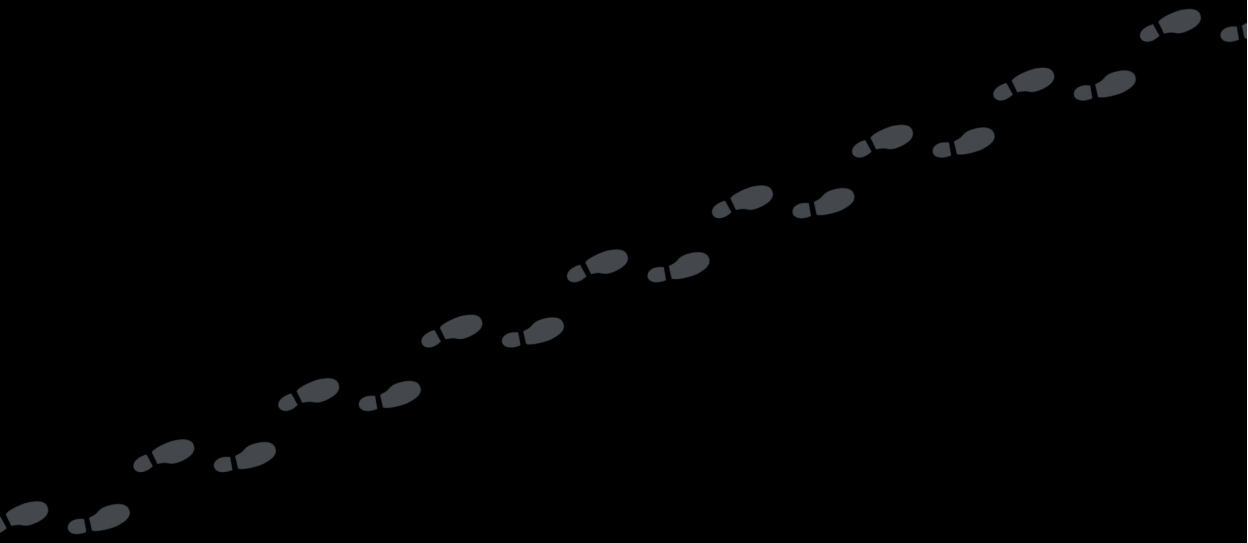


EXPERIENCIA Y ARQUITECTURA

Delirio de Nueva York y su reflejo en la obra de Koolhaas

Trabajo Final de Grado
Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Autor: Carlos Corredera Arques
Tutor: Guillermo Guimaraens Igual
Curso: 2016-2017

ESCOLA TÈCNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Resumen

En el presente trabajo se pretende estudiar cómo una experiencia vital puede reflejarse en la forma de concebir la arquitectura. Tomando como ejemplo a Rem Koolhaas, se establecerán relaciones entre su obra escrita *Delirio de Nueva York* y su obra construida. Se pondrá de manifiesto cómo Manhattan y su sociedad condicionaron su pensamiento.

Palabras clave

Experiencia, urbanismo, manifiesto, Koolhaas, Manhattan.

Resum

Al següent treball es pretén estudiar com una experiència vital es pot reflectir a la forma de concebre l'arquitectura. Es pren com a exemple a Rem Koolhaas, i s'establiran relacions entre la seua obra escrita *Deliri de Nova York* i la seua obra construïda. Es posarà de manifest com Manhattan y la seua societat condicionaren el seu pensament.

Paraules clau

Experiència, urbanisme, manifiest, Koolhaas, Manhattan.

Abstract

The following essay has the intention of studying how a vital experience can reflect on the way an archictect concieves their architecture. Taking Rem Koolhaas as an example, it will establish a link between his written work *Delirious New York* and his built project. It will clearly show how Manhattan and its society determined his thoughts.

Key words

Experience, urbanism, manifiesto, Koolhaas, Manhattan.

Agradecimientos

Debo mucho a mucha gente con este trabajo, con quienes he mantenido conversaciones de lo más interesantes y productivas. A mis compañeros y amigos por mis primeras charlas y debates arquitectónicos con un trasfondo considerable. A mis padres que han sabido soportarme durante casi todo un curso. Y, por supuesto, a Guillermo, con quien comencé un viaje hacia el collage, viramos hacia el Delirio y terminó cayendo en él conmigo.

ÍNDICE

1. Introducción **9**

1.1. Objetivos 13
1.2. Metodología y estructura 14
1.3. Estado de la cuestión 15

2. Marco teórico **19**

2.1. Recetario e instrucciones de uso 21
2.2. De fenomenologías… 25
2.3. … y situacionistas 30

3. Acerca de Koolhaas y Delirio de Nueva York **37**

3.1. Cómo Koolhaas llegó a ser Koolhaas 39
3.2. Esto es el Delirio 42
3.3. Conceptos clave 46
3.3.1. La cultura de la congestión 47
3.3.2. Lo sintético irresistible o tecnología de lo fantástico 56
3.3.3. La gran lobotomía 64
3.3.4. El cisma vertical 68

4. Lo que supuso Manhattan **73**

4.1. Programa, programa y más programa 76
4.2. El espacio al servicio de la congestión 78
4.3. La tecnología por encima de todo 85
4.4. Un último manhattanismo 88

5. Conclusiones **93**

6. Bibliografía **99**

7. Créditos fotográficos **105**

01

Introducción

Una experiencia se define como las circunstancias o acontecimientos vividos por una persona; pero también como el conocimiento que de éstos se obtiene[1]. En el diccionario de la Real Academia Española, las experiencia se definen como lo vivido y como lo aprendido: de la experiencia se aprende.

Al ampliar la búsqueda de la definición a otros idiomas, como por ejemplo consultando *experience* en el diccionario Oxford, entra en juego un factor relevante:

> "*The knowledge or skill acquired by a period of practical experience of something, especially that gained in a particular profession*."

Se introduce una nueva variable referida a la profesión, a las vocaciones y al desempeño de tareas. La experiencia referida como la suma de años realizando un trabajo.

Sin embargo, aquí no se tomará este último aspecto, sino el primero. Entender una experiencia (por ejemplo, un viaje) como una situación empírica de la que obtener un conocimiento. Vivir y sentir la situación, ya sea de forma voluntaria o inconsciente.

Determinados arquitectos, como por ejemplo John Soane, hicieron el Gran Tour, un viaje que abarcaba una visita por las antiguas urbes, Grecia y Roma. Lo realizaron una vez terminaron sus estudios y con el fin de vivir en primera persona la experiencia arquitectónica. Hacer anotaciones, esbozar croquis de

---

[1] Real Academia Española. (2014). Experiencia. En Diccionario de la lengua española (23 ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/>

frisos y volutas, tocar y sentir la textura del mármol y su desgaste marcado por el paso del tiempo y de las personas…

En el caso de la arquitectura, la experiencia se hace más necesaria si cabe. Tal y como afirma Rasmussen en su libro "La experiencia de la arquitectura", el arte no debería explicarse, hay que experimentarlo[2]. Por lo tanto, como cualquier tipo de arte, la arquitectura hay que sentirla. Se puede hablar de la forma en la que se produce la entrada de luz en la capilla de Ronchamp de Le Corbusier, pero no será comparable con presenciarlo. O bien contemplar la monumentalidad de los restos de la Acrópolis de Atenas y dejarse llevar por el recorrido que conduce desde los Propileos hasta el Partenón.

Puede vivirse una experiencia cosmopolita, como la que tendrá Rem Koolhaas y que se estudiará en este trabajo. Experiencia que ya han vivido otros personajes con su paso por Nueva York, ciudad que, sin lugar a dudas, ha marcado un antes y un después en incontables artistas.

Piet Mondrian llegó a la gran ciudad en 1940, y los reflejos de ésta sobre sus pinturas no tardarían en evidenciarse. Siguiendo su tendencia, comenzó a usar unas líneas menos sólidas, donde se producían incluso juegos de profundidad. Pinturas mucho más melódicas inspiradas en la música de la ciudad.

Aunque también se puede tomar un caso más cercano, como el del poeta Federico García Lorca, quien desembarcaría en 1929 en Manhattan. En su libro *Poeta en Nueva York* se aprecia la visión y las impresiones que se llevó de la ciudad. La describe con dureza, remarcando los aspectos tecnológicos, lo metálico y lo angustioso.

"*Yo estaba en la terraza luchando con la luna.*
Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.
En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos.
Y las brisas de largos remos
golpeaban los cenicientos cristales de Broadway."[3]

De esta forma, con el siguiente trabajo se pretende satisfacer una curiosidad personal, en un afán por entender las experiencias y cómo el pensamiento arquitectónico se ve tanto limitado como ampliado por las mismas.

---

2 Rasmussen, S. E. (1959). *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté, p. 15.

3 García Lorca, F. (1940). "Danza de la muerte" en *Poeta en Nueva York*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, p. 48.

Las experiencias vienen determinadas inevitablemente desde la infancia. En el momento en el que en casa los padres y madres imponen normas, con un "esto no se toca" o "con esto no se juega" ya se dictan unas reglas, unos modelos de conducta. Siguiendo con unos primeros pasos –de tantos que se darán después– que llevarán a descubrir todo aquello que se tiene al alcance de la mano. Para continuar creciendo y llegar al pomo de las puertas, abrirlas y descubrir nuevas estancias. Y salir a la calle, explorar lo que está a un tiro de piedra, o a un paseo de media hora. O, quizás, a 10 horas en avión. Experiencias positivas y negativas. Experiencias que deciden quiénes seremos y quiénes no queremos ser. Experiencias que se eligen y otras que vienen solas. Pero, al fin y al cabo, experiencias.

1.1. Objetivos

En este trabajo cabe destacar que el principal objetivo consiste en estudiar de qué forma las experiencias influyen en quienes las viven. Cómo un arquitecto puede verse influido por sus vivencias.

Contribuye, además, a ofrecer una visión que pueda conducir a una actitud introspectiva en el lector, de forma que le permita descubrir su propia opción arquitectónica. Saber qué condicionantes han influido a la hora de concebir los proyectos y la idea de los mismos. Tener conciencia de cómo se ha evolucionado a lo largo de los años y qué ha cambiado en el pensamiento.

Otro de los objetivos es desdibujar los límites entre la teoría y la práctica, puesto que tras una deriva, un paseo o una historia, se esconde un gran soporte teórico que lo argumenta. Se pretende, a su vez, aproximar al lector –a la vez que al propio autor de este trabajo– una pequeña parte de la teoría arquitectónica contemporánea.

Por último, se pretende sumergir a quien esté leyendo este trabajo en el delirio que ha supuesto desarrollar el mismo y, a su vez, lograr que disfrute en él. Una inmersión repleta de conceptos, movimientos y métodos que se presentan de lo más dispares para, a continuación, entrelazarse y tender hilos entre ellos, dotando de coherencia al trabajo.

1.2. Metodología y estructura

El trabajo se apoya, tal y como se comentará en el marco teórico introductorio, en el método paranoico crítico para dar consistencia a los argumentos. Llevar a cabo un trabajo teórico acerca de las diversas manifestaciones de las experiencias en la arquitectura plantea la problemática de tener varias formas de afrontarlo. Por consiguiente, se da la situación de tener que escoger la forma en la que se quiere introducir, desarrollar y concluir.

A diferencia de otros trabajos –evitando entrar en comparaciones–, llevar a cabo un estudio como éste supone no tener un guión al que aferrarse, verse precipitado al vacío y, una vez cayendo en picado, buscar hilos, lianas o ramas a los que aferrarse. Se trata de convertir una visión subjetiva en una objetiva.

Se parte, pues, del estudio de unas corrientes filosóficas que se basan en el empirismo y la fenomenología, que defienden las experiencias como parte fundamental de la ideología y del aprendizaje, como esencia del día a día en la formación personal. Aunque esta parte se exponga al principio del trabajo, sirve como articulación entre la obra escrita y los proyectos de Koolhaas, justificando la relación y consecución entre ambos.

A continuación, se procede a contextualizar tanto a Koolhaas como a su libro *Delirio de Nueva York*. Se comienza con un repaso a la vida y a las obras del arquitecto, sus influencias y la trayectoria. A continuación se presenta *Delirio de Nueva York*, de donde se obtienen los conceptos clave que posteriormente se comentarán. Se exponen y desarrollan las ideas principales del texto, unas ideas de naturaleza muy cercana entre ellas, con lo que resulta complicado establecer líneas divisorias entre unas y otras.

El siguiente paso consistirá en establecer relaciones entre el apartado anterior y los proyectos. Más allá de importar si están construidos o si no, se busca tender puentes y vínculos entre lo que presenció en Manhattan, lo que se recoge en el *Delirio* y la forma en la que posteriormente lo plasma en sus proyectos.

Finalmente, a partir del desarrollo tanto teórico como en el aspecto práctico aplicado a los proyectos seleccionados de Koolhaas, se plantearán en la última parte de este trabajo las conclusiones obtenidas.

1.3. Estado de la cuestión

En lo referente al estado actual del objeto de estudio, debe entenderse el mismo bajo dos puntos de vista. El primero de ellos se referirá a las experiencias exclusivamente, mientras que el segundo se encuentra relacionado con la arqutiectura de Koolhaas.

Han sido varios los trabajos de investigación que se han centrado en el estudio de las experiencias y la forma en la que éstas repercuten. Con carácter general, los trabajos académicos focalizados en este tema nacen de una curiosidad artística, es decir, pretenden averiguar cómo el arte influye en quienes lo experimentan. Ejemplos de ello son las tesis *La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico* de Silvia López Rodríguez o *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales* de María Paula Santiago Martín. Ambas han inspirado gran parte de este trabajo.

Junto a estos trabajos de investigación, cabe remarcar la *Segunda Conferencia Internacional de Arquitectura y Fenomenología*, celebrada en el año 2009 en la Universidad de Seika (Kioto) en la cual se aproximan los conceptos de la experiencia y la arquitectura. La relación entre ambas ha despertado el interés tanto de arquitectos como de filósofos. El historiador y arquitecto Christian Norberg Schutz sería de los primeros en incluir la fenomenología en el discurso arquitectónico. Entre sus libros más relevantes se encuentran *Existencia, Espacio y Arquitectura* (1971) o *Genius Loci, Hacia una Fenomenología de la Arquitectura* (1980).

A raíz de estos escritos, han sido varios los filósofos y arquitectos que han divagado acerca del tema. Luis Arenas o Fernando Espuelas, profesores de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid, llevaron a cabo un seminario en el año 2009, *[Inter]sección*, en el cual tuvieron lugar una serie de ponencias a cargo de investigadores de filosofía y arquitectura.

Pensamiento y arquitectura van de la mano, tal y como se evidencia en *Textos fundamentales de la Estética de la Arquitectura* (2015), donde Alberto Rubio recoge varios puntos de vista por parte de diversos pensadores que ven en la arquitectura algo más allá de la función y la materialidad.

Por otro lado, se tiene el estudio de Rem Koolhaas. La elección de este autor como caso de estudio se debe a la gran cantidad tanto de obra escrita como construida. De esta forma, se permite llevar a cabo una relación entre

pensamiento y proyecto, establecer unos puntos a los que aferrarse para establecer comparaciones y asegurar la correlación entre la teoría y la práctica arquitectónica.

Koolhaas ha sido analizado en numerosos artículos, revistas o trabajos de investigación, de manera que se cuenta con la información suficiente para conocer sus proyectos. Es incluso él mismo quien ofrece información de primera mano y los cuenta en sus obras *S, M, L, XL* (1995) o *Content* (2004), que supone una continuación de la primera obra mencionada.

Sin embargo, también han sido otros los autores que han analizado la correlación entre el pensamiento de Koolhaas y sus proyectos. Leonardo Tamargo escribió un artículo en el año 2014, *Rem Koolhaas: del programa al espacio* en el cual evidenciaba la forma en la que determinados conceptos teóricos se manifestaban en las obras del arquitecto. De similar forma se analiza en otro trabajo llevado a cabo por el profesor Juan Miguel Hernández León en el Curso de Teoría y Crítica de la Arquitectura del Máster en Diseño Arquitectónico de la Universidad de Navarra, bajo el lema *Transferencias. La cultura arquitectónica en la trans-modernidad*, en el año 2005.

Pese a que todos los trabajos y conferencias mencionados aportan en mayor o menor medida un carácter a este trabajo, es el conjunto de ellos el que lo dota de coherencia y el que permite lograr el objetivo de evidenciar cómo las experiencias condicionan un pensamiento y, por consiguiente, la arquitectura. Las partes sólo tienen sentido en cuanto al todo.

02

Marco teórico

2.1. Recetario e instrucciones de uso. Principios y reflexiones en torno a un planteamiento inicial

A finales de la década de 1920, Salvador Dalí introducirá en el movimiento del Surrealismo un nuevo método que será capaz de sistematizar la confusión y conquistar lo irracional[4]; de defender mediante argumentos racionales una serie de conjeturas que se generan a raíz de los procesos del pensamiento paranoico. Se refiere al método paranoico-crítico, un proceso a través del cual se lleva a cabo un viaje de cordura en el reino de lo irracional.

Pero… ¿Qué es una paranoia? ¿Cómo se llega a ésta?

Una paranoia no es más que un delirio de interpretación, esto es, una forma diferente y singular de asimilar los conceptos y de percibir el entorno. Va más allá de cualquier manía persecutoria. El individuo paranoico se caracteriza por mostrar unas ideas obsesivas cuyas bases se encuentran en ideas aparentemente infundadas. En esencia, es aquel que mantiene una relación distorsionada con el mundo real.

Se *está*[5] en la paranoia.

La fijación de ideas en el inconsciente es el desencadenante de toda paranoia; la obsesión por estos conceptos y la constante vinculación de los mismos

[4] Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 237.

[5] Cabe remarcar la diferencia entre estar y caer en la paranoia. En palabras de Joaquín Juberías Vidal: "Don Quijote, que formaba sus paisajes a partir de las pruebas y evidencias que iba encontrando en él, estaba en el error. Sancho Panza, que interpretaba el paisaje a expensas de Don Quijote, cayó en el error." en: Juberías Vidal, J. (2013). P*royectar con el delirio. Del Método Crítico Paranoico al gueto de Varsovia a través de Coney Island*. Tesis Fin de Máster. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, p. 8.

con otros con los que aparentemente no parecen tener relación. Delirios en los que la experiencia es la clave, pues es ésta la que condiciona la forma de entender el mundo. Y no únicamente de entenderlo, sino también de reflejarlo posteriormente.

Junto con lo anterior, la no-correlación entre significante y significado es un síntoma del delirio. En palabras de Michel Foucault, "si el signo es el puro y simple enlace de un significante y un significado [...] la relación sólo puede ser establecida en el elemento general de la representación: el significante y el significado no están ligados sino en la medida en que uno y otro son (han sido o pueden ser) representados y el uno representa de hecho al otro".[6]

Se considera que, por una parte, los significados son únicos e inmutables, no varían y hay que entenderlos en un marco del mundo exterior, ajeno al individuo. Por contra, los significantes se refieren a las connotaciones, referidas a un ámbito más personal y que ayuda a perfilar la personalidad. Su origen se sitúa en las experiencias personales y en la memoria, asociándose a un espacio interior y virtual que se encuentra abierto y receptivo a cambios constantes a modo de proyección personal.

