas visualmente, tanto hacia el interior del edificio o hacia la calle, es una empalme directo músico-instrumento-ciudad que contribuyen a desacralizar la figura del artista, a sacarlo de su aislamiento y desmitificar su aura metafísica de genialidad: el arte es un producto, se realiza en un proceso, no deviene mágica y platónicamente del mundo de las ideas. Esta evidencia del artista en sus ensayos, en su cotidianidad, en sus dificultades, éxitos y devenires, está enfatizada de una forma intencional por la *alethés*, la condición cínica de no disimular ni esconder que ostenta con orgullo una Casa de a Música «sem portas ne paredes [...] esta é mesmo uma casa transparente, das que “não tem paredes, é envidraçada”»<sup>11</sup>.

En el edificio hay una intención explícita de revelar los procesos de la música, el detrás de cámaras, las estrategias de ‘diseño musical’ con todas sus implicaciones técnicas, acústicas, o simple y complejamente humanas; es el creador con sus creaciones que se acopla de una forma íntima (a la vez profesional, especializada, autónoma) a la ciudad, tanto en el Gran Auditorio como en la sala más pequeña, y sobre todo, en los espacios de ensayo, de grabación e incluso de recepción, pensados para mostrar también los procesos de montaje, de orden y desorden. Ciertamente esta condición tampoco es aleatoria; en la Y2K hay un propósito franco y deliberado por revelar, a pesar de (y en el pensamiento cínico, precisamente por...) la condición del cliente que como premisa, y en primer lugar, odiaba el desorden. Desde entonces empieza una batalla campal entre OMA y un patrón con un escepticismo permanente; por un lado su obstinación por esconder, y por otro, la insistencia de Kooolhaas por no ocultar. Éste, como propuesta, no sólo no crea un lleno que oculta, sino que propone vacíos que traslucen:

Pensamos entonces que lo que teníamos que hacer —y esto surgió cuando tuvimos que pensar seriamente sobre cómo convenceríamos al cliente— era decirle que, básicamente, la casa era un gran elemento de almacenamiento que le permitía esconder el desorden. Excavadas en este elemento, no obstante, estarían también todas las otras partes importantes de la casa. Habría una sala de estar, una sección para él, la sección de ella, la cocina... De ese modo la casa sería completamente vacía, espacios abstractos o completamente sólidos, espacios misteriosos que contienen desorden, basura, servicios y otras necesidades. [...] Nos encontramos entonces en una situación donde existían

---

<sup>10</sup> OMA. «Casa da Música», • [oma.eu/projects/casa-da-musica](http://oma.eu/projects/casa-da-musica) (cons. 2/2016).

<sup>11</sup> «Casa de Música sin puertas ni paredes. Esta es, de este modo, una casa transparente, de las que “no tiene paredes, está acristalada”». Del artículo publicado por PINTO, Luísa [2015]. «Casa da Música sem portas ne paredes». Publicado en *Público*, abril 11 de 2015.

• [publico.pt/local/noticia/os-dias-de-festa-na-casa-envidracada-1692029](http://publico.pt/local/noticia/os-dias-de-festa-na-casa-envidracada-1692029) (cons. 2/2016).





Para el usuario, la Casa de Música es como un escaparate, un edificio de exhibición, en el que el proceso de la música aparte de escucharse se puede ver.

dos versiones de la casa: el sólido tanto podía ser realmente sólo, de modo que los espacios eran absolutamente vaciados, como un sólido podía ser construido de materiales traslúcidos, de modo que no se pudiese percibir el desorden, pero para más allá de los cuales se podía leer la evidencia compacta de la vida cotidiana sobre la forma de ropa sucia, libros o lo que se quisiese que fuera. Esta fue una de las versiones con las cuales comenzamos a experimentar, sabiendo que estos materiales podían ser llevados a relucir de tal modo que se consiguiese un interior enriquecido.<sup>12</sup>

«Cuando se trató de la casa Y2K pensamos que sería transparente y así, cuando hicimos el concurso [para la Casa de la Música de Oporto] pensamos que sería en vidrio»<sup>13</sup>. Junto al ‘no encubrir’ de la *bios alethés* está también el ‘no avergonzarse de nada’, es su complemento: no se avergüenza porque no encubre, pero no encubre porque no se avergüenza. Esta cualidad cínica también está presente en el proceso creativo de la Casa de la Música, cuyo antecedente directo es la Y2K. Cuando Koolhaas explica el desarrollo por el que un objeto extraño (y por ello fascinante) se torna Casa de Música, realiza un ejercicio honesto; no solo no niega el

<sup>12</sup> Koolhaas, 1999 «Transformações», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 158.

<sup>13</sup> Koolhaas, 1999 «Vazio», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 177.

proceso (es efectivamente un proceso, no una aparición mágica, como el conejo en el sombrero), incluso lo explica, pero sobre todo, no se avergüenza de él, ni de admitir que ha sido el resultado de una edición que ciertamente insinúa aires de destino: «tuvimos una discusión bastante seria sobre si debíamos mencionar la casa en la presentación del concurso al jurado. Decidí presentarla. Porque pensé que de otro modo, habría una sensación de deshonestidad, o una situación aparentemente deshonestas»<sup>14</sup>.

En la evolución generativa de un proyecto hay en muchas ocasiones la tendencia a sacralizar la idea (no es difícil advertir el vínculo platónico con el que se ha criado la cultura occidental), de este modo lo que es concebido de forma mágica, o aún mejor, música —propio de las musas<sup>15</sup>— recibe el mismo tratamiento de un objeto sacro: se enaltece, se elogia, se conserva litúrgica y metafóricamente, a la vez que se envuelve en secretismo. Son realmente pocos los arquitectos que comparten sus estrategias procesuales de diseño, en parte a ello puede deberse el gran vacío que hay en entender el desarrollo mental-intelectual (de inteligencia como inteligibilidad, no como alta teoría) que produce diseño y luego, si no se comprende, tampoco se puede enseñar.

En el año en que Koolhaas diseña la Y2K se inaugura el Guggenheim de Bilbao; son edificios muy contemporáneos uno del otro, pero los planteamientos de sus diseños obedecen a mentalidades y estrategias completamente distintas. Lo que en realidad Gehry resume en su forma de proyectar según él mismo muestra, es la estrategia compositiva de una inmensa mayoría de arquitectos: hacer lo que se nos dé la gana y luego pegar una metáfora sugestiva con la intención de convencer (y seducir de hecho, muchas obras de arte suben su precio cuando se ha endulzado el oído del comprador). Los proyectos se venden con la palabra. Es interesante el proceso con el que Gehry concluye en la forma del museo, pasa de ser un cardumen, una flor metálica, un barco varado, o un pez sin cabeza ni cola,<sup>16</sup> una alegoría perturbadora y extraña que disfraza efectivamente la verdadera historia: una forma surgida de recortar y pegar cartones brillantes.

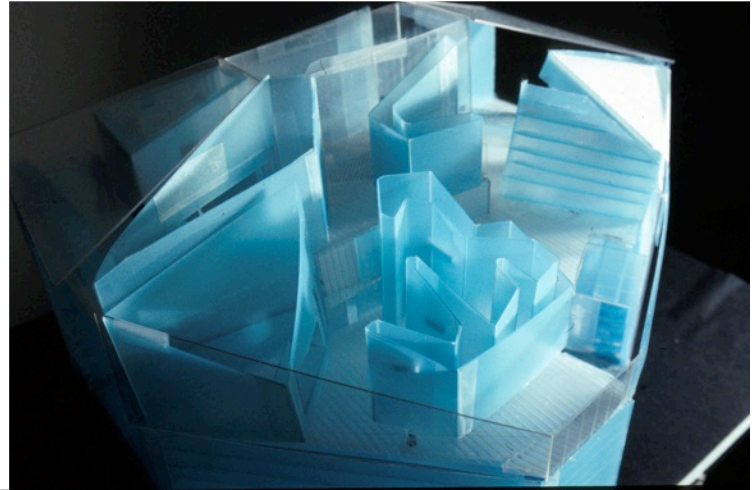
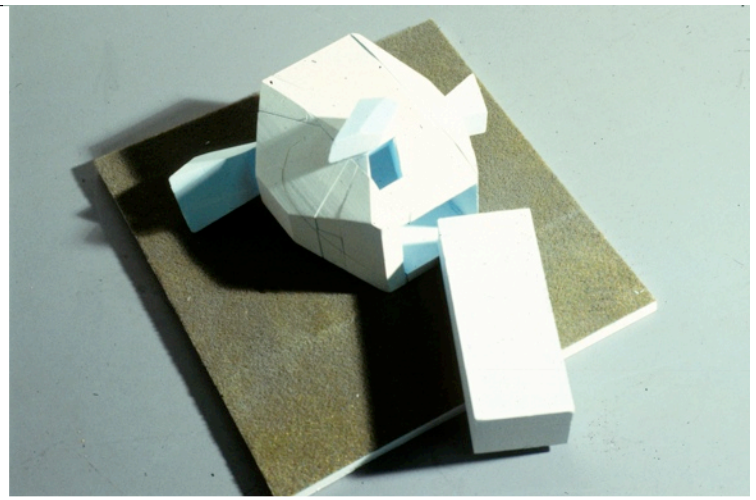
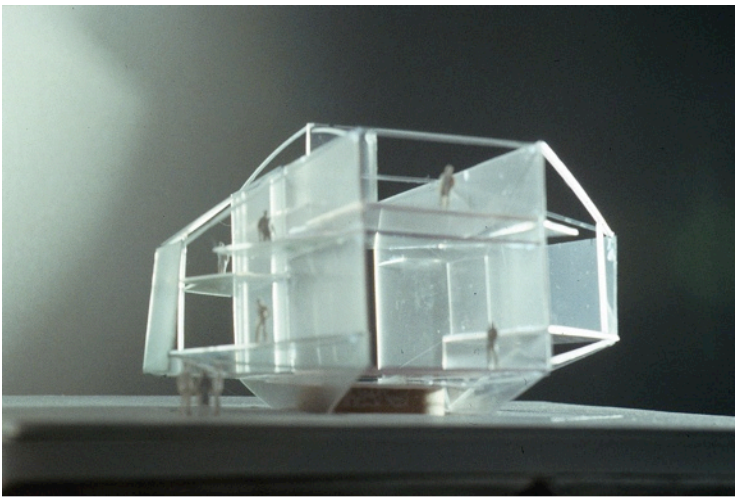
La gestación del proyecto arquitectónico es quizá una de las tareas más místicas y de los fenómenos más enigmáticos que acontecen en lo profundo del hombre, en el plano de la creatividad. Tratados filosóficos extensos y teóricas teorías se han escrito al respecto, pero todavía no se logra descifrar-aprehender cabalmente el misterio de la creación humana, ¿qué es lo que en uno es un «buen» proyecto y en

---

<sup>14</sup> Koolhaas, 1999 «Vazio», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 180.

<sup>15</sup> La palabra «música» viene del latín y éste del griego antiguo μουσική (*musiké*), uso sustantivo de *mousikós*; significa «el arte de la musa», formado de las palabras *mousa* (musa) y el sufijo *-iko* (relativo a).

<sup>16</sup> Gehry menciona que «los peces y su movimiento siempre han sido parte de mi vocabulario arquitectónico. Creo que se remonta a mi juventud. Cada jueves, mi abuela me llevaba al mercado judío. Comprábamos una carpa viva, y en la casa la metíamos en la bañera. Yo jugaba con ella todo el día, hasta que mi abuela la mataba para hacer albóndigas.» En *Sketches of Frank Gehry*, (4:00), Fortissimo films. También cf. Donada, Julien, de la colección «Arquitecturas» (1997), Film & Arts.



Maquetas de la Y2K. En la propuesta original para la Casa de la Música, Koolhaas insistía que fuese también traslúcida, pero no pudo ser. A pesar de ello, se conservaron los vacíos y las conexiones visuales.

otro es un «mal» proyecto y por qué en unos es genialidad lo que en otros es catástrofe? Pero, precisamente (y quizá como consecuencia) a este acontecer misterioso se le han adjudicado propiedades beatíficas. La creación de arquitectura, decía Le Corbusier, es «un arte en el sentido más elevado, más allá de los hechos utilitarios, es un hecho plástico, teoría pura, armonía completa gracias a la exacta proporción de todas las relaciones»<sup>17</sup>. Pero la Casa de la Música no nace del mundo de las ideas, sino de —menos espectacular— una adaptación cínica y cínicamente adaptada de la Y2K: «cambiar simplemente y usar toda la búsqueda interior como una forma de inmediatez»<sup>18</sup>.

Ciertamente hubo una búsqueda, y luego una epifanía, y luego un acontecimiento, y finalmente una Casa de Música; en ella hay una crítica subversiva y sarcástica a estos productos cómico-mágico-musicales de composición arquitectónica, es un acto del coraje de la verdad, de parresía contra el proceso de diseño, sus montajes y adaptaciones; apunta en el fondo revelar el secreto de Oz: arquitectos a veces magos, prestidigitadores, nigromantes muchas veces fraudulentos. Cuando Koolhaas habla de las manos (del trabajo en equipo, de todas las manos que intervienen en el desarrollo del proyecto) dice lo siguiente:

<sup>17</sup> Le Corbusier, 1923.

<sup>18</sup> Koolhaas, 1999 «Transformações», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 160.

Una vez escribí un argumento de una película sobre un mago, pero nunca se veía al propio mago, sólo su asistente y toda la parafernalia de apoyo. En cierto modo, estamos hablando del truco de magia en el que se supone que debemos mirar las manos. Las personas tienden a pensar que soy más complejo —y más maquiavélico— de lo que soy. Cuando soy completamente honesto, piensan que hay muchas otras capas. Esto también y probablemente cierto en el caso de las manos.<sup>19</sup>

La Casa de la Música de Oporto es materialización de la *bios alethés*, no sólo porque no oculta, sino también porque transgrede, critica, burla y denuncia, el gesto de Koolhaas de desnudar la casa —y sobre todo su proceso creativo—, desvelar la estrategia de diseño sin miedo y sin avergonzarse, es cinismo en acción: «El cinismo es contagioso, menos por la indecencia que simula que por la verdad que infecta. ¡Todo está abierto! ¡Nada está oculto! si la materia sobre la que trabaja es el pensamiento, el procedimiento es la luz, su ascesis persigue la eliminación paciente y sistemática de las sombras y del polvo»<sup>20</sup>.

#### ADIAPHOROS<sup>21</sup>

Dos hermanos separados no sólo antes de nacer, sino antes de su concepción, y de diferentes padres: New Orleans en Rotterdam fue el proyecto con el que Álvaro Siza enfrenta este dualismo cultural, es la otra cara de las capitales europeas de la cultura en 2001. En una entrevista realizada a propósito de esta obra, Siza dice: «When it is beautiful, it means it works well. I put together the function and the building, and when I look a beautiful building I say “I’m sure it works well”»<sup>22</sup>. Sus palabras vienen al caso para rescatar una postura diametral a la de Koolhaas en un proyecto inmediatamente contemporáneo. Es evidente que en ese momento, por más que quiera, Siza no puede desligarse de la concepción funcionalista del diseño. Este binomio forma-funcional, canónico, dogmático y rancio, le ha acompañado muchos años y ha producido una arquitectura políticamente correcta, teóricamente asentada... cínicamente nula. Hay un compromiso férreo (y quizá también aferrado) con sus valores preexistentes, de los que dice Woods que «uno se

---

<sup>19</sup> Koolhaas, 1999 «Mãos», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 186.

<sup>20</sup> Glucksmann, 1982: 97.

<sup>21</sup> Foucault (1984: 268) introduce la *bios adiaphoros* —la vida independiente, no vinculada, sin mezcla, indiferente— de la siguiente manera, vale la pena recordarlo: «Esta caracterización de la verdadera vida como vida sin mezcla había llevado, en la filosofía antigua, a dos estilísticas de existencia bastante diferentes y, no obstante, a menudo ligadas una a otra: una estética de la pureza, que encontramos sobre todo en el platonismo, donde se trata de rescatar al alma de todo lo que puede constituir para ella un elemento de desorden, de agitación, de perturbación involuntaria (liberarla, por tanto, de todo lo que es material y corporal), y una estilística de la independencia, de la autosuficiencia, de la autarquía, que es más fácil encontrar en los epicúreos y en los estoicos, y en la cual se trata de liberar a la vida de todo lo que puede hacerla depender de elementos exteriores, acontecimientos inciertos».

<sup>22</sup> «Cuando es bello, significa que funciona. Pongo juntas a la función y el edificio, y cuando miro un edificio bello digo: “estoy seguro de que funciona bien”». • [youtu.be/EvjNq7Fao6k](https://youtu.be/EvjNq7Fao6k)



fatiga de volver una y otra vez por el mismo camino desgastado»<sup>23</sup>. Pero los dogmas dialécticos forma-función es claro que están influenciados y en cierto modo determinados por un pensamiento de lo ideal, el de la estética de la pureza.

Pero ¿cómo entonces se puede escapar de este círculo vicioso en el que la teoría pesa sobre la arquitectura y la arquitectura construye teoría a partir de esta influencia? Frente a la entronización de la imagen dogmática del pensamiento, Farías propone como salida la estrategia de Koolhaas: la potencia de la negación inicial como base de un pensamiento positivo:

El camino hacia el pensamiento afirmativo que Koolhaas proclama, al igual que el de Deleuze, pasa por la negación: del pensamiento positivo y de la dialéctica. La creación de *valor 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 de 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.<sup>24</sup>

En términos cínicos, se trata de esta desmarcación ideológica, una libertad quínica que no admite obligaciones con los dogmas, las teorías, o el canónico pasado,<sup>25</sup> se trata de pensarlos, pero emancipados, independientes, y sin mezclas. Hay que ver, por ejemplo a Koolhaas en la Bienal de Venecia del 2014, él piensa el pasado —lo recupera de hecho— pero no se ata.<sup>26</sup> Tenemos por un lado, a este arquitecto cínico que se independiza de ideas preconcebidas, y que por otro, se libera de las etiquetas que pesan sobre sí y que pretenden encasillarlo, practica una renuncia consciente a la categorización, a la definición en su sentido más platónico, a dejarse aprehender en una idea, un actuar sin mezcla, *incluso* de la arquitectura: «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?*”». <sup>27</sup> Este es probablemente uno de los rasgos que más le caracteriza y que está vinculado indisolublemente con su libertad creativa, la una proviene del otro, y viceversa.

---

<sup>23</sup> Cf. p. 94 de esta tesis.

<sup>24</sup> Farías, 2003: 544.

<sup>25</sup> El *Andenken*, la fruición, la remisión. Luego, este es también un rasgo cínico que Koolhaas no dispensa. Cf. p. 303 y 358 de esta tesis.

<sup>26</sup> «Después de varias bienales dedicadas a la celebración de lo contemporáneo, *Fundamentals* se centrará en la historia —los elementos inevitables de toda la arquitectura utilizada por todos los arquitectos, en cualquier lugar y en cualquier momento (la puerta, el piso, el techo, etc. ) y la evolución de la arquitectura doméstica en los últimos 100 años. Esta retrospectiva ofrecerá una comprensión renovada del repertorio de arquitectura fundamentos riqueza, que en la actualidad parece haberse agotado». Koolhaas.  
• labiennale.org/en/architecture/archive/14th-exhibition/14iae (cons. 2/2016).

<sup>27</sup> KOOLHAAS, Rem, y MAU, Bruce. *S,M,L,XL. Surrender. Très Grande Bibliothèque*. Monacelli Press, Nueva York, 1995. Pp. 977. Tr. Farías, 2003: 288.









En 1988, a partir de la exposición curada por Johnson en el MoMa<sup>28</sup> a Koolhaas se le clasificó como deconstructivista por la forma de sus primeros diseños que despreciaban las paralelas y el ángulo recto. Luego,

proponiéndose escapar con éxito de este 'bautizo' inicial, a la invitación a participar en la exposición de *Pabellones de Video Deconstructivistas*, en Groningen, Holanda [...] respondió 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, Video Bus Stop, Groningen, Netherlands, 1991*, con lo cual encuentra como de costumbre el intersticio para salir, en este caso de la clasificación bautismal.<sup>29</sup>

Esta emancipación es constante y perseverante en sus obras, en la forma de renuncia a la imagen dogmática del pensamiento, y al vínculo con etiquetas y estilos probados. En este caso, si los ha implementado en ciertos proyectos (como los cinco puntos de arquitectura moderna de Le Corbusier en la Villa dall'Ava) ha sido para pervertirlos y en este sentido transvalorarlos. Al respecto se pueden recordar también los múltiples estilos de columna en la Kunsthal, o la reformulación del programa para la Gran Biblioteca de París, o su primer proyecto —no construido— para Rotterdam<sup>30</sup> por mencionar ejemplos, para asentar con claridad una actitud cínica de emancipación, un compromiso con nadie, ni estético, ni ideológico, «Yo no soy aquel que tu definición imagina. Yo soy aquel que se produce al dividir interminablemente, yo soy la diferencia que se autodefine»<sup>31</sup>.

Pero la *bios adiaphoros* no es sólo una condición pasivo-receptiva (una emancipación de lo que otros —teorías, críticos— digan de mí, o de cómo quieran definirme —ideas preconcebidas, estereotipos, etiquetas— al fin y al cabo son, citando a Foucault «elementos exteriores, acontecimientos inciertos»<sup>32</sup>); es por el contrario una estrategia de trabajo proactiva, una extraña forma de búsqueda que se manifiesta claramente en el desarrollo de proyectos y su eventual materialización en algo que termina por ser construido, es la edificación desde los cimientos de la propia libertad, lo que a fin de cuentas Camus termina por llamar la revuelta del esclavo frente al amo y que, para decirlo de una vez por todas, se llama experimentar. Esta lógica inversa, la potencia de la negación inicial que se entiende también como una emancipación ideológica, conducirá, si se es fiel, a una desmarcación pragmática: elegir el proyecto, marcar los tiempos, definir el programa, dar libertad —en el proceso— a la idea y de ser necesario, renunciar al cliente:

La propuesta de la Y2K es este ejercicio de libertad cínica en la creación, hay un cliente que simula dejarse convencer, pero luego regresa con dudas y condiciones. Koolhaas insiste, defiende su idea hasta lo indefendible, hasta la inflexión en

---

<sup>28</sup> JOHNSON, Phillip, WIGLEY, Mark curadores, y TAYLOR, Frederieke coord. *Deconstructivist Architecture*. Junio 23-Agosto 30, 1988. Museum of Modern Art, Nueva York.

<sup>29</sup> Farías, 2003: 278.

<sup>30</sup> Cf. Farías 2003: 443, 262 y 286, respectivamente.

<sup>31</sup> Glucksmann, 1982: 107.

<sup>32</sup> Foucault, 1984: 268.

que se acerca peligrosamente al punto en el que «el cliente tiene la razón», entonces renuncia. Luego de muchas propuestas y tras el viaje a Nigeria, dice, «la primera vez que encontré al cliente, le dije simplemente que habíamos hecho una propuesta y no nos dedicaríamos más a tratar de convencerlo, abandonaríamos el proyecto. Aquél era el proyecto final que le mostrábamos, con la familia en casa»<sup>33</sup>. El arquitecto quínico está reivindicando su derecho a la libertad creativa (este derecho —también a proponer con autonomía— se reafirma en la Casa de la Música) y el privilegio de cualquiera a diseñar y pensar libremente, sin coerciones.

Se percibían algunas de las cualidades que el edificio podía tener, especialmente cuando se miraba para su cubierta, muy extraña y parecida a un paisaje. Con el cliente, o patrón, que habíamos determinado era lo mismo. Era siempre una especie de mezcla de emoción y miedo. Las sesiones duraban más y más tiempo. Tenía que movilizar más y más ingenio para convencerlo de que lo que estábamos por hacer era grande, sólo para más tarde en cualquier lado recibir faxes escritos a mano que indicaban su permanente escepticismo.<sup>34</sup>

En español la palabra «patrón» tiene dos acepciones, vamos a tomarlas ambas: como jefe y como calco; para los dos casos el cínico dice el «no» del hombre rebelde. El patrón como jefe implica una sumisión a la jerarquía, pero la libertad creativa también queda comprometida, mezclada, corrupta en los términos en los que el cinismo no quiere corromper. Al terminar con el cliente-patrón, este quínico está reclamando su derecho a la autarquía en la creación, a la vez que reivindica el de cualquier arquitecto a diseñar y pensar. Muchas veces, como dice Woods, el arquitecto es la *maid*, la sirvienta del cliente, una especie de instrumento, un simple mecanismo de ejecución de ideas, y en este sentido, parafraseando a Deleuze, más como una mano que pinta sin la ayuda del ojo: un movimiento mecánico.<sup>35</sup> El arquitecto y su idea devienen un artículo de uso del poder, de intereses y políticas que se materializan en la obra, que a su vez, y lógicamente por su concepción vinculada a programas y agendas, nace calco, no como trazo, no como arquitectura. Y aquí se introduce esta segunda acepción de «patrón».

La renuncia al patrón como calco es la experimentación. Para Deleuze y Guattari, el calco «responde a modelos estructurales o generativos, responde a la idea de eje genético y de estructura profunda»<sup>36</sup>, ello quiere decir que es dependiente de sistemas y modelos; en la arquitectura, el calco es la repetición basada en estructuras mentales heredadas, patrones históricos y líneas teóricas que determinan al diseñador, de tal modo que antes de iniciar el proceso de diseño, éste ya está

---

<sup>33</sup> Koolhaas, 1999 «Transformações», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 160.

<sup>34</sup> Koolhaas, 1999 «Transformações», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 159.

<sup>35</sup> Deleuze, 1981: 21 ss. O como también dice Vattimo (1985: 83 ss) el progreso que opera en las cabezas mecánicas en la estructura de las revoluciones artísticas.

<sup>36</sup> «Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva a partir de la cual se organizan estadios sucesivos; una estructura profunda es como una serie cuya base se puede descomponer en constituyentes inmediatos, mientras que la unidad del producto está en otra dimensión, transformacional y subjetiva». Deleuze y Guattari, 1980: 17.

coartado en la mente, se ha interpretado antes de crear, no hay verdadera experimentación. «Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta»<sup>37</sup>. A esta calcomanía como la llaman Deleuze y Guattari, se opone el mapa como trazo original sobre una hoja no prefabricada, no hay guías, ni plantillas, ni modelos que seguir, es un plano en blanco, un espacio liso. «Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real».<sup>38</sup>

## DIAKRITIKÓS

Los últimos treinta años han visto intentos desesperados de los arquitectos por escapar a la dominación de la «caja de zapatos»-sala de conciertos. En vez de luchar con la superioridad acústica ineludible de esta forma tradicional, la Casa de la música intenta revitalizar la sala de conciertos tradicional de otra manera: mediante la redefinición de la relación entre el sagrado interior y el exterior público en general.<sup>39</sup>

La Casa de la Música es por sí misma una crítica al espacio como caja, en este caso se dirige no solo hacia la forma octoédrica, también a la asepsia interior que ha supuesto, especialmente para la música, que junto al espacio va de lo abierto al claustro, de lo infinito al 'quirófono' musical, espacialmente aséptico, sitiado, sacro. Para comprender mejor esta transgresión crítica y sarcástica hay que repasar la breve historia de la caja de zapatos como sala de conciertos.

En la prehistoria la música es trascendente —como opuesta a inmanente, aunque a la par— en un sentido metafísico, es una herramienta (como el hueso que rompe, la piedra, la rama, o el fuego) que sirve para comunicarse con lo que devino sagrado, en el reconocimiento de la finitud humana de la muerte; es un lenguaje que conecta, pero a la vez que se une a lo infinito, también es un reunidor del hombre, nace con carácter ceremonial, es un rito en sí misma, luego, el espacio social se va a construir en torno a la música. Se puede recordar también en la tradición hebraica al arca de la alianza; a diferencia de la cultura griega, donde es el hombre quien acude al encuentro con un dios inmóvil, que ha determinado un espacio sagrado (el oráculo de Delfos, la adoración de piedras, o la localización de templos, que acentúan la propiedad del *genius locci*), los hebreos han hecho un pacto con un Dios que los trasciende, pero su presencia los acompaña en el arca de la alianza. El espacio sagrado es portátil.

En la música sucede de modo similar. El espacio sacro-significativo está donde se encuentra la música; todavía no hay una infraestructura arquitectónica para sedentarizar lo sagrado, ello sucede efectivamente en todas las culturas, en mayor o menor medida, como en la tienda de encuentro hebrea (que culmina en el templo

---

<sup>37</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 17.

<sup>38</sup> *Ídem*. Cf. p. 279 y 457 de esta tesis.

<sup>39</sup> De la página de OMA: • [oma.eu/projects/casa-da-musica](http://oma.eu/projects/casa-da-musica) (cons. 1/2016).

de Salomón), o en los humanistas griegos, donde es bastante claro (en los templos donde viven los dioses). Han marcado una diferencia muy particular entre religión y laicismo. Si bien la creencia religiosa se integra en la vida cotidiana, hay una conciencia clara de lo trascendente y lo inmanente, y no hay mezcla. «Conócete a ti mismo» es un principio con raíces religiosas, pero profundamente humano; «cuida de ti mismo», lo es todavía más.

En los egipcios la música es un arte todavía subordinado a la religión, en consecuencia el templo es el recinto de la música, como lo fue durante muchos siglos en la tradición occidental, cuando se une a lo sagrado y la música otra vez se subordina a la fe. Esta materialización del espacio en torno a la música se gesta como la historia de la caja, la involucración del espacio consagrado (separado, especializado) y por ello aséptico, puro, espacialmente estéril. Hasta el gótico, los sistemas constructivos occidentales no habían permitido la predominancia del vacío sobre el lleno, la música yace como complemento a lo sagrado, escondida bajo toneladas de ladrillo, piedra y cal, y techos de madera, paja o barro, siempre interior; esta interioridad ya fragua la caja como concepto espacial, a diferencia, por ejemplo del Teatro de Dionisio.

Con el gótico la música se vuelve una experiencia religiosa que, como la arquitectura, aspira a alcanzar a Dios. Quizá la excepción más clara —por ser cínica— es el carnaval, que transgrede el espacio, como los *Cantos de Beuren*. Con el Renacimiento, la música también apunta al humanismo, y sólo entonces se crean recintos específicos (aunque aún no especializados) para la música, ello claro está, derivado de un alejamiento de los espacios sacros, para confinar y disfrutar de una música laica. Los límites todavía son difusos. Hay teatros en los palacios que constantemente se mezclan con las capillas, como es el caso de Luis XIV en Francia, a la par que auditorios improvisados por el pueblo donde la música, como en la Antigüedad, sirve de marco de referencia para el teatro.

A Mozart se le atribuye ser el nombre más importante que realiza esta desconexión entre música sacra y secular, a la vez la transforma en instrumento de crítica, como en *La flauta mágica* donde, junto a Schikaneder, realiza crítica política en la figura de la reina de la noche, arquetipo lunar y sectario que se ha interpretado tanto como la Iglesia Católica o como la emperatriz Teresa. Hasta entonces la música se toca en las casas, en los templos o la corte; es hasta el siglo XVIII que proliferan las salas de conciertos en las ciudades más importantes, donde se exhibía la música de Beethoven o Haydn o el propio Mozart, instrumentadas para orquestas de tamaño medio y con una capacidad para más o menos cuatrocientas personas. Entonces presenciamos el nacimiento de la caja de música propiamente, el espacio especializado y espacializado (adecuado al espacio) en el que la música reemplaza a Dios como fuente de experiencias religiosas, y para este nuevo culto también se precisan espacios sagrados.

Ciertamente, en el siglo primero, Vitruvio ya intenta determinar la acústica del teatro a través de elementos creados por el hombre para adaptar la edificación, se trata de los vasos de bronce (o en su defecto de barro, que como él mismo señala, «consiguen resultados francamente positivos») para atenuar la reverberancia en

los espacios construidos de «materiales sólidos, es decir, de mampostería, de piedra o de mármol que imposibilitan la resonancia de las voces, entonces debe recurrirse a los vasos de bronce»<sup>40</sup> como elementos para amortiguar la voz. Por entonces la música todavía está subordinada a las artes escénicas. La especialización se da con Sabine en el siglo XIX, lo que contribuye a acentuar la hermeticidad de la sala de conciertos como atavismo del teatro. Este modelo espacial se fotocopia innumerables veces, es una calcomanía (para jugar con las palabras calco y manía) que tiene su culminación técnica en los auditorios modernos. Por su lado, para la arquitectura genérica, la casa como caja se reforma y se deforma, el espacio vital se aleja cada vez más de las tipologías no colonizadas (ni por Europa ni por la arquitectura moderna) y por todos lados acudimos a la difusión expansiva del ortoedro —la entronización de la caja—, que se propaga porque responde a la multiplicación del espacio y a la máxima eficacia económica y funcional, y ‘como sigue a la forma’, deviene en una estética contemporánea de la caja epidémica que se rematerializa en acero, concreto, madera o vidrio.

La metáfora de la sociedad del palacio de cristal, que usan tanto Sloterdijk como Glucksmann, tiene cierta verificabilidad en arquitectura material del siglo veinte, sobre todo en Mies, que funge como esta especie de bisagra interesante entre el muro, sólido y opaco, o transparente y diáfano. Ciertamente el cristal es un elemento determinante de esta cultura de la transparencia frente a la opacidad, pero quedarnos sólo en ese nivel material implicaría incurrir en un cinismo metafórico, un mito sin implicaciones prácticas en la vida y —sobre todo— en el pensamiento. Lo que cabe es preguntarnos cómo se gesta esta relación entre la desnudez arquitectónica incipientemente cínica con el quinismo contemporáneo.

Glucksmann afirma que «la fuerza del cínico no reside en la indecencia exhibida sino en la desnudez»<sup>41</sup>. Entonces, podemos hablar de dos cosas que son diferentes, y es valioso establecer esta distinción porque en principio determinamos que el cinismo no se reduce al exhibicionismo, ni se deriva de éste, ni se encierra en éste. En ambos casos se trata de condiciones subjetivadas en tanto que son dependientes (de otro que le mire, le vea, le lea) y precisamente aquí encontramos un matiz, que para ponerlo en términos simples, vamos a discriminar como exhibicionismo-ver, cinismo-leer. La función operativa del exhibicionismo es «dejarse ver» (sacar fuera para ser visto), la de la desnudez es más compleja, incluso en su acepción etimológica, desnudarse y desnudar tiene implicaciones y dinámicas más intrincadas. Las cosas se exhiben, pero no se desnudan; ya de por sí desnudarse contiene acción más activa que pasiva, además de un proceso sistemático para su realización. Para el arte, Foucault le llama «el desenmascaramiento, la depuración, la excavación, la reducción violenta a lo elemental de la existencia»<sup>42</sup>.

Pero en este caso ¿cómo se desnuda a la arquitectura? ¿Hay que apelar únicamente a su condición material? Este proceso de purificación puede verse como

---

<sup>40</sup> Vitruvio. *De Architectura*. Siglo I a. C. Traducción de Ortíz y Sanz, 1787. Libro V, cap. V y VIII.

<sup>41</sup> Glucksmann, 1982: 96.

<sup>42</sup> Foucault, 1984: 201.



un vehículo del cinismo para el arte del siglo veinte, cínico en potencia y en acto si se lee a la luz de un desarrollo histórico (evolutivo), es decir: el arte ha sido semilla y realización del cinismo en la Posmodernidad. El siglo veinte ya había iniciado un proceso de desnudez como señala Foucault.<sup>43</sup> Luego, desde su condición material la arquitectura también participa del desnudo pese a que había sido por excelencia el arte del ocultamiento, la «tercera piel» que señala Gibran. La supresión del ornamento es un primer síntoma al que siguen otros como la abstracción formal, la transparencia, la estilización: el brutalismo, el minimalismo, etcétera, pero todo ello sólo conforma una condición material, un «exhibir-ver». La verdadera profundidad de este cinismo arquitectónico está en el «desnudar-leer», que sobrepasa los elementos —accesorios, accidentales, formales (como opuesto al fondo, no a la función)— para adentrarse en el pensamiento. Es Diógenes ante el oráculo: ¿pervertir sólo el valor material o decidirse por la perversión del valor-sentido, del valor social?<sup>44</sup>

En arquitectura moderna, la primera mitad del siglo veinte hace coincidir la implementación técnica de los nuevos materiales con la pureza formal, pero también con una ideología muy concreta derivada precisamente de estas formas puras: el minimalismo. La casa de Cristal de Mies —o la de Johnson, da igual— es la expresión de este régimen trucado sin querer, transparente materialmente, y ciertamente turbio. El minimalismo se presenta como desnudez pero es en realidad una *trompe l'oeil*; está envuelto, resguardado, forrado y recubierto de contenidos (dogmas, axiomas, cánones). No tiene sus raíces en el cinismo sino en el platonismo, en la pureza de la forma y la abstracción de la idea, lo no contaminado, lo que excluye toda forma de perversión, infección y escándalo. *Less is more*. A todas luces se conoce que Mies nunca fue tras el *less*, y siempre en pos del *more*; la arquitectura miesiana no es tanto la desnudez como la exhibición. En este sentido es también valiosa y valiente, pero no apunta tanto a la afirmación del cinismo como a la del platonismo, con sus volúmenes perfectos de cristal, que, aunque por su condición natural no puede evitarlo, en la mente del arquitecto no quiere evidenciar, sino enfatizar la pureza. Esta dinámica *miesiana* no se basa tanto de argumentos críticos como de materiales:

La obra de Mies no parte de imágenes sino de materiales. Materiales en el sentido fuerte de la palabra. Por supuesto de la materia con la que están contruidos sus objetos. Una materia abstracta, general, geoméricamente cortada, lisa y pulida, pero materia consistente, evidente, sólida.<sup>45</sup>

Pero dejando de lado a Mies y el minimalismo, y regresando a esta «otra casa de cristal», la de la Música, precisamos también volver a esta pregunta todavía incontestada: ¿cómo se desnuda la arquitectura? En la Bienal de Venecia de 2014,

---

<sup>43</sup> «En efecto, hay otra razón por la cual el arte ha sido en el mundo moderno el vehículo del cinismo. Es la idea de que el propio arte, trátase de la literatura, la pintura o la música, debe establecer una relación con lo real que ya no es del orden de la ornamentación, del orden de la imitación, sino del orden de la puesta al desnudo». Foucault, 1984: 200.

<sup>44</sup> Cf. p. 222 de esta tesis.

<sup>45</sup> DE SOLÀ-Morales, 1995: 27 ss. «Mies van der Rohe y el minimalismo».

Koolhaas realiza un ejercicio de desnudez arquitectónica, no es sólo desvestimiento aparente<sup>46</sup>, se trasciende la materialidad para desgarrar la idea y descubrir el pensamiento. Su propuesta para la bienal es pensar y desenmascarar los elementos de la arquitectura: *the floor, the wall, the ceiling, the roof, the door, the window, the façade, the balcony, the corridor, the fireplace, the toilet, the stair, the escalator, the elevator, the ramp*, parafraseando de nuevo a Foucault, se trata de la depuración, la reducción violenta a lo elemental de la existencia; la excavación cínica implica un sadismo insospechado, es una disección anatómica en el quirófano; en Koolhaas, esta es una perversión que de tan fascinante se ha vuelto adictiva:

Creo que nuestra arquitectura es crítica a fondo porque cada tema, cada pregunta, cada ambición es analizada y se sitúa en la mesa de operación como si fuera donde nosotros buscamos como podemos diseñar esas cosas en una nueva manera o cómo podemos crear nuevas relaciones, o cómo podemos organizar estos ingredientes de manera que les demos un valor diferente. Y tratamos de hacer esto con todo.<sup>47</sup>

Se trata no sólo de desvestir materialmente, sino, como dice Farías, de exponer la médula y el hueso, el cartílago, apartando la carne y la sangre. «Un primer paso notorio en Koolhaas es tomar su bisturí, 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»<sup>48</sup>. Este bisturí del que habla es el instrumento con el que el cínico refuta la aprehensiva definición platónica, con el que corta las alas al implume hombre (de paso a Platón y su definición paranoica, Diógenes refuta el pensamiento platónico limitándose a llevarlo a la práctica), es el instrumento filosófico por excelencia: «el pensamiento aparece como cortador de alas»<sup>49</sup>.

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 cánones, tipologías, 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.<sup>50</sup>

El bisturí, el escalpelo al que se refiere Farías es tanto el cuchillo platónico como el bisturí cínico, es la crítica, que criba, que divide, que discrimina y elige. En términos del discurso mítico de la arquitectura experimental es también la sierra de Talo que di-vierte, que establece puntos de ruptura y quiebre. Se trata de la

---

<sup>46</sup> No es un desvestir, como el del brutalismo o el minimalismo, que más bien cubren con materiales aparentes.

<sup>47</sup> Koolhaas, en *Rem Koolhaas interview*. • [youtu.be/pEnH2AbeQQk](https://youtu.be/pEnH2AbeQQk) (cons. 2/2016).

<sup>48</sup> Farías, 2003: 262.

<sup>49</sup> Glucksmann, 1982: 114.

<sup>50</sup> Farías, 2003: 262.

perversión contra la idea, de la violencia contra el concepto, de ponerlo a prueba hasta fracturarlo, ello se gesta y logra en el pensamiento: «Yo soy Platón, el pensamiento que corta. Yo soy Diógenes, el cuchillo que piensa»<sup>51</sup>.

#### PHILAKTIKÓS

En el proyecto de la Casa de la Música de Oporto encontramos una mejor respuesta a la cuestión de la desnudez arquitectónica. Se erige como una crítica a la caja, pero siguiendo la estrategia cínica, no la dinamita con un pensamiento duro, ni aspira a su destrucción violenta; por el contrario, la afianza rotundamente para desintegrarla; el humor cínico sólo puede ejercerse desde la parte de abajo del pedestal, por ello la eleva, la pone bajo el reflector.<sup>52</sup> De este modo, evidenciándola (uno no se puede perder el toque sarcástico y aún así genial del revestimiento del Gran Auditorio) y resaltándola, exhibe también su dictadura a través de la burla. El análisis crítico-cínico hay que comprenderlo, e irnos acostumbrando a él luego de dos mil quinientos años de historia en los que no pudimos adaptarnos ni a su estructura ni a sus métodos. No es tanto el análisis (sistemático, metódico, docto) sino la carcajada.

Si se hace una sala de conciertos hay siempre la tiranía de la caja de zapatos que realmente detesto, nosotros teníamos una caja de zapatos como un vacío, o una caja de zapatos negativa, a perforar el volumen como un túnel. Por lo tanto, era una oportunidad increíble de tener tanto una caja de zapatos como no, o de ser acústicamente correcto y sin embargo, así, arquitectónicamente fascinante.<sup>53</sup>

El diseño juega con las palabras. *Casa* y *Caixa*: el edificio es según se pronuncia. La referencia a la caja —en este caso de madera— es perversa, no sólo la alude sino que la entroniza, la niega al perpetuarla, aunque desde luego, no es una continuación, pues el usuario de la Casa acude al funeral delirante de la caja. Acentuar las vetas de la madera en oro, otorga un efecto surreal, dado por la relativización de la escala. En su cínico desarrollo procesual, Koolhaas explica su intención de romper su tiranía, de explotar la conformación formal y tipológica de la caja. En la arquitectura, una tipología es difícil de superar, por las connotaciones históricas, culturales y funcionales, y una sala de conciertos, aunque en potencia puede hacerlo, se enfrenta a la más conservadora de las artes —la música— que no está dispuesta a transgredir, ni a sacrificar la acústica por la estética, el sonido por la vista. En la Casa de la Música se rompe no sólo el yugo de la caja, sino, y sobre todo, el hermetismo de la sala de conciertos, el gran espacio de la arquitectura que no se había podido transgredir.

La *bíos philaktikós* es la que Foucault llama del dominio de sí: «una relación consigo mismo que es del orden del goce, en los dos sentidos de la palabra; la vida soberana es, por lo tanto, una vida de goce: goce como posesión, goce como pla-

<sup>51</sup> Glucksmann, 1982: 116.

<sup>52</sup> Como el edificio iluminado de Sierra, o el pollo desplumado en el centro de la Academia.

<sup>53</sup> Koolhaas, 1999 «Transformações», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 161.

cer»<sup>54</sup>, la vida de/del goce; comporta esta doble dinámica *de* goce como deleite, dicha o fruición. Pero también *del* goce como propiedad: poseer, y sobre todo poseerse, es la soberanía cínica. Antes mencionamos la apropiación que hacen de la Casa de la Música sus usuarios, así como la acogida inmediata con la que la Ciudad de Oporto la adopta; para decirlo en otros términos, estamos hablando de formas de conexión del edificio, con la ciudad y el usuario.

Y desde esta perspectiva es interesante encontrar uno de los pocos espacios arquitectónicos donde se congregan sin distinción la «alta» cultura con las contraculturas: los intelectuales y los skaters, los músicos, los *traceurs*,<sup>55</sup> los cultos y los turistas, y entre este abanico que no es rígido, también hay lugar para todos aquellos que quieren conectarse con la música con el pretexto de la arquitectura: los cibernúscos tienen su espacio, los niños (la sala *laranja*), los jóvenes músicos, los ensayistas, los concertistas; hay espacios educativos, y para enseñanza y para difusión, e incluso para disfrutar del silencio en la sala *roxa*. Las «funciones» de las salas son ambivalentes (no hay un funcionalismo estricto), a la vez que todos los espacios pueden usarse de forma simultánea sin interferencia acústica, móvil, o visual. Esta característica puede leerse en la raíz del proyecto, en la Y2K.

La última condición se refería a la relación bastante ambigua con los miembros de su familia, que le llevaba no quiere estar con ellos todo el tiempo. La casa tendría que ser parcialmente una casa donde todos estuviesen juntos, pero también un lugar donde todos consiguiesen vivir de modo separado.<sup>56</sup>

Pero esta conexión emocional se extiende y se corresponde con una conexión física; el espacio ha sido pensado para transgredirse, o sea, es permeable y abierto, tiene múltiples conexiones y rutas no predeterminadas, es un diagrama de posibilidades, *the building becomes an architectural adventure*.<sup>57</sup> Ya en su gestación se lee una intención explícita por transgredir —una actitud paradigmáticamente cínica— que se combina con la soberanía, la independencia. El edificio se plantea sin límites exteriores, no hay fronteras urbanas que impidan su acceso, ni arquitectónicas. La plaza es un vestíbulo arquitectónico, y por extensión, el recibidor es un vestíbulo urbano muy particular, porque no se plantea como un *foyer* en sentido tradicional, sino más bien como un espacio continuo que tiende a acentuar las transiciones y reducir las demoras: invita a transgredir; es efectivamente un espacio urbanoarquitectónico. «Se ha evitado deliberadamente un gran vestíbulo central; en cambio, una continua ruta pública conecta los espacios alrededor del gran auditorio por medio de escalones, plataformas y escaleras mecánicas»<sup>58</sup>.

Estas condiciones contribuyen efectivamente a una cultura cínica del goce entendido como apropiación. Si hay que hacer un paralelo comparativo para en-

---

<sup>54</sup> Foucault, 1984: 284.

<sup>55</sup> Hay que ver el video de presentación de la Casa de la Música, realizado por Tomas Koolhaas. • [oma.eu/projects/casa-da-musica](http://oma.eu/projects/casa-da-musica) (cons. 1/2016).

<sup>56</sup> Koolhaas, 1999 «Transformações», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 156.

<sup>57</sup> De la descripción del edificio en la página de OMA. • [oma.eu/projects/casa-da-musica](http://oma.eu/projects/casa-da-musica) (cons. 1/2016).

<sup>58</sup> *Ídem*.

tender por oposición esta circunstancia, vamos a observar un ‘parque de la música’ que se hizo casi al mismo tiempo, pero que no obedece a principios cínicos —y más bien teóricos— diseñado por Renzo Piano, el proyecto del Parco della Musica fue oficialmente consignado a la comuna de Roma, en enero de 1995. Menos de cinco años después se presenta el proyecto de la Casa de la Música en Portugal. Me resulta incomprensible que con tan poco tiempo de diferencia exista, en el espíritu de la arquitectura una separación tan abismal, ¡difieren tanto! Uno sigue una estrategia moderna en complicidad con los principios de la Ilustración, el otro es completamente cínico. Luego, con el miedo de caer en el clasificacionismo, podría hablar de una escuela clásico-moderna que ha estado vigente por lo menos cuatro siglos en la arquitectura occidental y que ha conformado de forma heterónima las ciudades hasta el advenimiento del cinismo con sus alucinantes carcajadas.

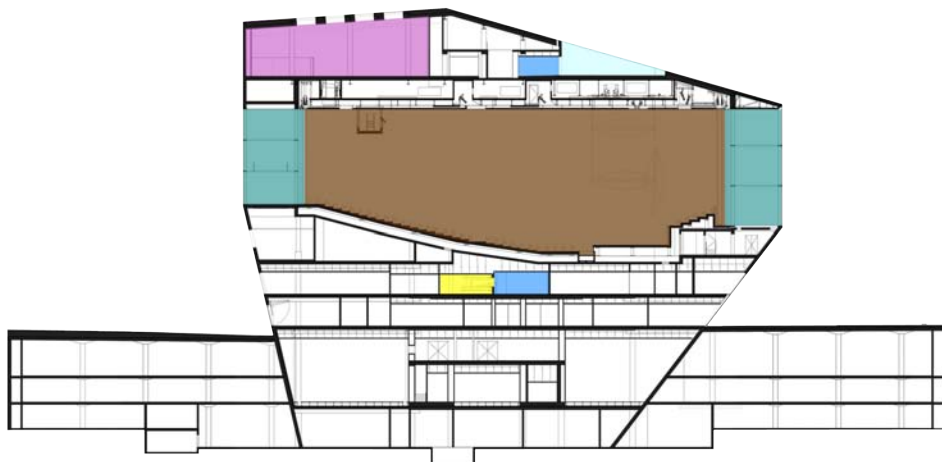
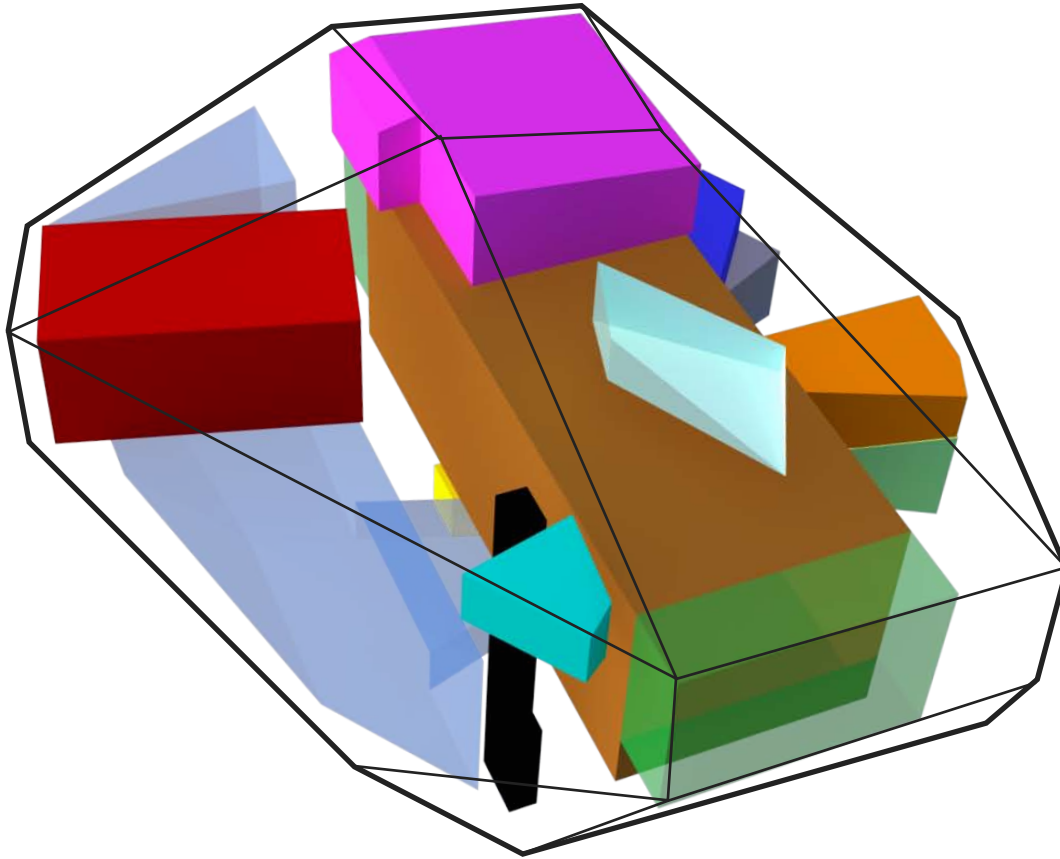
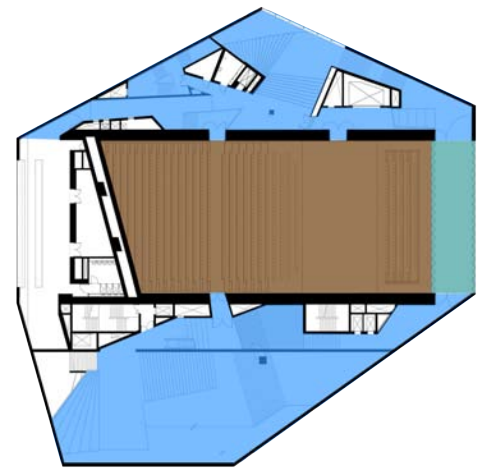
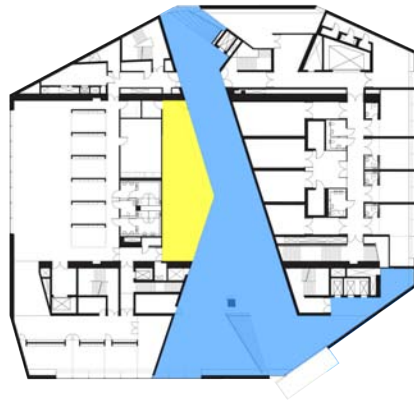
Normalmente uno tiende a creer que un parque es público, mientras una casa es privada. Aquí sucede lo contrario. El *Parco* está restringido, la *Casa* está abierta. En la obra de Piano, hay un gran enrejado casi perimetral que protege al conjunto arquitectónico, vigilado por una policía administrativa. La verja-*herkeios* se cierra por las noches y se abre por la mañana, a las once en punto. De hecho, y por esta sola circunstancia el Parco —parque, que no es tal— se vuelve sólo arquitectónico y no urbanoarquitectónico, le aísla en su modernidad centralizada, perpetuando los elementos policiales: la reja, el control, el horario, los emplezamientos funcionales, el exterior diferenciado del interior, el funcionalismo, la caja hermética, incluso la estrategia centralizada del panóptico.