Sucede que cuando se desdibuja la frontera entre significante y significado, cuando se produce una incertidumbre entre ambos, se da pie al delirio. Lo virtual se mezcla con lo empírico; lo personal se mezcla con lo global.

En el método paranoico-crítico las especulaciones que se conciben por los paranoicos llegan a tener la consistencia del hecho. Los argumentos son los encargados de convertir aquello subjetivo en algo objetivo. O lo que es lo mismo, esta actividad paranoico-crítica consiste en la invención de pruebas para unas especulaciones indemostrables, y el subsiguiente injerto de estas pruebas en el mundo, de modo que un hecho "falso" ocupe un lugar ilícito entre los hechos "verdaderos".[7]

La anterior aproximación al método paranoico-crítico de Dalí y a los conceptos básicos para entender en qué consiste se debe a tres motivos principales: la explicación del método paranoico-crítico dentro del libro a analizar *Delirio de Nueva York*; la influencia que esta actividad ha tenido en Rem Koolhaas; y por la relevancia que tiene el método a la hora de estructurar el presente trabajo de investigación. A continuación se explican estos puntos con mayor detalle.

---

6 Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Editorial Siglo XXI, p. 73.

7 Koolhaas, R. *Delirio de Nueva York*, ***op. cit.***, p. 241.

En primer lugar, Koolhaas dedica de forma íntegra uno de los últimos capítulos del manifiesto *Delirio de Nueva York* a la explicación de este método. Se enmarca en el contexto de la experiencia metropolitana de Dalí y Le Corbusier, quedando patente la forma en la que tanto el artista como el arquitecto se ven influenciados por el manhattanismo. A su vez, se explica la relación del método paranoico-crítico con ambos artistas, así como la forma que tienen de aplicarlo en la ciudad.

Pero no serán Dalí y Le Corbusier los únicos en aplicar esta metodología. Koolhaas en su *Delirio* también hace uso de este procedimiento, y he aquí el segundo motivo por el cual se explica en qué consiste el método. Sucede que el autor lo aplica a modo de fórmula mediante la cual recoge y, a su vez, interpreta los hechos. Al hilarlos, ofrece una visión global de cómo Manhattan se convirtió en lo que finalmente es.

Con el método paranoico-crítico, Koolhaas identifica los sueños, delirios y obsesiones del mundo real[8]. Lleva a cabo una selección de pruebas que evidencian los sucesivos cambios y que explican cronológicamente cómo ha ido evolucionando la arquitectura de la metrópolis. Los delirios de la sociedad son pruebas que cobran fuerza al convertirlas y plasmarlas en proyectos.

Por último, se ha hecho preciso explicar este método en las primeras páginas de este trabajo debido a la importancia que tiene a la hora de desarrollar este documento. Se trata, en primera instancia, de demostrar una premisa: "las experiencias vitales y el modo en el que se reflejan en el pensamiento arquitectónico". Una vez se plantea esta aseveración, que puede tratarse ni más ni menos que de una paranoia, consiste en buscar argumentos, adentrarse en un viaje crítico mediante el cual justificar lo enunciado.

La reflexión en torno a movimientos y corrientes filosóficas que aportan una carga teórica y que dotan de cierta rigidez argumental al siguiente estudio, se complementa con un caso práctico, donde Rem Koolhaas, a través de una experiencia en Manhattan y reflejada en el libro *Delirio de Nueva York*, hace evidente lo comentado.

El proceso consiste en partir de una idea amorfa, carente de geometría y posiblemente también de validez. Tomando ésta como base, se moldea y se le da consistencia con la ayuda de los argumentos que evidencien lo postulado. Sólo de esta forma se podrá sostener dicha idea.

---

[8] Juberías Vidal, J. (2013). *op. cit.*, p. 32.

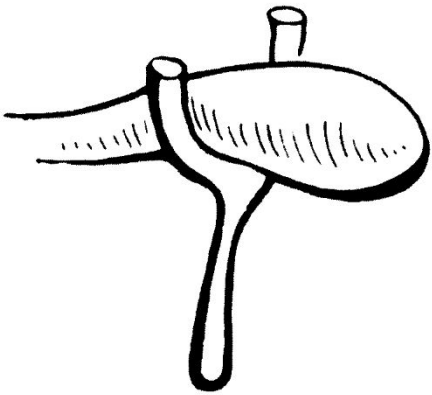


Fig. 01. Esquema explicativo del método paranoico-crítico elaborado por Dalí. Unas conjeturas amorfas, flácidas e indemostrables sostenidas por las "muletas" de la racionalidad.

En el *Delirio*, Koolhaas explica el método paranoico-crítico comparándolo con el proceso constructivo del hormigón armado:

> "*Primero se levanta esa estructura hipotética que es el encofrado […]. Luego se insertan las armadura de acero (dimensionadas estrictamente según los principios racionales de la física de Newton): es el proceso de refuerzo del cálculo paranoico. Luego se vierte un líquido de color gris rata en las especulativas contraformas vacías para darles una vida permanente en la tierra, una realidad irrefutable, especialmente después de que los signos de la locura inicial (los encofrados) se hayan retirado […]*."[9]

2.2. De fenomenologías…

El acontecimiento es una forma de entender la esencia del ser y el espacio dentro de un tiempo. Una circunstancia vivida por un ser concreto en un espacio determinado durante cierto tiempo. Así es como debe pensarse que suceden las experiencias y que interfieren en quienes las viven.

Se toma como punto de partida la Caverna de Platón, donde todo es oscuridad y en cuyo interior se encuentran unos individuos que sólo pueden percibir las sombras arrojadas por unos objetos gracias a un fuego. Fuera de la caverna se encuentra la verdad. Mirando más allá de las sombras y de los propios objetos, se trata de salir de la caverna y encontrar la esencia, el ser, la verdad. Este camino de la búsqueda de lo verdadero es lo que debe entenderse como el proceso de la experiencia, es decir, un avance paulatino que lleva a la luz, al despertar.

Sólo de esta forma se puede entender el aprendizaje, como la incursión en la verdadera esencia de las cosas, sin resignarse a quedarse en su contemplación. Para ello, se debe entender el concepto de fenomenología, introducida en el mundo de la filosofía por Edmund Husserl. Él defendía una fenomenología científica con la que pretendía transformar la filosofía en una ciencia rigurosa. Mediante este proceso fenomenológico, se quería llegar a tener una certeza que permita alcanzar la esencia de las cosas y de los hechos, los fenómenos.

Husserl difiere notablemente con René Descartes en cuanto a la forma de conocer dicha esencia. Si bien Descartes utilizaba un método racionalista, Husserl no podrá descartar los procesos internos de la conciencia. Es decir,

[9] Koolhaas, R. *Delirio de Nueva York*, ***op. cit.***, p. 246.

es imposible partir de la nada para llegar a conocer la esencia de algo. Si se pueden conocer las cosas es porque se tiene una experiencia de las mismas y del mundo, porque existe una conciencia que se dirige hacia el objeto.

> "*Conciencia significa tan sólo que sólo desde mí, y en cuanto manifiesto, tiene validez lo que llamamos el ser de las cosas. Este objeto es, pues, independiente de la conciencia, pero sólo se manifiesta en y para una conciencia […] La fenomenología no explica nada por la razón sencilla de que toda explicación es interna al mundo, y la fenomenología transciende del mundo entero no para salir de él, sino justamente al revés, para quedarse en él, pero de otra manera: viendo cómo se nos manifiesta.*" [10]

La importancia de la fenomenología en relación con la conciencia intencionada estriba en que focaliza la atención en cómo se ponen de manifiesto los fenómenos, en cómo se aparecen y son vividos por el sujeto. Dicho en otras palabras, la fenomenología es la encargada de establecer una indiscutible relación entre el objeto y el sujeto, entre el fenómeno y el individuo.[11]

De todas las variantes sobre las que puede ser aplicada la fenomenología, de entre todos los objetos, se va a centrar la atención sobre el objeto estético, referido éste tanto al arte como a la arquitectura. De esta forma, se aproxima el ámbito filosófico al estudio de las repercusiones del medio artístico y arquitectónico sobre el propio individuo.

Para ello, se recurre a la forma en la que Dufrenne se refiere a la experiencia estética en relación con la fenomenología. Es necesario entender la obra de arte como obra de arte en sí y como expresión, lo que ésta transmite.

La obra de arte no es el objeto estético, puesto que éste sólo se puede definir en cuanto a experiencia. La obra existe en el mundo, está en él independientemente de que alguien la contemple o no, de que alguien la experimente. No obstante, si se es consciente de la propia obra, se contempla el objeto estético, que se encuentra en la misma conciencia. La obra de arte pasa a ser percibida, obtiene la percepción que demanda y que merece, siendo

---

[10] Zubiri, X. (2002). *Cinco lecciones de filosofía.* Madrid: Alianza Editorial, p. 210-211.

[11] Esta aproximación a la fenomenología se basa en lo recogido en: Santiago Martín, M. P. (2009). *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales.* Tesis. Valencia: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia.

la conciencia de quien la contempla la que obedece los deseos que ésta tiene como objeto estético.

Bajo este punto de vista, es necesario entender la vinculación que se establece entre la conciencia y el objeto estético. Sólo a través de la conciencia, la obra puede expresarse en su plenitud y profundidad. Es así como el objeto hace que el observador le pertenezca por medio de la implicación de la mirada. Quien contempla se entrega a la obra, permitiendo que ésta se convierta en el objeto estético comentado.

Son dos más los requisitos indispensables para que se produzca dicho vínculo entre el espectador y el objeto estético. Pese a lo evidente que puede parecer, el primero de ellos consiste en que el objeto debe manifestarse en el mundo físico, el mundo de las cosas. Sin esa manifestación explícita, el propio sujeto no tendría conocimiento de la existencia de la obra. De esta forma, Dufrenne muestra la totalidad del ser humano de estar en el mundo, de formar una relación objeto-sujeto[12]. La segunda condición se basa en la experiencia. Debe haber una experiencia, una conexión, una voluntad de contemplación de la obra que permita al espectador conocer el objeto estético.

Lo mismo sucede con el entorno. Lo que hace que el lugar y el paisaje tengan un valor es la presencia humana por sí, sólo así los entornos pueden ser entendidos, percibidos, escuchados y vividos.

> "*Los lugares tienen, así, memoria, porque hospedan partes del alma prestada de los hombres, y por eso susurran, aunque de manera confusa. Pero tienen también un cuerpo, es decir, una cierta morfología física, una forma suficientemente homogénea como para otorgarles identidad. […] Comprender un lugar es averiguar los rumores de su habla y la forma de su cuerpo*." [13]

Ahora bien, hace falta entender de qué forma se relaciona el individuo con los objetos y el medio a través de la experiencia fenomenológica. Unas pautas que se encontrarán en la filosofía de Martin Heidegger.

Al hablar de Husserl, se ha comentado que éste defendía una fenomenología científica, para convertir la filosofía en una ciencia rigurosa. No obstante,

---

[12] Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética, Vol. II.* Valencia: Fernando Torres Editor, p. 23.

[13] Español, J. (2007). "Lugar" en *Landscapes +100 palabras para habitarlo*, D. Colafranceschi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 121.

Heidegger introducirá el factor de la experiencia como principio táctico que desempeñará un papel primordial.

La fenomenología experiencial da una noción de lo que es el hombre como ente mortal sobre la tierra y su función de habitar, entendiendo ésta como el hecho de estar en el mundo. El mundo entendido bajo el punto de vista de Heidegger está compuesto por los siguientes cuadrantes: tierra, cielo, mortales y divinos.

Para comprender brevemente la noción del mundo que posee Heidegger, se comentarán rápidamente cada uno de los cuadrantes. En primer lugar, la tierra se entiende como lo que sostiene, extendida en piedra y agua, la que florece y da frutos, y se rodea con plantas y animales. El cielo es el camino que sigue el sol, el curso de la luna en sus distintas fases, el que recoge las estaciones del año, la oscuridad y la claridad, el paso de las nubes… Los divinos son los mensajeros de la divinidad, de dios en su presencia. Los mortales son los hombres, capaces de morir; sólo el hombre muere de modo permanente estando en la tierra, bajo el cielo y ante los divinos.

Comprendido el mundo según Heidegger en el que se encuentran los individuos mortales, cabe entender la relación que éstos tienen con su entorno. La fenomenología heideggeriana se compone por la reducción, la construcción y la destrucción o deconstrucción.

La reducción es la retracción de la mirada fenomenológica desde la atención del ente hacia la comprensión del ser de dicho ente. Cabe prestar especial atención a la diferencia entre ente y ser. Un ente es todo de lo que se habla, aquello según lo cual se comporta de determinado modo. Un ente es el ser humano y los dioses, el césped y el árbol, la naturaleza y la ciudad, la suavidad y la sonoridad… Un ente es cualquier "algo" que es, sea de la manera que sea. El ser, en contra, es lo que determina al ente como ente. El ser es lo que posibilita que los entes sean como son y que se muestren como lo hacen.

El segundo elemento del método, la construcción, consiste en el transporte hacia el ser. El ser no deviene accesible, no se encuentra fácilmente, sino que tiene que ser traído a la mirada en cada ocasión. Se trata de descubrir el ser que se mantiene encubierto bajo los entes.

Por último, la destrucción o deconstrucción fenomenológica parte de que el fenomenólogo está en una situación histórica. Sólo así se suscita el tercer componente del método, el desmontaje de los conceptos heredados en

un movimiento hacia las fuentes desde las cuales éstos son extraídos. La concepción filosófica es la destrucción de lo transmitido.

Reconociendo que se vive en un entorno condicionado por los prejuicios, Heidegger considera que determinados prejuicios clave deben examinarse. Así se descubrirían los obstáculos epistemológicos que se hayan en algunos de ellos y que dificultan el conocimiento del ser.[14]

Esta forma de entender la fenomenología experiencial como el proceso constituido por los tres pasos anteriores es la que permite hablar de las experiencias como forma de aprendizaje. Mediante estos acaecimientos, se constituye un modo de pensar. Experiencias que el propio Heidegger agrupará en tres determinaciones de experiencia:

La primera determinación consiste en hacer una experiencia con algo, sea un ser humano, un dios o una cosa. Ese algo acaece a quien lo vive, lo alcanza y se apodera del mismo. Lo tumba y lo transforma. Se sufre y se toma lo que alcanza al individuo de forma receptiva y se acepta en la medida que se somete a ese algo.

Una segunda determinación de experiencia para Heidegger será obtener algo en el camino, alcanzar algo en su recorrido.

Sintetizando las dos anteriores, se presenta la última determinación. Se alcanza algo recorriendo un camino, entendiendo que aquello hacia donde se llega, toca y afecta al sujeto, lo demanda, lo transfiere y, finalmente, lo transforma.

Dada la complejidad que pueden suponer todos estos conceptos, se ejemplifica a continuación a través de una experiencia bastante preciso, como lo es el juego de los niños.

Los niños aprenden desde la experiencia, relacionándose con el entorno y palpando los objetos. En los juegos de niños, muchas veces se deja de ser uno mismo para dar paso a ser algo completamente diferente. Dejan de ser ellos para ser, por ejemplo, un médico o un maestro. Es entonces cuando desde esta experiencia, debe entenderse al sujeto bajo el punto de vista de la transformación a partir de la diferencia.

---

[14] Información referente a la fenomenología heideggeriana recogida de: Heidegger, M. (2015). *Construir habitar pensar*. Madrid: Oficina de arte y edificiones. y Acevedo, J. (2006). "Heidegger: de la fenomenología a la experiencia" en seminario *La exploración de la mente en la ciencia y el budismo* (mayo 2006). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cmQP6nRWcPs>

El niño deja de ser, y es así como cambia y se convierte en otro. Se deja de ser lo que uno es para tener una experiencia y, después de ésta, ya no se volverá a ser aquello que se dejó por un tiempo. Ahora, en cambio, se ha aprendido de dicha experiencia. Propiamente es experiencia en la medida que lo diferente afecta al niño de tal modo que lo transforma[15], lo enriquece, y aprende.

En los cuentos infantiles, por ejemplo, no es que los niños y las niñas escuchen la historia y atiendan a ésta, sino que se sumergen en ella y la viven. Dejan de ser ellos mismos para ser, durante la duración del relato, el protagonista. Para pelear con bestias o enfrentarse a los villanos.

Y si esta forma de proceder afecta a los niños, ¿por qué no iba a ejercer una influencia sobre los adultos? Una lectura, un viaje o la realización de un proyecto. Factores que determinan unos patrones de conducta, que modifican la forma de entender el medio en el que se encuentra el individuo o que incluso lo liberan o lo coartan. Es aquí donde se introduce el pensamiento situacionista, quienes se verán influenciados por la ciudad. Aprender por medio de los paseos y dejar que sus propias experiencias creen un urbanismo que conduzca hacia su revolución.

2.3. … y situacionistas

En la década de 1950, tras la Segunda Guerra Mundial, en Europa se respiraba cierta tranquilidad, a la vez que tenía lugar la Guerra Fría entre los dos nuevos ejes mundiales: la URSS y los Estados Unidos. Esta década se io fuertemente marcada por varios procesos de descolonización, donde los imperios británico y francés perdieron posesiones en los continentes africano y asiático.

En cuanto a lo cultural, hubo una revolución cuya causa se debió al desarrollo de la industria. En este periodo de armonía y estabilidad económica, surge el fenómeno del consumismo acompañado de la inevitable globalización. Se estaban gestando los comienzos de lo que a día de hoy es la Unión Europea

En este contexto donde el capitalismo parecía irrefrenable, surgieron los letristas, un grupo de intelectuales que criticaron duramente al estilo de vida capitalista y al ocio pasivo a favor de vivir apasionadamente. Asociaban la vida real a un estilo alienante, mientras que una vida ilusoria –su ilusión– sería verdaderamente gratificante.

---

15 Lacalle, C. (2015). "*acaecimiento*: tiempo y espacio en la arquitectura actual [referencias a Heidegger, Badiou y Zumthor] y Enric Miralles" en *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura*, A. Rubio Garrido. Valencia: Línea de fuga, p. 120.

Su interés estriba en el enfoque que exponen al establecer que la ciudad y la arquitectura influyen en la vida de la gente. Éstas determinan un estilo de vida y condicionan una forma de pensar.