Hacia el interior, en las salas de conciertos, hay todavía una nostalgia sentimental por la arquitectura catedralicia —casi barroca— que alude a la sacralidad como recinto preciosista para la música, se re-vuelve a la entronización del proscenio como tajo del espacio. No, este modelo no es cínico, sino la exaltación de la cultura en su posibilidad más heterónoma, el hombre «culto» en su sentido moderno, intelectual, ilustrado, que desprecia al cínico que a su vez se ríe de él. Prohibido tomar fotos, *vietato l'accesso*. Helo ahí, con una funcionalidad rabiosa, especialización del (anti-)espacio, eficiencia moderna, modernidad pletórica, estructura programática de emplazamientos funcionales: un lugar para cada cosa, y cada cosa en su lugar. «Tutti gli spazi, sia esterni che interni, sono pensati in maniera funzionale alle attività musicali, espositive e dello spettacolo in genere: la cavea, il foyer, le tre sale, grande, media, piccola, l'edificio nord e l'edificio anulare, con tutte le funzioni annesse»<sup>59</sup>. A diferencia del *Parco*, la *Casa* es una estructura permeable, traspasada por múltiples vías en el «interior» y el «exterior» conectado con la ciudad como una red flexible, un rizoma.

Por último, para entender la *bios philaktikós* del cínico como goce, en su sentido crítico, como carcajada soberana en el pensamiento de Koolhaas, hay que volver a algunos conceptos, como el de la independencia en la posibilidad de elección

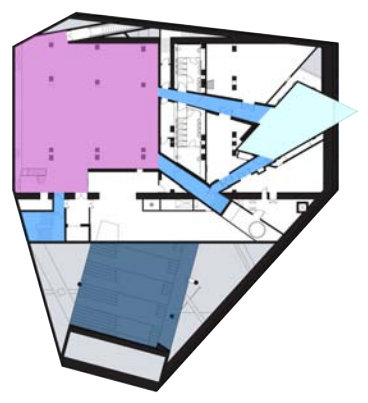
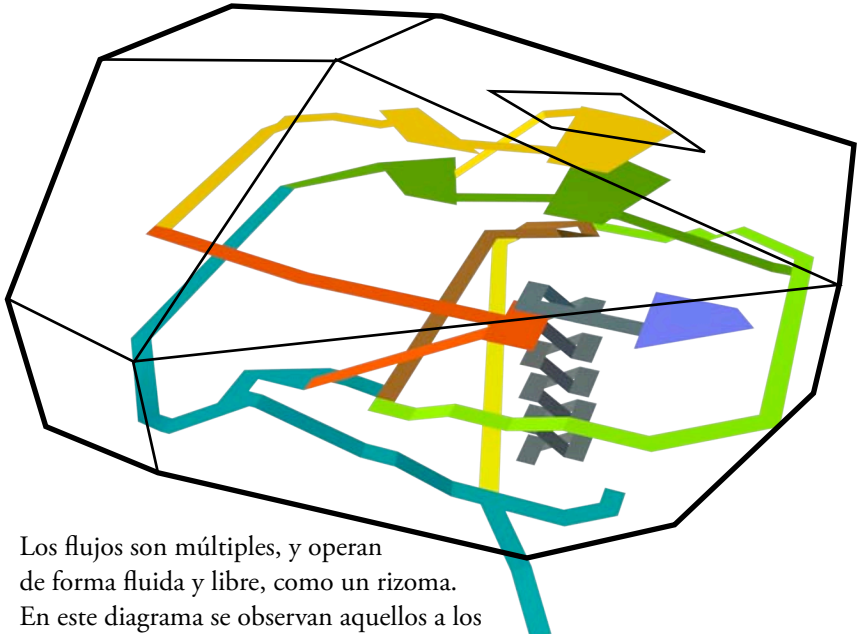
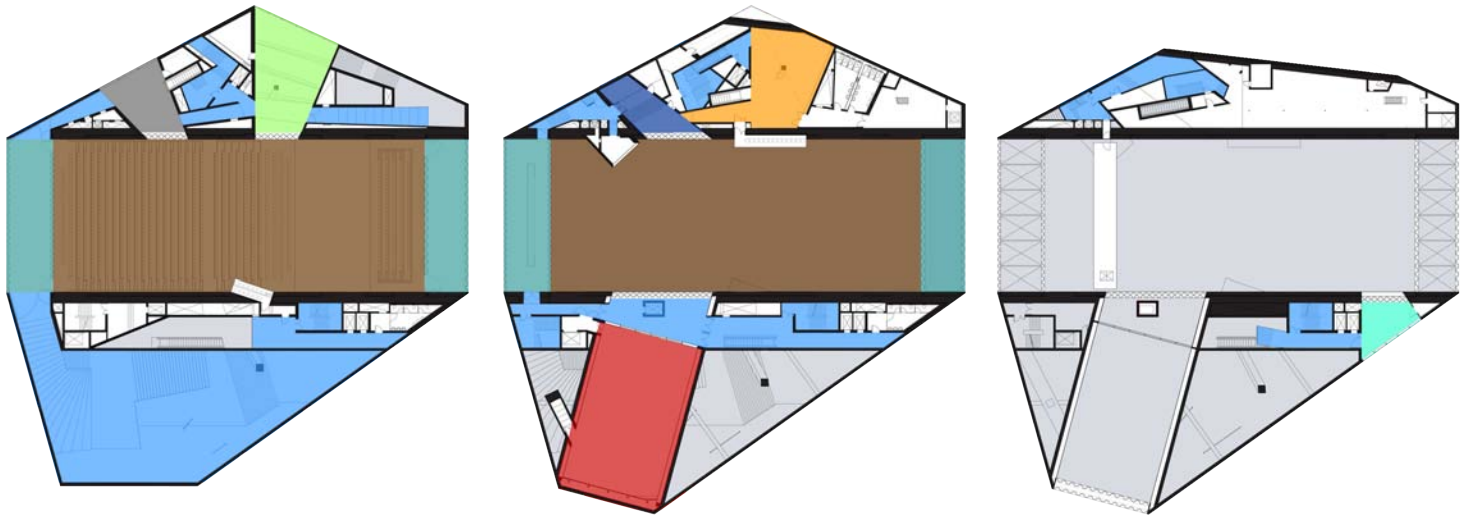
---

<sup>59</sup> Tr. Todos los espacios, sean externos o internos, son pensados de manera funcional a la actividad musical, expositiva y del espectáculo en general: la cávea, el foyer, las tres salas, grande, mediana, pequeña, el edificio norte y el edificio anular, con todas las funciones anexas.

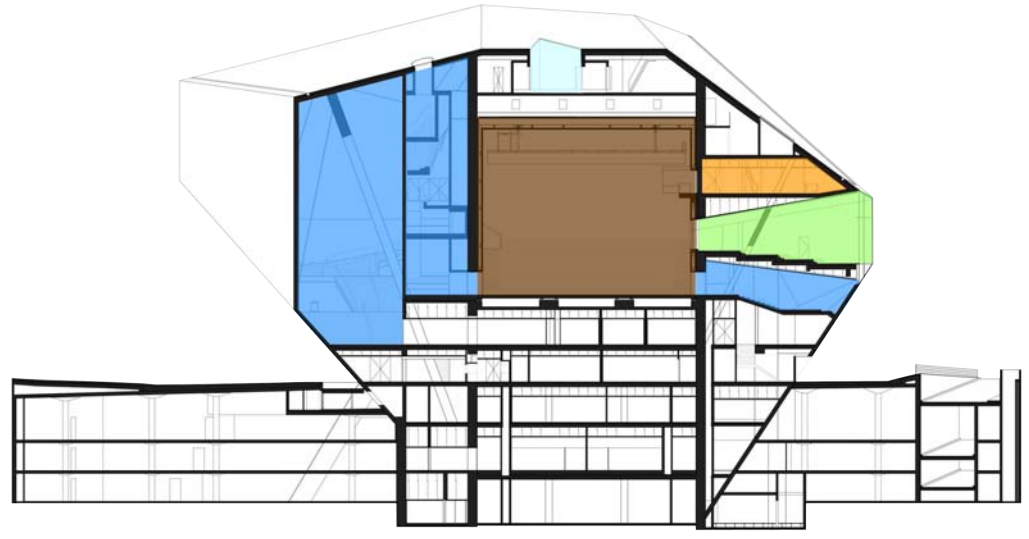


- Transiciones
- Recepción
- Sala de conciertos
- Transiciones (transparencias)
- Cibermúsica
- Snack/uso múltiple
- Sala *roxa*, educación
- Sala *laranja*, educación
- Auditorio
- Sala VIP
- Restaurante
- Auditorio/usos múltiples
- Terraza





Los flujos son múltiples, y operan de forma fluida y libre, como un rizoma. En este diagrama se observan aquellos a los que tiene acceso el turista común.



en el programa, incluso en el terreno. Para la Casa de la Música, dice Koolhaas, «no usamos todo el terreno que estaba disponible. Porque no gustamos del urbanismo formal, esta figura excéntrica crea una conexión excitante con la plaza»<sup>60</sup>; luego, también está la autarquía en la forma de abordar el proyecto, la permeabilidad visual (el no ocultamiento) y física (la transgresión espacial), y sobre todo la independencia dogmática, tanto de las teorías históricas como las ‘grandes influencias’ de los proyectos que al final del milenio eran influyentes. Es la autarquía cínica en su esplendor: «Si adularas a Dionisio, no lavarías lechugas». Y Diógenes responde: «Y si tú lavaras lechugas no adularías a Dionisio».<sup>61</sup>

El goce como posesión de sí mismo, la actitud soberana de este cínico-arquitecto se explica de forma muy clara en un texto de Farías. Aunque antes, como referencia hay que recordar otra vez a Diógenes:

Cuenta Cleómenes en su obra titulada *Pedagógico* que sus amigos quisieron rescatarle, [cuando lo hicieron esclavo] y él los llamó simples. Porque los leones no son esclavos de quienes los alimentan, sino que los que los alimentan lo son de los leones. Pues el temor es característica del esclavo, y son los hombres los que temen a las fieras. A Jeníades, que lo había comprado, le decía que debía obedecerle aunque fuera un esclavo: «Ven, para que cumplas mis órdenes».<sup>62</sup>

Nuevamente estamos ante la figura del esclavo y el amo, del cínico soberano y del poderoso, es la reiteración insistente en el discurso de la perversión, la inversión del valor-sentido en el que otra vez contemplamos a Diógenes y a un Platón que no logra entender porque habla y lee un lenguaje distinto. «La brutalidad de Diógenes significa un frenazo a lo que él es el único en entender: el sabio goza»<sup>63</sup>. Koolhaas se encuentra con Kenneth Frampton (egresado, al igual que Koolhaas de la Architectural Association y miembros ambos del Institute for Architecture and Urban Studies de Nueva York) de tradición moderna que no puede alejarse de lo teórico-canónico y se revuelve una y otra vez en el centro del que Koolhaas quiere alejarse. Cuando Frampton publica en *Berlage Papers 24* una crítica del *Educatorium* del campus de la Universidad de Utrecht, cabría esperarse, como es la costumbre, que el criticado acepte ‘humildemente’ la opinión. Pero Koolhaas no abdica hacia la posición inferior del criticado y renuncia a ser tratado como tema, que la crítica hable de él y su obra, pero que no vaya dirigida a ellos; de aquí parte la justificación de su crítica a la crítica. «A pesar de todas sus groserías, Diógenes no está agarrotado en la oposición, ni fijado en la contradicción; su vida está marcada por una autocerteza humorística que solamente pertenece a los espíritus soberanos»<sup>64</sup>, y no sólo la contesta de forma soberana, sino que además le da la vuelta a la cuestión (esta es la estrategia del cinismo), al valor. En Diógenes la maniobra se

---

<sup>60</sup> Koolhaas, 1999 «Transformações», en OMA y Fundación Casa da Música, 2008: 161.

<sup>61</sup> Diálogo de Platón y Diógenes. En Diógenes Laercio, VI, § 55: 305.

<sup>62</sup> Diógenes Laercio, VI § 74-75: 313, § 36: 295 y VI § 30: 293.

<sup>63</sup> Glucksmann, 1982: 105.

<sup>64</sup> Sloterdijk, 1983: 180.

repite innumerables veces; al que le agravia le replica, impávido, y la ofensa no aceptada la devuelve —perversa y aumentada— con una carcajada.

En su reseña Frampton le reprocha a la OMA y a Koolhaas «haberse quedado corto con respecto a sus aspiraciones iniciales, en su aparente afán de recuperar la autenticidad canónica y espacio programático de los años veinte». La crítica sigue en el mismo tono todo el tiempo, de los edificios reprueba su distribución interna, los materiales, la rigidez y el formalismo, una estructura que considera a la vez «poco trabajada y sobretrabajada», aunque también un edificio «ni descuidado, ni resuelto con precisión». Resalta en el juicio que Frampton vuelva una y otra vez hacia el constructivismo como —según él— antecedente de los proyectos (también de la Kunsthal) e influencia determinista en Koolhaas, opina que es una sintaxis neo-constructivista-suprematista que prevalece por doquier. Por último termina con un colofón deprimente al citar a Loos: «repite interminablemente»; en otras palabras, no experimentemos, no salgamos de lo mismo, corramos a las mismas teorías y los viejos dogmas; y también «no tiene sentido inventar, a menos que se trate de una mejora»; conformémonos.

Hay que imaginarnos a este nuevo 'Platón' como lo describe Glucksmann: «triunfador, aplaudido, victorioso, incontestado, al final de su definición. Buenas noches, señoras, señores, buenas noches yo mismo». Pero cuando se ha conocido al cínico se puede intuir la fuerza de su respuesta. Más que defender (lo contestatario como un producto de acción-reacción) la intención del cínico es comprobar. «Diógenes arroja una indefinición dotada de análogas propiedades reflexivas que se precipita sobre aquel a quien interrumpe (siempre hay un cuchillo para cortar tu definición en cuatro)»<sup>65</sup>. En palabras de Farías, «en su artículo “Crítica criticada”, una vez más [Koolhaas] toma su escalpelo y corta todo el adorno o lo que le sobra de estas dos ‘primeras’ reseñas de Frampton —entre la publicación de las cuales median cinco años— para dejar el puro esqueleto al descubierto»<sup>66</sup>.

En su «Crítica criticada», en primer lugar Koolhaas quiere enfatizar que no es la primera reseña que hace Frampton de su trabajo como él mismo ha dicho; el detalle podría pasar desapercibido si no fuese importante como actitud cínica, en el fondo está diciendo «soy interesante para ti». Ello se entiende mejor cuando se observan las innumerables afrentas de Diógenes y cómo éste sale al paso, revirtiendo la ofensa: «Mientras comía en el ágora, los que le rodeaban le gritaban repetidamente: “¡Perro!”. Contestó: “¡Perros sois vosotros que me rondáis cuando como!”».<sup>67</sup> Aquí no hay un cínico encogido, sino pletórico de la soberanía, la crítica y el sarcasmo quínicos.

La respuesta de Diógenes-Koolhaas enciende en el lector esa actitud perversa y la fruición que hay en todo hombre; es también crítico-analítica, ello es importante para entender que el cínico no es un rebelde sin causa, no es un reaccionario

---

<sup>65</sup> Glucksmann, 1982: 110.

<sup>66</sup> Farías, 2003: 550. La crítica de Frampton y la respuesta de Koolhaas se pueden leer en Farías, 2003: 552.

<sup>67</sup> Diógenes Laercio, VI § 61: 306.

pasivo, ni un ignorante. Luego que ha realizado el primer desarme, entra de lleno a la argumentación que —probablemente está de más decirlo— es sumamente sarcástica, a la vez que tangencial (formalmente, no son los virulentos ataques directos y encolerizados). La forma en que responde es a través de la metáfora: la plantilla primero, luego el juego; en ambos casos, como se ve, es una crítica al calco. Si hay que ser extensivos se puede ampliar la crítica a la dependencia histórico-canónica, la falta de creatividad, el miedo a lo nuevo, la ignorancia, y finalmente a la no experimentación. De acuerdo a Koolhaas, Frampton es una reiteración de sí mismo, un calco sobre calco, una repetición que difícilmente puede escapar de sus axiomas y siempre vuelve al territorio probado. Una recurrencia a «lo mismo», necesariamente implica una repulsa de «lo otro».

Koolhaas observa en Frampton —de paso en los pensadores modernos— una dependencia casi patológica al pasado, todo pretende explicarse desde ahí, todo mana, todo surge de esta teoría omnicompreensiva, todo encaja en la paranoia producto de una red de signos de la que no se puede escapar y a la que siempre se regresa, no es un *andenken* sino una dependencia teórica, como señala el propio Koolhaas, nostalgia por los años veinte, por el constructivismo, a fin de cuentas por el pasado moderno. Frampton no puede lanzar la flecha nietzscheana de los valores nuevos, es incapaz de tirar la pelota, porque la tiene atada; aquí con la metáfora del juego, el arquitecto cínico enfatiza —de una forma mucho más clara— la crítica a la dependencia dogmática al pasado, «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»<sup>68</sup>.

En Koolhaas es una búsqueda que no sólo desvela en esta respuesta, en gran cantidad de textos publicados, entrevistas y videos, y sobre todo en sus proyectos y obras construidas, hace siempre énfasis en la cuestión experimental, en la independencia, la autarquía, la fruición, la transgresión, en estos valores que nosotros —y no él, o al menos no directamente— llamamos cínicos. Ciertamente, en la «Crítica criticada» hay una confesión honesta, no tácita pero suficientemente clara sobre la forma en la que piensa sus proyectos: cargados de «cinismo, ironía, perversidad, falta de concentración». Eventualmente, podemos creer que de forma consciente, también de este modo ha diseñado la Casa de la Música de Oporto.

---

<sup>68</sup> En Farías, 2003: 553.

# Conclusiones

*La arquitectura experimental  
en el espacio urbanoarquitectónico  
evoluciona  
de la entropía del proyecto moderno  
hacia la contracultura de la movilidad,  
quinicamente y como oposición crítica.*

La Posmodernidad cínica, como una maquinaria de guerra, se abre paso al reivindicar lo subjetivo como raíz de lo heterogéneo. Lo múltiple y lo flexible en modelos de redes son más precisos en su explicación de la realidad, tanto en las demostraciones científicas como en los planteamientos filosóficos (Deleuze, 1980) en oposición a un pensamiento de tendencia (lineal) que caracterizó al pensamiento moderno. Desde esta condición, el quinismo en la posmodernidad pasa de su estado latente e históricamente marginal (de la figura solitaria, perfilada y oscura) a un quinismo de masas amplio y desinhibido. Tanto la sociedad como la arquitectura-ciudad posmoderna puede describirse mejor bajo el cinismo-quinismo, que otros sistemas de estructuración de la realidad, no obstante que el quinismo es precisamente un ataque a las estructuras ideológicas en favor de un vitalismo experimental, y en este sentido, una oposición tajante a lo representado —e interpretado teóricamente— en favor de lo vivido.

La arquitectura de la posmodernidad evoluciona hacia el quinismo, crece progresivamente en el desapego de la tradición moderna que privilegió el orden, la novedad y el progreso a través de sistemas disciplinarios en el espacio urbanoarquitectónico y que eventualmente se trasladaron a una estética del control (la ortogonalidad). Aunque todavía no se ha reivindicado totalmente, el cinismo persiste en su incidencia tanto en una democratización-transgresión de lo urbanoarquitectónico, como en el ataque a la estética de la representación. Desde el kitsch hasta el objeto artístico que se rehusa a ser representado y no necesita una justificación identitaria. A partir de entonces la arquitectura como arte no tiene por qué justificarse, ni siquiera con la estrategia dialéctica de inclusión-descalificación de la función y la forma.

Más allá de un apasionamiento estético, el quinismo apunta a la flexibilización del espacio, a la disolución de límites segregacionistas, a un relajamiento del discurso arquitectónico, atenta consciente e incendiariamente contra los sistemas de pensamiento impositivos, autoritarios, canónicos, fascistas, totalitarios, algunos

potenciados por el pensamiento duro e idealista. Ello tiene como resultado una inversión de posiciones, que termina siendo, irónica, sarcástica, voluntaria o involuntariamente humorística, estrategia quínica que es oportunamente un bálsamo para la dolida humanidad que quiere olvidar la posguerra y la crisis perpetua que la ha estigmatizado desde entonces, que quedó expresada filosófica y estéticamente en el existencialismo y el arte derivado de éste.

QUID EST, QUEM AD MODUM, CUR

Se plantearon tres preguntas como punto de partida para la investigación, cuál, cómo y por qué involucran en su respuesta no sólo enunciaciones sino principios descriptivos, desarrollos explicativos y procesos demostrativos. En estas estas conclusiones se intenta darles respuesta.

#### A) ¿CUÁLES<sup>1</sup> SON LAS CONEXIONES ENTRE CINISMO Y ESPACIO URBANOARQUITECTÓNICO?

Para formular esta pregunta previamente había que plantearse si existen vínculos, y la respuesta es sí. ¿Cuáles? Las formas en la que se conecta el cínico con el espacio, y los modos en los que es percibidos por éste son múltiples y complejas, para tener la posibilidad de describirlas y entender las dinámicas de estas nuevas relaciones-asociaciones del usuario con el espacio social, en esta investigación se dividieron en cuatro grupos. Éstos corresponden a las propiedades con las que se ha planteado un «espacio cínico»<sup>2</sup>, ciertamente, no como condición intrínseca (esencialista) del espacio, sino como forma de relación (pensar, habitar, usar, experimentar) del ser humano con el territorio.

¿Cabe pensar que ama tanto la destrucción y el caos (a veces los ama; esto es indiscutible), porque teme instintivamente alcanzar el objetivo y terminar el edificio que construye? ¿Qué les parece? Es posible que sólo ame este edificio de lejos, y no de cerca. Quizá sólo le guste construirlo y no vivir en él, y está dispuesto, tal vez, a abandonarlo a los animales domésticos: a las hormigas, a los corderos, etc.<sup>3</sup>

*Territorio no idealista.* La percepción y conexión del cínico con el espacio no es idealista. Eventualmente la forma de proyección (diseño) también adquiere esta afinidad en el pensamiento. Una concepción no idealista del espacio conduce a otras dinámicas para su diseño y uso, que se oponen de forma radical a la composición como fue planteada por el urbanismo y la arquitectura modernos. Estas conexiones pueden entenderse, por ejemplo, en las heterotopías foucaultianas, «otros espacios» que en la visión de ciudad, establecen intensidades en y a través de los espacios olvidados, marginales no solo en su condición geográfica, sino cultural, los territorios invisibles porque la cultura de lo ideal no los quiere ver. El cinismo

---

<sup>1</sup> En esta pregunta se privilegia el cuál sobre el cuánto, dado que esta investigación es cualitativa y no cuantitativa.

<sup>2</sup> Cf. sobre la adjetivación del espacio, p. 119 de esta tesis.

<sup>3</sup> Glucksmann, 1982: 95.



rescata estas heterotopías y las opone crudamente como evidencia radical de la sociedad. Los planes urbanos se han centrado en lo idealista, tanto en las zonas que proyectan como en los resultados que proponen. En la arquitectura estos idealismos son claros: el devenir platónico-musical de la idea arquitectónica (del diseño en general), el antiespacio, el volumen platónico, la asepsia espacial, la sacralidad de la materia, la pureza de la forma, el genio de lugar, etcétera.

*Territorio transgresor.* Por naturaleza propia lo urbanoarquitectónico es transgresor; no sólo traspasa la ciudad y la arquitectura en su cualidad conceptual, sino también en su relación material, física, demostrando una ausencia de límites duros a los que sobrepone una presencia de conexiones e intensidades. Operativamente funciona menos como configuración esencialista (de la sustancia, ente o alma) y más como una relación de lo inmanente, con qué se conecta, con qué establece conexiones e intensidades. Liberados de esta condición aprehensiva, la transgresión se manifiesta de forma natural, el espacio es percibido francamente por el cínico, y los territorios y objetos materiales se le presentan como puntos de conexión, no como —a diferencia de un pensamiento moderno de herencia platónica— barreras, límites y obstáculos, ciudad y arquitectura son una red abierta. Una vez más, no es la cosa, sino la relación.

*Territorio extenso.* Un afán por la definición y luego sistematización de las ideas condujo a concepciones del espacio tan diversas como absurdas. De ahí que éste se presentó como «antiespacio» (sus límites definidos por la arquitectura), y en otros momentos quedó subordinado a la percepción humana, abreviándose y eliminándose (los no lugares<sup>4</sup>, los espacios inexistentes, la preeminencia de lo visual sobre lo físico). Ello trae consecuencias en el uso y el diseño, se vuelven abstracciones, resúmenes, omisiones voluntarias, exclusiones, instantes privilegiados que se oponen a lo cotidiano, al instante cualquiera. Estas condiciones son fruto de un pensar cerebralizado, a diferencia del cinismo que opone a la teoría la práctica. En el espacio lo pragmático es la extensión, para el usuario de la arquitectura y la ciudad la verificabilidad de la hipótesis espacial se da en el recorrido, palmo a palmo, sin condensaciones teóricas o abreviaturas mentales.

*Territorio no dialéctico.* La dialéctica de los opuestos implica en el ente a su contrario. Como estructura de pensamiento ello se tradujo en un diseño bipartita expresado en modelos jerárquicos y de orden: centro-periferia, lleno-vacío, forma-función, transición-demora, línea-cuadro (la línea es lo dinámico el cuadro lo estático, por ejemplo el patrón ortogonal). En el pensamiento posmoderno, cínico, se privilegia la red flexible al sistema duro, el espacio liso —y experimental— al territorio estriado —organizado en sentido deleuziano. En el espacio urbanoarquitectónico también se busca abolir estas estructuras de orden. Para el cínico el espacio como cuerpo sin órganos es una configuración no dependiente; los modelos de

---

<sup>4</sup> Que en cierto sentido se oponen a las heterotopías foucaultianas, porque éstas sí pueden ser identificatorias, relacionales e históricas. Depende de a quién se pregunte, si a la «normalidad» (a lo socialmente aceptado) o a los «anormales» (a la desviación que también explica Becker). Cf. p. 449 de esta tesis.

diseño y uso son heterárquicos y se desmarcan de las implicaciones disciplinarias que moldearon a la ciudad y la arquitectura modernas.

## B) ¿CÓMO SE PUDO INVESTIGAR LA CIUDAD Y LA ARQUITECTURA DE UNA MANERA CRÍTICA Y EMPÍRICA SIN TOPAR CON SU OTRA PARTE?

No se hizo. No se investigó la otra parte.

El recipiente del saber no puede ser llenado hasta arriba dos veces. La crítica ilustrada reconoce en todo «lo que ya está» en las cabezas su ancestral enemigo interior. Le da un nombre despreciable: *prejuicios*. La triple polémica de la crítica del poder, de la lucha contra la tradición y del asalto contra los prejuicios forma parte del cuadro habitual de la Ilustración. Los tres significan luchas con contrarios que no están dispuestos al diálogo.<sup>5</sup>

La teoría arquitectónica se fundamenta en los vínculos generosos de la composición -diseño con el pensamiento ilustrado, y ciertamente, con el racionalismo. Mientras que el método experimental admite la posibilidad de introducir variables externas con la finalidad de confrontar y eventualmente refutar o corroborar la hipótesis enunciada, hay que denunciar que la ciudad y a arquitectura no fueron investigadas de una manera crítica y empírica, porque renegaron reiteradamente de su «otra parte». En gran medida, en esta antinomia olvidada y cínica radican los fracasos de la metrópolis; el proyecto moderno de ciudad no está ni puede estar completo, ni siquiera en los términos que él mismo plantea, porque voluntariamente segrega componentes que en la Posmodernidad se volvieron sobreabundantes, masificados. En este caso, la cantidad adquirió fuerza suficiente para cuestionar la cualidad autocrática de los estudios parciales, gestados tanto en los regímenes tecnocráticos como en la academia.