De ahí las derivas de los letristas, que consistían en deambular, explorar de forma objetiva la vida real y la vida de la ciudad. La deriva es una construcción y experimentación de nuevos comportamientos en la vida real, la materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad. Un proceso de reflexión por y para el espacio urbano. Un texto decisivo fue *Formulario para un nuevo urbanismo*, escrito en 1953 por Ivan Chtcheglov, cuya máxima era que en lo referido a la construcción de la ciudad, el deseo debe anteponerse a la técnica.

> "*La poesía ha consumido sus últimos formalismos. […] La poesía está contenida en la forma de la ciudad*." [16]

Pensamiento similar recogerán los situacionistas, formados por gente proveniente de la Internacional Letrista, del Movimiento por una Bauhaus Imaginista y del movimiento artístico CoBrA. La aportación del último de estos grupos se basa en las ideas surrealistas y dadaístas.

La Internacional Situacionista buscaba una revolución social y política frente al sistema capitalista. Con un marcado carácter comunista, sus configurantes criticaban el fetichismo mercantil en todas sus modalidades, pero especialmente en el arte. Éste no debería estar sólo al alcance de unos pocos burgueses, defendían. A su vez, creían en el "arte en bruto", ese arte ejecutado por personas indemnes de cultura artística[17]. Es decir, cualquiera puede ser artista de su propio arte, más allá de cualquier academicismo, pues basta, según los situacionistas, con seguir los propios deseos para crear cualquier obra, reflejo de la expresión vital del ser humano. De esta forma, se destruía la forma capitalista de entender el arte.

De esta forma, se convierten los medios de producción artística en medios de transformación de situaciones y de la vida cotidiana sirviendo como eje de la revolución social moderna[18]. Porque, al fin y al cabo, la Internacional

---

16 Careri, F. (2002). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 98.

17 Arenas, L. (2002). "El urbanismo como crítica de la economía política. (Notas sobre el programa situacionista de un urbanismo unitario)" en *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura*, A. Rubio Garrido. Valencia: Línea de fuga, p. 14.

18 López Rodríguez, S. (2005). *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*. Tesis Doctoral. Granada: Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes Alfonso Cano, Universidad de Granada, p. 73.

Situacionista aspira a la creación de situaciones, crear atmósferas, puntos de encuentro imprevistos, todos ellos dirigidos en contra del aburrimiento: el juego como nuevo estilo de vida.

El situacionismo deja tres grandes aportaciones en lo referido a la arquitectura: la deriva, la psicogeografía y el urbanismo unitario. Estos conceptos constituyen una cadena, es decir, mediante la ejecución de uno se alcanza el siguiente y éste conduce a la consecución del último. De esta forma, el situacionismo pasará de la escala micro de las derivas a la macro del planeamiento urbano[19].

De entre todos los situacionistas que formaron dicho movimiento cabe destacar a uno en particular, el parisino Guy Debord, quien escribió la *Teoría de la deriva*, que servirá como base para comentar y entender los tres conceptos anteriores.

Debord define deriva como un "modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia"[20]. Una deriva es, pues una experiencia, una contemplación.

Esta práctica es un reflejo de la vida bohemia, paseos nocturnos acompañados de conversaciones que fluyen de un bar a otro. Se pretendía identificar y conocer los errores de la época y corregirlos mediante una revolución. Las respuestas, consideraban los situacionistas, estaban en los sitios más recónditos de la ciudad, donde la vida diaria seguía su curso, inventada en cada momento por la gente. Y sólo de esta forma podía concebirse el urbanismo, creado por los propios usuarios según sus cambiantes necesidades.

La deriva suponía un juego, donde la libertad desempeñaba un papel fundamental, frente al rechazo frontal de la repetición, que aborrecía a este movimiento. La experimentación del medio urbano era el objetivo de estas derivas, con la pretensión de desarrollar la teoría de la psicogeografía.

Esta experimentación de la ciudad les condujo a la construcción de situaciones, de ambientes diferentes a los habituales en un entorno urbano. Escenarios que permitieran a los usuarios vivir una aventura y satisfacer sus deseos. La Internacional Situacionista propuso, entre otros, mantener abiertos

---

19 Arenas, L. *op. cit.*, p. 26.

20 Debord, G. (1958). Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte. Madrid: Literatural Gris, p. 6.

los parques y los ferrocarriles durante la noche, con una luz desvaída con el fin de crear condiciones psicogeográficas; hacer funcionar las farolas con interruptores para generar cambios constantes en una misma zona según el viandante desee; o incluso abrir las azoteas de París al público para poder disfrutar de paseos por ellas.

Para poder desarrollar la teoría psicogeográfica, la deriva tenía que ser, al entender de Debord, metódica, consciente y objetiva. Había unos pasos a seguir que conducirían finalmente a esta teoría. Discrepaba en este aspecto con los anarquistas, quienes creían que, más allá de un método, se debía confiar en el transcurso natural de los hechos hasta llegar al momento de la revolución.

El factor del azar estaba aceptado y era parte inherente de la deriva, pero no se basaba únicamente en él, tal y como llegaban a defender los surrealistas con sus determinaciones. Sólo así se puede llegar a la ciencia de la psicogeografía, sin olvidar que ésta tiene un carácter lúdico y libre, sin limitaciones y sin un recorrido preestablecido.

Es en este aspecto en lo que se diferencia de los viajes. Un viaje tiene un punto de partida y un origen, así como un día de ida y otro de vuelta. Las derivas pueden extenderse desde una jornada hasta una semana entera, o varios meses. Se trata, sin más, de descubrir un espacio o un lugar.

Así, en este proceso se parte de la desorientación y del azar, el individuo toma conciencia de la distribución, de las características del sitio, y sólo así los dos factores anteriores van desapareciendo progresivamente. Se es consciente de la psicogeografía del lugar.

La psicogeografía es el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos[21]. Pretende ser, pues, una teoría objetiva

Su aplicación es social, pues pretende influir sobre los individuos de forma directa. Debord recogió sus conclusiones en unas cartografías de emociones experimentadas en la zona urbana, los mapas psicogeográficos. En ellos, la ciudad de París desaparece, apareciendo una ciudad fragmentada en unidades ambientales[22]. Con unas flechas rojas de intensidad y grosor variable indicaba

---

[21] *Ibíd.*, p. 7.

[22] López Rodríguez, S. ***op. cit.***, p. 91.

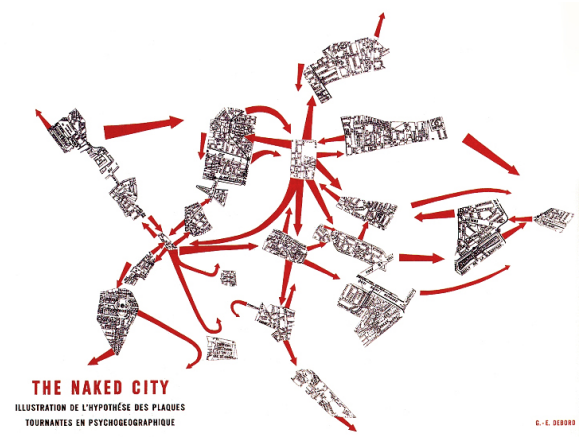


Fig. 02. Mapa psicogeográfico de Guy Debord en el cual se muestran las derivas en varias zonas de la ciudad así como las relaciones y los flujos entre ellas con flechas rojas de diferente grosor.

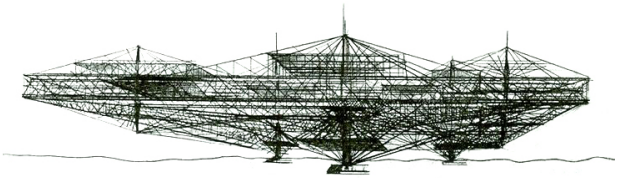


Fig. 03. Alzado del proyecto New Babylon de Constant Nieuwenhuys.

las direcciones de las derivas posibles así como la intensidad sensitiva desarrollada en cada ambiente geográfico.

Los barrios se muestran inconexos. Prevalecen los recuerdos y las sensaciones. Atracciones y repulsiones, espacios vacíos que son el equivalente de lo que no se queda grabado en la memoria y se ha eliminado. La ciudad es ahora un soporte sobre el cual invertir un tiempo lúdico con tal de entenderla, construirla y transformarla. La finalidad es llegar al urbanismo unitario, es decir, la teoría que se refiere al empleo del conjunto de las artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento.

A partir de lo recogido anteriormente, se plantea un modelo de ciudad densa que permita el continuo contacto y solapamiento de los individuos y los usos[23]. Las decisiones de cómo se debe vivir las toman los propios usuarios, más allá de técnicos que administren y gestionen el urbanismo.

Uno de los proyectos arquitectónicos que mejor definen las intenciones de los situacionistas es *New Babylon*, creado por el artista y arquitecto Constant Nieuwenhuys. La idea consistió en crear una ciudad que diera cabida a todo tipo de actividades. Diseñó una macroestructura a modo de soporte o escenario mínimo y neutral que permitiera la configuración espacial requerida por los usuarios. Así se podrían podrán llevar a cabo distintos juegos y usos con la intención de producir sensaciones psicogeográficas sobre quienes lo habiten. Una arquitectura flexible, acorde con las necesidades psicológicas y la materialización de un estilo de vida dinámico[24].

De esta forma, los situacionistas estarían más cerca de alcanzar su revolución. Para ellos, una experiencia como lo es la deriva supone un cambio en la forma de establecer relaciones sociales y de crear una nueva ciudad. El modo de entender el urbanismo cambia en los sujetos, la experiencia condiciona y hace ver qué se busca y qué se pretende evitar. Qué falta o qué excede en la ciudad. El usuario es artista y espectador; es habitante y es arquitecto.

---

23 Arenas, L. *op. cit.*, p. 27.

24 *Ibíd.*, p. 28.

03

Acerca de Koolhaas y Delirio de Nueva York

3.1. Cómo Koolhaas llegó a ser Koolhaas
Breve historia de OMA

Rem Koolhaas nació en 1944 en Rotterdam, en el seno de una familia burguesa de clase media, en un contexto de devastación debido a la Segunda Guerra Mundial. Su padre, periodista y escritor, simpatizaba y defendía por aquel entonces la causa de la independencia de Indonesia. Su familia se mudó allí, donde Koolhaas vivió su experiencia tropical de los 8 a los 12 años. Al regresar a Holanda, se establecieron en Amsterdam, una ciudad que, por su situación después de la guerra, aborrecerá al futuro arquitecto.

Por esos momentos, las principales inquietudes y pasiones de Koolhaas eran el periodismo y el cine. Mostraba admiración y culto por ciertos directores como Pier Paolo Pasolini o Michelangelo Antonioni; unido a un interés canibalista por la información[25]. Comenzó escribiendo para la revista semanal *el Haagse Post* de Amsterdam. Esta carrera se vio paulatinamente combinada –y posteriormente desplazada– con el cine. Conjuntamente con 4 amigos suyos, formaron *1, 2, 3 Group*, de entre los cuales algunos seguirían adelante con su carrera cinematográfica.

No obstante, se terminó decantando por la arquitectura influenciado, entre otros, por el artista y arquitecto situacionista Constant. Un año después de entrevistarlo, y apreciando la importancia de la arquitectura, se decidió finalmente por iniciar sus estudios en la *Architectural Association de Londres*. Descubrió en la arquitectura una forma de entender cómo modificaba la

[25] *Rem Koolhaas y la arquitectura moderna* (*Rem Koolhaas, a kind of architect*. Dir. Markus Heidingsfelder y Min Tesch). History Channel. 2007.

sociedad en un espacio referido a un ámbito global. Concluyó sus estudios con la presentación del proyecto *Exodus*, donde se planteó el diseño de una ciudad para prisioneros voluntarios en Londres, un símil con el muro de Berlín que previamente ya había estudiado.

En 1972, viajó a los Estados Unidos gracias a una beca. La cultura de la congestión y la metrópolis lo fascinaban desde tiempo atrás, pero se le presentó la oportunidad de vivirlo en primera persona. Sería allí cuando empezaría a tomar apuntes para *Delirio de Nueva York*. Pasando de la teoría a la práctica –aunque sin dejar de lado a la primera–, en 1975 Rem Koolhas fundó junto con Elia y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp su estudio OMA (*Office for Metropolitan Architecture*)[26]. Este estudio se centrará en las relaciones que ofrece la gran ciudad y en todas sus posibilidades arquitectónicas. En la *M* de *Metropolitan* se plasmó su amor por la metrópolis.

Tras una serie de proyectos, el estudio se fue consolidando, estableciendo como su punto fuerte los conceptos nuevos y las ideas rupturistas tal y como se aprecia en proyectos como el edificio *Congrexpo* en Lille o bien la noción del recorrido continuo en la Embajada de Holanda en Berlín.

Entre todos estos proyectos, surgió una segunda obra teórica de vital importancia para OMA y con una repercusión en el mundo de la arquitectura considerable. Se trata de *S, M, L, XL*, un recopilatorio de sus obras de diferentes escalas o tallas, así como de algunas preocupaciones del estudio.

Con la entrada del nuevo siglo, Koolhaas y OMA giraron hacia una arquitectura más icónica y memorable, una arquitectura monumental. Con la apertura del Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry, el estudio se decantó por este tipo de edificios para garantizar su supervivencia en el mercado.

Buscando una estética propia, la encontraron en la geometría de los aviones caza invisibles o los aviones stealth. Pliegues y superficies poliédricas que definen el edificio. Se encuentra en sus posteriores obras como en la *Casa da Música* de Oporto o en la posterior Biblioteca de Seattle.

Una serie de trabajos sobre las marcas y la imagen corporativa (Prada, o la bandera/código de barras para la Unión Europea) supusieron una tendencia a seguir por parte de OMA y de Rem Koolhaas en los años venideros, sin dejar de lado los escritos que habían venido definiendo su modo de trabajo.

---

[26] Zaera, A. (1996). "Biografía" en *El Croquis 079 OMA-Rem Koolhaas*, p. 5.

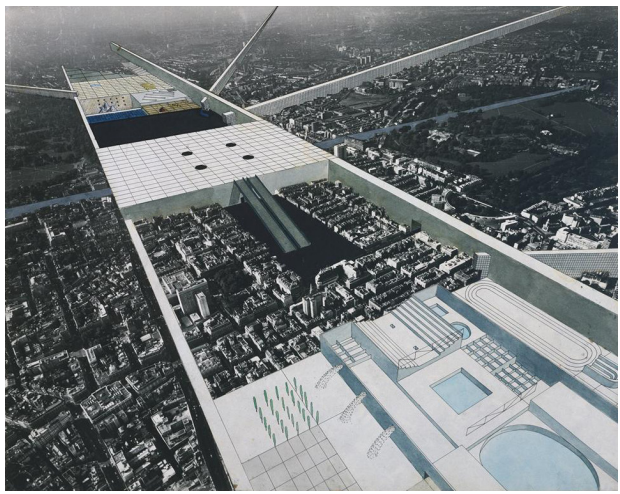


Fig. 04. Proyecto *Exodus or the voluntary Prisoners of Architecture*. 1972.

Fig. 05. Equipo de OMA en 1978. De izq. a dcha.: Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis.

3.2. Esto es el Delirio

Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan. Bajo este título y su consiguiente subtítulo Koolhaas nombra este ensayo publicado en 1978 en el que recoge su experiencia cosmopolita en la metrópolis. Un compendio de edificios que explican de forma metódica y bajo una visión crítica cómo ha ido evolucionando la ciudad, sus normas y su cultura.

Se trata de uno de los libros de Koolhaas más significativos, siendo uno de los primeros en analizar a nivel arquitectónico el desarrollo del urbanismo de Manhattan. Muestra cómo se genera la cultura y la arquitectura: la forma en la que la cultura determina la arquitectura; y también cuando la arquitectura genera la cultura.

Se ponen en orden los acontecimientos, se interpretan las causas y las consecuencias de los hechos y se plasma de este modo la fórmula del manhattanismo que hasta entonces se había mantenido oculta, absorbida por las masas y los rascacielos. Se trata de una recopilación de conceptos e ideas que Koolhaas explica e ilustra. El libro incluye un extenso repertorio de documentación gráfica que sirve de apoyo a los textos: planos, perspectivas, bocetos, croquis, etc. Aportaciones de creación propia para explicar sus proyectos, junto a caricaturas realizadas por Madelon Vriesendorp[27] donde aparecen los rascacielos yaciendo en la cama. Un escrito y un repertorio gráfico que no sólo describe la historia de una ciudad, sino que es un hito para OMA y para el propio Rem Koolhaas.

Manifiesto retroactivo o Plan para una cultura de la congestión

Un manifiesto es una declaración de intenciones, un gesto que pretende reivindicar un nuevo movimiento. Un manifiesto artístico, por lo tanto, marca una tendencia a seguir, unos pasos necesarios para que dé lugar a una nueva forma de concebir el arte.

> *"La funesta debilidad de los manifiestos es su inherente falta de pruebas. [...] El problema de Manhattan es todo lo contrario: es una montaña de pruebas sin manifiesto."*[28]

---

[27] Madelon Vriesendorp, nacida en 1975 es artista, cofundadora de OMA y ex mujer de Rem Koolhaas. Contribuyó con la realización de varias ilustraciones para *Delirio de Nueva York*.

[28] Koolhaas, R. *Delirio de Nueva York*, *op. cit.*, p. 9.

De entre los primeros manifiestos que se pueden encontrar a lo largo de la historia, se ubica el *Manifiesto Futurista* de Marinetti, redactado en 1909, donde se critica duramente la actitud conformista predominante a lo largo del siglo XIX. Con un manifiesto que se refiere al arte, a la literatura e incluso a la política, defiende la ferocidad y la acción frente a la contemplación y la pasividad. Servirá como modelo a seguir por movimientos artísticos posteriores, como los cubistas (1912) o los surrealistas (1924).

Otros manifiestos, como el realizado por *De Stijl*, suponen una mayor aportación a la historia de la arquitectura. Tres manifiestos junto con dos prefacios son los que este movimiento empezó a publicar en su revista homónima a partir de 1918. Premisas tales como "*El nuevo arte ha traído consigo lo que contiene la nueva percepción del tiempo: un balance entre lo universal y lo individual*"[29] son las que firmaron Piet Mondrian y Theo Van Doesburg entre otros. Puntos de partida que toman fuerza en su discurso y que pretenden ser los ejes vertebradores de una escuela que marcará directamente toda una época y que salpicará a las siguientes.

No obstante, en *Delirio de Nueva York*, Koolhaas lleva a cabo un manifiesto retroactivo. Es decir, en vez de partir de una visión utópica del mundo o de cualquier aspiración mayor que la realidad existente en la que se encuentra, busca una fórmula. Trata de encontrar una teoría que identifique los principios del manhattanismo.

La ciudad de Manhattan es una teoría no formulada, una ciudad que habría sido imposible de concebir a partir de un simple manifiesto. Sucede principalmente por dos razones: por un lado, la ambición del programa que alberga; y por otro, el alto grado de fantasía que puede contener una sola ciudad.