Es hasta los filósofos contemporáneos influenciados por el cinismo que la metrópolis empieza a ser pensada (y diseñada, si se incluye a Koolhaas como filósofo cínico) desde otras perspectivas y otros espacios, como la heterotopología foucaultiana, o los estudios de ciudad realizados por Sloterdijk; la ciudad, afirma éste, es el territorio cínico por antonomasia. Luego, la dicotomía entre la seducción por la urbe y la negación de la arquitectura (que no son como los árboles y el bosque) sólo es coherente cuando se entiende el espacio urbanoarquitectónico como territorio cínico. Si hoy se pregona la muerte de la arquitectura desde las cuatro esquinas del mundo, si hay una sospecha generalizada entre los arquitectos y una incredulidad entre los críticos —que se convirtieron en meros cronistas—, si hay una confianza insuficiente en los usuarios de la ciudad, es porque ésta no ha sido capaz de brindar experiencias significativas ni satisfacer las subjetividades humanas; en su lugar se replegó al territorio forma-funcionalista, teóricamente revolviéndose sobre sus mismos temas y teoremas, como dice Koolhaas:

La insatisfacción con la ciudad contemporánea no ha llevado al desarrollo de una alternativa creíble; por el contrario, no ha hecho sino insporar vías refinadas de expresar la insatisfacción. *Sous les pavés la plage!*<sup>6</sup> Inicialmente, el

<sup>5</sup> Sloterdijk, 1983: 53.

<sup>6</sup> «¡Bajo los adoquines [está] la playa!» Cf. p. 251 de esta tesis.

Mayo del 68 lanzó la idea de un nuevo comienzo para la ciudad. Desde entonces nos hemos visto envueltos en dos operaciones paralelas: documentar nuestro respeto reverencial por la ciudad existente [...] y, al mismo tiempo, reírse del campo profesional del urbanismo hasta hacerlo desaparecer, desmantelándolo con nuestro desprecio...<sup>7</sup>

Las teorías sobre la ciudad se fracturan en la realidad. Para la arquitectura los vehículos hacia los que se llega a las conclusiones carecen de la objetividad inmutable de las cosas y se basan de forma predominante en la subjetividad cambiante del ser humano, en los procesos de acceso al conocimiento no solo modernos sino históricos de los últimos dos mil quinientos años, no solo no hubo el interés por investigar la otra parte, sino que además se presentó reiteradamente una descalificación del cinismo como una de las formas de la falsa conciencia, reivindicando el papel verdadero —‘absolutamente’ verdadero— del conocimiento por la única vía del pensamiento ilustrado y racional.

El devenir histórico de occidente fue lineal en la medida que el saber y el poder estuvieron (y permanecen) en pocas manos, un plan que no admitía retroalimentación. Mismos argumentos, métodos y elementos, conducen a mismos resultados; ello es válido tanto para el pensamiento como para la arquitectura. La transmisión del saber ha sido operacionalmente jerárquico, pero el problema no radica tanto en la emisión como en la forma en que es aceptado, incuestionada, canónica e incondicionalmente, pocas veces crítica. Como resultado, para la arquitectura se tienen procedimientos de calco (*copy-paste*) y no de trazo, pues ésta está basada mayormente en la teoría, casi nunca en la experimentación y pocas veces en la investigación (que funge como bisagra entre teoría y práctica). Había que buscar otro camino. El cinismo no es ni aspira a ser la única vía, pero sí es la que más peso histórico comporta, porque ha permanecido latente como el gemelo perverso de la cultura a lo largo de dos mil quinientos años, lo que en cierto modo garantiza que su pandémica expansión contemporánea no sea producto de una moda o síntoma reincidente.

### C) ¿POR QUÉ LA ARQUITECTURA EVOLUCIONÓ DEL MODO EN EL QUE LO HIZO Y NO OTRO?

Porque estuvo sometida a una ideología que no admitió contraparte.

«Grecia, y después Occidente, encuentran su fuerza intelectual en reconocer abiertamente la inevitabilidad del cinismo»<sup>8</sup>.

¿Por qué la arquitectura evolucionó del modo en el que lo hizo *y no otro*? Resolver la primera parte es relativamente obvio cuando se atiende al discurso hegemónico de la historia donde se registran los acontecimientos. Pero un análisis entrópico no busca enumeración, sino correlación. Cuando, a partir de un pensamiento de la entropía se plantea esta pregunta, se está buscando una respuesta que indique cuál es el sentido de los sucesos, se busca hacer un análisis estructural y no

---

<sup>7</sup> Koolhaas, 2014: 17.

<sup>8</sup> Glucksmann, 1982: 115.

lineal, un estudio de intensidades, a fin de detectar causas y puntos de conexión y de ruptura. He intentado aplicar esta estrategia a la arquitectura.

La modernidad arquitectónica hunde sus raíces en la Ilustración, como casi todo en la cultura, incluso en el positivismo. Su auge fue tan grande que cambió 'para siempre' el rostro de la arquitectura, que se ha exportado a todo el mundo dentro del proceso de globalización también de (y junto a) el pensamiento. Es posible encontrarla (construida con los principios modernos tanto ideológicos como materiales) en África o en India, en Finlandia o Australia, y desde luego en todos los rincones de Asia y el continente americano. Una de las preguntas de que dan soporte a esta investigación, y desde la que parte es: ¿por qué la arquitectura no evolucionó de otra manera?

Ciertamente la respuesta evidente era una revisión del proceso que ha construido el estado global, pero la pregunta no se queda en la fundamentación de una respuesta obvia y va más allá, hacia las bases de este *estatus* y hacia todo aquello que occidente ha desechado sistemáticamente, empezando por —y en la base de todo lo que nos interesa en esta tesis— el cinismo, el gran contrapeso del pensamiento hegemónico occidental, la otra cara (nunca se podrá subrayar con suficiencia este gran contrapeso olvidado). De este modo, es posible entender el desarrollo de la arquitectura en occidente como la historia de la domesticación, por lo menos hasta el advenimiento del «neo-cinismo»: el quinismo. Ciudades y ciudadanos con sus cuerpos domesticados son fruto del ideario occidental asentado sobre dos grandes cimientos, el cristianismo y el racionalismo, que impusieron como método la lógica y la dialéctica, así como los valores morales y estéticos como contenido. Junto a éstos, el orden, la novedad y el progreso fueron la política que rigieron la estructura programática de la Modernidad y su arquitecturas y ciudades.

Entre muchos grandes problemas, el gran problema de la arquitectura occidental reside en esta imposibilidad pragmática y procedimental para liberarse de métodos y valores incluidos en los grandes discursos histórico-arquitectónicos: la cultura hace al arte, el arte hace a la cultura; del pensamiento nace la arquitectura, la arquitectura influencia al pensamiento. Lo anterior, expuesto en términos simplificados (hay un desarrollo más profundo a lo largo de la tesis) condujo a una molaridad conceptual, una inmovilidad ideológica asentada ranciamente. Pero una vez más, ¿por qué hasta ahora evoluciona hacia el cinismo?

Aparte del hecho tácito de la negación histórica del cinismo, de su bloqueo y disminución de sus valores en la cultura, surgen en el siglo veinte condiciones complejas que contribuyen a su renacimiento, entre las que se pueden mencionar la expansión de las masas y las minorías —que se desvían del discurso hegemónico adquiriendo fuerza cuantitativa pero también cualitativa—, la sobreabundancia espacial (que conlleva a la multiplicación del espacio en el rascacielos), humana (las densidades metropolitanas y la cultura de la congestión) y de acontecimientos (el fin de la historia), la disolución de los grandes discursos, la prevalencia de la pragmática sobre la teoría, la relativización del ser, la insuficiente confianza en el saber, la tolerancia como apertura a lo otro, el narcisismo, el humor, el sarcasmo y la ironía, la revuelta del esclavo que abrió la puerta a la crítica subjetiva. Todos es-

tos acontecimientos contribuyeron al asentamiento fuerte del cinismo en la cultura posmoderna.

¿PARA QUÉ?

Pese a su denominación etimológica<sup>9</sup>, el cinismo no es una doctrina sino un modo de vida; de esta forma le da la vuelta a la manía de sistematizar y teorizar lo que no quiere ser aprehendido, de ahí la imposibilidad pragmática de establecer un «método cínico» de diseño. Por tanto, proponer al cinismo como metódico resulta una tarea estéril, porque al hacerlo se cae en la misma estrategia que se critica: una conservación taxidérmica del conocimiento, una reducción de las posibilidades enmarcadas en un contexto teórico y bajo un esquema definitivo, una serie de instrucciones a seguir, que por lo mismo no desarrollan el pensamiento crítico-cínico y que por el contrario, perpetúan la cultura de la aceptación incondicional del saber, una imposición dogmática del pensamiento. «A partir de ahora se hace palpable de una manera sencilla el sentido de la insolencia. Desde que la filosofía, sólo de forma hipócrita, es capaz de vivir lo que dice, le corresponde a la insolencia decir lo que se vive».<sup>10</sup>

De esta manera, la investigación que vincula cinismo y espacio urbanoarquitectónico trata de entender la evolución de la arquitectura, pero no quedarse en la entelequia, sino una asimilación del cinismo para desarrollar un pensamiento no pasivo sino crítico. Muy a su pesar, el cinismo tiene el potencial para construirse como una estrategia de diseño (y también de enseñanza-aprendizaje). Aquí, como propuesta, habrá que limitarse a señalar lo que desarrollado a lo largo de la investigación: las características del modo de vida cínico en función de lo urbanoarquitectónico, y esbozar —a modo de sugerencia— las posibilidades que cada una contiene para el uso y diseño de arquitectura y ciudad, destacando que en sí mismas representan un diagrama de posibilidades para la construcción de una «estrategia cínica» de diseño y uso del espacio.

En primer lugar *la crítica como disolución*,<sup>11</sup> se presenta como la afrenta a los discursos históricos, pero también a los cánones y teorías del presente que siguen influenciando y en muchos casos dominando a la arquitectura y el urbanismo; no se puede experimentar sin una emancipación pragmática de estos sistemas dogmáticos centrípetos, gravitacionales. La función de la crítica cínica es fragmentar (y en este sentido muy particular, crear intersticios, puntos de ruptura), disolver, cribar. Para el cínico no es todavía un análisis sistemático, sino la creación de una circunstancia de confusión y caos. En la Posmodernidad esta disolución es equipara-

---

<sup>9</sup> Cuando se le vincula con el sufijo -ismo (del latín *-ismus* y este del griego *-ισμός*, *-ismós*), doctrina, sistema, escuela o movimiento.

<sup>10</sup> Sloterdijk, 1983: 176.

<sup>11</sup> La palabra «criticar» proviene del griego *κρίνειν* (*krínein*, separar, decidir, juzgar), de raíz indoeuropea *krei-* (cribar, discriminar, distinguir). Para la situación actual la crítica supondría un análisis más profundo que el hecho de separar o distinguir, pero en términos abstractos, la etimología parece correcta incluso para las formas contemporáneas de la crítica.

ble a la fractura de los grandes discursos, pero también a la dilución de las masas o la licuefacción de los procesos arquitectónicos. Todo se expande, disolviéndose, rompiendo las relaciones preexistentes entre las líneas que articulan y dan coherencia a el orden. En este estado de entropía propiciado por la crítica, no solo se hallan rupturas, sino —lo que interesa— nuevas asociaciones y órdenes, otras intensidades que se van configurando en un espacio caótico en apariencia. La crítica es el principio de estas dinámicas de reagrupación, o sea estructurales, en el pensamiento cínico eventualmente culmina en la reasignación de valor de aquello que es objeto de crítica. Ésta, en un sentido muy particular, es un arma que ataca violentamente al concepto, sólo se usa cuando el cínico quiere transvalorar; no es un ejercicio gratuito ni accidental. Aplicada al diseño de la ciudad y la arquitectura, la crítica es el primer paso para salir —si se quiere salir— del círculo vicioso del pensamiento moderno-ilustrado y de los procesos preconcebidos de diseño teórico, de las repetitivas y prefabricadas influencias y los rancios y predecibles discursos, que antes aportaron mucho, pero ya no.

A la crítica cínica le sigue *la fruición como análisis*, otro instrumento del *bios kinikós*. Una vez que el cínico ha propiciado una realidad (una circunstancia, un acontecimiento) fragmentada —o sea, llena de intersticios— ha de encontrar la vía de escape a través de este nuevo orden temporal (en términos abstractos, pero también puede aplicarse a lo concreto: a las nuevas dinámicas urbanas, las teorías criticadas, los diseños deconstruidos). Este procedimiento se realiza por la doble vía de la fruición: como recuerdo liberado (*andenken*), a la vez que como goce intenso. La fruición encuentra —como pensamiento débil en un sentido posmoderno— el camino a través del intersticio, ya no es el lleno sino el vacío, no el objeto sino el sujeto, no la cosa sino la relación de orden. El discurso (el concepto, la cosa, o a lo que se le aplique) mermado por la crítica, cuestionado experimentalmente, fracturado y debilitado, se deshace en la carcajada cínica, una risa perversa que posee la energía de lo destructivo en sí, y a la vez la cualidad única de construir al mismo tiempo que destruye. Estoy convencido de que la arremetida cínica que se expresa en la carcajada, el sarcasmo, el humor, la ironía: la fruición<sup>12</sup>, es una estrategia sumamente creativa, está en la base de la construcción cínica, suscita y propaga un caldo de cultivo de nuevas ideas y conceptos, no preconcebidos ni dependientes, sino conscientes de la historia, a la vez que crítico de ésta. No hay un olvido, de hecho es una intención por recordar, pero en este mecanismo no hay dependencia, sino una emancipación gozosa; no es ir al pasado (o al futuro) sino traerlos al presente, actualizar comprobando. Es una carcajada violenta contra el concepto, es la base de la construcción del valor-sentido, es el primer estadio para la transvaloración.

---

<sup>12</sup> Ciertamente es peligrosa por su naturaleza considerada ofensiva por la cultura de herencia moderna, políticamente correcta, cada vez más susceptible. La fruición es la semilla para la construcción de valores nuevos.



Un tercer paso<sup>13</sup> fundamental es *la transgresión como estrategia*. Es un vehículo de independencia, el cínico entonces es libre y libertador, su libertad se ha extendido del pensar y el recordar hacia el hacer, al poder pragmático; en términos foucaultianos, qué sé, luego qué puedo, y por último: quién soy.<sup>14</sup> La transgresión ha partido de una crítica libre y de un recuerdo emancipado y gozoso, y produce en este espacio caótico a la vez que lleno de posibilidades (el diagrama) un nuevo principio, un estado generacional, un germen creativo. Con esta nueva masa se va a construir otro discurso. Transgredir como estrategia supone libertad creativa: en los tiempos, en las herramientas, en los materiales, en los conceptos; autonomía para mezclar y confundir ideas, disciplinas y límites (físicos o ideológicos); emancipación que juega a crear valores nuevos, como el niño. Un pensamiento de esta índole eventualmente se verá reflejado en los patrones estructurales del diseño: un espacio transgredido, ausente de fronteras, con perímetros imaginarios, permeable, vinculante más que limítrofe. No es la transgresión *per se*, sino una nueva forma de relación con el mundo y su realidad material-ideológica. Precisamente debido a esta ruptura, el cinismo se expresa como animalidad, el cínico se encuentra libre, frente a unos conceptos liberados, el diseño no disimulado no se avergüenza ni del proceso ni del resultado que puede ser amoral, pero no antiético, de hecho, el cinismo es profundamente ético en tanto que toma una posición coherente con los propios valores.

Sin embargo, en el ámbito del diseño no es suficiente la liberación, además hace falta la construcción, no tanto en términos económico-materiales sino abstractos: erigir el conocimiento, edificar en la mente la idea, construir el diseño. *La inversión como construcción* es el paso final de esta estrategia operativa, se trata de alterar el orden establecido y preexistente, la reasignación de valor al concepto. Para ello se vale del montaje (primero mental, luego incidental, eventualmente material). Para el cínico este devenir creativo que nace de la crítica, la fruición y la transgresión, es otro orden que no está sometido al sistema de la novedad. El montaje como construcción es un procedimiento que no parte ni de lo ideal ni de lo nuevo, es un reposicionamiento de «moléculas», elementos, circunstancias, acontecimientos, y —valga la redundancia— valor-sentido. El montaje pervierte la idea, en su estrategia toma dos (o más) conceptos extraídos de contextos amplios y muy a menudo opuestos, y los combina en una sobreposición o sobreemplazamiento para pervertirlos; al vincularlos (la inteligencia, el aporte cínico está en la forma de combinar, del montaje) obtiene «otra cosa» que pervierte el valor de cada uno, juntos o separados. En Banksy es muy claro; luego, en un análisis más minucioso, esta estrategia puede leerse también en Koolhaas.

---

<sup>13</sup> En el cínico estos «pasos» son intercambiables, ya que no es doctrinal, sino un modo de vida. El cínico contrasta con la vida que ha asimilado estos mecanismos, no con el método, y mucho menos un método riguroso, sino en la expresión del cuerpo y su incidencia en el espacio, o la idea crítica materializada.

<sup>14</sup> Cf. las tres «ontologías» históricas foucaultianas, en Deleuze, Gilles [1986] *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 148.

## CONCLUSIONES

Socioculturalmente la arquitectura nace de la idea, y como ideología no es un producto espontáneo; se ha gestado y transmitido históricamente por medio de la estructuración y registro del saber. Luego, si la arquitectura y la ciudad como prácticas sociales son resultado del pensamiento, es lógico deducir que son producidas y consumidas (en su diseño y uso) de acuerdo a —y como consecuencia de— esta ideología histórica-sociocultural y a los métodos con los que es organizada (estructurada, sistematizada) la propia ideología, que implican formas de orden, de intrarelación que amalgaman y construyen, que dan consistencia, que estructuran y realizan.

Para el diseño, esta ideología define lo que es bueno (el buen gusto, por ejemplo), lo que es agradable (lo estético se impone como convención social) y lo perfecto (funcionalmente hablando). Estos criterios tan ranciamente asentados en la teoría arquitectónica moderna, y que antes se encontraron en el hombre de forma natural,<sup>15</sup> son artificializados por el credo predominante. Lo bueno y lo malo están medidos con estos valores que determina la convención, se establece un método para la normalización en el uso de cosas y espacio y del cuerpo humano como acontecimiento en el espacio.

En las formas de la movilidad —como la incidencia del cuerpo en el espacio— a partir de la Modernidad hay una proliferación en el establecimiento de límites materiales como producto histórico-ideológico, se construye una arquitectura de la barrera, del lugar como sitio. Pero es todavía más interesante la forma en que se implantaron operacionalmente los límites mentales del espacio, o sea, cómo inciden sobre la ideología, modelando el comportamiento: los emplazamientos funcionales, el espacio sagrado o las reglas de urbanidad determinan formas y principios de desplazamiento y movilidad que llegan incluso a ser punibles en la medida en que se alejan de la convención. El espacio —materia prima elemental de la arquitectura— ideologizado e idealizado a la vez, determina la postura, el comportamiento y los procedimientos de normalización, por ende, lo desviado.<sup>16</sup>

El modo en que se comporta el *homo sapiens sapiens* en su hábitat artificializado obedece a una estructura mental que opera como un manual recurrente para la codificación de territorios, la zonificación llega a ser un caso extremo, casi patológico, al mancomunar función y espacio, y someter a éste antropológicamente a un orden, disciplina y control. La arquitectura y la ciudad modernas fueron sumisas a esta ideología, el funcionalismo no fue otra cosa que la obediencia obsesiva a

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, los criterios estéticos aplicados al cuerpo no son universales. En el caso de la belleza femenina, ésta cambia con el tiempo y las formas de relación, es el caso de la estética posmoderna, la clásica o la prehistórica (La Venus de Villendorf).

<sup>16</sup> «La función de los Baños es crear y reciclar fantasías privadas y públicas, inventar, probar y posiblemente introducir nuevas formas de comportamiento. El edificio es un condensador social. Trae motivaciones ocultas, deseos e impulsos a la superficie para ser refinados por reconocimiento, provocación, y desarrollo. [...] La secuencia de las áreas públicas/células privadas se convierte en una reacción en cadena creativa». Koolhaas, 1995: 13.

los sistemas disciplinarios en función del progreso, y que luego se tradujeron dócilmente a patrones geométricos.

Cuando la ideología de la cultura se ha sistematizado —y en el peor de los casos, institucionalizado— deviene teoría, para la arquitectura y el urbanismo, ésta no describe la realidad como es, sino como debería ser. Ha nacido de un pensar cerebralizado e idealista que tiende a describir (y fundado en ello, a diseñar) la realidad —en su sentido amplio— ideal, que al probarse con la «realidad real» resulta incompatible: edificaciones y planes urbanos rebasados, megalópolis que crecen libremente, la ciudad y la arquitectura fuera del control de urbanistas y arquitectos. ¿Tiene autoridad todavía el arquitecto? ¿Ha perdido los bártulos? ¿La obra persiste inmaculada, sin modificaciones, y ello tiene sentido con el paso del tiempo? ¿Se nos sale las manos la ciudad?<sup>17</sup>

Estos síntomas de la disociación teoría-práctica han sido denunciados en la Posmodernidad desde muchos ámbitos (la desconfianza hacia los expertos, la sospecha ante el saber, la crítica a la ilustración, la sobrevalorada razón —frente a el irracionalismo—, la pérdida de los absolutos, el ser como instancia definitiva, la fractura de los grandes discursos, el control y sus sociedades frente a las masas, el fin de la excepción humana, etcétera), chocan con una ideología hegemónica en occidente de fuerza global y globalizante que se ha traducido en una tipología arquitectónica legible en todas partes del mundo, la entronización del octaedro.

Frente al pensamiento normalizado siempre ha habido resistencia a pesar de —y quizá precisamente por— su exclusión consciente de lo exógeno. La contracultura está presente de forma constante en la historia, en todas las culturas y épocas.<sup>18</sup> En este ostracismo que no es sólo territorial sino sobre todo ideológico, el cinismo es una de las formas contraculturales más perdurables, no es sólo un humanismo, sino además resistencia y resiliencia filosófica. Desde el siglo VI a. de C. persiste de forma latente en la cultura, pero es hasta la Posmodernidad que se asientan las condiciones para su crecimiento exponencial y se radicaliza en un territorio propicio para su multiplicación pandémica.

Ahora bien, ¿cabe pensar que esta *otra* ideología, lo heteroformado, que influencia de forma persistente, determinante y desde las bases de la Posmodernidad, se traduce en *otra* arquitectura? Si ésta nace del pensamiento, y si éste a su vez se manifiesta cínico por las vecindades que establece, las intensidades que manifiesta, las relaciones de orden y desorden que altera, y en general las conexiones que realiza de forma evidente con la cultura, ¿son la arquitectura y la ciudad cónicas? Específicamente, ¿el espacio urbano arquitectónico deviene cínico? ¿Pueden explicarse sus conexiones a partir del cinismo? La respuesta a estas preguntas es sí.

---

<sup>17</sup> «¿Cómo explicar la paradoja de que el urbanismo como profesión haya desaparecido en el momento en que por todas partes, y tras décadas de aceleración constante, el proceso de urbanización está en vías de establecer un “triumfo” global y definitivo de la condición urbana?». Koolhaas, 2014: 16.

<sup>18</sup> La dialéctica como sistema no es sino una forma más de exclusión, que sistematiza al ostracismo intelectual.

El espacio urbanoarquitectónico es el territorio en el que intervienen estas transformaciones; por su carácter experimental no opera como un escenario estéril, sino como máquina de interacción entre conceptos, no es sólo un marco de referencia —la placa de Petri— sino una variable en la ecuación, que como un catalizador, es el medio que potencia nuevas conexiones.

Lo experimental lleva implícito el cambio. No se experimenta al menos que se quiera modificar la tendencia (de lo contrario se obedece a teorías, leyes, mapas, los dogmas y los axiomas). A fin de construir el conocimiento cada experimento se manifiesta como un acontecimiento evolutivo, una anomalía, ruptura; experimentar quiere decir cambiar. Bifurcar crea posibilidades y valores insospechados, otros; parten de la sierra de Talo, el cuchillo de Diógenes, el escalpelo koolhasiano, no sólo metáforas sino sobre todo estrategias operativas del proceso crítico-experimental.

La Modernidad ilustrada sólo admite confrontación ante adversarios válidos (que ella previamente selecciona designa como legítimos, testigos amigos)<sup>19</sup>, en gran medida ahí radica el encumbramiento y perpetuación de la hegemonía de la ilustración occidental que afecta al diseño de edificios y ciudades, no en que no exista oposición, sino en que sólo la hay en sus propios términos y bajo sus reglas, ideas y métodos, que no atacan al sistema, terminan conservándolo; cuando se combate fuego con fuego, no hay cambio entrópico verdadero sino intensificación, revolvimiento y no (r)evolución, un círculo ourovórico.

Ante esta posibilidad —permanecer o salir— el nihilismo se presenta como la opción consumada (absoluta, en la línea del pensamiento que quiere derrocar): todo conduce a nada. Armado con la crítica, esta es la conclusión a la que llega, tras haber atacado al sistema con lucubraciones intelectuales que se revuelven en el laberinto del pensar cerebralizado y dialéctico. Los conceptos que construyen la ideología (o el diseño), no sirven para derrocarla, perpetúan el sistema, no hay salida si no se establecen otras conexiones, o sea una ruptura experimental. Esta es la otra posibilidad que ofrece el cinismo, una salida débil, flexible, inesperada.

Estas nuevas conexiones parten de la crítica como generadora de fisuras, de intersticios, fragmenta al ser —y la idea del ser— como esencia, sustancia, *res* absoluta. Como resultado de esta investigación, la crítica posmoderna permite vislumbrar otras conexiones, otros esquemas formales y procesos operativos: los del cinismo. La crítica debilita la entropía del sistema ideológico, urbano y arquitectónico (lo débil ya es en sí mismo otra forma de orden) liberando energía capaz de

---

<sup>19</sup> Entiéndase en un sentido amplio, por ejemplo el racionalismo, la lógica, la alta cultura, o métodos como la dialéctica o el análisis en su sentido estricto, mientras que por otro lado hay descrédito de un interlocutor legítimo: el cinismo, forma de la falsa conciencia. En la arquitectura y el urbanismo, esta ideología —todavía no la filosofía, porque realmente se investiga poco y se experimenta menos— está en la base del diseño.

establecer otras relaciones.<sup>20</sup> Si a ello se añade una cultura de pensamiento abierto —cínica— se encuentra, como es el caso, un orden nuevo, otra realidad que encuentra su explicación (en sus métodos, en sus estrategias y diagramas, en sus modelos y comportamientos operativos, en sus nexos, resultados) en el cinismo, que usa y piensa la ciudad y la arquitectura de una forma distinta.

Platón y la historiografía filosófica acusan a Diógenes —y al cinismo— de videncia frente a la evidencia, por contraponer al pensar intelectualizado un primer y real materialismo pragmático:

Cuando Platón dialogaba sobre las ideas y mencionaba la «mesidad» y la «tazonez», dijo: «Yo veo una mesa y un tazón, pero de ningún modo la mesidad y la tazonez». Y él replicó: «Con razón, porque posees los instrumentos con los que se ven la mesa y el tazón, los ojos. Pero aquello con lo que se percibe la mesidad y la tazonez, la inteligencia, no la posees».<sup>21</sup>

Después de tanto, está fuera de discusión llamar a Diógenes ignorante (o *mainomenos*); su crítica entiende los argumentos platónicos y los rebasa, es Platón el que no discierne —ni lo ha hecho a lo largo del tiempo— la arremetida cínica; cabe que nunca lleguen a entenderse porque hablan lenguajes con códigos distintos<sup>22</sup>, pero en esta crítica a la mesidad y la tazonez el cínico denuncia aquello sobre lo que se ha fundamentado el pensamiento occidental: la teoría de las ideas, la esencia y la sustancia, la ontología platónica, el «alma» de las cosas (en arquitectura tiene implicaciones claras en el formalismo y/o el funcionalismo, por ejemplo).