De esta forma, Koolhaas trata de encontrar una teoría que identifique esos principios del manhattanismo. La plasma en *Delirio de Nueva York*, manifiesto que quiere servir como base de todos estos aspectos, al igual que busca ofrecer una visión conjunta y coherente de lo que aparentemente es una ciudad del caos y de lo fortuito. Busca los hitos, los ordena y busca tejer relaciones entre ellos.

Este manifiesto traza un plan para una *cultura de la congestión*. Se sientan las bases que hasta el momento no habían sido redactadas para un modo de

---

[29] *"The new art has brought forward what the new consciusness of time contains: a balance between the universal and the individual"*. Manifiesto de Stijl. (1917). Theo Van Doesburg, Piet Mondrian y Bart van der Leck.

hacer urbanismo que ha sobrevivido a sus propias adversidades. Es más, su tendencia ya en 1970 era la de superar sus propios límites físicos y expandirse más allá de sus fronteras naturales. En este sentido Koolhaas fue, tal y como se denomina a sí mismo, un *negro*:

> Las estrellas de cine que han llevado una vida llena de aventuras son a menudo demasiado egocéntricas como para descubrir pautas, […]. Los "negros", escritores en la sombra, lo hacen por ellos.
> Del mismo modo, yo he sido el negro de Manhattan.[30]

Estructura y Contenido
La ciudad del globo cautivo

Manhattan, una incubadora del nuevo mundo donde en cada manzana, en cada "isla" se produce el caldo de cultivo para una ciencia, una filosofía, una arquitectura, una religión… Si bien cada una de éstas es independiente con respecto a las otras, conforman un conjunto indivisible. Cada idea tiene su parcela y no puede extenderse más allá de sus límites. Sólo en lo que se refiere a su altura es libre, a erguirse tan alto como pueda. Como el gran sueño de los edificios de Nueva York: llegar a tocar el cielo.

> Cuanto más exalta cada "isla" los valores distintos, más se refuerza la unidad de archipiélago como sistema.[31]

> Cada ciencia y cada manía tiene su propia parcela. En cada parcela se alza un basamento idéntico, construido con piedras gruesas […]. Desde estas manzanas macizas de granito, cada filosofía tiene el derecho de expandirse indefinidamente hacia el cielo.[32]

La estructura y el contenido del *Delirio* deben entenderse y analizarse de forma conjunta. Al igual que sucede en cualquier arquitectura, su estructura no se entiende sin su contenido; y su contenido no se entiende sin su estructura.

A nivel de contenido, la capitulación sigue un orden cronológicamente lineal. Los hechos se van sucediendo uno tras otro, otorgando al manifiesto un carácter descriptivo. Se divide en ocho capítulos:

---

30 Koolhaas, R. *Delirio de Nueva York*, *op. cit.*, p. 11.

31 *Ibíd.*, p. 296.

32 *Ibíd.*, p. 294.

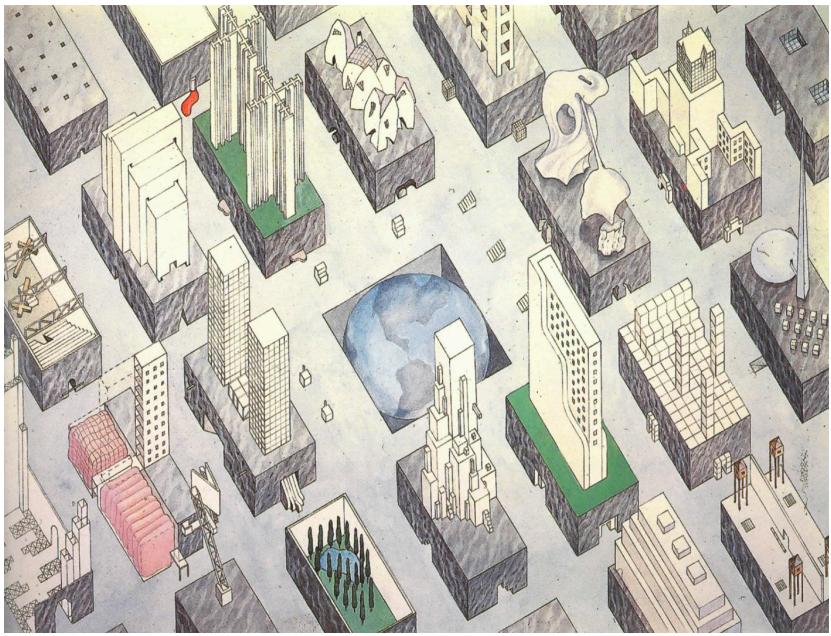


Fig. 06. *Ciudad del Globo Cautivo*. Cada manzana alberga, sobre un podio de granito, se erige una ideología. Se observan los rascacielos para la *Ville Radieuse* de Le Corbusier, formas orgánicas que recuerdan a Dalí e inclu la *Tribuna de Lenin*.

1- Introducción
2- Prehistoria
3- Coney Island: la tecnología de lo fantástico
4- La doble vida de la utopía: el rascacielos
5- Qué perfecta puede ser la perfección: la creación del Rockefeller Center
6- ¡Europeos, cuidado! Dalí y Le Corbusier conquistan Nueva York
7- Post mórtem
8- Apéndice: una conclusión ficticia

Los dos primeros son meramente contextuales, ubican al lector dentro de un marco temporal con el fin de entender bajo qué época se concibe la ciudad de Manhattan. En el apéndice se explican una serie de proyectos complementarios con un carácter sucesorio en la línea del manifiesto. El resto de apartados que comprenden el libro ponen en evidencia qué ha ido sucediendo a lo largo de los años y de las décadas en la ciudad, cómo ésta se ha ido transformando.

No obstante, esta obra de Koolhaas puede tomarse –a nivel de interpretación personal– de forma más metafórica. Podría entenderse el *Delirio* como una ciudad, donde cada uno de los capítulos desarrolla sus contenidos, su filosofía y sus arquitecturas en sus propios límites de la manzana (entre el final del capítulo anterior y justo antes del arranque del siguiente).

Cada uno lleva un título que se refiere a un concepto y que, en su conjunto, no sólo explica la historia de Manhattan, sino que crean un collage o un mosaico de episodios, cada uno con su particular vida útil y su aportación[33]. En esta especie de *Ciudad del Globo Cautivo* que puede suponer el propio Delirio, Koolhaas desarrollará los conceptos claves que se van a explicar a continuación.

3.3. Conceptos clave

Delirio de Nueva York aporta una visión que va de lo global a lo particular acerca de cómo se desarrolló la ciudad. Como ya se ha comentado, se plasma el interés y la persecución por parte de Koolhaas por explicar todos los acontecimientos más relevantes y los proyectos que marcan un punto de inflexión en la historia de la metrópolis. Unos proyectos que se van concatenando para dar forma al relato de Manhattan.

No obstante, en este manifiesto se está ofreciendo algo más que un catálogo de edificios. Los proyectos no son más que ejemplos, títeres cuyo interés

[33] *Ibíd.*, p. 21.

está en la disposición de los hilos y en los movimientos que realizan los arquitectos que los manejan. Lo interesante se encuentra en las ideas que surgen y que son el *lay-motive* de los edificios. Estas serán las características de Manhattan y de la tipología edificatoria que caracterizará la arquitectura de la ciudad.

Conceptos que afectan a lo social, económico, político y urbanístico, y que terminan reflejándose en la forma de concebir los modelos arquitectónicos de la metrópolis.

De esta forma, se han establecido 4 grandes pilares alrededores de los cuales se considera que se estructura tanto Manhattan como *Delirio de Nueva York*: lo sintético irresistible (o tecnología de lo fantástico), la cultura de la congestión, el cisma vertical y la gran lobotomía.

Son conceptos que marcan la ciudad y el pensamiento de Koolhaas y su obra posterior (tanto escrita como construida). Es importante observar la interrelación que existe entre unos conceptos y otros, dado que los unos conducen a los otros y la barrera que los delimita llega a desdibujarse en algunos casos.

A lo largo de su trayectoria aparecerán estos mismos conceptos aplicados a otras ciudades, e incluso matizará el significado de algunos de ellos. Su fijación por las ciudades que surgen en países en vías de desarrollo se hará patente en varios artículos tales como *¿Qué fue del urbanismo?*, *La Ciudad Genérica* o *Espacio Basura* entre otros. Koolhaas cae en una especie de paranoia con estas ideas, siendo capaz de identificarlas donde cualquier otra persona sería incapaz de apreciarlas.

3.3.1. La cultura de la congestión

Para entender los conceptos que se explicarán en los apartados siguientes, es necesario situar el contexto en el que nace Manhattan y, a su vez, comprender cuáles son las normas que rigen su crecimiento, las premisas que lo condicionan y las reglas que definen el juego dentro de la ciudad.

Con la llegada de los colonos, surge la necesidad de estructurar la superfice descubierta, un momento en el que la barbarie norteamericana iba a dar paso al refinamiento europeo[34]. La forma de concebir Manhattan nace en 1811 desde la especulación, desde la optimización de recursos, dejando de lado

[34] *Ibíd.,* p. 13.

la ubicación, los accidentes geográficos o cualquier clase de condicionante natural. La generación de una matriz a modo de retícula con 2.028 manzanas definiría la forma en la que se caracteriza, definiendo una geometría que nació de los intereses comerciales.

Se proyecta una ciudad en base a un terreno desocupado, para una población hipotética, con unos edificios fantasmales, sin ningún perfil definido, y para unas actividades, hasta ahora, inexistentes e indefinidas. Al llevarse a cabo una división por manzanas, el ego urbanístico se limita, puesto que los caprichos futuros se ven condicionados por la propia manzana y la estructura urbanística de Manhattan. Una norma que define un orden en planta, pero que va acompañada de un caos tridimensional.

Esta ciudad se caracterizará por el dinamismo, el crecimiento y el progreso. Es una ciudad que, según historiadores como Ezekiel Porter, se retroalimenta para crecer. Lo refinado, a lo largo del tiempo, termina convirtiéndose en barbarie. Pero en su búsqueda del avance constante, tratará de refinarse de nuevo, como una fuerza que persiste. Este ciclo de construcción y destrucción caracterizará a Manhattan, donde siempre hay una representación llevándose a cabo con el progreso como bandera.

Todos estos desarrollos que tendrán lugar primeramente en Coney Island, posteriormente serán exportados a la metrópolis. Una tecnología que, con la apariencia de lo pragmático e imprescindible para el desarrollo de la vida en la ciudad, será acogida por los cosmopolitas. Esta tecnología conduce al crecimiento en altura gracias a la invención del ascensor, un triunfo para la arquitectura de los rascacielos y para la hiperdensidad. Cada edificio se esfuerza por ser una ciudad dentro de otra ciudad[35]. La metrópolis se convierte en un conglomerado de pequeñas ciudades, cada una con su propia filosofía y su razón de ser, con su estilo y su carácter. Edificios –o mejor dicho, ciudades– que entran en conflicto unos con otros.

Esta tipología, el rascacielos, es considerado por Koolhaas como un desestabilizador de la ciudad. Y este fenómeno está estrechamente relacionado con la Grandeza. Ésta sucede cuando las dimensiones son tales que el edificio por sí solo encarna un programa ideológico, con independencia de la voluntad de sus arquitectos.[36]

---

35 Koolhaas, R. *Delirio de Nueva York*, *op. cit.*, p. 89.

36 Koolhaas, R. (2014). "Grandeza, o el problema de la talla" en *Acerca de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 23.

Fig. 07. La metrópolis del futuro, donde la congestión en todos sus niveles marca la forma de hacer urbanismo.

En el escrito *Grandeza, o el problema de la talla* Koolhaas recoge cinco teoremas que insinúan la *Teoría de la Grandeza*:

> 1. A partir de determinada masa crítica, un edificio pasa a ser un Edificio Grande. La masa no puede ser controlada y, por lo tanto, provoca la autonomía de sus partes.
>
> 2. El ascensor y el resto de desarrollos tecnológicos desvirtúan y anulan aspectos arquitectónicos tales como la escala, la composición o la proporción. El "arte" de la arquitectura es inútil en la Grandeza.
>
> 3. El núcleo de comunicaciones y la fachada se distancian, concibiéndose como proyectos distintos el interior y la piel exterior. La Grandeza transforma la ciudad.
>
> 4. Por las propias dimensiones de los edificios, pasan a un ámbito amoral, ubicándose más allá del bien y del mal. La repercusión es independiente de la calidad.
>
> 5. La Grandeza, por los aspectos citados anteriormente, rompe con la ciudad, no participa de ningún tejido urbano.

Como resumen, se tiene que la Grandeza existe; como mucho coexiste. Su subtexto es *que se joda el contexto*.[37]

De esta forma, con una búsqueda constante de la Grandeza en Manhattan, se observa que la ciudad poco a poco se desvincula de la arquitectura. Se convierte en un soporte para los distintos automonumentos que van apareciendo. Y el éxito de los edificios se mesura según el nivel de destrucción del contexto. Un edificio de grandes dimensiones afecta no sólo al entorno inmediato, sino a toda la comunidad.

Es por ello, bajo la necesidad de evitar que rascacielos perjudiquen y repercutan en el estilo de vida de los cosmopolitas, que nació la Ley de Zonificación de 1916, donde se definieron los contornos de máxima edificabilidad permitida. En este caldo de cultivo será donde la hiperdensidad comenzará a identificarse.

Bajo la Ley de Zonificación, aparece Hugh Ferriss, uno de los artistas más influyentes a la hora de definir los perfiles de Manhattan. Horrorizado por una

[37] *Ibíd.*, p. 23.

época donde la arquitectura sólo se encargaba de vestir enormes estructuras de acero, Ferriss optó por explotar todas las posibilidades edificatorias de la tipología de los rascacielos dentro del marco de esta ley. Conjuntos de edificios que crean una megaaldea.

Megaaldea que se ubica, en dichos dibujos, en una atmósfera que invita a la reflexión de la situación humana dentro de la ciudad. Donde los volúmenes priman por encima de cualquier estilo o carácter arquitectónico. Atmósfera y cuerpos edificatorios que el manhattanismo se apropiará para ejecutarlos y ocuparlos.

Grupos de teóricos preocupados por la cultura de la congestión serán los encargados de que se produzca el salto entre el manhattanismo inconsciente a otro consciente, tratando de materializar el verdadero manhattanismo. Dichos teóricos cuestionarán todo menos el rascacielos, eje vertebrador y axioma en torno al cual se estructurarán todos los teoremas. Aunque no tardarán en caer en la contradicción al defender el crecimiento en altura y la compacidad –es decir, la congestión–, mientras se encontraban problemas por la falta de luz, de ventilación y de espacios verdes en la ciudad.

Una de las varias soluciones que se plantearon para erradicar el problema de la congestión fue crear una especie de Venecia. Esta idea defendida por Harvey Wiley Corbett en 1923 consistía en destinar todo el plano del suelo de la ciudad únicamente al tráfico rodado[38], relegando los peatones a unas pasarelas elevadas. Las carreteras como canales y las pasarelas como las aceras venecianas. Este intento por aliviar la congestión consiste en generar mayor congestión, pero organizada de otro modo y convertiéndola, pues, en algo positivo.

Los teóricos no buscan solucionar los problemas, puesto que de gestionarlos y hacerlos desaparecer, ellos morirían en su profesión. En esta cultura de la congestión se definen los elementos que componen la metrópolis: la ciudad entendida como una (mega)aldea; los edificios pensados como unas montañas que crecen en altura; y Manhattan como una Venecia modernizada con islas y canales llenos de automóviles. Es un urbanismo metafórico que aspira a la conquista de cada manzana con una única construcción y con un pensamiento o ideología, apoyados por lo tecnológico y las grandes masas.

Una tecnología que ha llegado a crear circunstancias impropias de los edificios y que, por contra, imita condicones climáticas que antes *sucedían*

[38] Koolhaas, R. *Delirio de Nueva York*, *op. cit.*, p. 120.

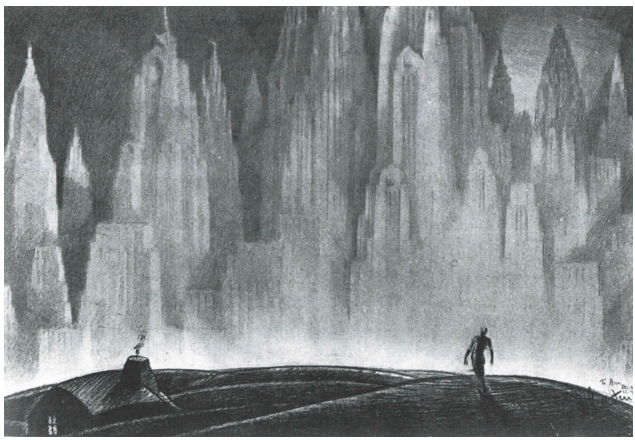


Fig. 08. Dibujo de Hugh Ferriss. El usuario frente a la inmensidad de la ciudad.

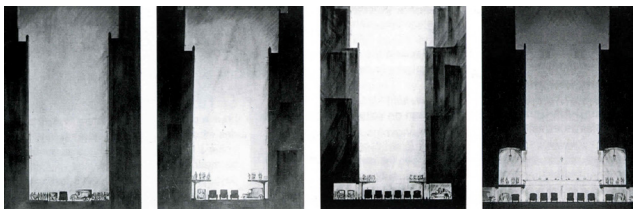


Fig. 09. Propuesta de Harvey Wiley Corbett para resolver la congestión del tráfico. Los pasos, de izq. a dcha. son: 1. Situación actual. 2. Trasladar el paso de los peatones a las pasarelas elevadas. 3. Recortes y apropiación de las plantas bajas de los edificios para conducir el tráfico rodado. 4. Los peatones cruzan las calles mediante puentes elevados.

fuera: tormentas repentinas, minitornados, rachas gélidas en la cafetería, olas de calor, e incluso neblina; un provincianismo de lo mecánico.[39]

Utilizando estos medios tecnológicos, la ciudad produce un curioso efecto que consiste en la conversión de lo mediocre en algo exclusivo y de alto nivel. Sucede como con el *Merzbau* del artista Kurt Schwitters. Esta obra que comenzó con la *Columna Merz*, no era más que un collage de varios objetos que el artista fue encontrando, mayoritariamente, en la basura. La *Columna*, como obra y proyecto, cobró vida y exigía continuarse, no estaba concluida. De esta forma, fue expandiéndose poco a poco por todo el estudio hasta llegar a ocupar la totalidad de la casa. La basura ensalzada al nivel de arte, dignificada en un proceso de creatividad y sintonía que el propio Schwitters describe de la siguiente forma:

> *"*La catedral de la Miseria Erótica[40] *crece como una ciudad. En algún lugar una casa debe ser construida y la comisión de edificación debe garantizar que esta nueva casa no arruinará el aspecto de la toda la ciudad. Cuando capturo un objeto y sé que pertenece a* la catedral de la Miseria Erótica*, lo tomo, pego y cubro con escayola y lo pinto de acuerdo con la impresión global. […] En este proceso las cosas que son en parte o totalmente obsoletas, recuerdan como prueba que han perdido su valor como elementos independientes de la composición. Crecen como costillas de la arquitectura, nuevos valles, agujeros y grutas vienen a tener una nueva vida por sí mismas en el todo de la construcción".*[41]

Será la cultura de la congestión la que marcará el manhattanismo, un modo de urbanismo de actitud caníbal: devora todo aquello que se encuentra a su paso para dotarlo de la tecnología necesaria para su progreso. Y el espíritu de lo absorbido no desaparece, sino que resurgirá, formando parte del ya mencionado proceso destrucción-construcción. Todas las etapas de un edificio se reencarnarán en el espíritu del próximo proyecto, negándose al olvido.