Pero la crítica fragmenta las estructuras profundas del orden, su finalidad es establecer nuevas conexiones, y por ello, ontológicamente, otros *seres*, ahora evolutivos. La condición de ser ya no estará determinada por su esencia sino por la relación que establece con sus componentes. La mesa fractura y anula su condición de mesidad por ejemplo, por las relaciones de escala: si es *small* ya no «es» una mesa, sino un banco, si es *large*, es arquitectura.<sup>23</sup> La mesidad no existe más como esencia, o sea como modelo efectivo para describir la realidad. Los arquetipos (el *filum*) tienen sentido no como entes aislados, sino en la medida que se relacionan en un mapa de poder, en un diagrama.

El cinismo representa la posibilidad libre, abierta, sin órganos ni estrías para el diseño: un espacio liso capaz de crear valores nuevos. Es este *diagrama* que pre-

---

<sup>20</sup> No se habla de obsolescencia porque su enunciación está vinculada al valor de lo nuevo, en la posmodernidad no hay cosas «nuevas», sino el resultado de otras formas de conexión. La energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma. Operacionalmente, el cinismo no trabaja con novedades sino a partir del montaje.

<sup>21</sup> Diógenes Laercio, VI § 53: 303.

<sup>22</sup> Por ejemplo la alta cultura y la *masscult*, o los (pseudo)intelectuales y las masas, despreciadas por su condición ni ilustrada, ni idealizada, ni controlada.

<sup>23</sup> No sólo las relaciones de escala, hay múltiples conexiones que al reordenarse derogan las condiciones ópticas del objeto. En arquitectura, la crítica denuncia por un lado los esquemas formales: centro-periferia, retícula ortogonal, simetría, zonificación, incluso la relación lleno-vacío (casarón-contenido). Por otro lado, también debilita los esquemas operativos: el funcionalismo-formalismo, la pureza material e ideológica, lo estriado, la zonificación, etcétera.

cisa el arquetipo; operativamente es el enlace, el vínculo, la forma en que se conecta y desconecta el usuario y la arquitectura-ciudad, de cómo el poder (mejor que el ser) se relaciona con el sujeto. Ser-sujeto supone adoptar una posición desde la que un actor puede pasar de la teoría a la praxis.<sup>24</sup> En la base de ello está la subjetividad, gestora de la posmodernidad que permite vislumbrar, describir y entender otros esquemas formales y operativos con los que opera el espacio urbanoarquitectónico contemporáneo: los del cinismo.

La finalidad del cínico es invertir —pervertir— el valor-sentido del objeto, reorganizando las conexiones que lo configuran,<sup>25</sup> para ello se vale de estrategias específicas como la carcajada-crítica, la inserción-pragmática del cuerpo en el espacio, o la violencia del desnudo, pero sobre todo de una condición que contiene a las anteriores: el montaje como principio de transvaloración. Reconecta para dar sentido y valor, cambia el orden. Se presenta como una posibilidad alejada de la teoría hegemónica y el pensar ourovórico y rancio. Es una estrategia creativa para la generación de nuevos conceptos aplicables al diseño urbanoarquitectónico. Ya sólo por eso vale la pena esta investigación.

*ERGO,*

Arquitectura y pensamiento son inseparables, un cambio en la mentalidad cultural (social, diversificada, múltiple) es un cambio en la arquitectura; si la ideología es cínica, la arquitectura tendrá que evolucionar hacia el cinismo, en la forma de diseñar y usar el espacio. El territorio urbano y arquitectónico pensado en términos modernos está deteriorado no sólo en sus fundamentos ideales e ideológicos, sino también en sus condiciones materiales, en la forma de sus intra e interrelaciones (entre cosas y ante el ser humano); en términos entrópicos se observa una variación en la estructura de las relaciones. El espacio urbanoarquitectónico funciona como un catalizador de esta experiencia social, que al vincularse al quinismo como sustrato latente en la cultura, señala una tendencia en la evolución de la ciudad y la arquitectura contemporáneas; luego, el estudio del cinismo-quinismo se vuelve una herramienta que las explica en su evolución. Por lo tanto, es posible señalar que efectiva y afirmativamente, la arquitectura experimental en el espacio urbanoarquitectónico evoluciona de la entropía de la arquitectura moderna, hacia la contracultura de la movilidad, quínicamente y como oposición crítica.

---

<sup>24</sup> Ese paso sucede normalmente cuando un actor ha encontrado el motivo que le libera de la vacilación y le desinhibe para la acción. [...] Naturalmente, no puede predecirse con seguridad a dónde llegan con ello los actores. Un agente que, por motivos internos, más o menos opacos para el observador, consigue abrirse camino hasta un hecho cualquiera, muestra, en todo caso, la característica más fuerte del sujeto: imprevisibilidad. Sloterdijk, 2005: 78-79.

<sup>25</sup> «Nunca hay que preguntar qué quiere decir [la arquitectura], significado o significante, en [una ciudad] no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea las suyas, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo». Deleuze y Guattari, 1980: 10.



# Glosario

## Arquitectura

Del griego *arches* (principal), *tecton* (obra), y el sufijo *-ura* (que indica una actividad), se traduce como la actividad de la obra o el constructor principal. Se ha sugerido que es una ciencia, técnica, arte, disciplina o práctica social, sin obtener consenso en su definición. Para Koolhaas «la arquitectura es una amalgama difusa del conocimiento antiguo y la práctica contemporánea, una forma incómoda de mirar el mundo y un medio inadecuado para operar en él. Cualquier proyecto arquitectónico lleva cinco años; ninguna empresa —ambición, intención, necesidad— se mantiene sin cambios en la vorágine contemporánea. La arquitectura es demasiado lenta. Sin embargo, la palabra “arquitectura” sigue siendo pronunciada con cierta reverencia (fuera de la profesión). Encarna la persistente esperanza —o el vago recuerdo de una esperanza— que modela, forma, la coherencia que puede ser impuesta en las olas violentas de información que nos inundan diariamente. Tal vez, la arquitectura no tiene que ser estúpida después de todo. Liberada de la obligación de construir, puede convertirse en una forma de pensar sobre cualquier cosa, una disciplina que represente relaciones, proporciones, conexiones, efectos, el diagrama del todo»<sup>1</sup>. Para Lebbeus Woods, «la arquitectura es un concepto. Es la realización construida de un concepto particular o una idea. Esta idea puede ser la construcción o la forma en que la gente utiliza un edificio, o cómo el edificio se ajusta a un entorno físico o social. La arquitectura se diferencia de la construcción en que el concepto o idea, que encarna se formula en una forma único, y no meramente genérica. Para que esto sea así, debe originarse en una sola mente, la mente de un arquitecto. Y hay algo más. Mientras más inmediatez tengan los conceptos e ideas formuladas por el arquitecto en las condiciones contemporáneas de vida, de pensamiento, de trabajo, mayor los valoraremos como arquitectura. Queremos que la arquitectura participe en los cambios cruciales que afectan a nuestras vidas, y no simplemente que sea un telón de fondo para ellos»<sup>2</sup>.

— EXPERIMENTAL. La palabra «experimental» está formada por raíces latinas y significa ‘relativo a una prueba’. Se compone del prefijo *ex-* (separación del interior), *periri* (tratar, probar), *-mento* (resultado, medio o instrumento), más el sufijo *-al* (relativo a). Para Lebbeus Woods, la arquitectura experimental «es una rama de

---

<sup>1</sup> Koolhaas, 2004: 28.

<sup>2</sup> Woods [Blog], «What is architecture?», pub. 13/11/2007. Cons. 5/2015.

la disciplina arquitectónica que trata con el desarrollo de proyectos conceptuales para desafiar las prácticas tradicionales y consolidadas. Su principal objetivo es explorar las rutas originales del pensamiento y desarrollar metodologías y herramientas innovadoras de diseño»<sup>3</sup>.

## Cinismo

(Cf. Quinismo). La palabra proviene del griego *kynismos*; sus componentes son *kyon* (perro), más el sufijo *-ismo* (doctrina). Se traduciría como la doctrina del perro. A pesar de ello, no es una doctrina ni una filosofía en el sentido duro de la palabra, sino un modo de vida, como afirma Foucault (1984), que se basa en el decir veraz, la *parrhesía*, la animalidad, y la libertad. El *bios kinikós* tiene cuatro principios identificatorios: el *bios alethés*, o vida de perro, es una vida o discimulada. El *bios adiaphoros*, o la vida indiferente, es una vida sin mezcla, independiente. El *bios diakritikós*, o la vida que ladra, diacrítica, es una vida recta, que obedece a la ley natural. Y el *bios philaktikós*, vida de perro de guardia, que sabe entregarse, es una vida soberana.

— DIFERENCIA ENTRE ~ Y QUINISMO. «Tillich, Heinrich y Geler (no se habla de Sloterdijk<sup>4</sup>) oponen un cinismo de valor más bien positivo, que sería el antiguo, y un cinismo de valor negativo que sería el moderno. Estos análisis se construyen sobre la hipótesis de una discontinuidad bastante fuerte y bien marcada entre el cinismo antiguo y el cinismo moderno, como si no hubiese habido intermediarios tratara de dos formas, más o menos emparentadas, a no dudar, pero violentamente enfrentadas»<sup>5</sup>.

— MEDIEVAL. El cinismo medieval se expresa en dos manifestaciones: un cinismo *obediente* representado en los movimientos espirituales de la Edad Media, y el cinismo *insolente* personificado en el carnaval. Para el primero Foucault señala que «hubo todo un cinismo cristiano, un cinismo antiinstitucional, un cinismo que yo calificaría de antieclesiástico, cuyas formas y huellas todavía vivas podían percibirse en vísperas de la Reforma, durante la Reforma dentro mismo de la Reforma protestante e incluso de la Contrarreforma católica»<sup>6</sup>. Es un cinismo retraído, oscuro, obediente y domesticado. Ejemplo de ello es la sumisión a la regla monástica, basada en la pobreza. Erasmo, el monje erudito y cínico, describe las trazas de animalidad antigua, en un contexto monacal, vinculándola a la arquitectura: «¿Acaso no veis que en cualquier género de los demás animales viven más fe-

---

<sup>3</sup> Woods, 1988, en la página del *Research Institute for Experimental Architecture*, fundado por él. • [ria.ch/](http://ria.ch/). Cons. 5/2015.

<sup>4</sup> Sloterdijk introduce en *Crítica de la razón cínica* el estudio de los intermediarios que echa en falta Foucault, quien, a un año de la publicación del texto, confiesa no haberlo leído y por tanto lo excluye del análisis del cinismo y el quinismo: «El cuarto libro, pero que no conozco —me lo señalaron hace poco—, aparecido el año pasado en Alemania, en Suhrkamp, es de alguien que se llama Sloterdijk y lleva el solemne título de *Kritik der zynischen Vernunft* (Crítica de la razón cínica)». Foucault, 1984: 191.

<sup>5</sup> Foucault, 1984: 192.

<sup>6</sup> Foucault, 1984: 195.

lices aquellos que están más apartados de las ciencias y no les guía otro magisterio que el de la naturaleza? ¿Cuál más feliz que las abejas? ¿Se encontrará nada semejante a la arquitectura con que construyen los edificios? ¿Qué filósofo ha fundado nunca parecido Estado?»<sup>7</sup>. La segunda manifestación del cinismo medieval es insolente, se trata de una inversión de los valores predominantes en el medievo, y se expresa en el carnaval: «El carnaval antiguo fue la revolución sustitutoria de los pobres. En él los pobres y los ordenados despertaron sus sueños a la vida, como penderos y bacantes disfrazados, olvidados de sí mismos hasta la verdad insolente, carnales, turbulentos y blasfemos. Se podría mentir y decir la verdad, ser obscuro y honrado, borracho e irracional»<sup>8</sup>.

— MODERNO. El cinismo moderno está contaminado por la influencia de la Ilustración. «Cinismo es la falsa conciencia ilustrada: Es la conciencia modernizada y desgraciada, aquella en la que la Ilustración ha trabajado al mismo tiempo con éxito y en vano. Ha aprendido su lección sobre la Ilustración, pero ni la ha consumado ni puede siquiera consumarla. En buena posición y miserable al mismo tiempo, esta conciencia ya no se siente afectada por ninguna otra crítica de la ideología, su falsedad está reflexivamente amortiguada [...] Se puede comprender al cínico de la actualidad como un caso límite del melancólico, un melancólico que mantiene bajo control sus síntomas depresivos y, hasta cierto punto, sigue siendo laboralmente capaz. Una cierta amargura elegante matiza su actuación. Pues los cínicos no son tontos y más de una vez se dan cuenta, total y absolutamente, de la nada a la que todo conduce. Su aparato anímico se ha hecho, entre tanto, lo suficientemente elástico como para incorporar la duda permanente a su propio mecanismo como factor de supervivencia. Hay en ello algo de pena por una “inocencia perdida”, de sentimiento por un saber mejor contra el que se dirige toda actuación y todo trabajo»<sup>9</sup>.

— POSMODERNO. El cinismo posmoderno es inaugurado por Nietzsche, que defiende la transvaloración, el cínico es el hombre de buen temperamento, capaz de crear valores nuevos y romper la tradición del nihilismo consumado, impuesta por los valores caducos, se trata de «las saturnales de un espíritu que ha resistido pacientemente una larga y terrible presión —paciente, riguroso, frío, sin someterse, pero sin esperanza— y que ahora de una sola vez es asaltado por la esperanza, por la esperanza de salud, por la embriaguez de la curación»<sup>10</sup>. Este cinismo-quinismo liberador se manifiesta masificado, es una de sus condiciones para la Posmodernidad: «El malestar en la cultura ha adoptado una nueva cualidad: ahora se manifiesta como un cinismo universal y difuso. En la idea general que del cinismo se tiene éste no es difuso sino perfilado, no es universal sino solitario y altamente individual. Estos adjetivos inusuales expresan algo de sus nuevas formas de manifestación, formas que lo hacen demoledor y, al mismo tiempo, intangible.

---

<sup>7</sup> Erasmo, 1511, cap. XXXIV.

<sup>8</sup> Sloterdijk, 1983: 198.

<sup>9</sup> Sloterdijk, 1983: 40.

<sup>10</sup> Nietzsche, 1882, prólogo, § I.

El medio ambiente en el que se desarrolla el cinismo de la nueva época se encuentra tanto en la cultura urbana como en la esfera cortesana. Ambas son la matriz de un realismo perverso del que los hombres aprenden la mordaz sonrisa de una inmoralidad abierta»<sup>11</sup>.

## Ciudad

Del latín *civitas*, es como los romanos llamaban a la ciudadanía romana; formada con el sufijo *-tat, -dad*, (que representa «cualidad») sobre la palabra *civis*, ciudadano. «Dión Crisóstomo dice que si Diógenes había decidido ir tantas veces a Corinto, era porque se trataba de una gran ciudad, una ciudad pública, una ciudad donde podía vivir en público y donde en las esquinas, los templos, uno se topaba con marinos, viajeros, gente procedente de todos los rincones del mundo»<sup>12</sup>. De ello se deduce que la ciudad implica más libertades, un territorio de gestación y crecimiento para el cínico, que no podría desarrollarse mejor en otro lugar: «La rebelión “cínica” contra la arrogancia y los secretos morales del ajetreo de la civilización superior presupone la ciudad, sus éxitos y sus fracasos. Sólo en ella, como en su perfil negativo, puede la figura del cínico, bajo la presión de las habladurías públicas y del amor-odio general, cristalizar en una agudeza completa. Y es la ciudad la única que puede aceptar al cínico, quien a su vez le da ostentosamente la espalda, en el grupo de sus tipos originales a los que se aferra su simpatía por las acuñadas individualidades urbanas»<sup>13</sup>. Desde el punto de vista cínico, la ciudad es un territorio de expresión de la libertad, con las transgresiones que conlleva, implica una mentalidad social (un criterio sumamente subjetivo para su nominación) más allá de la reunión numérica de los ciudadanos en un territorio común para habitarlo, a la vez que un reconocimiento de derechos. «Desde un punto de vista histórico-social no se ha cuestionado, desde la Antigüedad, el papel de la ciudad en el surgimiento de la conciencia satírica. Incluso Heinrich Heine, en 1831, tuvo que emigrar a París —la capital del siglo XIX— para respirar el aire ciudadano que hacía libre. “Me fui porque tenía que irme”»<sup>14</sup>.

## Contracultura

La palabra «contra» viene del latín *contra*, frente a, en oposición. «Cultura», del latín *cultura*, y esta de *cultus*, cultivo, cultivado. «Cultivar» significa plantar un terreno o una relación de personas. En palabras de Redfield, «cuando hablamos de “cultura” nos referimos a los acuerdos convencionales que caracterizan a las sociedades y que se manifiestan en actos y artefactos. Los “acuerdos” son los significados atribuidos a esas acciones y objetos. Los significados son convencionales y, por lo tanto, culturales, en tanto se han convertido en típicos de esa sociedad como consecuencia de la interacción entre sus miembros. Una cultura, entonces, es una

---

<sup>11</sup> Sloterdijk, 1983: 38.

<sup>12</sup> Foucault, 1984: 266.

<sup>13</sup> Sloterdijk, 1983: 38.

<sup>14</sup> Sloterdijk, 1983: 195.

abstracción: es la tipología que tiende a confirmar los significados que tiene una misma acción o un mismo objeto para los diferentes miembros de una sociedad. Los significados se expresan a través de las acciones y sus efectos, a partir de los cuales inferimos esos significados. Así que también podríamos definir “cultura” como el grado en que los comportamientos convencionales de los miembros de una sociedad son iguales para todos<sup>15</sup>. En este sentido, la contracultura es una oposición a la convención y a la normalidad, su uso como término debe estar implicado de esta relación social. En las décadas del sesenta y setenta, Roszak asociaba la contracultura a una realidad norteamericana específica, está ligada a la juventud: «No parece exageración el llamar “contracultura” a lo que está emergiendo en el mundo de los jóvenes. Entendemos por tal una cultura tan radicalmente desafiliada o desafecta a los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, que a muchos no les parece siquiera una cultura, sino que va adquiriendo la alarmante apariencia de una invasión bárbara. Esos jóvenes centauros merecen ganar la lucha contra todos los Apolos defensores de nuestra sociedad, porque la cultura ortodoxa que ataca está enferma de manera fatal y contagiosa. Son los jóvenes que van llegando, los que aún tienen ojos y mirada clara para poder ver lo obvio como obvio, quienes deben rehacer la cultura letal de sus mayores, quienes deben rehacerla a toda prisa»<sup>16</sup>.

— MODERNA. En la Modernidad, ya que la razón se ha constituido como dogma hegemónico (luego, forma de poder), la contracultura, que ataca a la convención, buscará también vías alternas de desarrollo a través de formas de resistencia. «Los que se resisten o se rebelan contra una forma de poder no pueden satisfacerse con denunciar la violencia o criticar una institución. No basta con denunciar la razón en general. Lo que hace falta volver a poner en tela de juicio es la forma de racionalidad existente»<sup>17</sup>.

## Desviación

La palabra «normal», viene del latín *normalis*, significa ‘relativo a la regla que establece acción, modo o tamaño’. Sus componentes léxicos son *norma* (regla) más el sufijo *-al* (relativo a). La palabra «desviación» viene del latín *deviato*, significa ‘acción y efecto de salir fuera del camino’. El desviado es «el que ha salido fuera del camino», en el contexto moderno, el que se ha desviado de lo normal, de la norma. En inglés *outsider* tiene una connotación positiva, a diferencia del español. El estudio de la anormalidad tanto en Foucault (1974) como en Becker aporta luz al entendimiento de la anormalidad y la desviación desde el punto de vista filosófico y sociológico: «La visión sociológica define la desviación como la infracción de al-

---

<sup>15</sup> Redfield, 1941.

<sup>16</sup> Roszak, 1968: 62.

<sup>17</sup> Foucault, 1990: 139.

gún tipo de norma acordada,<sup>18</sup> pero dicha presunción ignora el hecho central: la desviación es creada por la sociedad. Los grupos sociales crean la desviación al establecer las normas cuya infracción constituye una desviación y al aplicar esas normas a personas en particular y etiquetarlas como marginales. Desde este punto de vista, la desviación *no* es una cualidad del acto que la persona comete, sino una consecuencia de la aplicación de reglas y sanciones sobre el “infractor” a manos de terceros. Si el objeto de nuestra atención es el comportamiento que recibe el rótulo de desviado, debemos reconocer que no hay modo de saber si será categorizado de esta manera hasta que se produzca la respuesta de los demás. La desviación no es una cualidad intrínseca al comportamiento en sí, sino la interacción entre la persona que actúa y aquellos que responden a su accionar»<sup>19</sup>.

## Espacio

Mommsen, en el siglo XIX, suponía que la palabra «espacio» provenía del griego *spodium* (campo de carreras o cualquier lugar extenso para caminar); está completamente descartada hoy en día. *Spatium* es un vocablo latino que en principio significa en latín, «tiempo de espera entre dos momentos temporales», y se aplica después a la distancia vacía entre dos puntos. Al respecto Foucault afirma que «no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, por el contrario, en un espacio que está cargado de cualidades, un espacio que tal vez esté también visitado por fantasmas; el espacio de nuestra primera percepción, el de nuestras ensoñaciones, el de nuestras pasiones guardan en sí mismos cualidades que son como intrínsecas; es un espacio liviano, etéreo, transparente, o bien un espacio oscuro, rocalloso, obstruido: es un espacio de arriba, es un espacio de las cimas, o es por el contrario un espacio de abajo, un espacio del barro, es un espacio que puede estar corriendo como el agua viva, es un espacio que puede estar fijo, detenido como la piedra o como el cristal»<sup>20</sup>. Espacio se entenderá en este sentido como continuo infinito que también involucra al tiempo, y que está cargado de cualidades. Leibniz, citado por Deleuze explica que «el continuo está hecho de distancias entre puntos de vista, no menos que de la longitud de una infinidad de curvas correspondientes. El perspectivismo es realmente un pluralismo, pero como tal implica la distancia y no la discontinuidad (por supuesto, no hay vacío entre dos puntos de vista). Leibniz puede definir la extensión (*extensio*) como «la repetición continua» del *situs* o de la posición, es decir, del punto de vista: no que la extensión sea entonces el atributo del punto de vista, sino que es el atributo del espacio (*spatium*) como orden de las distancias entre puntos de vista, que hace posible esta re-

---

<sup>18</sup> Cf. Foucault, 1966b: «heterotopías que se podrían llamar de desviación: aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida».

<sup>19</sup> Becker, 1963: 28.

<sup>20</sup> Foucault, 1966b.



petición. Así la extensión, cuando es atributo del espacio, es la difusión o la continuación de la situación o de la localización»<sup>21</sup>.

— ANTIESPACIO. En una visión dialéctica y negativa, la arquitectura moderna —arte del espacio— creó una concepción reductiva del espacio, para circunscribirlo a la materialidad arquitectónica, de este modo, llama «antiespacio» al espacio infinito, de modo que se pueda encajar al interior de la arquitectura la idea de «espacio». «La concepción que desarrollan las vanguardias se basa en un espacio libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado y newtoniano en total contraposición al espacio “tradicional platónico” que es diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, delimitado, cartesiano y estático. A esta nueva modalidad de espacio unos la denominaron “espacio tiempo”, en relación a la teoría de la relatividad de Albert Einstein y a la introducción de la variable del movimiento, y otros la calificaron como “antiespacio”, por generarse como contraposición y disolución del tradicional espacio cerrado delimitado por muros»<sup>22</sup>.

## Experiencia

Del latín *experiri*, experimentar, probar, formado del prefijo *-ex* (separación del interior), la raíz *peri-*, intentar, arriesgar, y el sufijo *-entia* (cualidad de un agente, usado para crear abstractos). Es la cualidad de intentar probar, a partir de cosas. Su condición de riesgo implica un juego con lo desconocido. Para Woods, en el contexto de la arquitectura, lo experimental, «la única característica que define a un experimento es que no se sabe desde un principio cómo va a salir. El experimentador está buscando algo, tiene una hipótesis a probar, pero no tiene idea de si el experimento verificará la hipótesis, o demostrará que es errónea, o resultará en algo completamente inesperado. Los experimentos son peligrosos. La arquitectura es hoy, y ha sido en general, contraria a este tipo de riesgo»<sup>23</sup>. El concepto de experiencia, en un sentido coloquial, generalmente se refiere al conocimiento procedimental (cómo hacer algo), en lugar del conocimiento factual (qué son las cosas); en este sentido, se privilegiará el experimento vinculado a la praxis, sobre la teoría, lo escrito. En un sentido particular, la experiencia estará vinculada a la comprobación directa, por medio de los sentidos del sujeto que participa en el acontecimiento, y estará vinculada al impacto que éste tenga en el espíritu que acontece.

## Héroe, heroína

Etimológicamente hay poco consenso en las raíces de la palabra «héroe» y su femenino «heroína». El diccionario de la Real Academia Española establece que es

---

<sup>21</sup> Deleuze, 1988: 32, citando a Leibniz, en *Entretien de Philarète et d'Ariste*, (GPh, VI, pág. 585): «Así la extensión, cuando es el atributo del Espacio, es la difusión o la continuación de la situación o de la localización de la misma manera que la extensión del cuerpo es la difusión de la antitipia o de la materialidad.»

<sup>22</sup> Montaner, 1997: 29, citando a Peterson, 1980, «Space and Antispace».

<sup>23</sup> Woods [Blog], «Dead words», pub. 18/9/2008. Cons. 5/2015.

un varón o hembra ilustre y famoso por sus hazañas y sus virtudes, o un hombre o mujer que lleva a cabo una acción heroica, o el personaje principal de un poema o relato en que se representa una acción (especialmente del épico). En todos los casos, se trata de un arquetipo sociocultural que encarna por antonomasia los valores de su cultura de origen, como tal es un mecanismo de referencia social. En consecuencia, los caracteres heroicos estarán vinculados a estos valores arquetípicos, por lo general objetivos (de acuerdo a Scheler) y formalmente épicos. En la Modernidad el héroe tiene características distintas a la figura arquetípica de la Antigüedad, finge, según Eco, como un mecanismo de confortación: «El héroe consuela al hombre de no ser un superhombre. El superhéroe es el engranaje imprescindible para el buen funcionamiento del mecanismo consolatorio; hace que los desenlaces de los dramas resulten inmediatos e impensables; consuela en seguida y consuela mejor»<sup>24</sup>. En Nietzsche, la figura del héroe ha devenido en la Modernidad en la figura del superhombre (el *übermensch*), como aquel que renuncia al espíritu gregario y a los valores arquetípicos del pasado y no sólo ya no los sigue (no los carga, como el camello) sino que renuncia a ellos (como el león) y es capaz de crear su propio sistema de valores (como el niño).<sup>25</sup>

— ANTIHÉROE. Junto al héroe moderno, y quizá como consecuencia, surge la figura del antihéroe, que ya no encarna los valores de trascendencia sino de imanencia, un arquetipo de identificación mediata ante la disolución de la individualidad en la identidad, «en una sociedad industrial en la que el hombre se convierte en un número dentro del ámbito de una organización que decide por él; en la que la fuerza individual, si no se ejerce en una actividad deportiva, queda humillada ante la fuerza de la máquina que actúa por y para el hombre y determina incluso los movimientos de éste; en una sociedad de esta clase, el héroe positivo debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer»<sup>26</sup>.