La congestión, mientras tanto, sigue en aumento, alcanzando niveles inimaginables. Raymond Hood, un arquitecto estadounidense, propondrá, al

---

[39] Koolhaas, R. (2014). "La Ciudad Genérica" en *Acerca de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 62.

[40] Schwitters también llamará a su *Merzbau* como *la Catedral de la Miseria Erótica*.

[41] De Molina, S. (2014). *Collage y Arquitectura*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, p. 63.

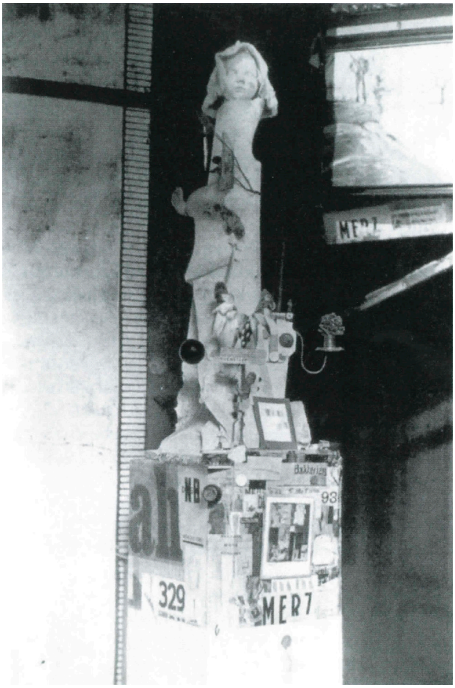


Fig. 10. *Columna Merz* de Kurt Schwitters.1923.

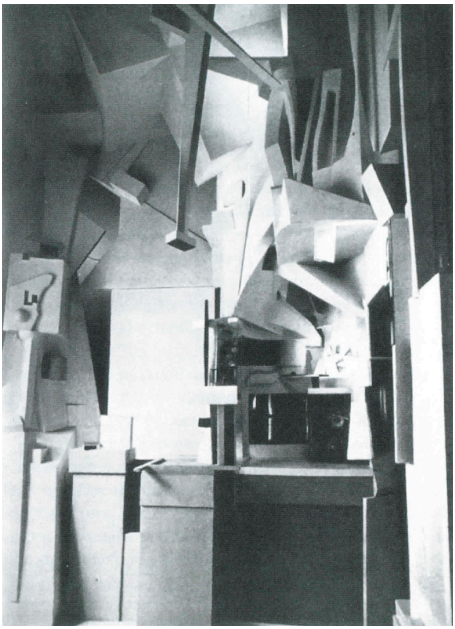


Fig. 11. *Merzbau* de Kurt Schwitters.1930.

igual que los anteriores teóricos, soluciones para solventar este problema. Plantea, en su caso, una ciudad de torres [...], un bosque de agujas exentas y antagonistas, al que podrá accederse por los caminos regulares de la retícula.[42]

De nuevo, resolver la congestión con más congestión parece ser el único planteamiento viable. Pero Hood da un paso más allá, y lanza la posibilidad de vincular las oficinas y las viviendas, las industrias con los hoteles. De esta forma, se tiene todo en un radio lo suficientemente pequeño como para evitar grandes desplazamientos. Es más, puede tenerse todo bajo un mismo techo. La congestión se solventa cambiando los desplazamientos horizontales a lo largo de la ciudad por desplazamientos verticales en una misma construcción.

Que este problema se solucione con el problema en sí mismo supone la existencia de una barrera de la congestión, que una vez sobrepasada, desaparecerá. Y según el planteamiento de Hood, el conflicto desaparecería de las calles y se vería absorbido por los edificios. Pero eso ya es asunto de la gran lobotomía que se practicará más adelante.

Este tipo de cultura produce sobre la sociedad cierto efecto anestésico. Lo monumental no sorprende, lo surrealista está absorbido por la ciudad. Tanto es así que incluso el propio Dalí queda desconcertado en varias ocasiones durante su estancia en Manhattan. Un buen reflejo de ello es su intento por conmocionar a los cosmopolitas a su llegada a la metrópolis abrazando una barra de pan de 2,5 metros. Pero "ninguno de los periodistas me hizo una sola pregunta sobre la barra de pan que sostuve ostensiblemente durante toda la entrevista, bien en el brazo o bien apoyada en el suelo como si fuese un gran bastón"[43].

La cultura de la congestión había desembarcado en una ciudad receptiva, dispuesta a sufrir y disfrutar lo que este tipo de cultura puede ofrecer. Su desarrollo, como se ha podido observar, resultó tan inevitable como irresoluble. Como una hidra a la que, por muchas cabezas que se le corten, se regenerá con otras dos nuevas. Una cultura (o quizás un monstruo) que llegó para definir la sociedad del siglo XX.

---

42 Koolhaas, R. *Delirio de Nueva York*, *op. cit.*, p. 164.

43 *Ibíd.*, p. 261.

3.3.2. Lo sintético irresistible o tecnología de lo fantástico

Artificial, obtenido por procesos industriales y que tiende a imitar a un objeto que se encuentra de forma natural en el medio. Generar atmósferas y situaciones, forzarlas para tener un completo control de las circunstancias. Bajo estas premisas debe entenderse el concepto de lo sintético irresistible que presenta Koolhaas en su *Delirio*, y que desarrolla a lo largo del libro mediante una serie de ejemplos.

Uno de los primeros casos que se encuentra es la gran alfombra verde que caracteriza a Manhattan: *Central Park*. Un manto artificial, una conservación taxidérmica de la naturaleza[44]. En esta zona verde que ocupa varias manzanas de extensión se busca la (re)creación de una naturaleza que no existió, de un estanque que nunca bañó esa zona y de unos desniveles que no estaban allí.

Si bien éste fue el principio de lo artificial en Manhattan y que tanto captaba el interés de los proyectistas, lo sintético, en cambio, se verá potenciado incluso más con la aparición de la tecnología y del ascensor. Será en la *Feria de Manhattan* de 1853 cuando se presente dicho invento. No es más que una forma de elevarse que supone, en sí misma, una teatralidad donde el triunfo es el anticlímax. Que el elemanto no caiga, el no-acontecimiento, supone el éxito. El desastre nunca llega a ocurrir, y es sobre estas bases sobre las cuales se construye la ciudad de Manhattan: una acumulación de desastres que nunca ocurren.[45]

No obstante, será en Coney Island donde se sienten las bases de lo sintético irresistible, donde las grandes masas serán conocedores de los desarrollos tecnológicos y de lo que éstos son capaces de aportar. Una fijación por la tecnología que se consolida en el sitio que será la incubadora de Manhattan, el laboratorio de pruebas previas y necesarias para el correcto desarrollo de la metrópolis. Si bien el resto del mundo se centra en utilizar los avances y medios tecnológicos para progresar y evolucionar, en Coney Island la principal preocupación de dichos medios es la de ofrecer placer. Preocuparse por la diversión y el hedonismo de los visitantes. Esta isla será el lugar de retiro de los cosmopolitas, que en esta ocasión no escapan de lo artificial de la metrópolis hacia lo natural, sino más bien hacia lo sobrenatural. En vez de dejar en suspenso la presión urbana, lo que se ofrece es su intensificación.[46]

---

44 *Ibíd.*, p. 21.

45 *Ibíd.*, p. 27.

46 *Ibíd.*, p. 34.

Fig. 12. Situación de Coney Island en relación con Manhattan.

En Coney Island se encuentran multitud de parques de atracciones (*Steeplechase*, *Luna Park* y *Dreamland* serán los tres grandes bastiones), y es en ellos donde se crean las realidades sintéticas. Los barriles del amor dan lugar a una intimidad sintética; mientras que los caballos de carreras mecanizados producen una diversión sintética. Lo cotidiano se ve modificado por lo surrealista.

La llegada de la electricidad lleva al extremo el potencial de Coney Island. Bosques de torres con bombillas, cuyo uso se puede entender como un duplicador arquitectónico, puesto que en la noche, las bombillas describen las siluetas de las torres. La consecución de la fantasía se consigue mediante la ciudad eléctrica. Y es aquí donde surge un *logro* que preocupará a los arquitectos, pues se tiene la concepción de que la tecnología junto con el cartón piedra da lugar a la realidad.

Un ejemplo de ello es *Dreamland*, donde la simulación de realidades sintéticas se lleva al extremo de simular incendios y varios desastres naturales a modo de reclamo turístico. Son conscientes del potencial y las posibilidades que ofrece la tecnología para producir fantasías. Ambientes a modo de divertimento que posteriormente llegarán a crear atmósferas artificiales en el interior de los edificios de Manhattan.

El desarrollo tecnológico y el refinamiento al que llegan los parques de atracciones alcanza, como se ha visto, niveles que pueden resultar inimaginables. *Dreamland*, por ejemplo, acogía entre sus infraestructuras *El edificio Incubadora*, donde los bebés prematuros recibían sus cuidados diarios. Instalaciones de incubación mejores que las de cualquier hospital de la época.[47]

Una de las atracciones que resulta realmente remarcable dentro de este parque de atracciones es *La Casa del Té*, en la cual se simulaba un vuelo por Manhattan. Unos años más tarde, en 1905, se expuso el Dirigible n.º 9 de Santos Dumont. De esta forma, la realidad superó al sueño. O lo que es lo mismo, al sugerir e imaginar un futuro y, por tanto, un presente en potencia, las distancias con lo fantástico se acortan.

Con todo lo anterior, se crean las bases para un nuevo tipo de urbanismo, tomando como principio la tecnología de lo fantástico. Las variables adquieren un nuevo significado, una nueva dimensión. El emplazamiento se convierte en un estado en miniatura, con sus correspondientes fronteras o límites,

[47] *Ibíd.*, p. 51.

resaltando su carácter independiente. El programa es una ideología, un tema que estructura todas las instalaciones y lo que sucederá en ellas. Esto se hace especialmente evidente en el caso del parque de atracciones *Luna Park*, en cuyo acceso principal se ubicaba una cámara estanca con un gran potencial conceptual, que pretende transformar al visitante en astronauta:

> *El Viaje a la Luna en la aeronave Luna IV [...]. Una vez a bordo de la gran aeronave, sus enormes alas se elevan y caen, el viaje ha comenzado realmente y la nave pronto está a 100 pies [30 m] de altura en el aire. Un vasto y maravilloso panorama del mar circundante, con Manhattan y Long Island, parece ir desvaneciéndose a medida que la nave se va elevando.*
>
> *Las casas se van alejando hasta que la tierra se pierde de vista, mientras la luna crece cada vez más. Al pasar sobre nuestro satélite lunar se ve la naturaleza árida y desolada de su superficie. La aeronave se posa suavemente una vez efectuado el alunizaje, y los pasajeros entran en las frescas cavernas de la Luna.*[48]

Por último, la concepción de la arquitectura se modifica por la correcta disposición del aparato arquitectónico para poder llevar a cabo su función de forma eficiente. En resumen:

> Emplazamiento - Estado en miniatura
> Programa - Ideología
> Arquitectura - Disposición del aparato tecnológico

Este modo de urbanismo hedonista será duramente criticado por los reformistas, los partidarios del urbanismo de las buenas intenciones, quienes no aceptarán que Coney Island siga su curso hacia la autodestrucción conducida por las grandes masas. El conflicto se solventará de forma inesperada, puesto que *Dreamland* y *Luna Park* arderán respectivamente en 1911 y 1914. Es así como en la isla gana fuerza el urbanismo de las buenas intenciones, debilitando al de la escasez de la realidad.

No obstante, ya por aquel entonces Coney Island había cumplido con creces su objetivo para el manhattanismo. Se habían testado los sistemas que funcionan y los que fracasan, se había experimentado en ese gran laboratorio de pruebas y se había puesto a punto la tecnología. Los cosmopolitas eran conocedores

[48] *Ibíd*., p. 39.

de los avances tecnológicos y ya no los reclamaban exclusivamente para el ocio y la diversión, sino también para su uso cotidiano. Será así como la tecnología ocupe un hueco en la arquitectura del día a día de los habitantes de Manhattan. Lo sintético ha venido para quedarse.

En los rascacielos, lo sintético irresistible se manifestará de diversas formas, aunque relacionadas entre sí con un mismo fin: aunar fuerzas para garantizar el éxito del propio rascacielos. La tecnología y más concretamente la inserción del ascensor en los edificios genera una estética cuya base se encuentra en la ausencia de articulación entre las diferentes plantas. Esto conduce a dos situaciones:

> 1. En primer lugar, al permitir el crecimiento en altura, se pone de manifiesto una paradoja metropolitana, donde cuanto mayor es la distancia al suelo, más estrecha es la comunicación con lo que queda de la naturaleza (es decir, la luz y el aire)[49]. Las plantas más cercanas al suelo se encuentran alienadas, alejadas de lo natural, de manera que es así, creciendo en altura, como se asegura una mayor proximidad a lo primigenio.
>
> 2. La segunda situación a la que conduce consiste en la gran variedad de realidades que puede albergar cada uno de los pisos. Se establecen realidades de lo más variadas, independientes entre sí.

Así mismo, en el interior de un edificio el arquitecto Henri Erkins reproduce de forma realista unos jardines romanos, los *jardines romanos de Murray*. Se simula un ambiente exterior en un interior, en un espacio cerrado con sus consiguientes dificultades. Las juntas interiores del edificio se desdibujarán con una serie de juegos de espejos, difuminándose los encuentros entre los paramentos. En el techo, pintado de azul, se ubican luces eléctricas que simulan el efecto de las estrellas al anochecer. El espacio interior, gracias a los espejos, parece infinito; y gracias a los efectos de sonido y de luz, parece exterior.

Pero esto no se limita a las distintas plantas de un rascacielos, sino que puede llegar a ocupar manzanas enteras, convirtiéndose en los nuevos parques temáticos que se encontraban en Coney Island. Manzanas como el Hipódromo de Thompson que está dotado de una parafernalia tecnológica que manipula y distorsiona las condiciones existentes más allá de lo reconocible,

[49] *Ibíd.*, p. 82.

estableciendo leyes privadas e incluso cierta ideología.[50]

Todas las manzanas son igualmente protagonistas dentro de la retícula que caracteriza a Manhattan, de manera que la única forma de competir entre ellas consiste en sacar todo su potencial tecnológico, en crear una filosofía que las haga diferentes al resto. Su apariencia no es otra que, como ya se ha comentado y del mismo modo que se aprecia en la *Ciudad del Globo Cautivo*, la de un conjunto de islas independientes pero que, sin embargo, interactúan en el gran collage de la metrópolis.

Al estudiar los casos de todas las vidas que puede albergar una manzana completa, se llega al hotel *Waldorf-Astoria*. Pese a haber tenido varias vidas (pues el hotel cambió de emplazamiento y se vio sometido a sucesivas modificaciones), su espíritu permaneció inmutable en todas sus variantes. La vida cotidiana en su interior, como ejemplo de tantos otros rascacielos de Manhattan, alcanzó un nivel de teatralidad y refinamiento insospechados años atrás. Un nuevo aparato tecnológico apareció e hizo posible, una vez más, llevar al extremo lo sintético: el teléfono. Mediante una llamada telefónica, el visitante se ponía en contacto con el servicio de habitaciones, pudiendo elegir entre una cena más cosmopolita o una más provinciana. Desplazarse a un lugar determinado a través de la gastronomía con sólo descolgar el teléfono y sin moverse de la habitación. La tecnología y, en este caso, el programa del hotel, hacieron posible esa fantasía.

Posteriormente, y al igual que sucedió con *La Casa del Té*, los hoteles servirían de inspiración para las mentes hollywoodienses. Será uno de los temas favoritos para las películas de la época, permitiendo total libertad a los guionistas. Se encuentran largometrajes como *El hotel de los líos* (1938) de los hermanos Marx o bien *Cayo largo* (1948) dirigida por John huston. Un hotel es, por sí mismo, una trama con sus propias reglas, sus protagonistas y sus argumentos. El visitante puede ser el actor principal de una película e interactuar con el resto de huéspedes, los actores secundarios.

Si se busca otro caso de fantasía dentro del *Delirio* de Koolhaas, se encuentra el edificio *Radio City Music Hall*, un teatro inaugurado en la década de 1930 que, al igual que el hotel *Waldorf-Astoria*, sufrirá cambios a lo largo de su vida. No obstante, lo que verdaderamente interesa respecto a este proyecto es el punto de partida de Roxy (cuyo verdadero nombre era Samuel Lionel Rothafel), un experto de la escenografía y del mundo del espectáculo.

[50] *Ibíd*., p. 97.

Fig. 13. Primer *hotel Waldorf-Astoria*. 1893.

Fig. 14. *Radio City Music Hall*. 1932.

El teatro era capaz de recrear una puesta de sol, motivo principal de la infraestructura, materializándose metafóricamente en semicírculos, tanto en planta como en sección. Además, las luces reproducían este mismo ciclo del sol que dura 24 horas en tan sólo una representación. Junto con lo anterior, y con el fin de intensificar la experiencia e incluso conducirla a sus límites, se pensó en añadir gases alucinógenos en los conductos de ventilación. De nuevo, la tecnología de lo fantástico se apoya en la arquitectura para crear atmósferas artificiales.

No obstante, es remarcable que en el *Radio City* no todo salió a pedir de boca. Lo monumental de la arquitectura y de todos los sistemas y mecanismos utilizados para ejecutar la metáfora de la puesta de sol ridiculizaba la actuación. La grandeza del contenedor no se adecuaba al contenido imperfecto ni a sus sentimientos.

> *"Gran parte del espectáculo parecía lamentablemente mediocre, fuera de lugar entre esos alardes de la arquitectura y la mecánica."*[51]

La falta de realidad en Manhattan se hace cada vez más patente. El principal motivo de ello, de acuerdo con Dalí, se debe a la densidad de la civilización. Es decir, cuanto mayor sea esta densidad, la realidad se consume de forma más compulsiva e inmediata. La naturaleza desaparece con la tecnología, y los suministros de realidad se agotan. Es una de las consecuencias directas de lo cosmopolita.