## Heterotopía

Del griego *hetero* (otro, diferente), y *topos* (lugar, territorio). La palabra fue inventada por Michel Foucault, para definir los «otros lugares»: «Existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absoluta-

---

<sup>24</sup> Eco, 1976: 65.

<sup>25</sup> Cf. Nietzsche, 1883, «De las tres transformaciones».

<sup>26</sup> Eco, 1965: 226.

mente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías»<sup>27</sup>.

— HETEROTOPOLOGÍA. Sus componentes léxicos son *hetero* (otro, diferente), *logos* (palabra, estudio, tratado), más el sufijo *-ia* (acción, cualidad). Es el estudio o tratado de los lugares diferentes o los otros espacios; se encarga del estudio de las heterotopías. «Se podría suponer, no digo una ciencia, porque es una palabra demasiado prostituida ahora, sino una especie de descripción sistemática que tuviera por objeto, en una sociedad dada, el estudio, el análisis, la descripción, la «lectura» de estos espacios diferentes, estos otros lugares, algo así como una polémica a la vez mítica y real del espacio en que vivimos; esta descripción podría llamarse la heterotopología»<sup>28</sup>.

## Historia

La palabra «historia» deriva del verbo griego *historein*, que significa inquirir, preguntar. A su vez, el verbo proviene de *hístor*, que designa a quien es capaz de atestiguar algo, o que sabe alguna cosa. En este sentido, significa a preguntarle a alguien (acerca de algo), de ello se deriva que este «alguien» posea un punto de vista único y subjetivo; desde ahí, la historia será subjetivada, a pesar de los esfuerzos del poder (la historia la escriben los vencedores) por normarla u objetivarla; es en este sentido que dice Woods que la historia «es la mentira comúnmente acordada. La historia, es ficción. Es necesaria, pero no incondicional ni verdad»<sup>29</sup>. Foucault, atendiendo a los criterios de subjetividad, afirma que «las sucesiones lineales, de la historia que hasta entonces habían constituido el objeto de la investigación, fueron sustituidas por un juego de desgajamientos en profundidad. Por detrás de la historia atropellada de los gobiernos, de las guerras y de las hambres, se dibujan unas historias, casi inmóviles a la mirada, historias de débil declive. La historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad; mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos»<sup>30</sup>.

— FIN DE LA ~. En la misma línea de la historia de Foucault, Sloterdijk habla de la poshistoria como «nieve de ayer» para el sistema de mundo globalizado contemporáneo. «Por lo que respecta a la utilidad de la historia para la vida, después de 1945 consiste, sobre todo, en recopilar expedientes para eventuales comprobaciones de daños [...] Tal historia constituye un negociado administrativo de ilusión de mundo, que permite ojeadas en las actas del fastidio de los seres humanos por los seres humanos»<sup>31</sup>, recalcando tanto el carácter subjetivo de la historia como la ilusión de vivir aún en la historia. Vattimo habla del fin de la historia en

---

<sup>27</sup> Foucault, 1966b.

<sup>28</sup> Foucault, 1966b.

<sup>29</sup> Woods, 1992: cap. 1.

<sup>30</sup> Foucault, 1969: 4.

<sup>31</sup> Sloterdijk, 2005: 199.

el contexto del fin de la Modernidad, como dilución de los grandes discursos, «disolución significa, por cierto y ante todo, ruptura de la unidad y no puro y simple fin de la historia: el hombre actual se ha dado cuenta de que la historia de los acontecimientos —políticos, militares, grandes movimientos de ideas— es sólo una historia entre otras; a esta historia se le puede contraponer, por ejemplo, la historia de los modos de vida, que se desarrolla mucho más lentamente y se aproxima casi a una «historia natural» de las cuestiones humanas»<sup>32</sup>.

— FIN DE LA ~ COMO LUCHA DE CLASES. Fukuyama habla del fin de la historia en un contexto más específico, la caída del comunismo como forma de gobierno en occidente, y la inauguración de un periodo posmarxista: «El punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano. Lo cual no significa que ya no habrá acontecimientos que puedan llenar las páginas de los resúmenes anuales de las relaciones internacionales en el *Foreign Affairs*, porque el liberalismo ha triunfado fundamentalmente en la esfera de las ideas y de la conciencia, y su victoria todavía es incompleta en el mundo real o material»<sup>33</sup>.

### *Homo ludens*

La expresión *homo ludens* fue utilizada por primera vez en 1938 por Johan Huizinga en su libro homónimo. Proviene del latín *homo* o del griego *homos*, hombre. *Ludens* proviene del sustantivo latino *ludus*, que significa «juego», en este sentido, ‘el hombre que juega’; designa la importancia del juego en el desarrollo del ser humano, en oposición a sus precedentes *Homo sapiens* (el hombre que sabe, que conoce, sabio) y *Homo faber* (hombre que fabrica) propuesto por Bergsón. En el contexto del territorio urbano-arquitectónico Constant afirma que «lo que el *Homo ludens* exigirá del marco de su vida será, en primer lugar, que responda a su necesidad *de juego, de aventura y de movilidad*, así como todas las condiciones que faciliten la libre creación de su propia vida. Hasta entonces, la principal actividad del hombre había sido la explotación del medio natural. El *Homo ludens*, por su parte, querrá transformar, recrear este lugar, este mundo, según las nuevas necesidades que se presenten. De ese modo la exploración y la creación del entorno coincidirán, porque el *Homo ludens*, al crear su espacio propio para explorar, se ocupará de explorar su propia creación. Con ello asistiremos a *un proceso ininterrumpido de creación y re-creación*, basado en una creatividad generalizada que se manifiesta en todos los campos de la actividad»<sup>34</sup>.

### Identidad

Del latín *identitas*, *-ātis*, cualidad de idéntico; ésta a su vez de *idem*, lo mismo. Usualmente se refiere tanto a las características que hacen percibir que una cosa o persona es única (una sola y diferente a las demás), como a las característi-

---

<sup>32</sup> Vattimo, 1985: 15.

<sup>33</sup> Fukuyama, 1988: 7.

<sup>34</sup> Nieuwenhuys, 1974: «New Babylon, el perfil de una cultura» § La red.

cas que hacen percibir que son lo mismo (sin diferencia). En filosofía «la identidad es la relación que toda entidad mantiene sólo consigo misma»<sup>35</sup>. Entendida de este modo, la identidad, al referirse a sí misma, lleva implícito un estatus unificador que no admite lo diferente, en este sentido, es sumamente objetiva, pero rechaza lo subjetivo. Schaeffer, al cuestionar el modelo occidental del ser, frente al pensamiento oriental, encuentra que «en el continuismo lo real no es pensado según el modelo de lo que persiste, de lo que perdura idéntico a sí mismo —según el modelo del ser—, sino según el modelo del engendramiento y del linaje, según el modelo del devenir»<sup>36</sup>, de este modo, abre la posibilidad a que lo idéntico (extraído de la entidad como concepto absoluto) devenga, o sea que el ser puede evolucionar en sus propiedades, lo que conduciría a la extinción de lo idéntico.

## Ilustración

Proviene del verbo latino *illustrare*, (iluminar, alumbrar, sacar a la luz, divulgar), verbo compuesto por el prefijo *in-*, intensivo sobre el verbo latino *lustrare*, (iluminar, también purificar). Proviene a su vez de la raíz indoeuropea *leuk*, (brillo, esplendor). Al margen de la palabra, «ilustración» con minúscula designa la corriente intelectual del siglo XVII de carácter humanista y basado en la razón, un acontecimiento o un conjunto de acontecimientos y procesos históricos complejos, que han tenido lugar en un cierto momento del desarrollo de las sociedades europeas. Foucault, citando a Kant afirma que «La *Aufklärung* se define por la modificación de la relación preexistente entre la voluntad, la autoridad y el uso de la razón. El momento en que la humanidad va a hacer uso de su propia razón sin someterse a ninguna autoridad»<sup>37</sup>. Para Kant es el paso de la humanidad a su estado de mayoría de edad, el otras palabras, el *big boy* que reclama su derecho a usar pantalones largos. La Ilustración tuvo una fuerte influencia sobre el carácter cínico, despreciándolo como una de las formas de la falsa conciencia. La Ilustración fue desde siempre desilusión en el sentido positivo, y crítica de las formas de la falsa conciencia —mentira, error, ideología y fenómeno cínico.<sup>38</sup> Durante este periodo, el cinismo sobrevive de forma latente, en oposición a las formas antiguas y medievales.

## Lugar

Del latín *locus*, a su vez del dialectismo itálico del latín *lūcaris*, que se destinaba a la protección de una divinidad, o se consagraba como espacio de habitación y sede de establecimiento de una aldea o pequeña población. «Lugar» indica un punto específico, un acontecimiento en un continuo que se desarrolla (de este modo «localizar» significa ‘averiguar el lugar donde se halla’). Foucault afirma que «en Galileo, el lugar de una cosa no es más que un punto en su movimiento, así

---

<sup>35</sup> Audi, 1995: 415.

<sup>36</sup> Schaeffer: 2007: 35.

<sup>37</sup> Foucault, 1984a.

<sup>38</sup> Sloterdijk, 1983: 29 y 37.

como el reposo de una cosa no era más que su movimiento indefinidamente desacelerado. En nuestros días, el emplazamiento sustituye a la extensión que por su cuenta ya había reemplazado a la localización. El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos»<sup>39</sup>, actualizando la definición. La Modernidad introduce connotaciones absolutistas en los criterios de lugar, que quedan asociados a una interioridad espacial, como «sitio» (situación, emplazamiento) o «claustro» (cerrojo, cerrado). Deleuze desarrolla el lugar a partir de la filosofía leibniziana, a su vez basada en el desarrollo infinitesimal, en este caso, el lugar forma parte de, y no es un absoluto aislado. «El elemento genético ideal de la curvatura variable, o del pliegue, es la inflexión. La inflexión es el verdadero átomo, el punto elástico. Klee la extrae como el elemento genético de la línea activa espontánea oponiéndose a Kandinsky, cartesiano, para el que los ángulos son duros, el punto es duro, se pone en movimiento por una fuerza exterior. Pero, para Klee, el punto como “concepto no conceptual de la no-contradicción” recorre una inflexión. Es el propio punto-pliegue. El punto matemático pierde a su vez exactitud, para devenir posición, sitio, foco, lugar de conjunción de los vectores de curvatura, en una palabra, punto de vista. Este adquiere, pues, un valor genético: la pura extensión será la continuación o la difusión del punto, pero según las relaciones de distancia que definen el espacio (entre dos puntos cualesquiera) como “lugar para todos los lugares”. Sin embargo, si el punto matemático deja de ser así la extremidad de la línea para devenir la intimidad del foco, no por ello deja de ser una simple “modalidad”. Está en el cuerpo, en la cosa extensa»<sup>40</sup>.

— ANTROPOLÓGICO. A diferencia del lugar abstracto, al estar vinculado al hombre, «los lugares antropológicos tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran identificatorios, relacionales e históricos. Corresponden a un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social. No es sino la idea, parcialmente materializada, que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros. Esta idea puede ser parcial o mitificada»<sup>41</sup>.

— NO LUGAR. «Si un lugar [antropológico] puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico definirá un no lugar. La sobremodernidad es productora de no lugares, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la Modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos»<sup>42</sup>. El no-lugar antropológico no anula al espacio físico, pero es un concepto también subjetivo en su categorización.

---

<sup>39</sup> Foucault, 1966b.

<sup>40</sup> Deleuze, 1988: 25.

<sup>41</sup> Augé, 1992: 61.

<sup>42</sup> Augé, 1992: 83.



## Mapa

Mapa es la versión actual del bajo latín *mappa*, una representación simple de una finca, actualmente se usa como representación gráfica de cualquier cosa. El concepto interesa no en su actuación (en su actualidad en sentido aristotélico), como en su devenir (en su potencialidad, también en sentido aristotélico), o sea, el proceso evolutivo para la realización del mapa, el diagrama de poder. «Cartografía» es el arte de trazar mapas, del latín *charta* (papel u hoja de papiro para escribir en ella) y del griego *grafía*, escritura. El mapa es de gran importancia para el mundo globalizado, tanto como representación de éste, como título de propiedad. «Ya no viven para siempre en los paisajes en los que nacieron, han aprendido a realizar sus proyectos en otro lugar, exterior, abstracto. En el futuro, su emplazamiento más concreto es el mapa, en cuyos puntos y líneas se localizan sin reserva alguna. Es el papel sabiamente dibujado, el *mappamundo*, el que les dice dónde se encuentran. El mapa absorbe el terreno, la imagen del globo terráqueo hace desaparecer paulatinamente las dimensiones reales al pensamiento que representa el espacio»<sup>43</sup>. Además, el proceso para la realización del mapa es un desarrollo creativo, experimental y sináptico, de ahí la importancia de su estudio. «Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. 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 tiene múltiples entradas»<sup>44</sup>.

— Y REPRESENTACIÓN. Como representación, el mapa es ilusión del espacio (en la Modernidad apuntará a comprimirlo en su imaginación —en ambos sentidos de la palabra—) como apunta Baudrillard citando a Borges.<sup>45</sup> Como simulacro, afirma que «el aspecto imaginario de la representación —que culmina y a la vez se hunde en el proyecto descabellado de los cartógrafos— de un mapa y un territorio idealmente superpuestos, es barrido por la simulación —cuya operación es nuclear y genética, en modo alguno especular y discursiva»<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Sloterdijk, 2005: 46.

<sup>44</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 17.

<sup>45</sup> «Si ha podido parecemos la más bella alegoría de la simulación aquella fábula de Borges en que los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio...». Cf. Baudrillard, 1978: 5.

<sup>46</sup> Baudrillard, 1978: 6.

## Modernidad

La palabra «modernidad» está formada de raíces latinas y significa «cualidad de la era actual». Sus componentes léxicos son *modernus* (reciente, actual) más el sufijo *-dad*, (cualidad). El término «moderno» fue acuñado tardíamente en el siglo V d.C., proviene del adverbio latino *modo* (hace un momento, ahora), y del sufijo *-ernus*, ‘de hoy’, en este sentido, hace referencia a un presente perpetuo, « Presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica»<sup>47</sup>. La Modernidad a su vez designa un periodo histórico como categoría que hace referencia a los procesos social e histórico que tiene sus orígenes en Europa Occidental a partir de la emergencia de la Ilustración. Comprendida aproximadamente entre 1492 y 1945,<sup>48</sup> la Modernidad principalmente antepone la razón sobre la religión. Se crean instituciones estatales que buscan ejercer control social mediante una constitución. Surgen nuevas clases sociales que permiten la prosperidad de cierto grupo poblacional y la marginación de otro. Se industrializa la producción para aumentar la productividad y su economía; y, finalmente, es una etapa de actualización y cambio permanente.

— ANTIMODERNIDAD. La Ilustración, ligada a la Modernidad, trajo consigo un sistema de clasificación de objetos y disciplinas, pero de acuerdo a Latour, la Modernidad como periodo nunca tuvo lugar. «Nunca fuimos modernos. La sociedad moderna nunca funcionó de acuerdo a la gran división que sustenta su sistema de representación del mundo: la que opone radicalmente la naturaleza a la cultura. La Modernidad no fue otra cosa que un modo de clasificación, que nunca se ha correspondido con lo que realmente sucede en el pensamiento y en la práctica, en donde los modernos no dejaron de crear objetos híbridos»<sup>49</sup>. «La palabra “moderno” designa dos conjuntos de prácticas totalmente diferentes que, para seguir siendo eficaces, deben permanecer distintas aunque hace poco dejaron de serlo»<sup>50</sup>, se refiere, por un lado a los híbridos de naturaleza y cultura, y por otro, a las zonas ontológicas de los humanos por un lado, y de los no humanos, por otro. Luego, afirma que «al dedicarse a pensarlos híbridos, prohibieron su proliferación. Es ese desfase lo que explicaría la Gran División entre Ellos y Nosotros».<sup>51</sup>

— COMO ACTITUD. «El concepto de “modernidad” se presentará cada vez como conciencia de una época, que se pone en relación con el pasado de los antepasados, configurándose ella misma como resultado del traspaso de lo viejo a lo nuevo»<sup>52</sup>. Más que como un período de la historia, Foucault la entiende como una ‘actitud de modernidad’, y «por actitud entiéndase un modo de relación con res-

---

<sup>47</sup> Augé, 1992: 81. En esta conciliación ve Jean Starobinski la esencia de la modernidad.

<sup>48</sup> Las fechas no son tajantes, sino indicativas. «El término “moderno” —escribe Habermas— fue empleado por primera vez a finales del siglo V para distinguir la presencia cristiana, convertida entonces en oficial, del pasado romano». Cf. Portoghesi, 1981: 295.

<sup>49</sup> Lasch, Scott. «Objects that Judge: Latour’s Parliament of Things», publicado en la página del Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EIPCP) en junio de 1999.

<sup>50</sup> Latour, 1991: 28.

<sup>51</sup> Latour: 1991: 29.

<sup>52</sup> Portoghesi, 1981: 295.

pecto a la actualidad, la reflexión sobre el “hoy” como diferencia en la historia. Es una elección voluntaria efectuada por algunos, así como una manera de obrar y de conducirse que, a la vez, marca una pertenencia y se presenta como una tarea.<sup>53</sup>

## Modernismo

La palabra está formada con raíces latinas y significa ‘doctrina que sigue lo nuevo, lo actual’. Deriva de *modernus* (reciente, actual) y el sufijo *-ismo*, doctrina. En el contexto del arte, es la denominación de un movimiento artístico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX que recibe distintos nombres: *Art Nouveau*, *Sezession* (Secesión de Viena, Secesión de Múnich), *Jugendstil*, *Floreal*, *Liberty*, et-  
cétera. No debe confundirse con Modernidad.

— ARQUITECTÓNICO. Estilo arquitectónico surgido a finales del siglo XIX que tomaba su inspiración de las formas que se daban espontáneamente en la naturaleza. Su máximo exponente fue Gaudí.

— MOVIMIENTO MODERNO. En arquitectura, representó un punto de escisión con el pasado, una *tabula rasa*. Es el conjunto de tendencias surgidas en las primeras décadas del siglo XX, que marcan una ruptura con la tradicional configuración de espacios, formas compositivas y estéticas. Aprovechó las posibilidades de los nuevos materiales industriales como el concreto, el acero y el vidrio en grandes dimensiones. Se caracterizó por plantas y secciones ortogonales, generalmente asimétricas, ausencia de decoración en las fachadas y grandes ventanales horizontales conformados por perfiles de acero. Los espacios interiores son luminosos y diáfanos. Para Le Corbusier «nuestra época se coloca, sin más que sus cincuenta años últimos, frente a diez siglos transcurridos. El advenimiento de un tiempo nuevo sólo se produce cuando lo ha preparado un sordo trabajo anterior. La arquitectura se encuentra ante un código alterado. Las innovaciones constructivas son tales, que los viejos estilos, de los cuales padecemos la obsesión, no pueden ocultarlas. Hay una novedad en los ritmos, en las formas, una novedad tal en las disposiciones y los nuevos programas industriales que nos obliga a entender las leyes verdaderas y profundas de la arquitectura, el ritmo y la proporción. Los estilos no existen ya, están fuera de nosotros. Si uno se coloca de cara al pasado, constata que la vieja codificación de la arquitectura, recargada de artículos y de reglamentos durante cuarenta siglos, deja de interesarnos y ya nos nos concierne. Ha habido una revisión de valores, ha habido una revolución en el concepto de la arquitectura»<sup>54</sup>. Koolhaas responde a las ideas de Le Corbusier sobre la arquitectura moderna: «ha sido una lobotomía; de su plan completo tan sólo ha adoptado el programa mecanicista y racionalista, y lo ha desarrollado hasta alcanzar una perfección sin precedentes en un clima de “desenvoltura” estilizada generada por las ambiciones artísticas, irracionales, incontrolables y subversivas de una arquitectura moderna en desmoronamiento: la revolución sin agonía»<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Foucault, 1984a.

<sup>54</sup> Le Corbusier, 1923: 229.

<sup>55</sup> Koolhaas, 2010: 41.

## Multiplicidad

(Cf. «Rizoma»). «Múltiple» proviene del latín *multiplus*, que significa ‘de muchas maneras’, sus componentes léxicos son *multus* (mucho) y *plus* (plegado). Lo interesante del término es entenderlo desde la filosofía deleuziano-guattariana, como lo uno que contiene a los muchos en un pliegue, la unidad que guarda multiplicidad. «El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría ( $n+1$ ). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de  $n$  dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ( $n-1$ ). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas 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 según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza»<sup>56</sup>.

## Nuevo

Del latín *novus*, con el mismo significado. La novedad es una categoría moderna, con la que se enfrenta el pasado. De este modo el «hoy» se erigirá como argumento de autoridad, y todo aquello vinculado al presente fungirá como desestabilizador de un pasado obsoleto. «La publicidad y el bombo de los medios han utilizado esta palabra a la muerte. Pero eso, en sí mismo, no es la causa de su desaparición. La aplicación de la palabra y el concepto a muchas cosas que no son realmente nuevas ha destruido efectivamente su credibilidad. La rapidez del cambio ha hecho que todo parezca nuevo, incluso si no lo es. El “nuevo” modelo de coche, el “nuevo” concepto de rascacielos son de la misma calaña: nuevas formas de lo que ya sabemos y tenemos. Abrazamos la contradicción, para poder tener la ilusión de novedad, mientras nos aferramos a lo viejo»<sup>57</sup>.

## Posmodernidad

Del latín *post* (después), vinculado al término «Modernidad». La Posmodernidad es la época de la fragmentación. O de la disolución si se entienden los grandes discursos como fluidos. La Posmodernidad está basada en el desencanto, surge cuando la humanidad tiene conciencia de que ya no es válido el discurso moderno y su argumentación racionalista, hacia la segunda mitad del siglo veinte, tras el fi-

---

<sup>56</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 25.

<sup>57</sup> Woods [Blog], «Dead words», pub. 18/9/2008. Cons. 5/2015.

nal de la segunda guerra mundial. Para Vattimo, «lo posmoderno se caracteriza no sólo como novedad respecto de lo moderno, sino también como disolución de la categoría de lo nuevo, como experiencia del “fin de la historia”, en lugar de presentarse como un estadio diferente (más avanzado o más retrasado; no importa) de la historia misma»<sup>58</sup>. Esta deslegitimación de los grandes discursos alcanza al racionalismo totalizante; hay una confianza insuficiente en su empleo ideológico, esto es lo que retrata Lyotard al referirse a la condición del saber a finales del siglo veinte y principios del tercer milenio: «En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación. Las delimitaciones clásicas de los diversos campos científicos quedan sometidas a un trabajo de replanteamiento causal: disciplinas que desaparecen, se producen usurpaciones en las fronteras de las ciencias, de donde nacen nuevos territorios. La jerarquía especulativa de los conocimientos deja lugar a una red inmanente y por así decir “plana” de investigaciones cuyas fronteras respectivas no dejan de desplazarse»<sup>59</sup>.

## Posmodernismo

No debe confundirse con Posmodernidad. El Posmodernismo como movimiento internacional es extensible (y sobre todo) a todas las artes; históricamente hace referencia a un periodo muy posterior a los modernismos, y en un sentido amplio, a partir de 1970. En arquitectura se asocia al rechazo del brutalismo y el *International style*, relacionados con Le Corbusier, para sustituirlo por un estilo alusivo y ecléctico que alude en una suerte de pastiche caprichoso o paródico a estilos anteriores. Específicamente en arquitectura, es una continuidad, por oposición, del modernismo, puede entenderse como reciclaje de ideas y elementos arquitectónicos para derrocar el discurso moderno. Para Jencks, «la arquitectura posmoderna engloba todos los puntos de partida y sigue indicando que se deriva del Movimiento Moderno. Al igual que su progenitor, el Movimiento Posmoderno se encarga de suscitar temas de discusión del momento y pretende cambiar el presente, pero a diferencia de los precursores, prescinde de las ideas de innovación continua y revolución incesante»<sup>60</sup>.

## Quinismo

(Cf. Cinismo). El término surge de la transliteración de «cinismo» (del griego *kynismos*); el devenir y la forma hablada del lenguaje, hacen que la /k/ sea pronunciada como /s/, de ahí que *kynismos* se diga en español cinismo (en inglés es *cynicism*, también pronunciado con el sonido /s/, sí conserva el grafema «K» de *kynicism*, que en español se traduce «Q»). A principios del siglo veinte, se crea una

---

<sup>58</sup> Vattimo, 1985: 12.

<sup>59</sup> Lyotard, 1979: § 10, «La deslegitimación».

<sup>60</sup> Jencks, 1977: 6.

diferencia entre el cinismo moderno (el cinismo en el pensamiento y la cultura europea modernos) y el antiguo. A este último se le denomina «kinismo» aludiendo a la etimología, *kynismos* en latín, que se traduce al español como «quinismo», mientras que el término «cinismo» empleado hasta entonces (el cinismo moderno) se traducirá al latín como *zynismus*. Esta diferencia surge debido a la evolución del cinismo que en la Modernidad es domesticado, queda irreconocible frente a su pasado antiguo. Para recuperar y diferenciar los valores de éste, se emplea el término «quinismo». Foucault explica que, aunque probablemente fueron otros los primeros en hacer esta diferencia, es explícita en Tillich (1953): «utiliza el término *Kynismus* (quinismo) para designar el cinismo antiguo, definido, caracterizado por él como la crítica de la cultura contemporánea de los cínicos, sobre la base de la naturaleza y la razón. Y de ese cinismo hace derivar, pero con diferencias notables, considerables, el *Zynismus* (cinismo) contemporáneo, un cinismo contemporáneo del que dice que es el coraje de uno mismo de ser su propio creador»<sup>61</sup>. Esta diferencia viene marcada por el proceso de domesticación que sufre el cínico en la Ilustración; Sloterdijk afirma que «allí donde el cínico ríe de una manera melancólica y despectiva desde la altura del poder y de su carencia de ilusiones, es característico del quínico reír tan fuerte e indecorosamente que la gente fina mueva la cabeza. Su carcajada proviene de las entrañas, está fundida de una manera animal y tiene lugar sin reparo alguno»<sup>62</sup>. Una vez que se ha comprendido la diferencia entre cinismo y quinismo, se podrá definir a éste, que según Sloterdijk, «el concepto cinismo adquiere una dimensión histórica; se hace visible una tensión que por primera vez ha encontrado su expresión, bajo el nombre de quinismo, en la antigua crítica de la civilización: el impulso que lleva a los individuos a mantenerse a sí mismos como seres racionalmente vivientes frente a las distorsiones y las racionalidades a medias de sus correspondientes sociedades. Existencia en la resistencia, en la carcajada, en la oposición, en la apelación a toda la naturaleza y a la vida entera; empieza como “individualismo” plebeyo, pantomímico, desgarrado, preparado para la lucha»<sup>63</sup>. Con una referencia explícita a la arquitectura, afirmará que «El quínico desprecia la gloria, se ríe de la arquitectura, niega el respeto, parodia las historias de los dioses y de los héroes, come verduras y carne crudas, se tumba al sol, bromea con las meretrices y dice a Alejandro Magno que no le quite el sol»<sup>64</sup>. Luego en la misma línea, Foucault apoyado en Heinrich (1966) dice que «el *Kynismus* antiguo sería, en respuesta a la destrucción de la ciudad y la comunidad política de la Antigüedad clásica, una forma de afirmación de sí mismos que, al no poder ya tomar referencia ni apoyo en las estructuras políticas y comunitarias de la vida antigua, se ajustaría a, buscaría su marco y su fundamento en la animalidad. Afirmación de sí mismo como animal»<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Foucault, 1984: 190.