Lo sintético irresistible aparece en *Delirio de Nueva York*, tal y como se ha visto en estas líneas, como uno de los desencadenantes del tipo de arquitectura que invade Manhattan durante su desarrollo. Una forma de pensamiento y un modo de vida que determina las líneas de actuación de los arquitectos. Un interés por generar ideologías propias que marquen la diferencia con el resto de manzanas que también cuenta con el apoyo de los avances tecnológicos. La persecución de lo fantástico frente a una realidad que cada vez se debilita más y más se verá estrechamente vinculado con el fenómeno de la gran lobotomía, explicada por Koolhaas en su *Delirio* y que se comentará a continuación.

---

[51] *Ibíd.*, p. 211.

3.3.3. La gran lobotomía

Este concepto adquiere una importancia significativa dentro de *Delirio de Nueva York*, como consecuencia directa de la cultura de la congestión. El concepto lobotomía debe entenderse no como la extirpación de un elemento dentro de un conjunto -en un ámbito médico, esto sería una lobectomía-; sino más bien como una ruptura.

En medicina, las lobotomías consisten en la destrucción de una parte del cerebro, los lóbulos frontales. Para ello, se lleva a cabo una incisión o corte en los nervios que comunican dicha zona. De esta forma, se dejan incomunicados los lóbulos frontales, abandonan sus funciones.

Koolhaas identificará el mismo proceso en el manhattanismo. Un procedimiento según el cual, determinados elementos de la ciudad se dejan incomunicados del resto, viéndose absorbidos por dimensiones independientes y que niegan cualquier tipo de relación con la metrópolis.

Dentro del *Delirio*, la primera gran lobotomía se identifica en Coney Island –de nuevo, adelantándose a los acontecimientos que vivirá poco después Manhattan, su hermana mayor–, pues una gran parte de la isla se desentiende de la realidad, creando la suya propia. Busca sus propios intereses y la forma de beneficiarse a raíz de ellos.

Esta lobotomía puede identificarse incluso en un orden decreciente de escala. Es decir, si una parte de Coney Island decidió escindirse de la otra para crear su propia realidad, también puede entenderse la existencia de otra escisión en cada uno de los diferentes parques de atracciones. Una subdivisión gradual o un juego de *matrioskas* contenidas unas en el interior de otras. Se puede apreciar claramente en el caso de *Steeplechase*:

> *"Delimita así gradualmente una zona de diversión diferenciada, que se formaliza cuando en 1897 levanta [un muro] a su alrededor y canaliza a los visitantes a través de entradas marcadas por arcos triunfales..."*[52]

El muro busca cerrarse al exterior y forzar al visitante a experimentar la existencia según la voluntad del propio parque, como un vaso estanco que

---

[52] *Ibíd.,* p. 37. En esta versión se omite el término un muro, pero remitiéndose a la versión original en inglés, se identifica claramente: "*gradually staking out a discrete amusement area that is formalized when in 1897 erects a wall around ir and channels his visitors through entrances marked by triumphal arches*" en KOOLHAAS, R. (1978). *Delirious New York*. Nueva York: The Monacelli Press Inc, p. 37.

se mantiene incomunicado con el resto y se niega a relacionarse con ellos, reafirmando su identidad.

Aun así, hace falta remarcar que pese a ser evidente esta lobotomía desde los comienzos del Manhattanismo, Koolhaas no la nombrará hasta el momento de explicar el proceso de creación de los rascacielos.

De forma tradicional, el interior del edificio y el exterior del mismo, el lugar en el que se implanta, mantienen ciertas relaciones. De esta forma, el exterior descubre o deja entrever qué sucede en el interior. El problema surge en el momento en el que la Grandeza entra en juego, la monumentalidad.

El rascacielos, por sus grandes dimensiones y su enorme volumen, afirma Koolhaas, se convierte en un *automonumento*, en un símbolo (vacío). Un monumento que debe cumplir dos exigencias opuestas: la de ser un monumento – condición que sugiere permanencia, solidez y serenidad–[53] y la de absorber los constantes cambios que supone albergar vida en su interior, hecho antimonumental por sí mismo.

A este conflicto se le añade otro de carácter matemático. A medida que un edificio aumenta de tamaño, el volumen interior crece en unidades al cubo; mientras tanto, la superficie ocupada por la fachada o la envolvente lo hace con unidades al cuadrado. El volumen interior se dispara a un ritmo mucho mayor que lo hace la piel exterior. Esto se traduce en que la fachada debe ser capaz de, en una superficie no excesivamente elevada, de explicar qué sucede en el interior. La forma que tiene el manhattanismo de resolver este doble conflicto (mantener la monumentalidad albergando vida y controlar el conflicto entre el volumen y la piel del objeto arquitectónico) consiste en practicar la comentada lobotomía. Se produce la ruptura entre la fachada y el volumen interior, entre el contenedor y el contenido. Se opta por esconder la vida cotidiana interior y los continuos cambios que ésta sufre.

Retomando uno de los ejemplos comentados en el apartado anterior se puede analizar cómo *los jardines romanos de Murray* participan de este recurso. Una decisión que se toma de puertas para dentro y también de puertas para afuera. Es decir, se busca un interior hermético, que se mantenga incomunicado con el exterior para mantener la atmósfera artificial de la villa romana; y a su vez, se quiere aliviar a la ciudad del contraste y de las permutaciones que se sufran dentro de la piel del edificio.

---

53 *Ibíd*., p. 100.

Con la lobotomía, se consigue satisfacer la exigencia de la automonumentalidad, con la consecuente creación de dos arquitecturas separadas: la arquitectura de los exteriores metropolitanos y la arquitectura del diseño interior que, usando las tecnologías más modernas, recicla, convierte e inventa recuerdos e iconografías.[54]

En esta forma de operar, la aplicada en *los jardines de Murray*, lo fantástico sustituye a lo utilitario. Bajo una envolvente homogénea, se encuentran unos espacios heterogéneos y diversos. Cada fragmento aspira a ser capaz de llenar su porción con una hiperdensidad que tenga un significado propio, una ideología particular.

En la década de 1930, durante una fase del proyecto *Rockefeller Center*, existe un proceso de extrusión de hasta 10 plantas del propio solar. Los clientes eran inexistentes, sólo se habla de un volumen. Podía albergar desde unas oficinas hasta viviendas temporales o bien convertirse en un hotel. Bajo esta incertidumbre tenía que ser proyectado y construido, de manera que se optó por homogeneizar el conjunto del *Rockefeller Center* independientemente de lo que posteriormente sucediera en el interior de estos 10 pisos. Finalmente se convertirían en unos estudios de radio y televisión. Una forma de proyectar y de hacer uso de la lobotomía y sus principios que posteriormente se extendió a gran número de los rascacielos de Manhattan.

Es ésta la forma que tiene el manhattanismo de asegurar que la calma exterior se mantiene a la vez que el desenfreno interior sigue su ritmo. La serenidad de la Ciudad Genérica se logra mediante la evacuación del ámbito público, como en la emergencia producida por un simulacro de incendio. El plano urbano alberga ahora sólo el movimiento necesario, fundamentalmente los coches.[55]

Con la lobotomía, la hiperdensidad exterior y la interior se desvinculan. Si bien la desconexión se produce para que el interior pueda desarrollar todo tipo de actividades en sus infinitos cubículos independientemente de lo que sucede en la metrópolis, cabría cuestionarse lo siguiente: ¿la lobotomía protege al exterior del bullicio interior? ¿O más bien pone a resguardo a los habitantes de lo inhumano que conlleva la hiperdensidad de Manhattan?

---

54 *Ibíd.*, p. 104.

55 Koolhaas, R. *La Ciudad Genérica, op. cit.*, p. 43.

Fig. 15. Vista interior de *los jardines de Murray*. 1908.

Fig. 16. Conjunto *Rockefeller Center*.

3.3.4. El cisma vertical

El último concepto a introducir dentro de este compendio es el cisma vertical. Debe entenderse de forma conjunta y estrechamente relacionada con la gran lobotomía, pues ambas comparten un carácter disruptivo.

Si bien en la gran lobotomía se producía una ruptura en las conexiones interior-exterior, en el cisma vertical se pone fin a las relaciones en las distintas plantas. Cada uno de los diferentes niveles tendrá un tratamiento distinto, como si se tratara de una parcela que ocupa la superficie del solar pero a una determinada altura, con independencia del resto de plantas que dispondrán también de su propio solar virgen.

> *"Las villas de las 84 plataformas presentan toda una gama de aspiraciones sociales, desde lo rústico a lo palaciego; las enfáticas permutaciones de sus estilos arquitectónicos, las variaciones en los jardines, los cenadores y cosas similares crean en cada parada del ascensor un estilo de vida diferente."*[56]

Esto se produce, como se ha insinuado en el extracto anterior, gracias al ascensor –la tecnología de lo fantástico y su influencia sobre Manhattan se hace patente–, pues relaciona diferentes formas de vida sin la necesidad de que compartan un punto de encuentro. Cada vivienda puede establece sus normas, de manera que, al seccionar el edificio, se obtiene un collage con actividades, estilos y escenarios de lo más variados.

Respecto a este concepto cabe nombrar una serie de edificios que evidencian este proceso. El primero de ellos es el Empire State, que además servirá para comentar el funcionamiento general del diseño de los rascacielos en Manhattan.

El Empire State nació con la aspiración de superar en altura a cualquier otra edificación construida anteriormente, con grandes aspiraciones y buscando la satisfacción de las necesidades de los inquilinos. Su modo de organización consistió en proyectar un núcleo en el centro, cuanto más compacto mejor, que contuviera las comunicaciones verticales, los baños y los pasillos. De forma perimetral se disponen los espacios servidos, como las oficinas. Se trata de una pirámide de espacio no arrendable, rodeada de una pirámide de espacio arrendable.[57]

---

[56] KOOLHAAS, R. *Delirio de Nueva York*, *op. cit.*, p. 85.

[57] *Ibíd.*, p. 138.

La importancia de esto estriba en el énfasis que se pone en la independencia entre las plantas a la hora de proyectar el rascacielos. Se habla de espacios arrendables, sin ningún nombre concreto, para que los futuros ocupantes dispongan de libertad cuando se trate de organizarlos. Los interiores de los edificios se han convertido en un lienzo en blanco. El arquitecto prepara el caballete, asegura una correcta imprimación de la superficie y la fija a un marco para que el futuro habitante decida qué proyecta en él: una vivienda, unas oficinas, etc.

Como se puede apreciar, comparte gran parte de su significado y de su razón de ser con la lobotomía, y con el fin de evitar la repetición de contenidos, se comentará un último ejemplo muy significativo de lo que supone el cisma vertical para la arquitectura cosmopolita.

En el Downtown Athletic Club se pone de manifiesto la ruptura vertical que se produce entre los distintos niveles. Un edificio que está pensado para ser un condensador social dedicado al culto del cuerpo masculino: una máquina para generar e intensificar algunas modalidades deseables de las relaciones humanas.[58]

Cada una de las distintas plantas tiene su propia función y sus instalaciones acorde con lo que sucederá en cada una de ellas. Pistas de squash, baños termales e incluso un bar donde comer ostras con guantes de boxeo, desnudos[59] en los niveles más inferiores; mientras que en los pisos más elevados se encuentran habitaciones para albergar a los usuarios. Cada nivel se encuentra especializado, nada tiene que ver con el resto. De hecho se podría eliminar o bien añadirse plantas según los intereses del proyectista y los inquilinos, y el sentido del Downtown Athletic Club se mantendría impasible, nada cambiaría.

En este proyecto entran en juego todas las variables que se han visto anteriormente. Mediante la lobotomía, esconde en su fachada todo lo que sucede en su interior y evita que la ciudad sufra los cambios que se producen en el propio edificio. La tecnología y su uso se hace patente al transformar cada una de las plantas en una pista de golf, una sala con mesas de billar o una piscina. De hecho, a nivel de sección sólo se llega a intuir el nivel en el que se encuentra la piscina.

El caso más significativo del cisma vertical se encuentra en la planta con el campo de golf, pues se reproduce fielmente un paisaje inglés en ese mismo

---

58 *Ibíd.,* p. 152.

59 *Ibíd*., p. 155.

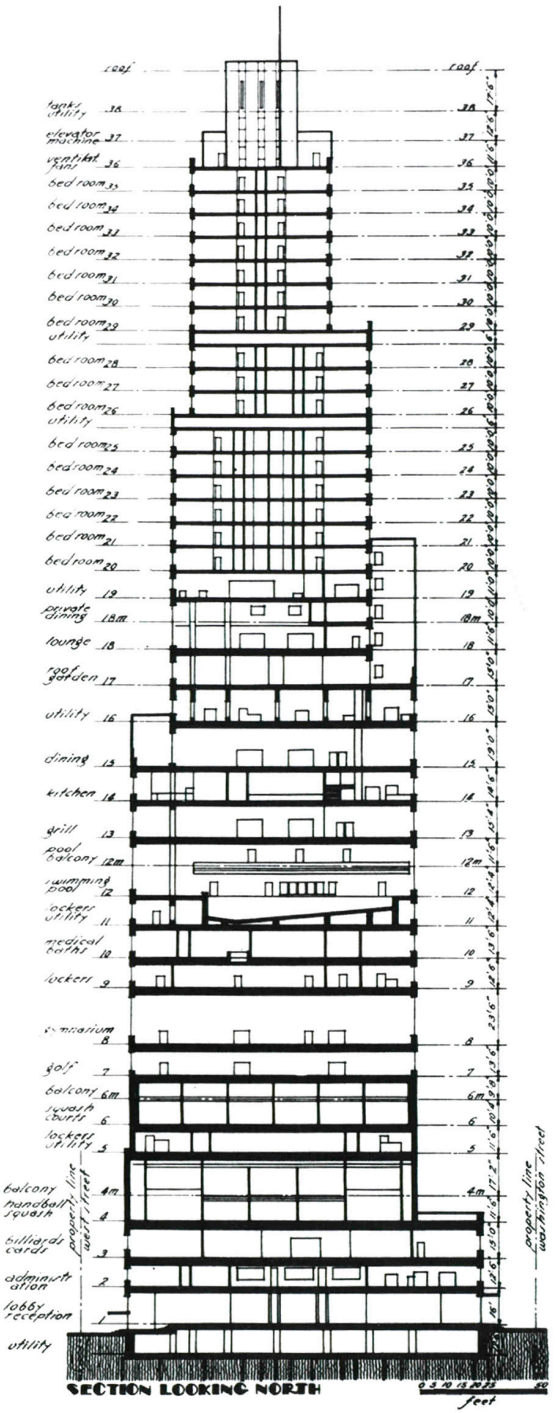
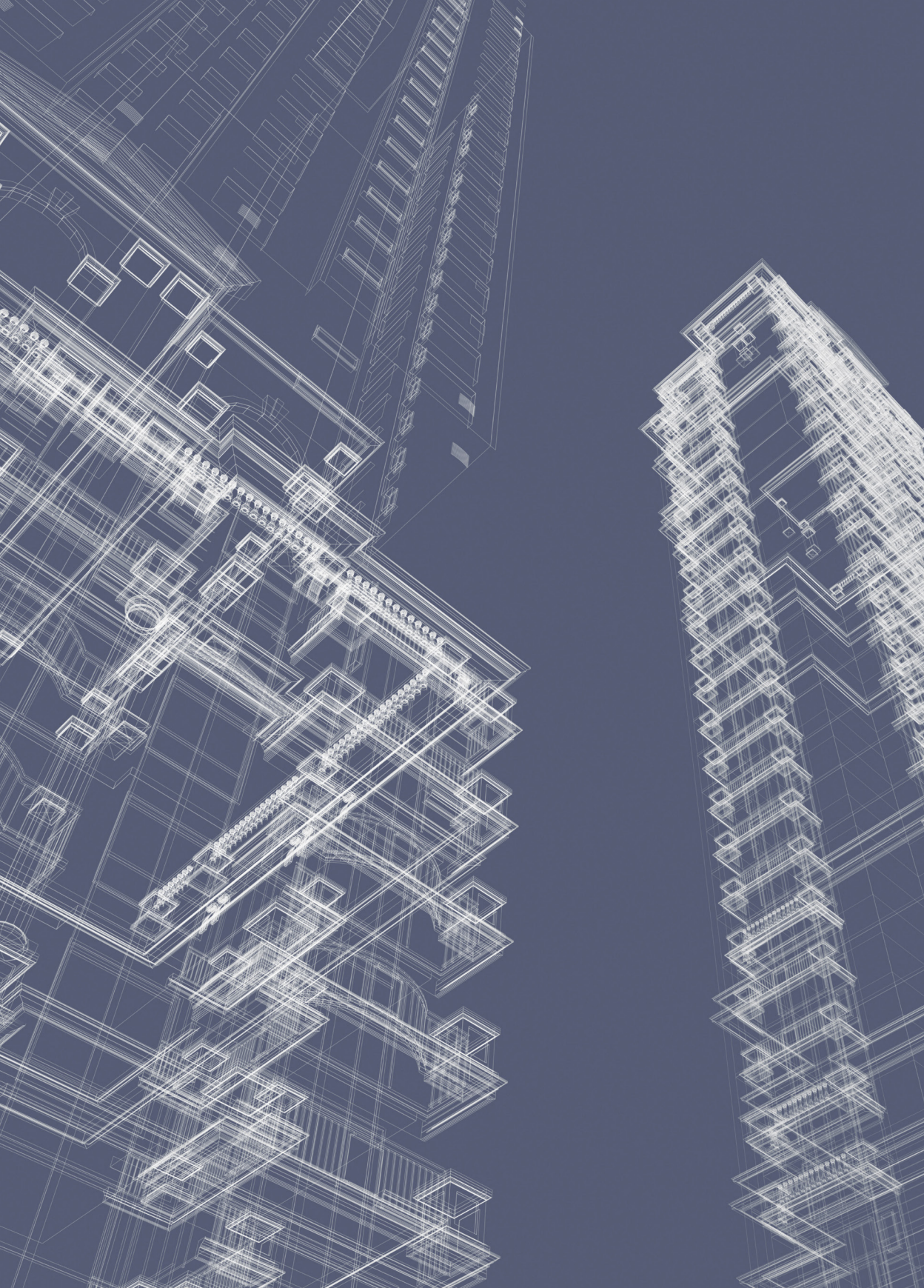


Fig. 17. Sección Downtown Athletic Club. 1931.

nivel, con sus consiguientes elementos tales como colinas, árboles, césped e incluso un puente.

Por último, debe entenderse este rascacielos como un proyecto que se somete a las exigencias de la cultura de la congestión, al ser capaz de dar cabida a toda una ciudad bajo una misma cubierta. Sin necesidad de abandonar la manzana, se tiene a disposición de quien lo requiera todas las instalaciones para vivir.