<sup>62</sup> Sloterdijk, 1983: 231.

<sup>63</sup> Sloterdijk, 1983: 328.

<sup>64</sup> Sloterdijk, 1983: 179.

<sup>65</sup> Foucault, 1984: 191.

## Real, Realidad

Proviene del latín *realitas*, que significa ‘cualidad relativa a la cosa verdadera o real’. Se compone de *res* (cosa), *-alis* (sufijo que indica relativo a), y el sufijo *-dad* (cualidad). El diccionario de la Real Academia Española define «realidad» como ‘existencia real y efectiva de algo’, mientras que «real» significa ‘que tiene existencia verdadera y efectiva’. En todos los casos, la realidad está vinculada al concepto de verdad, que es problemático desde una posición nietzscheana en la que los valores se han subjetivado, a diferencia de lo que opinaba Scheler, para quien la verdad seguía siendo objetiva. En la Posmodernidad asociar la realidad a lo verdadero resulta problemático por la subjetividad que implica la verdad, y en consecuencia lo real, derivado de ésta. Se entenderá entonces como una construcción social; de este modo, Žizek afirmará que la realidad son las coordenadas simbólicas que determinan nuestra experiencia de realidad, o sea, la vincula a la experiencia, al afirmar que «la realidad material que todos experimentamos y vemos es una realidad virtual, generada y coordinada por un ordenador gigante al que todos estamos conectados. Lo que sucedió el 11 de septiembre (de 2001) fue que esa aparición fantasmática entró en nuestra realidad. No se trata de que la realidad entrara en nuestra imagen: la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad. La dialéctica de la semejanza y lo Real no puede reducirse al hecho elemental básico de que la virtualización de nuestras vidas cotidianas, la experiencia de que estamos viviendo cada vez más en un universo construido artificialmente»<sup>66</sup>, y en este sentido, lo vincula al concepto de simulacro de Baudrillard, y de modo explícito a Barthes: «Este “efecto de lo Real” no es lo mismo que Roland Barthes, en la década de 1960, llamaba *l’effet du réel*: es más bien su contrario: *l’effet du irréel*. Es decir, en contraste con el barthesiano *effet du réel*, en el que el texto nos hace aceptar un producto ficticio como “real” aquí, lo Real mismo, para poder ser soportado, tiene que ser percibido como un espectro irreal de pesadilla»<sup>67</sup>.

## Representación

(Cf. Mapa). El verbo «representar» proviene del latín *repraesentare*, que lleva dos prefijos: *re-* (hacia atrás, reiteración), y *prae-* (igual a *pre-*, delante, antes, mucho, más), sobre el verbo *esse* (ser, estar, existir). Representar es hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene. En este sentido, la representación es la palabra, figura o imagen que sustituye a la realidad como criterio de verdad. Guy Debord afirma que «toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación»<sup>68</sup>. De este modo se afirma que la Posmodernidad es la época que sustituye lo real por la simulación. Este fenómeno ya está dado mucho tiempo antes con la invención de la escritura (también el dibujo) que sirve para representar (gra-

<sup>66</sup> Žizek, 2002: 19.

<sup>67</sup> Žizek, 2002: 20.

<sup>68</sup> Debord, 1967, cap. 1.



fológicamente) en ausencia: «Tras el corte histórico de la escritura el ser-en-el-mundo se disocia explícitamente en situaciones vividas y representadas; dicho mejor, las situaciones representadas, gracias a su puesta por escrito, consiguen romper el monopolio de la comprensión-mediante-el-ser-en-situación. Con la escritura griega comenzó la aventura de la descontextualización del sentido. Lo que eso significa queda claro para quien considera que hasta el giro de los medios en el siglo XIX toda gran cultura en Europa, excluyendo los desarrollos especiales de la música y de la pintura, fue cultura escrita, es decir, simulación de lo ausente, y que también la cultura musical y pictórica iban ligadas a sistemas de anotación»<sup>69</sup>.

## Rizoma

(Cf. «Multiplicidad»). La palabra «rizoma» no cuenta con etimología, por ser un término botánico propuesto en 1804 por John Bellenden para recibirse a los tallos subterráneos que han sufrido una adaptación a las condiciones de vida. Es una estructura mental antidialéctica, un diagrama que elimina la jerarquía y el centro como esquema organizativo. Deleuze y Guattari lo usan para explicar sistemas y redes de funcionamiento de las cosas: «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»<sup>70</sup>.

## Simulación

Proviene del latín *simulatio*, ‘acción y efecto de imitar algo’; a su vez, «simular» proviene del latín *simulare* (representar, imitar) que significa ‘fingir, pretender, mostrar una cosa como real’. «La simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro. Las fases sucesivas de la imagen serían éstas: 1) Es el reflejo de una realidad profunda, 2) enmascara y desnaturaliza una realidad profunda, 3) enmascara la ausencia de realidad profunda, y 4) no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro»<sup>71</sup>.

## Subjetividad

Está formada por raíces latinas y significa ‘cualidad de depender de la meta que se intenta lograr’. Sus componenetes léxicos son el prefijo *sub-* (bajo), *iactare* (lanzar), *-ivis* (relación pasiva o activa), más el sufijo *-dad* (cualidad). «Subjetivo», a

<sup>69</sup> Sloterdijk, 2005: 299.

<sup>70</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 22.

<sup>71</sup> Baudrillard, 1978: 13.

su vez, proviene del latín *subiectivus* y significa ‘que depende de otra cosa’. Es la propiedad de las percepciones, argumentos y lenguaje basados en el punto de vista del sujeto y subordinados a éste. Desde el positivismo ostenta connotaciones negativas, tanto por la relatividad en el consenso «universal», o sea la generalización, como por su condición pasivo-dependiente. Schaeffer la incluye en la realidad a partir de una posición evolucionista, como ruptura óptica y no absoluta. «“Ser un humano” no es una propiedad de esencia de una clase de seres, sino un “marcador enunciativo”. La propiedad relacional de “Ego”, pues, no marca una propiedad sustancial, sino una posición de sujeto»<sup>72</sup>. Sloterdijk la entiende no en forma pasiva sino activa, como la cualidad del ser-sujeto: «Ser-sujeto supone adoptar una posición desde la que un actor puede pasar de la teoría a la praxis. Con ello, la subjetividad bien entendida implica siempre la capacidad de obrar. En consecuencia, lo que constituye la esencia de la subjetividad es el paso de la teoría a la praxis. Naturalmente, no pueden predecirse con seguridad a dónde llegan con ello los actores. Un agente que, por motivos internos, más o menos opacos para el observador, consigue abrirse camino hasta un hecho cualquiera, muestra, en todo caso, la característica más fuerte del sujeto: imprevisibilidad»<sup>73</sup>.

## Superación

«Superación» proviene del latín *superatio* y significa ‘acción y efecto de sobrepasar’. El verbo «superar», del latín *superare* (sobrepasar), se compone de *super* (sobre), más el sufijo *-ar* (terminación usada para formar verbos). Se traduce también como vencer obstáculos, exceder un límite, o dejar atrás. Para Nietzsche, la superación es una categoría típicamente moderna, y por tanto, no puede determinar una salida de la Modernidad, luego, «si la modernidad se define como la época de la superación, de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una novedad más nueva, en un movimiento incesante que desalienta toda creatividad al mismo tiempo que la exige y la impone como única forma de vida... si ello es así, entonces no se podrá salir de la modernidad pensando en *superarla*»<sup>74</sup>.

## Tecnocracia

Está formada con raíces griegas, significa ‘gobierno donde mandan los que tienen conocimientos’. Se compone de *tekhné* (técnica, arte) y *kratos* (poder, gobierno), más el sufijo *-ia* (acción, cualidad). Se trata del ejercicio del poder por los expertos que ostentan un conocimiento específico. Como forma de gobierno (asociada a las democracias, monarquías, plutocracias, regímenes) están legitimados por la razón, que dio autoridad al pensamiento occidental durante la Modernidad. Para Roszak, es la «forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa. Es el ideal que los hombres suelen tener en mente cuando hablan de modernizar, poner al día, racionalizar o planificar. Para

---

<sup>72</sup> Schaeffer: 2007: 34.

<sup>73</sup> Sloterdijk, 2005: 78 y 79.

<sup>74</sup> Vattimo, 1985: 146.

superar los desajustes y fisuras anacrónicas de la sociedad industrial, la tecnocracia opera a partir de imperativos incuestionables, tales como la necesidad de más eficacia, seguridad social, coordinación en gran escala de hombres y recursos, crecientes niveles de abundancia y manifestaciones del poder colectivo humano cada vez más formidables»<sup>75</sup>. Como todos los grandes discursos basados en el pensamiento racional, también tiene una pérdida de la credibilidad —del *tekhné*— (Cf. Posmodernidad) y un deterioro de su autoridad —del *kratos*—. «La sociedad en la cual los que gobiernan se justifican porque se remiten a los técnicos, los cuales, a su vez, se justifican porque se remiten a las formas científicas de pensamiento. Y más allá de la autoridad de la ciencia ya no hay santo al que encomendarse»<sup>76</sup>.

## Urbanoarquitectónico

La palabra «urbanoarquitectónico» está conformado a su vez por la unión de las palabras «urbano», del latín *urbs-urbis*, ciudad; y «arquitectura», del griego *arches* (principal), *tecton* (obra), y el sufijo *-ura* (que indica una actividad). Además tiene el sufijo *-ikos* (-ico, relativo a). No se trata de la unión nominativa de ambas disciplinas, tampoco de su coexistencia en el espacio-tiempo. «No es “lo urbano visto desde lo arquitectónico” ni viceversa, no es una multidisciplina, ni siquiera una interdisciplinariedad, ya que integra enunciados y agenciamientos colectivos de diversas disciplinas; por tanto, el término urbano-arquitectónico es una transdisciplinariedad, o mejor dicho, es una multiplicidad»<sup>77</sup> (Cf. Multiplicidad). Para la construcción del concepto, Farías se basa en Deleuze y Guattari, quienes mencionan que «[entre lo urbano y lo arquitectónico] 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»<sup>78</sup>. Luego, basada en la deconstrucción de Derrida, afirma que «[lo urbano y lo arquitectónico] 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»<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> Roszak, 1968: 19.

<sup>76</sup> Roszak, 1968: 22.

<sup>77</sup> Farías, «Cajón Paranoico 12: ¿Qué es urbano-arquitectónico?» en [tallerpuac.wordpress.com/](http://tallerpuac.wordpress.com/) (cons. 5/2015).

<sup>78</sup> Deleuze y Guattari, 1980: 85. Cf. Farías, 2003: 277.

<sup>79</sup> Farías, 2003: 281, y DERRIDA Jacques, *La dissémination*, 1972, p. 395.

# Bibliografía

1. ABRAMS, Harry [2011]. *Postmodernism. Style and subversion, 1970-1990*. Londres: Victoria & Albert Museum, V&A Publishing, 2012, 319 pp.
2. ALCÁNTAR, Felipe [2011]. *¿Dónde se construye lo que no se construye? Materia y materialidades del dibujo arquitectónico*. Tesis de maestría. México: UNAM, 140 pp.
3. APOLODORO, [s. I d. C.]. *Biblioteca mitológica*. Edición de Felices Calderón, José. Barcelona: Akal, 1987, 143 pp.
4. ARISÓ Cruz, Albert [2012]. «La noción de lugar en la física aristotélica». Publicado en *Thémata*. Barcelona: Universidad de Barcelona, N° 45, 2012.
5. ASCHER, François [2010]. *Os novos princípios do urbanismo*. São Paulo: Edições Romano Guerra, 1a ed., 104 pp.
6. AU, Susan [2012]. *Ballet and Modern Dance*. Londres: Thames & Hudson, 2012, 232 pp.
7. AUDI, Robert, ed. [1995] *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 (2a. Ed.), 1039 pp.
8. AUGÉ, Marc [1992]. *Los «no lugares» espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2000, 125 pp.
9. BACHELARD, Gastón [1957]. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, 281 pp.
10. BAJTIN, Mijail [1965]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 2003, 431 pp.
11. BAUDELAIRE, Charles [1863]. *The painter of the modern life and other essays*. Reino Unido: Phaidon, 1995, 264 pp.
12. BAUDELAIRE, Charles [1857]. *Las flores del mal*. Madrid: Edaf, 2009, 104 pp.
13. BAUDRILLARD, Jean [1978]. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978, 99 pp.
14. BAUDRILLARD, Jean [1968]. *El sistema de los objetos*. México: Siglo Veintiuno, 2010, 229 pp.
15. BAUDRILLARD, Jean y NOUVEL, Jean [2000]. *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, 126 pp.
16. BECKER, Howard [1963]. *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2009, 241 pp.
17. BENJAMIN, Walter [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Urttext]. México: Ítaca, 2003, 127 pp.

18. BENJAMIN, Walter [2006]. *The writer of modern life. Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge: Harvard University Press, 1ª ed., 306 pp.
19. BERGSON, Henri [1899]. *O riso. ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983, 99 pp.
20. BÖHM, Harald, ed., EGGER, Klaus y RIEDINGER, Rudolf [2007]. *Casa Hundertwasser-Krawina Viena*. María Fernanda Alvarado de Kausel (trad.) Viena: H.B. Medienvertrieb GesmbH, 1ª ed., 112 pp.
21. BOURDIEU, Pierre [2003]. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011, 282 pp.
22. BOURDIEU, Pierre [1979]. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 1998, 597 pp.
23. BOURDIEU, Pierre [1984]. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 228 pp.
24. BOZAL, Valeriano, ed. [1996]. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. II*. Madrid: 2002, 505 pp.
25. BRIGGS, John y PEAT, David [1999]. *Las siete leyes del caos*. Barcelona: Revelaciones, 1999, 235 pp.
26. CACCIARI, Elías [1993]. *Architecture and nihilism: on the philosophy of modern architecture*. Londres: Yale University Press, 1ª ed., 308 pp.
27. CAMUS, Albert [1951]. *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada, 2008, 398 pp.
28. CAMUS, Albert [1942]. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 2010, 153 pp.
29. CANETTI, Elías [1960]. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik, 1981, 275 pp.
30. CARREÑO, Manuel A. [1853]. *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*. Caracas: El Nacional, 2001, 261 pp.
31. CENTRE POMPIDOU, La creación en el corazón de París [2011]. París: Éditions du Centre Pompidou, Noviembre 2011, 96 pp.
32. CIAM, LE CORBUSIER, y SERT, Josep Lluís [1942]. *Principios de Urbanismo. Carta de Atenas*. Barcelona: Planeta, 2005, 150 pp.
33. CIORAN, Emil Michel [1993]. *Breviario de los vencidos*. Barcelona: Tusquets, 1998, 160 pp.
34. CIORAN, Emil Michel [1952]. *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets, 1997, 150 pp.
35. COMPAGNON, Antoine [1990]. *Las cinco paradojas de la Modernidad*. México: Siglo Veintiuno, 2010, 143 pp.
36. DABASHI, Hamid [2015]. *Can non-europeans think?*. Londres: Zed Books, 1ª ed., 302 pp.
37. DALÍ, Salvador [1964]. *Diario de un genio*. México: Tusquets, 2010, 347 pp.
38. DALÍ, Salvador [1971]. *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*. Madrid: Siruela, 2003, 330 pp.
39. DE CERTEAU, Michel [1990]. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2010, 229 pp.

40. DE CERTEAU, Michel, GIARD, Luce y MAYOL, Pierre [1994]. *La invención de lo cotidiano, II. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, 1999, 271 pp.
41. DE SOLÁ-Morales, Ignasi [1995]. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, 183 pp.
42. DEBORD, Guy [1967]. *La società dello spettacolo*. Barcelona: Pre-textos, 1984, 318 pp.
43. DEBORD, Guy [1958] *Teoría de la deriva*. Texto aparecido en el n.º. 2 de *International Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.
44. DELEUZE, Gilles [1968]. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorroutu, 2002, 460 pp.
45. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix [1972]. *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985, 430 pp.
46. DELEUZE, Gilles [1988]. *El pliegue, Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989, 179 pp.
47. DELEUZE, Gilles [1983]. *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984, 318 pp.
48. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004, 522 pp.
49. DELEUZE, Gilles. [1981]. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007, 292 pp.
50. DIAMONSTEIN, Barbaralee [1980]. *Diálogo con la arquitectura USA*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, 218 pp.
51. DIÓGENES Laercio [s. I d. C.]. *Vidas de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, 607 pp.
52. ECO, Umberto [1965]. *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets, 2012, 362 pp.
53. ECO, Umberto [1977]. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa, 1995, 267 pp.
54. ECO, Umberto [1976]. *El superhombre de masas*. México: Gandhi, 2013, 220 pp.
55. ECO, Umberto y De Michelle, Girolamo [2004]. *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010, 428 pp.
56. ECO, Umberto [1972]. *Il nuovo medioevo*. Milán: Bompiani, 1973, 144 pp.
57. ECO, Umberto [1968]. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1986, 379 pp.
58. EISENMAN, Peter [1999]. *Diagram diaries*. Nueva York: Universe, 1999, 240 pp.
59. ELIADE, Mircea [1963]. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991, 224 pp.

60. ERASMO de Rotterdam [1511]. *Elogio de la locura*. México: Tomo, 2006, 125 pp.
61. FARIAS Villanueva, Consuelo [2003]. *Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas*. Tesis doctoral. México: UNAM, 2003, 773 pp.
62. FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo [1988]. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza editorial, 1998, 400 pp.
63. FERNÁNDEZ Alba, Antonio [1990]. *La metrópoli vacía*. Barcelona: Anthropos, 1990, 206 pp.
64. FOUCAULT, Michel [1984]. *El coraje de la verdad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, 401 pp.
65. FOUCAULT, Michel [1966a]. «El cuerpo utópico». Conferencia radiofónica, 7 de diciembre de 1966 en «France-culture». Publicado en *El cuerpo utópico (las heterotopías)*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010, 112 pp.
66. FOUCAULT, Michel [1969]. *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno, 1979, 355 pp.
67. FOUCAULT, Michel [1966]. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno, 1968, 398 pp.
68. FOUCAULT, Michel [1974]. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007, 350 pp.
69. FOUCAULT, Michel [1966b]. «Los espacios otros» (las heterotopías). Conferencia radiofónica, 21 de diciembre de 1966 en «France-culture». Publicado en *El cuerpo utópico (las heterotopías)*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010, 112 pp.
70. FOUCAULT, Michel [1984a]. «¿Qué es la ilustración?», en *The Foucault Reader*, Pantheon Books, Nueva York, 1984. Traducción extraída de *Daímon* Revista de filosofía, N° 7, 5-18, 1993.
71. FOUCAULT, Michel [1990]. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1991, 150 pp.
72. FOUCAULT, Michel [1975]. *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno, 2013, 356 pp.
73. FREUD, Sigmund [1873-1939]. *Obras completas*. Tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, 9 tomos. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, 3736 pp.  
 ——— *El chiste y su relación con lo inconsciente* [1905]. Tomo 3 (pp. 1029-1167).  
 ——— *El malestar en la cultura* [1930]. Tomo 8 (pp. 3017-3067).  
 ——— *Introducción al narcisismo* [1914]. Tomo 6 (pp. 2017-2033).
74. FRIEDMAN, Yona [1975]. *Utopías realizables*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, 128 pp.



75. F.T.D [1928]. *Cartilla moderna de urbanidad*. Barcelona: Editorial F. T. D., 1ª. ed., 68 pp.
76. FUKUYAMA, Francis [1988]. «¿El fin de la historia?». Publicado en *The national Interest*. Verano, 1988. Traducción extraída de *Estudios públicos* N° 39. Chile: CEP, 1990.
77. GALEANO, Eduardo [1998]. *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*. México: Siglo Veintiuno, 2004, 371 pp.
78. GINSBERG, Allen [1956]. *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visormadrid, 1993, 91 pp.
79. GLUCKSMANN, André [1982]. *Cinismo y pasión*. Barcelona: Anagrama, 1982, 301 pp.
80. GOFFMAN, Ken [1995]. *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al Acid-House*. Barcelona: Anagrama, 2005, 528 pp.
81. GONZÁLEZ Calero, Pedro [2007]. *Filosofía para bufones*. Barcelona: Ariel, 2010, 187 pp.
82. GRASS, Günter [1977]. *El Rodaballo*. México: Alfaguara, 1999, 611 pp.
83. GUASCH, Anna María [2000]. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 597 pp.
84. HABERMAS, Jurgen, [1983]. «La modernidad, un proyecto incompleto», en *La posmodernidad*, Hal Foster (ed.) Barcelona: Kairós, 2008, 241 pp.
85. IBAÑEZ, Nohemí [2006]. *Paranoia y creación: sobre las relaciones entre la paranoia de autocastigo según Lacan y la paranoia-crítica daliniana*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006, 297 pp.
86. Internacional situacionista. «Manifiesto». Publicado en *Internationale Situationniste* N° 4, [1960]. Traducción extraída de *Internacional situacionista*. Vol. I: La realización del arte. Madrid: Literatura Gris, 1999.
87. Internacional situacionista. Un proyecto de autonomía y transmutación social. Revista *Anthropos* N° 229, 2010, 224 pp.
88. IRIGOYEN, Jaime [1998]. *Filosofía y diseño: una aproximación epistemológica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, 143 pp.
89. IRIGUIBEL Uriz, Oskia [2008]. *Ciudad escenográfica, lugares residuales y arte público*. Tesis de maestría. México: UNAM/Escuela nacional de artes plásticas, 143 pp.
90. JENCKS, Charles [1977]. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, 152 pp.
91. KOOLHAAS, Rem [2014]. *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 111 pp.
92. KOOLHAAS, Rem [2004]. *Content. s/l*: Taschen América, 544 pp.
93. KOOLHAAS, Rem [1978]. *Delirious New York*. USA: The Monacelli Press, 1994, 317 pp.

94. KOOLHAAS, Rem, BOERI, Stefano, *et al.* [2001]. *Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2001, 720 pp.
95. KOOLHAAS, Rem [2011]. *Project Japan. Metabolism Talks*. s/l: Taschen, 318 pp.
96. KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce [1995]. *S,M,L,XL*. Estados Unidos de América: The Monacelli Press, 1ª ed., 1376 pp.
97. KOOLHAAS, Rem [2010]. *Sendas oníricas de Singapur*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, 86 pp.
98. KORSTANJE, Maximiliano [2006]. *El viaje: una crítica al concepto de «no lugares»*. Athenea Digital, 10, 211-238.
99. KUNDERA, Milán [1984]. *La insoponible levedad del ser*. México: Tusquets, 2002, 336 pp.
100. LACAN, Jacques [1949]. «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», en *Jacques Lacan, escritos*. México: Siglo Veintiuno, 2009, pp 99 - 105.
101. LASCH, Christopher [1979]. *The culture of narcissism*. Nueva York: Norton, 1991, 281 pp.
102. LATOUR, Bruno [1991]. *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012, 221 pp.
103. LE CORBUSIER, [1923]. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998, 245 pp.
104. LEFEBVRE, Henri, [1972]. *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*. Barcelona: Península, 1976, 157 pp.
105. LEFEBVRE, Henri, [1974]. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013, 451 p.
106. LIPOVETSKY, Gilles [1983]. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2011, 220 pp.
107. LIPOVETSKY, Gilles [1987]. *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama, 2000, 326 pp.
108. LOOS, Adolf [1908]. «Ornamento y delito» . Primera edición desconocida, y en *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929.
109. LOREGGER, Verena, NAVARRO, Susana (trad.) [2013]. *Casa Hundertwasser-Krawina Viena*. Viena: Medienvertrieb GesmbH, 1ª ed., 128 pp.
110. LORENZ Sorgner, Stefan [2003]. «In Search of Lost Cheekiness, An Introduction to Peter Sloterdijk's "Crítica of cínical Reason"» . Publicado en *Tabula Rasa* N° 20, Alemania, Enero de 2003.
111. LYNCH, Kevin [1960]. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili 2008, 224 pp.
112. LYOTARD, Jean-François [1979]. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra 1989, 120 pp.

113. MAGRO Moro, Julián [1993]. *Textos para una historia de la construcción. Vol. 1, La construcción en la antigua Grecia*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia 1993, 139 pp.
114. MARTÍN Juez, Fernando [2000]. *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa, 2000, 222 pp.
115. MARX, Karl [1867]. *El capital. Volumen I. Crítica de la economía política*. México: Fondo de cultura económica, 1999, 849 pp.
116. MCDONOUGH, Tom [1994]. «Situationst space», en *October* 67, invierno de 1964, 153 pp.
117. MENDOZA Pérez, Luis Alberto (coord.) [2008]. *La historia en la formación del arquitecto*. México: Universidad de Colima, 153 pp.
118. MERCURIO, Gianni (curad.) [2015]. *David Lachapelle. Dopo il diluvio*. Roma: Palazzo delle esposizioni/Giunti Arte Mostre Musei s.r.l., 240 pp.
119. MONTANER, Josep María [1997]. *La Modernidad superada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, 189 pp.
120. MONSIVÁIS, Carlos [1994]. «La Ciudad de México: la fatalidad elegida». Publicado en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. México: FCE, N° 287.
121. MONTES-LAMAS, Juan Pablo [2011]. *FOR.M.A. Forma. magnetismo. arquitectura*. Tesis de maestría. México: UNAM, 2011, 300 pp.
122. NEGRI, Antonio [2009]. «On Rem Koolhaas» Publicado en *Radical Philosophy* Reino Unido: Alliance Media, 2009, 154 pp.
123. NIETZSCHE, Friedrich [1883]. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Akal, 2001, 328 pp.
124. NIETZSCHE, Friedrich [1882]. *La gaya ciencia*. Madrid: Akal, 2001, 328 pp.
125. NIEUWENHUYS, Constant [1974]. *New Babylon*. Para el catálogo de exhibición publicado por el Haags Gemeetenmuseum, Hage, Países Bajos, 1974.
126. NILSSON, Mart in P. [1940]. *Greek folk religion*. Estados Unidos de América: Harper Torchbook, 1961, 198 pp.
127. NILSSON, Martin P. [1925]. *Historia de la religión griega*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961, 385 pp.
128. NOUVEL, Jean y BAUDRILLARD, Jean [2000]. *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, 126 pp.
129. OMA, y FUNDAÇÃO CASA DA MÚSICA [2008]. *Casa da música/Porto*. Porto: Amorim, 2ª ed., 294 pp en dos tomos.
130. *Oma/Rem Koolhaas. El Croquis* 79, s.l.: El croquis editorial, 1996, 251 pp.
131. PESSOA, Fernando, SOARES, Bernardo [c. 1935]. *Libro do Desassossego*. Gran Bretaña: JiaHu Books, 2014, 292.
132. PETERSON Steven, Kent [1980]. «Space and Anti-Space». en *Harvard Architecture Review*, vol. 1 Spring, ed. Mit Press, Cambridge, Mass, 1980.

- 133.PIANTÁ Costa Cabral, Cláudia [2001]. *Archigram 1961-1974, uma fábula da técnica*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2001, 310 pp.
- 134.PLATÓN [s. IV a. C.]. «Fedro», en *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, Madrid: Medina y Navarro, 1871, tomo II, 359 pp.
- 135.PORTOGHESI, Paolo [1981]. *Después de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984, 311 pp.
- 136.RAMÍREZ, José Agustín [2007]. *La contracultura en México*. México: Debolsillo, 2012, 240 pp.
- 137.REDFIELD, Robert [1941]. *The folk culture of Yucatan*. Chicago: University of Chicago Press, 1964, 416 pp.
- 138.RIEA, LAFRANCHI, Guy, ed. [2009]. *PARKitectOUR*. Suiza: Springer-Verlag, 1ª ed., 82 pp.
- 139.ROSZAK, Theodore [1968]. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1981, 320 pp.
- 140.RUBIN, Isaak Illich [1924]. *Ensayos sobre la teoría marxista del valor*. Buenos Aires: Pasado y presente, 1974, 359 pp.
- 141.RULFO, Juan [1955]. *Pedro Páramo*. México: Plaza y Janés, 2000, 257 pp.
- 142.RUSELL, Bertrand [1945]. *A history of western philosophy*. Nueva York: Simon and Schuster, 1972, 954 pp.
- 143.RUSELL, Bertrand [1929]. «On youthfull cynicism». Publicado en *On the value of scepticism*. Kansas: Haldeman-Julius, 1947, 32 pp.
- 144.SCHAEFFER, Jean-Marie [2007]. *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, 324 pp.
- 145.SHELDRAKE, Rupert [1994]. *Siete experimentos que pueden cambiar el mundo*. Barcelona: Paidós, 1995, 280 pp.
- 146.SLOTERDIJK, Peter [1983]. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2007, 786 pp.
- 147.SLOTERDIJK, Peter [2000]. *El desprecio de las masas*. Valencia: Pre-textos, 2002, 108 pp.
- 148.SLOTERDIJK, Peter [2005]. *En el mundo interior del capital*. Madrid: Siruela, 2010, 332 pp.
- 149.SLOTERDIJK, Peter [1999]. *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela, 2006, 92 pp.
- 150.SMITHSON, Allison, ed. [1962]. *Team 10 primer*. Studio Vista: Londres, 1968, 112 pp.
- 151.SMITHSON, Robert [1969]. *Hotel Palenque*. Alias: México, 2011, 68 pp.
- 152.SONTAG, Susan [1961]. *Contra la interpretación y otros textos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005, 390 pp.
- 153.STEINER, Rudolf [1911]. «The Temple Is/Becomes—Man! or Art and Architecture that Reveal the Underlying Wholeness of Creation», lecture 1 of 14.

- Conferencia del 12 de diciembre de 1911, publicado en *Architecture as a Synthesis of the Arts*.
154. TAPIA, Luis R. [2007]. «¿El fin de la historia? Notas sobre el espejismo de Francis Fukuyama». Publicado en *Enfoques*. Santiago de Chile: Universidad central de Chile, Segundo semestre, N° 7.
  155. TRICART, Jean [1962] *La epidermis de la tierra*. Barcelona: Labor, 1969, 177 pp.
  156. TSCHUMI, Bernard [1994] *Architecture and disjunction*. Cambridge: The MIT press. 1a. ed. 268 pp.
  157. VASARI, Giorgio [1550]. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Luciano Bellosi y Aldo Rossi, ed. Turín: Einaudi, 1986, 965 pp.
  158. VATTIMO, Gianni [1985]. *El fin de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000, 160 pp.
  159. VENTURI, Robert. [1966]. *Complexity and contradiction in architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002, 136 pp.
  160. VENTURI, Robert. [1972]. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, 228 pp.
  161. WAISMAN, Marina [1990]. *El interior de la historia*. Bogotá: Escala, 1993, 141 pp.
  162. WITTGENSTEIN, Ludwig [1953]. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Altaya, 1999, 126 pp.
  163. WOODS, Lebbeus [1997]. *Radical Reconstruction*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001, 212 pp.
  164. WOODS, Lebbeus [1992]. *The new city*. Nueva York: Touchstone, 96 pp.
  165. WOODS, Lebbeus [1993]. *War and architecture*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 40 pp.
  166. Zevi, Bruno [1948]. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1981, 222 pp.
  167. ŽIŽEK, Slavoj [2002]. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005, 302 pp.
  168. ŽIŽEK, Slavoj [1989]. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo Veintiuno, 1992, 302 pp.
  169. ŽIŽEK, Slavoj [2007]. *En defensa de la intolerancia*. s/l: Sol90, 2010, 143 pp.
  170. ŽIŽEK, Slavoj [2009]. *First as tragedy, then as farse*. Londres: Verso, 2011, 157 pp.

## RECURSOS NO BIBLIOGRÁFICOS

- I. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* [Filme]. Dir. Grimonprez, Johan. documenta X, Kassel, 1997, • [johangrimonprez.com/](http://johangrimonprez.com/) (cons. 4/2013).
- II. *El abecedario de Gilles Deleuze*. [Filme]. Claire Parnet, Producido por Pierre-André Boutang. 1988-1989. Documental, 480 min. aprox.
- III. *Exit through the gift shop*. [Filme]. Dir. Banksy. Paranoid Pictures, Reino Unido, 2010. Documental, 87 min.
- IV. *F for Fake* [Filme]. Dir. Welles, Orson. (Título original en francés *Vérités et mensonges*) Janus Films, 1973. Documental, 89 min.
- V. FARIAS Villanueva, Consuelo [Blog], • [tallerpuac.wordpress.com/](http://tallerpuac.wordpress.com/)
- VI. Koolhaas, R. - Sloterdijk, P. [Video-conferencia] *Ein architektonisch-philosophischer Dialog moderiert von Stephan Trüby in der Niederländischen Botschaft*. Königreich der Niederlande, Aedes Network Campus Berlín. Berlín, 2011. 97 min. • [vimeo.com/33646101](http://vimeo.com/33646101) (cons. 2/2016).
- VII. *Pina*. [Filme]. Dir. Wenders, Wim. HanWay films, 2010. Documental, 106 min.
- VIII. Real Academia Española [2005]. *Diccionario panhispánico de dudas*, • [rae.es/recursos/diccionarios/dpd/](http://rae.es/recursos/diccionarios/dpd/) (cons. 4/2015).
- IX. The Hundertwasser non profit foundation, • [hundertwasser-haus.info/](http://hundertwasser-haus.info/) y [das-hundertwasser-haus.at/](http://das-hundertwasser-haus.at/) (cons. 3/2014).
- X. WINES, James y SKY, Alison [Web], Página web oficial de *Site enviro design*, • [siteenvirodesign.com/](http://siteenvirodesign.com/) y [sitewebnewyork.com/](http://sitewebnewyork.com/) (cons. 5/2015).
- XI. WOODS, Lebbeus [Blog], • [lebbeuswoods.wordpress.com/](http://lebbeuswoods.wordpress.com/) (cons. 9/2013).
- XII. ZIZEK, Slavoj [Video] *Why Only an Atheist Can Believe: Politics on the Edge of Fear and Trembling*. Conferencia en el Calvin College, Michigan, 2006 noviembre 10, • [youtu.be/cFeJMIO5Y-c/](http://youtu.be/cFeJMIO5Y-c/) (cons. 10/2014).
- XIII. ZIZEK, Slavoj [Video] *On Architecture and Aesthetics*. University of Ljubljana (Slovenia), en 2010 junio 10. El video pertenece a Arquitectura y Sociedad (Foundation for Architecture and Society), • [youtu.be/xdbiN3YcuEI/](http://youtu.be/xdbiN3YcuEI/) (cons. 4/2015).

## FUENTES DE LAS IMÁGENES



II y III. Speller, R (1926). *British policewoman chasing after a group of street boys in Hyde Park* [fotografía]. © Reg Speller. • [gettyimages.com](http://gettyimages.com), file: 2639007.























1. Montes-Lamas, JP (2015). *Perro en el templo de Zeus* [fotografía digital]. © Juan Pablo Montes Lamas, México, 2015.



14. Nilsson, M. (1940). *31. Dokana* [impresión sobre papel]. • Nilsson, 1940: 154.



14. Montes-Lamas, JP (2014). *Megaron* [figura]. © Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.

-  14. Nilsson, M. (1940). 30. *Apolo Agyieus* [impresión sobre papel].  
• Nilsson, 1940: 154.
-  14. Nilsson, M. (1940). 32. *Dioscuri coming to meal* [impresión sobre papel].  
• Nilsson, 1940: 154.
-  29. Montes-Lamas, JP. (2014). *Diógenes y Alejandro* [imagen].  
© Juan Pablo Montes Lamas, 2014.
-  32. Montes-Lamas, JP. (2014). *El antirrey* [imagen].  
© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.
-  46. Montes-Lamas, JP. (2014). *El cínico sometido en la Modernidad* [imagen].  
© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.
-  52. Goya, F. (c.1800). *Maja desnuda* [óleo sobre lienzo].  
© Museo Nacional del Prado. • museodelprado.es
-  52. Goya, F. (c.1800). *Maja desnuda* [óleo sobre lienzo].  
© Museo Nacional del Prado. • museodelprado.es
-  57. Gissey, H. (c. 1653). *The costume of Apollon, performed by Louis XIV* [acuarela sobre papel] • socialdance.stanford.edu/Syllabi/baroque
-  57. (1912). Valsav Nijinsky en «*The afternoon of a faun*» [fotografía].  
© Hulton Archive • gettyimages.com, file: 89861689
-  57. Duncan, R. (1903). *Isadora Duncan dancing in Athens, Grece* [fotografía].  
© Raymond Duncan/The Isadora Duncan Foundation. • duncandancers.com
-  57. Pimenta, P. (2008). Pina Bausch en «Café Müller», Lisboa, Teatro São Luiz [fotografía]. © Paulo Pimenta, • paulopimenta.blogspot.mx
-  60. (1704). *Menuet a deux*, notación Feuillet [tinta sobre papel].  
• socialdance.stanford.edu/Syllabi/baroque
-  60. Watkins, R. (1949). *Icosaedro de Rudolf Laban*. [fotografía].  
© Roland Watkins • trinitylaban.ac.uk
-  60. F. T. D. (1928). «En la calle.- La niña maleducada», en *Cartilla moderna de urbanidad* [impresión sobre papel], en F. T. D., 1928: 11.
-  66. Wright, J (1768). *Experiment with an air pump* [óleo sobre lienzo].  
© The National Gallery. • nationalgallery.org.uk
-  68. Avakian, A. (1989). *Men hammering through the Wall*. [fotografía].  
© Alexandra Avakian. • smithsonianmag.com
-  73. Banksy, R. (2010). *Park(ing)* [grafiti, Los Angeles, California, Estados Unidos]. • banksy.co.uk
-  73. Banksy, R. (2009). *No ball games* [grafiti, Tottenham, Haringey, Reino Unido]. • banksy.co.uk
-  73. Montes-Lamas, JP (2014). *Libertad y seguridad* [imagen].  
© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.
-  73. Montes-Lamas, JP (2014). *Simbología de prohibiciones* [figura].  
© Juan Pablo Montes Lamas, 2014.
-  77. McGuire, R. (c. 2015). *Sin título*. [fotografía digital]  
© Ryan McGuire • gratisography.com
-  78. City of Westminster/Galviz, C. (1868). *Police Notice, Street crossing signals*. [impresión sobre papel] © University of London • victoriacountyhistory.ac.uk



-  78. Montes-Lamas, JP (2015). *Pompeya, s. I d. C., cruces peatonales*. [fotografía digital] © Juan Pablo Montes Lamas, México, 2015.
-  78. *Stray dogs using a crosswalk in Bucharest, late 2011* [fotografía].  
© CC BY-SA 3.0 • en.wikipedia.org, file:Stray\_dogs\_crosswalk
-  81. Montes-Lamas, JP (2015). *Cinismo sobre simbología urbana restrictiva*. [collage y fotografía digital] © Juan Pablo Montes Lamas, México, 2015.
-  84. Manet, E. (1882). *Un bar aux Folies Bergère*. [óleo sobre lienzo]  
© Courtauld Institute of art, Reino Unido. • courtauld.ac.uk
-  94. (2005). *Notre Dame du Haut* [fotografía]. © CC0 Public Domain.  
• pixabay.com/es/notre-dame-piel-de-ronchamp-ronchamp-372579
-  94. (2005). Casa de ópera de Sydney. [fotografía].  
• en.wikipedia.org, file: Sydney Opera House Sails.
-  94. Ciria, J. (c. 2004). Museo Guggenheim de Bilbao [fotografía].  
© Jose Ignacio Ciria. • trekearth.com/members/jciria
-  94. Mansell (1931). *The Empire State Building in 1930s* [fotografía]  
© Mansell/Time Life Pictures/Getty Images. • britannica.com
-  95. Schocken, H. «Metáforas de *Ronchamp*» [impresión sobre papel, fragmento]. • Jencks, 1977: 49.
-  95. Anónimo (1977). [caricatura, impreso sobre papel].  
Publicado en *Architecture in Australia*. • Jencks, 1977: 43.
-  95. Groening, M. (2005). *Los Simpsons, episodio 349* [fotograma]  
© Matt Groening. Episodio 349. • youtube.com
-  95. Klaus (2011). «Happy World Architecture Day [“happy”, he said...].»  
• klaustoon.wordpress.com © Klaus.
-  95. Vriesendorp, M. (1975) *Après l'Amour* [imagen] © OMA y Architectural Association. • Trüby/Basar (ed.) *The world of Madelon Vriesendorp*, AA, 2008.
-  109. Montes-Lamas, JP (2015). *Santa Sofia, Estambul* [fotografía digital].  
© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2015.
-  109. Woods, L. (1989). *Geomagnetic flying machines* [acuarela y lápiz de color sobre papel]. © Estate of Lebbeus Woods • uncubemagazine.com
-  118. Montes-Lamas, JP (2014). *El cínico, la ciudad, la arquitectura, el poder*, [imagen]. © Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.
-  123. Anónimo-Camille Flammarion (1888). *L'Atmosphère: Météorologie Populaire* [impresión de grabado sobre papel]. • commons.wikimedia.org
-  129. Le Clerck J. Mercatore, G. (1602). *Orbis terrae novissima descriptio*. [tinta sobre papel]. • raremaps.com
-  129. Guillot, F., Delamare, P. (1853). *Plan de Paris, avec indication des rues nouvelles et des travaux en cours d'exécution*. • repository.library.brown.edu
-  142. Paxton, J. (1862). *Crystal Palace* en la exposición universal de Londres [daguerrotipo]. • En *Les temples de la culture*: dumas.ccsd.cnrs.fr
-  142. Gautherot, M. (1953). Construcción de Brasilia, 1953 [fotografía].  
© Marcel Gautherot.
-  153. Thomas, L. *Parkour jump off buildings* [fotografía].  
© Larry Thomas. • photosof.org/parkour-jump-off-buildings

-  156. (1939). *Volkshalle*, proyecto de Albert Speer, 1939 [fotografía].  
• [gettyimages.com](http://gettyimages.com), file: 542401797.
-  156. Constant (1963). *New Babylon-Paris* [tinta sobre el mapa de París].  
© Haags Gemeentemuseum. • [gemeentemuseum.nl](http://gemeentemuseum.nl)
-  169. Bussoti, S. (1948). *XIV piano piece for David Tudor*.  
• Deleuze y Guattari, 1980: 9.
-  170. Brown, J (2011). *Kunsthal by OMA/Rem Koolhaas*, the entrance ramp [fotografía]. © Jason Brown • [flickr.com/photos/abbozzo](http://flickr.com/photos/abbozzo)
-  177. Montes-Lamas, JP. Montaje sobre el plano de la Ciudad de México, del racionalismo frente al irracionalismo (Mondrian) [montaje digital].
-  177. Montes-Lamas, JP. Montaje sobre el plano de la Ciudad de México, del racionalismo frente al irracionalismo (Pollock) [montaje digital].
-  186. Smithson, R. (1970). *Spiral Jetty*, [instalación, 460 m x 460 cm].  
© Robert Smithson. • [umfa.utah.edu/land\\_art\\_spiraljetty](http://umfa.utah.edu/land_art_spiraljetty)
-  186. (1975) *Conical intersect*, por Gordon Matta-Clark.  
• [cp.art.cmu.edu/conical-intersect-gordon-matta-clark](http://cp.art.cmu.edu/conical-intersect-gordon-matta-clark)
-  186. Sierra, S. (2003). *Edificio iluminado* [instalación].  
© Santiago Sierra. • [sociologiademexico.wikispaces.com/artesplasticas](http://sociologiademexico.wikispaces.com/artesplasticas)
-  186. Banksy, R. (2004). *Boring* [grafiti sobre el Southbank de Londres].  
© Banksy. • [banksy.co.uk/](http://banksy.co.uk/)
-  189. *David y Goliath*, por JpML.  
© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.
-  192. Montes-Lamas, JP (2015). *Casa Hundertwasser-Krawina*. [collage y fotografía digital] © Juan Pablo Montes Lamas, México, 2015.
-  200. Banksy, R. (2005). *Kissing coppers* [grafiti, Brighton, Inglaterra].  
• [banksy.co.uk/](http://banksy.co.uk/)
-  210. Montes-Lamas, JP (2015). *Ecce homo de Borja*. [fotografía digital]  
© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2015.
-  215. Buñuel, L. y Dalí, S. (1930). *L'age d'or* [fotograma].  
© Luis Buñuel y Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí • [youtube.com](http://youtube.com)
-  220. Banksy, R. (2004). *Banksy of England*, British 10 pound notes. [impresión sobre papel] © Banksy. • [artlyst.com](http://artlyst.com)
-  235. Archizoom Associati (1969) *Mies chair*, 1966 [Acero cromado y caucho].  
© Vitra Design Museum. • [design-museum.de](http://design-museum.de)
-  248. Swarte, J. (1990). *The Black Sheep of the Family* [imagen]. © Joost Swarte.  
[joostswarte.com](http://joostswarte.com) • [edition.cnn.com](http://edition.cnn.com)
-  251. Caron, G. (1968). *Manifestations, Paris, mai 1968*. [impresión de plata].  
© Gilles Caron. • [fondationgillescaron.org](http://fondationgillescaron.org)
-  251. Kugelberg, J., y Vermés, P., ed. (1968). *La beauté est dans la rue* [impresión sobre papel]. • [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr) © Bibliothèque nationale de France.
-  251. Kugelberg, J., y Vermés, P., ed. (1968). *Retour a la normale* [impresión sobre papel]. • [gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France).
-  251. Atelier Ecole des Beux-arts, (1968). *La lutte continue* [impresión sobre papel]. • [gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France).



252. Montes-Lamas, JP (2014) *Sísifo*, [imagen].

© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.



266. Dalí, S. (1937), *La metamorfosis de Narciso*. [óleo sobre tela].

© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation/DACS. • [tate.org.uk](http://tate.org.uk)



277. Kosuth, J. (1965). *One and three chairs* [instalación]. © 2016 Joseph Ko-

suth / Artists Rights Society (ARS), New York. • [moma.org](http://moma.org)



287. Chaveau, F. (1654) *Carte du Trende* [grabado sobre papel].

• [commons.wikimedia.org](http://commons.wikimedia.org)



289. Debord, G. (1959) *Naked city* [impresión sobre papel, montaje].

© Yale University. • [brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3590760](http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3590760)



296. Constant (1964). *New Babylon-Den Haag* [tinta negra y de color sobre el

mapa de La Haya]. © Haags Gemeentemuseum. • [gemeentemuseum.nl](http://gemeentemuseum.nl)



302. (1927). Casa Weissenhofsiedlung, Stuttgart [fotografía].

• Revista Neutra, Andalucía, año 2005, Nº. 12-13, pp. 106-107.



302. (1991). Villa dall'Ava, París [fotografía]. © OMA.

• Revista Neutra, Andalucía, año 2005, Nº. 12-13, pp. 106-107.



311 Linley, E. (1889). *Gustave Eiffel* [impresión sobre papel]. © Edward Lin-

ley S./dominio público • [loc.gov/pictures/resource/ppmsca.02294](http://loc.gov/pictures/resource/ppmsca.02294)



311 Lewandowski, A. (1889). *Gustave Eiffel, parue das «Le central»* [impresión

sobre papel. © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) • [art.rmngp.fr](http://art.rmngp.fr)



319. Riboud, M. (1967). *La Jeune Fille a la Fleur* [fotografía].

© Marc Riboud • [marcriboud.com](http://marcriboud.com)



319. Kusama, Y. (1968). *Anatomic Explosion on Wall Street* [fotografía].

© Yayoi Kusama/Yayoi Kusama Studio, Inc • [tate.org.uk](http://tate.org.uk)



324. Welch, A. (2011). *Highpoint II de Lubetkin, B, 1938* [fotografía]

© Adrian Welch. • [e-architect.co.uk/london/highpoint](http://e-architect.co.uk/london/highpoint)



324. Venturi y Rauch (1976). *Franklin court* [fotografía]

© Venturi-Scott Brown. • [venturiscottbrown.org/projects](http://venturiscottbrown.org/projects)



324. Moore, R. (1986). *Lawrence hall* [fotografía].

• [arqueologiadelfuturo.blogspot.mx](http://arqueologiadelfuturo.blogspot.mx) (pub. 22/11/2014).



324. S Tigerman, S. (1977). *Stanley Tigerman's Studio* [fotografía].

© Stanley Tigerman. • [arqueologiadelfuturo.blogspot.mx](http://arqueologiadelfuturo.blogspot.mx) (pub. 17/04/2014).



324. Clotet y Tusquets (1972) Belvedere Georgina [fotografía].

• Jencks, 1977: 90.



331. Yann. *Nido del Pergolero Pardo* [fotografía].

© [www.thewildernessalternative.com](http://www.thewildernessalternative.com). • [thewildernessalternative.com](http://thewildernessalternative.com)



331. Subroto, M. (2011). *Nido del ave tejedor de Baya* [fotografía].

© Subroto Mukherjee. • [flickr.com/photos/subroto1979/6165512568](http://flickr.com/photos/subroto1979/6165512568)



331. *Nido del ave Hornero Rojo* [fotografía].

© [merlinsilk.com](http://merlinsilk.com) • [merlinsilk.com](http://merlinsilk.com)



331. Delpech, F. *Trichoptera larva with case, 1980-2000* [fotografía].

© Concept gallery, Paris and MONA Museum of Old and New Art.



349. Montes-Lamas, JP (2014). *Diógenes, contrapeso de la cultura* [imagen].

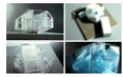
© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.



-  355. Brueghel, P. (1562). *Caída de los ángeles rebeldes* [óleo sobre tabla].  
© Museos reales de bellas artes de Bélgica • fine-arts-museum.be
-  359. *Fruición*. Montaje por Montes-Lamas, JP, 2015, con imágenes extraídas de fuentes diversas:  
© DC Comics, © E.C. Publications, © Hanna-Barbera, © Staney Kubrcik y Warner Bross, © Matt Groenning Producciones, Inc.
-  359. Montes-Lamas, JP (2014). *Fruición* [imagen].  
© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.
-  366 y 367. Lachapelle, D. (2013). *Self portrait as house*. © David LaChapelle.  
En «Dopo il diluvio», Roma, catálogo de la exposición. Mercurio, 2015: 146.
-  370. Ulrich T. (c. 2005). *Landskapet i Arkadia* [fotografía]. © Ulrich Tichy / CC BY-SA 2.0 de • no.wikipedia.org, file: Arkadia\_idyll\_Peloponnese
-  370. De Troy, J. (1720). *Pan and Syrinx* [óleo sobre lienzo]. © Cleveland Museum of Art. • clevelandart.org
-  370. Montes-Lamas, JP (2015). *Welcome to Mexico* [montaje], con imágenes extraídas de: © Disney • disneyworld.disney.go.com
-  371. Marriage, F. *Rockefeller Center, New York* [fotografía]. © Public Domain/freddiemarriage.com • unsplash.com/photos/utwYoEu9SU8
-  371. SITE (1986). *Highway 86*, © Site y Expo 86 Corporation.  
• siteenviroidesign.com/content/highway-86
-  376 y 377. Montaje por Montes-Lamas. JP, imágenes extraídas de © Site architecture art design • siteenviroidesign.com/content/best-products
-  382. *Israeli kids dressed for Purim* [fotografía en artículo periodístico].  
• jta.org (pub. 22/2/2013).
-  382. Montes-Lamas, JP (2014). *Perversión* [imagen].  
© Juan Pablo Montes Lamas, México, 2014.
-  382. Papeschi, M. (2009) *Just married* [fotografía].  
© Max Papeschi, 2009. • oic.uqam.ca
-  384. Grimonprez, J. (1997) *Dial H-I-S-T-O-R-Y* [fotogramas].  
© Johan Grimonprez. • johangrimonprez.com (cons. 4/2013).
-  395. © Klaus (2013). *XI. Form follows friction (AKA: Za ha ha... did I?)*. Pub. en Uncube Magazine #17: Construct Africa. • uncubemagazine.com
-  399. *Moda hecha a la medida, Washington, 1922*. •  
spiegel.de/fotostrecke/zwickelerlass-gesetz-zur-bademode-1932-fotostrecke-10
-  400. Sottsass, E. (1973). *Project d'ecole maternelle* [tinta sobre papel].  
© Ettore Sottsass Jr. • arqueologiadelfuturo.blogspot.mx (pub. 19/1/2013).
-  400. Tigerman, S. (1976). *Daisy House* [planos].  
© Stanley Tigerman. • tigerman-mccurry.com/project/daisy-house
-  400. Ledoux, C. (1789) *Oikema*, proyecto de *maison de plaisir* [tinta sobre papel]. • commons.wikimedia.org
-  400. Yamashita, K. (1976) *Face house* [fotografía]  
© Kasumasa Yamashita • architectural-review.com
-  404. Montes-Lamas, JP (2015). *Casa de la Música*, por Rem Koolhaas [fotografía digital]. © Juan Pablo Montes Lamas.



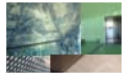
409. OMA (2008). *Sin título*. © Office for Metropolitan Architecture  
• OMA y Fundação Casa da Música, 2008: 112.



411. OMA (1998). Fotos de la maqueta de la casa Y2K. © Office for Metropolitan Architecture. • oma.eu/projects/y2k-house



414. Montes-Lamas, JP (2015). *Casa de música de Oporto* [fotografía digital y montaje]. © Juan Pablo Montes Lamas, México, 2015.



414. Montes-Lamas, JP (2015). *Casa de música de Oporto* [fotografía digital y montaje]. © Juan Pablo Montes Lamas, México, 2015.



426. Montes-Lamas, JP (2015). *Casa de música de Oporto* [planos y montaje]. © OMA y Juan Pablo Montes Lamas. • oma.eu/projects/casa-da-musica



427. Montes-Lamas, JP (2015). *Casa de música de Oporto* [planos y montaje]. © OMA y Juan Pablo Montes Lamas. • oma.eu/projects/casa-da-musica

## ABREVIATURAS Y SIMBOLOGÍA

- a. C. *Antes de Cristo.*  
 cap. *Capítulo*  
 cen. *Centro*  
 cf. *Del lat. «confer». Confrontar, confiérase, compárese, véase.*  
 CIAM *Congreso internacional de arquitectura moderna.*  
 cons. *consultado el.*  
 d. C. *Después de Cristo.*  
 der. *Derecha.*  
 et al *De la expresión latina et alii, que significa «y otros».*  
 gr. *Griego.*  
 inf. *Inferior.*  
 IS *Internacional Situacionista.*  
 izq. *Izquierda.*  
 JpML *Juan Pablo Montes Lamas.*  
 lat. *Latín.*  
 MAD *Mutual assured destruction.*  
 OMA *Office for Metropolitan Architecture.*  
 p. *página.*  
 pp. *páginas progresivas.*  
 pub. *publicado el.*  
 RIEA *En inglés, Reserch Institute for experimental Architecture.*  
 sic. *Del lat. «sic erat scriptum» así fue escrito.*  
 s.l. *Del lat. «sine luoco», sin lugar.*  
 s. *siglo.*  
 ss. *siguientes.*  
 sup. *Superior.*  
 tr. *Traducción de.*  
 © *Copyright, derechos de autor.*  
 • *Indica la fuente no bibliográfica de donde se extrajo el recurso. Usualmente se usa para indicar la dirección en la web.*