04

Lo que supuso Manhattan

Los temas que se derivan del *Delirio* ejercen una gran influencia tanto en el pensamiento de Koolhaas como en la línea de trabajo e ideación de los proyectos que se trabajan desde OMA. Más allá de llevar un calco de los rascacielos de Manhattan, la influencia reside más bien en los conceptos previamente desarrollados. La congestión, el cisma, la lobotomía y la explotación de lo tecnológico serán las líneas a seguir por el estudio a lo largo de sus proyectos.

Tal y como se ha comentado en el apartado *3.1. Cómo Koolhaas llegó a ser Koolhaas. Breve historia de OMA*, se van a diferenciar dos etapas en la filosofía del estudio. La primera se encuentra estrechamente ligada con la experimentación de las ideas citadas; mientras que la segunda, se basa en la búsqueda de una arquitectura icónica y memorable, pensada para quedar en el recuerdo. Se producirá el punto de inflexión entre ambas tendencias con la entrada del nuevo siglo y la construcción del Museo Guggenheim de Bilbao.

De esta forma, los proyectos que se tomarán como objeto de estudio para ponerlos en relación con los conceptos que se recogen en *Delirio de Nueva York* se ubican en la primera de las etapas de Koolhaas y OMA. Un segundo argumento para el estudio de los proyectos de esta etapa se encuentra motivado por la cronología. Tiene sentido que tras la recopilación de ideas y la experiencia cosmopolita, los proyectos inmediatamente posteriores estén directamente más influenciados.

4.1. Programa, programa y más programa

Uno de los conceptos que cabe analizar en primera instancia es la cultura de la congestión. La propia congestión conduce a mayor congestión y la ciudad de Manhattan se ha desarrollado conforme a ésta. Ahora bien, tal y como ya se ha explicado, se pueden dar varios tipos de congestión, referida a la población, al tráfico o bien a los edificios, entre otros aspectos. Todos ellos aúnan fuerzas para formar ese conglomerado al que Koolhaas llama *hiperdensidad*.

Cabe encontrar ahora qué tipo de congestión interesa a Koolhaas y de la cual se apropiará en sus proyectos. Al introducir las variables de la gran lobotomía y el cisma en los rascacielos de la gran ciudad, se adivina que el tipo de congestión al que se adhiere es a la programática.

> *"En cada planta, la cultura de la congestión dispondrá de nuevas y excitantes actividades humanas en combinación sin precedentes."*[60]

No busca en ningún momento una congestión de la población ni del tráfico en sus proyectos, puesto que no suelen ser especialmente relevantes. El programa, en cambio, se convierte en el foco de atención. Resolverlo, aplicando los criterios del rascacielos –lobotomía y cisma– no se convierte en algo de gran dificultad. Se caracteriza por la multiplicidad de usos manteniendo un aspecto unitario.

En 1982, Koolhaas evidenció este hecho en el concurso del *Parque de La Villette*. Se compara con uno de los edificios que se ha comentado con anterioridad, el *Downtown Athletic Club*. En él se observa que cada planta se encuentra especializada. Una heterogeneidad funcional interior que contrasta con la homogeneidad y apariencia unitaria del exterior del edificio o, en este caso, de la intervención.

La radicalidad de esta propuesta estriba en la extrema congestión programática, un proyecto a base de puro programa. Atendiendo a las palabras de Koolhaas acerca de la idea de proyecto, debe entenderse como un diseño basado en la propuesta de un método que combina especificidad arquitectónica con indeterminación programática[61]. Es decir, se busca una cierta flexibilidad y adaptación por parte del proyecto de cara al futuro, aceptando posibles cambios.

---

60 *Ibíd.*, p. 125.

61 Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL*. Nueva York: The Monacelli Press Inc, p. 921.

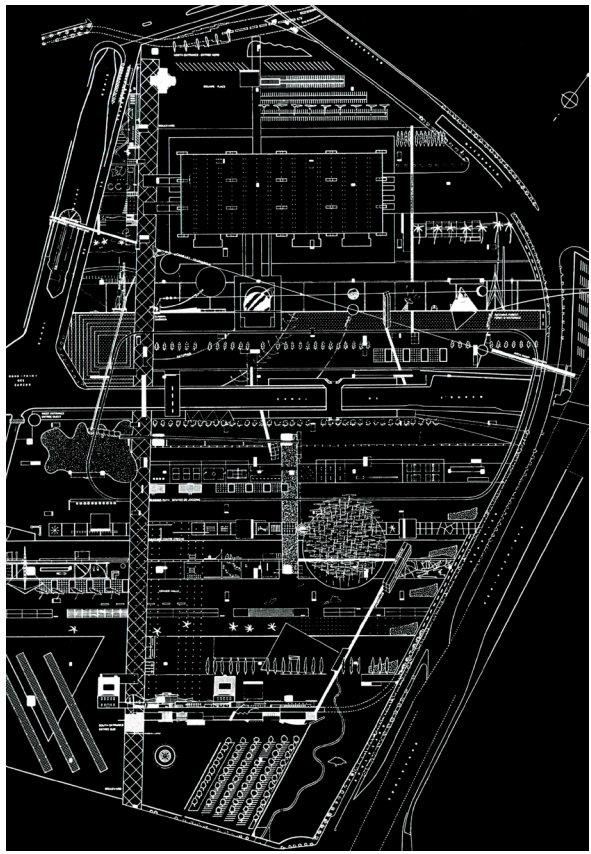


Fig. 18. Planta del *Parque de La Villette*. 1982.

La indeterminación programática permite, no sólo en el *Parque de La Villette*, sino en cualquier proyecto posterior, un posible cambio o alteración futura sin repercutir en la idea de partida. El contenido puede variar siempre y cuando, desde el punto de partida, se haya contemplado dicha indeterminación del programa y sus funciones.

El proyecto se resolvió con una serie de bandas pensadas para albergar casi cualquier función de las requeridas. Además, cumpliendo con la imprecisión del programa, cada una de las bandas puede verse modificada con respecto de su planteamiento inicial para ajustarse a las necesidades de la zona.

> *"The layering is not unlike the experience of a high-rise building, with its superimposed floors all capable of supporting different programmatic events, yet all contributing to a summation that is more important than the accumulation of parts."* [62]

Retomando la analogía del *Downtown Athletic Club*, en ambos proyectos resulta remarcable la fragmentación y la división existentes. En el caso del rascacielos, mantiene la unidad y el aura de monumentalidad mientras en su interior se produce una especialización por plantas. En *La Villette*, pese a que cada banda acoge a un programa completamente distinto al de las bandas inmediatamente superior e inferior, sucede que el parque mantiene su integridad; no se concibe cada banda como un proyecto individual. Se trata de un programa sin ningún contenedor cuya estabilidad queda garantizada por los elementos naturales del conjunto.[63]

4.2. El espacio al servicio de la congestión

La multiplicidad programática será uno de los aspectos a enfatizar en muchos proyectos de Koolhaas. La repercusión sobre el arquitecto que tuvo el estudio de Manhattan se hace aquí patente. Y la forma en la que resolverá esta congestión se presenta en dos líneas diferentes y opuestas[64]. La primera se caracteriza por hacer hincapié en la autonomía de cada parte del programa; mientras que la segunda línea se define por la indeterminación programática que asume los múltiples cambios internos de la arquitectura.

---

62 *Ibíd.*, p. 923.

63 *Ibíd.*, p. 937.

64 Sobre el planteamiento de ambas líneas véase: TAMARGO, L. (2010). "Rem Koolhaas: del programa al espacio" en *REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura, n.º 2*, p. 185.

El primero de los recursos supone la especialización o especificidad espacial. De esta forma, se consigue expresar la autonomía del programa. Al igual que sucede en *Downtown Athletic Club*, se trata de que cada planta o cada zona se encuentra destinada a cubrir una función, una parte del programa. En este edificio de Manhattan, se introduce un uso en cada planta, con lo que la especialización se lleva a cabo tanto por el programa como por la decoración. Será ésta la que se adapte a las necesidades programáticas y la que introduzca, por ejemplo, colinas artificiales en la planta del campo de golf.

Surge, en esta apilamiento sistemático, un accidente que llama la atención en la sección: la piscina. Es el único espacio de toda la sección cuya función se reconoce a simple vista. Las necesidades de la piscina y las condiciones que ésta impone genera un espacio residual o *poché*[65] que surge entre la propia piscina y el forjado inmediatamente inferior.

Siguiendo con las premisas anteriores, se puede estudiar un proyecto de Koolhaas que se ajusta y mantiene parecidos más que significativos con esta forma de proceder. Se trata del proyecto para el Ayuntamiento de la Haya de 1986, basado en la superposición de plantas. En los niveles más bajos se establecen relaciones visuales y alturas libres, mientras que a medida que se crece en altura, las plantas optan por reivindicar su autonomía. Se plasma en este proyecto la idea de cisma vertical que tanto caracteriza a los rascacielos de Nueva York. Mantiene, por lo tanto, un parecido razonable con el edificio *Downtown*, a través de la especialización del programa. Compartimentaciones que delimitan espacios que, tras ser diseñados con mayor detalle, servirán para cumplir una función, una parte del programa. Las zonas se especializarán para satisfacer las necesidades del programa.

A su vez, si en *Downtown Athletic Club* se puede identificar un único elemento en su sección como lo es la piscina, sucede algo parecido en el Ayuntamiento de la Haya. Aparece en la sección un elemento que llama la atención: una esfera. Si al ver la excavación en la sección del *Downtown*, se intuye un elemento acuático, en el Ayuntamiento se adivina una parte del programa pensada para la reunión y que supone un hito importante en el proyecto. El espacio esférico servirá para el Consejo Municipal, un espacio en el que Koolhaas hace un esfuerzo por especificar el programa dentro del edificio.

Tomando otro ejemplo en el que use esta forma de proceder, se puede analizar el proyecto Très Grande Bibliothèque. La idea para esta biblioteca consistió en

---

[65] Para el origen de este término véase: Castellanos, R. (2010). "Poché o la representación del residuo" en *EGA, Revista de expresión gráfica arquitectónica, n.º 15*, p. 170-181.

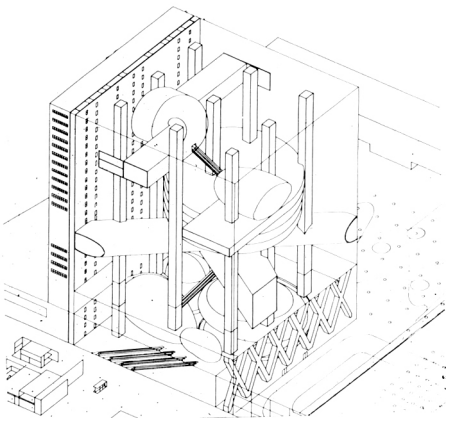


Fig. 19. Axonometría Très Grande Bibliothèque. 1986.

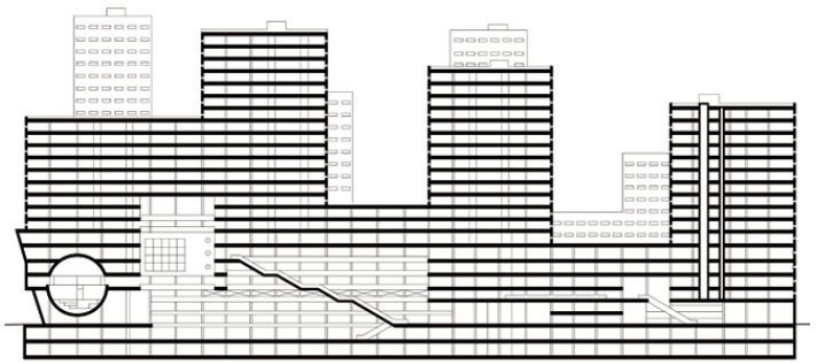


Fig. 20. Sección del Ayuntamiento de La Haya. 1986.

partir de un gran volumen sólido, un gran almacén donde guardar los libros, al que se le excavan unos volúmenes. Estos espacios vacíos, las ausencias, son los espacios públicos que funcionan con independencia del resto del edificio. Cada una de estas partes del programa está dotada de una alta especificidad, puesto que están pensadas para albergar un determinado uso.

Definir al detalle un espacio para albergar un programa es, como se ha visto, uno de los dos métodos que Koolhaas utiliza para resolver la congestión. El segundo consiste en realizar lo contrario: no definir nada. Los espacios resuelven el conflicto generado por la congestión con la multiplicidad de usos. Es la antítesis de la clase de cisma de los rascacielos neoyorquinos, pero eso no significa que se oponga al programa metropolitano; más bien sucede al revés, lo sustenta y lo favorece.

Al no definir estancias, lo que se produce es una continuidad espacial que enfatiza la indeterminación del programa. El edificio no es más que un marco físico en cuyo interior se pueden llevar a cabo infinitas actividades. Rampas que cruzan la totalidad del edificio para conducir a otras plantas, planos inclinados que son graderíos y que favorecen el desarrollo de varias funciones.

Todas ellas tienen cabida pese a no tener asignado un espacio determinado. Sin embargo, sólo hace falta encontrar el lugar idóneo para cada actividad. De esta forma, la especificidad espacial se desvanece a favor de crear un conjunto o una atmósfera en la totalidad del edificio.

Se pueden encontrar varios ejemplos donde utiliza este recurso. Cronológicamente, uno de de los primeros proyectos, no realizado, es el *Hotel Palm Bay Seafront y Centro de Convenciones*, en 1990[66]. En él ,se aprecia una gran pieza maciza a la que se le ha excavado toda la parte central. Como si de un sándwich se tratara del que sólo se han mantenido las dos rebanadas de pan, mientras que en el medio se ha dejado el gran vacío en el que sucederá todo.

Los forjados inferior y superior se curvan, imitando el entorno y creando un juego de desniveles que dan lugar a una serie de espacios únicos, donde ninguno es parecido al anterior. El suelo se eleva para acercarse al techo, el techo se aproxima poco a poco al nivel del suelo, o bien se fusionan ambos en un único gesto creando un espacio abierto y continuo.

---

[66] Koolhaas, R. *S, M, L, XL*, *op. cit.*, p. 377-399.

Fig. 21. Maqueta *Hotel Palm Bay Seafront.* 1990.

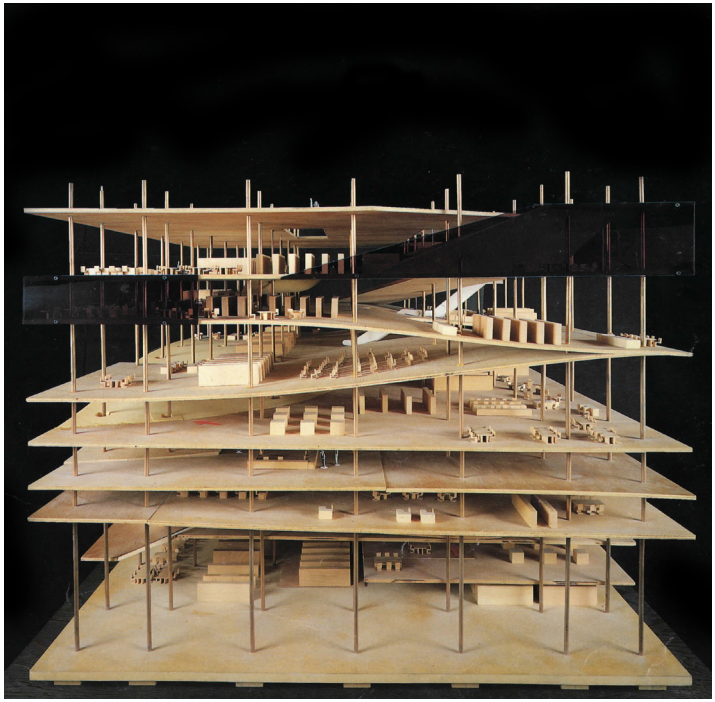


Fig. 22. Maqueta *Biblioteca de Jussieu.* 1993.

Las dunas del *Hotel Palm Bay Seafront* serán las rampas del edificio *Kunsthal II*, terminado en 1992. En este proyecto el recorrido se produce a través de una serie de rampas que comunican todos los niveles y que rompen con el concepto de planta individual[67].

En el *Kunsthal*, Koolhaas rompe con el cisma y, a su vez, con el *poché*. Debajo del desnivel creado por el auditorio no se genera un espacio residual. Esa altura que aumenta a medida que ascienden las gradas, es un techo inclinado que gana el restaurante ubicado en el nivel inmediatamente inferior.

Por último, un proyecto imprescindible para entender esta forma de resolver la congestión es la *Biblioteca de Jussieu*, de 1993. Se presenta con una continuidad total, una serie de planos que se pliegan para ir ascendiendo en altura. Se disuelve cualquier especificidad a favor del conjunto, lo que hace que en cualquier zona del edificio coexistan condiciones espaciales suficientemente variadas para albergar casi cualquier programa[68].

> "*We imagine its surface as pliable, a social magic carpet; we fold it to generate density, then a form a "stacking" of platforms; minimal enclosure makes it a building –the culmination of the* Jussieu *network.*" [69]

Esta segunda forma de operar de Koolhaas plantea programas complejos, híbridos para entender la realidad como un hecho de difícil control y manejo. Se acepta la realidad con la aceptación de la incertidumbre.

Como resultado de la experiencia obtenida a partir del manejo del espacio desde la especificidad hasta la ambigüedad, Koolhaas interioriza y asimila los puntos fuerte de cada una de las dos posiciones. A raíz de esto, plantea la posibilidad de combinar ambas, proyectando un espacio fluido capaz de albergar cualquier tipo de programa y, a su vez, detallar espacios específicos para unas funciones determinadas. Esto da lugar a la introducción de geometrías singulares en un mar programático.

En el edificio *Educatorium* se demustra lo comentado. Frente a una posición total en cuanto a la forma de resolver el espacio, Koolhaas opta por lo relativo y las *medias tintas*. Desarrolla un proyecto basado simultáneamente en la especificidad espacial y en la indeterminación programática. En función del momento y del

---

67 KOOLHAAS, R. (2004). *Content*. Köln: Taschen, p. 76.

68 TAMARGO, L. *op. cit.*, p. 377-399.

69 KOOLHAAS, R. *S, M, L, XL*, op. cit., p. 1310-1312.

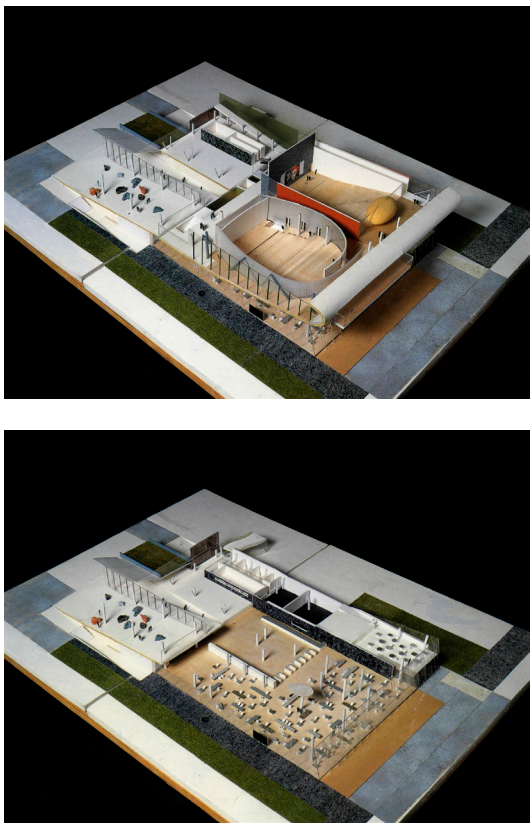


Fig. 23. Maqueta *Educatorium*. Planta baja. 1990.

lugar, de los condicionantes, emplea un sistema u otro y aplica las herramientas espaciales para resolver el programa según convenga.

En este caso, en la planta baja el usuario se encuentra con un espacio abierto, capaz de dar cabida a casi cualquier tipo de necesidad. Paralelamente, la planta superior se divide en una zona diáfana que abraza a dos auditorios, situados uno junto al otro y que, por necesidades del funcionales, requieren de una autonomía.

De nuevo, para poder cumplir con esta necesidad del edificio, se emplean las curvas, haciéndose visibles desde el exterior. Un juego entre planos que se repite a lo largo de la arquitectura de Koolhaas y que no sería posible sin ayuda de la tecnología.

4.3. La tecnología por encima de todo

Si bien el desarrollo de Manhattan y de la cultura de la congestión fueron posibles, en gran medida, gracias a la invención del ascensor, en el caso de Koolhaas se observa que sus edificios se pueden llegar a materializar, en su mayoría, gracias a los avances tecnológicos.

Por ejemplo, una estructura regular limitará la flexibilidad de un espacio. Es decir, la simplicidad estructural con métodos de cálculo sencillos conduce a espacios limitados en cuanto a su funcionalidad. Mientras más regular es el entramado de la grilla, más homogéneo será el espacio y más restringidas serán las posibilidades de variación.

Retomando el ejemplo del *Educatorium*, la idea del proyecto y la forma de la resolución espacial se entienden únicamente bajo una estructura flexible, que huye de la repetición y busca la adaptación. Aparecen esfuerzos de torsión y tracción cambiantes como consecuencia de la indeterminación espacial, estrechamente relacionada con unas cargas variables e imprecisas. Cada elemento estructural, como encargado de absorber dichos esfuerzos, será dimensionado de forma particular en función de éstos[70] , lo cual es posible gracias a los avances en los programas de cálculo.

Es inconcebible, pues, entender los edificios de Koolhaas que se han comentado hasta ahora sin tener en cuenta las funciones estructurales y tecnológicas. Los progresos tecnológicos harán posible la construcción de sus ideas. Koolhaas

[70] Balmond, C. (1999). *La Nueva Estructura y lo informal*. Barcelona: Actar Editorial, p. 23.

cree que la tecnología es el intrumento perfecto para la liberación de la arquitectura[71]. La explotación de todas las posibilidades de ésta pasa por la tecnología de lo fantástico.

Estas reflexiones ya se plasman en Delirio de Nueva York, puesto que en Manhattan se produce una inversión de lógicas: aquéllo que, por su "indigna" naturaleza tiende a esconderse y a ser invisible, se busca potenciarlo y hacerlo sublimemente manifiesto.

> *"Las instalaciones en general, (son) un tema que para mí resulta por lo menos tan importante y fascinante como el de la estructura. Es increíble que un elemento que significa un tercio de la sección del edificio y que puede representar hasta un 50% del presupuesto resulte, en cierto modo, inaccesible para el arquitecto, no susceptible de pensamiento arquitectónico."* [72]

El aparente problema que pueden suponer las instalaciones, Koolhaas hará que jueguen a su favor, potenciándolas de formas novedosas. Un buen reflejo de ello se tiene, nuevamente, en el Kunsthal. En este equipamiento se rompe la horizontalidad de la volumetría con un cuerpo vertical que duplica la altura del edificio y se erige por encima de todo. Se trata de los conductos de ventilación que, al no poder esconderse, se opta por exaltarlos y hacerlos evidentes. Además, se les dota de una doble función al convertilos, a su vez, en el soporte publicitario de las exhibiciones que acoge el Kunsthal.

Tecnologia como soporte y como medio que, poco a poco, va desempeñando un papel más importante y tomando mayor relevancia en determinados proyectos hasta convertirse en su razón de ser. Es el caso, sin ir más lejos, de la Casa de Burdeos, pensada para una familia cuyo padre se encontraba en silla de ruedas. Un encargo peculiar que busca satisfacer la necesidad de romper con todas las barreras arquitectónicas a favor de la movilidad.

Para ello, el diseño que establece Koolhaas se estructura en torno a una plataforma móvil que recorre las distintas plantas de la vivienda. Una tecnología que pasa a situarse en un primer plano y que va más allá de la comodidad, puesto que es la funcionalidad en sí misma y la encargada de hacer que la casa funcione para el usuario.

---

71 *Ibíd.*, p. 21.

72 ZAERA, A. (1992). "Encontrando libertades: conversaciones con Rem Koolhaas" en *El Croquis 053 OMA-Rem Koolhaas*. Madrid: El Croquis Editorial, p. 15.

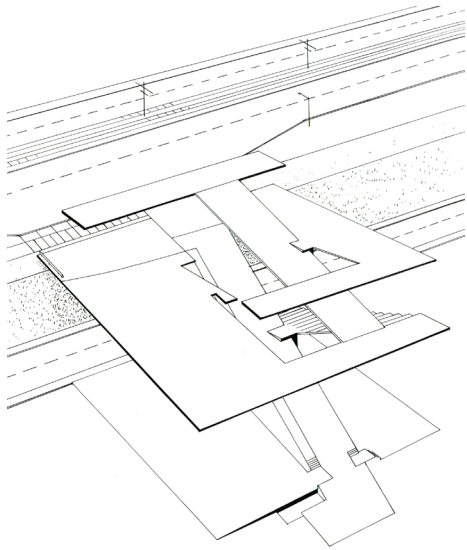


Fig. 24. Axonometría *Kunsthal II*. 1992.

Fig. 25. *Kunsthal II*. 1992.

Una tecnología que en los proyectos aparece, por una parte, para ponerse al servicio del arquitecto con el fin de posibilitar la materialización de la obra mientras que, por otro lado, también toma protagonismo y se muestra como resultado de la fascinación que el arquitecto siente por ésta.

4.4. Un último manhattanismo

Si bien las repercusiones que ha tenido la gran ciudad sobre Koolhaas y su obra se han basado en torno a los conceptos base del *Delirio*, en este último subapartado se focalizará la atención en uno de los juegos compositivos que más llamaron la atención de este arquitecto desde los comienzos de sus estudios sobre Nueva York. Se trata de la torre y la esfera.

Contextualizando, tras la *Gran Exposición de Londres*, celebrada en 1851 en el *Crystal Palace*, (esto) desata la ambición de Manhattan, que dos años después ya ha organizado su propia feria, reivindicando su superioridad[73] . En esta feria aparecen dos elementos: una versión del *Crystal Palace* de Londres que se ajusta a las dimensiones de la manzana y que cuenta con una gran cúpula; y de forma complementaria, una torre de 107 metros de altura, el *observatorio Latting*. Aparece el mencionado binomio que se repetirá a lo largo de la historia de Manhattan.

Son la representación de la aguja y el globo. La aguja aporta la construcción más delgada y menos voluminosa, que ocupa la menor superficie de terreno y que aspira a allegar alto. El globo, por contra, es el ejemplo de cómo conseguir la mayor superficie con un único punto de contacto con el suelo.

> *"En muchos sentidos, la historia del manhattanismo como arquitectura separada e identificable es una dialéxtica entre estas dos formas, con la aguja queriendo convertirse en un globo, y el globo intentando, de tanto en tanto, transformarse en aguja."* [74]

Al igual que sucedió con gran parte de las ideas para Manhattan, el híbrido formado por la aguja y el globo se pondrá a prueba en Coney Island. A principios del siglo XX se proyecta la *Torre del Globo*, un rascacielos formado por una réplica de la Torre Eiffel atravesada por una esfera de grandes dimensiones. Los dos elementos se complementan para lograr la mejor economía, sacando lo sobresaliente de cada uno y mezclándose para optimizar recursos. No obstante, pese a comenzarse

---

73 KOOLHAAS, R. *Delirio de Nueva York*, *op. cit.*, p. 23.

74 *Ibíd.*, p. 27.

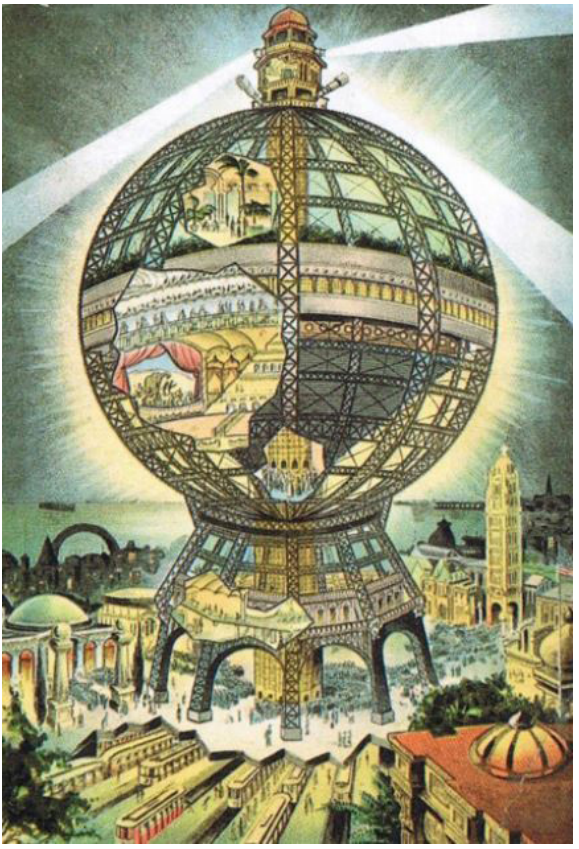


Fig. 26. *Torre del Globo.* 1906.

a construir la cimentación en el año 1906, dicho proyecto fracasó y cayó en el olvido de los cosmopolitas.

Ahora bien, una primera referencia a este binomio se encuentra en la *Ciudad del Globo Cautivo*. Entre los diversos bloques de granito se aprecian composiciones que remiten a Dalí y Le Corbusier entre muchos otros artistas y corrientes. Aun así, no debe pasar desapercibido que sobre uno de los pedestales, OMA le reservó un espacio a una delgada torre junto con una esfera. Se muestran separados pero, sin embargo, se nota la tensión que se produce entre ambos elementos, la aguja y el globo.

Por otro lado, si bien la *Torre del Globo* fue olvidada por los neoyorquinos, Koolhaas mantendrá el híbrido en su mente y lo reflejará no en un proyecto en sí, sino en uno de sus esquemas explicativos. Sucede al comentar y poner en contexto el edificio *Congrexpo* en Lille. En un afán por demostrar las grandes dimensiones del equipamiento, en el libro *S, M, L, XL*[75] se evidencian las grandes dimensiones del mismo superponiendo un texto explicativo que delimita el perímetro de la planta del edificio con un dibujo de la Torre Eiffel.

De nuevo, un globo atravesado por una aguja. Parece no ser casual el empleo de ambos elementos para poner en escala el edificio *Congrexpo*, pues de entre todas las construcciones que rondaran los 300 metros de longitus, Koolhaas escoge uno que recuerda al binomio de la torre y la esfera.

Aunque este último aspecto haya sido más bien anecdótico, sirve para demostrar nuevamente la repercusión que aquéllo observado en Nueva York tuvo sobre este arquitecto. Una experiencia que enriqueció su pensamiento y modificó su perspectiva arquitectónica para dar lugar a proyectos que plasman estas teorías, sus teorías. En resumen, una experiencia cosmopolita sin la cual Rem Koolhaas no sería Rem Koolhaas.

[75] Koolhaas, R. *S, M, L, XL*, *op. cit.*, p. 768-769.

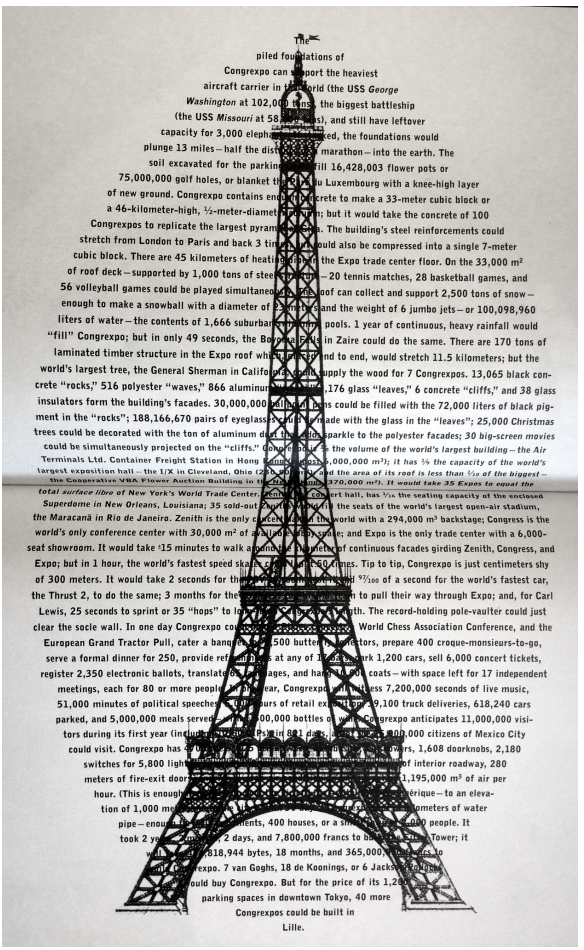


Fig. 27. Esquema para *Congrexpo*. 1906.

05

Conclusiones

Este trabajo debe entenderse no tanto como un ciclo cerrado, sino más bien como un arranque, un comienzo y un punto de partida del conocimiento de la teoría arquitectónica contemporánea. Pretende despertar la curiosidad por el pensamiento filosófico y su relación con la arquitectura tanto del propio autor de esta investigación como de cualquiera en cuyas manos terminen estas páginas. Y, del mismo modo, también busca provocar la inquietud de una mirada introspectiva.

Porque, al fin y al cabo, de eso se trata al concebir un proyecto. De mirar hacia el interior, buscar los referentes y las experiencias, lo estudiado y lo vivido y, a partir de esta recopilación de datos, comenzar con una idea que se ajuste a las necesidades. Idea que irá desarrollándose, que adoptará una geometría y posteriormente se materializará.

En primer lugar, se concluye que las variables sobre las cuales se construye la ciudad de Manhattan bajo la perspectiva de Koolhaas son el cisma vertical, la gran lobotomía, la tecnología de lo fantástico y la cultura de la congestión. Pero yendo más allá, estos parámetros no determinan únicamente la forma en la que se desarrolla esta metrópolis, sino también todas aquellas ciudades de los países en vías de desarrollo, como por ejemplo Lagos o Singapur. Una forma de urbanismo que ha traspasado fronteras y que parece haberse convertido en la única posible en dichos países.

Seguidamente, tal y como se ha demostrado con los diversos proyectos, tanto de OMA como de Koolhaas expuestos en este trabajo, puede decirse que existe una correlación entre su pensamiento y su obra construida. Lo observado en Manhattan se plasma en sus proyectos posteriores mediante el uso del programa o la gestión del espacio.

A partir de las dos conclusiones comentadas se alcanza la principal sobre la que se ha trabajado en esta investigación: los arquitectos se ven condicionados por el entorno y por sus circunstancias. Y, por extensión, los propios usuarios de lo proyectado se ven influenciados por el espacio que habitan. Una escuela con ventanas altas y paredes grises no repercutirá del mismo modo en los alumnos que aquélla en la que haya unos ventanales que comuniquen las aulas con el recreo y en cuyas paredes se exhiban murales y dibujos. Los alumnos entenderán el juego de otra forma, harán de esa escuela "su escuela". Se adueñan de un espacio que viven. Niños que en un futuro serán los adultos encargados de hacer que el mundo funcione de un determinado modo u otro.

Con esta conclusión estrechamente relacionada con un carácter situacionista se evidencia que, siendo conocedor de la teoría y con una actitud comprometida, el arquitecto puede llevar a cabo una buena praxis de la profesión.

Ahora bien, Koolhaas fue capaz de ver todas las variables de Nueva York por su actitud paranoico-crítica, por su delirio. El origen de dichas variables se ubica, definitivamente, en uno de los dos siguientes: o bien estos parámetros sólo se muestran ante quienes los buscan y realmente desean encontrarlo; o quizás fuera la actitud delirante de Koolhaas la encargada de situarlos ahí, es decir, que en su conciencia existieran a modo de ideas a las que él mismo se ha encargado de dotar de los razonamientos lógicos adecuados para convertirlas en incuestionables.

Por último, con el método paranoico-crítico se llega a la conclusión de que todo es demostrable y se puede justificar. No es más que una masa amorfa a la que se le introducen argumentos que le den consistencia y que la racionalicen. Es decir, posicionándose estrictamente en una actitud paranoico-crítica, existe la posibilidad de darle otro giro de tuerca a esta primera investigación cuestionándose lo siguiente: si todo se puede justificar, del mismo modo que se ha justificado que las experiencias repercuten en el pensamiento, ¿podría demostrarse justo lo contrario?

TENSIONE
BENEDETTO CROCE

06

Bibliografía

Libros

Balmond, C. (1999). *La Nueva Estructura y lo informal*. Barcelona: Actar Editorial

Careri, F. (2002). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili

De Molina, S. (2014). *Collage y Arquitectura*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial

Debord, G. (1958). Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte. Madrid: Literatural Gris

Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética, Vol. II*. Valencia: Fernando Torres Editor

Español, J. (2007). "Lugar" en *Landscapes +100 palabras para habitarlo*, D. Colafranceschi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

García Lorca, F. (1940). "Danza de la muerte" en *Poeta en Nueva York*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros.

Heidegger, M. (2015). *Construir habitar pensar*. Madrid: Oficina de arte y edificiones.

Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York*. Nueva York: The Monacelli Press Inc

Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL*. Nueva York: The Monacelli Press Inc

Koolhaas, R. (2004). *Content*. Köln: Taschen

Koolhaas, R. (2014). *Acerca de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Marinetti, F. T. (1909). *Manifiesto Futurista.*

Mondrian, P., Van Doesburg, t., Van der Leck, B. (1917). *Manifiesto de Stijl.*

Rasmussen, S. E. (1959). *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.

Rubio garrido, A. (2015). *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura*. Valencia: Línea de fuga

Zubiri, X. (2002). *Cinco lecciones de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial

Artículos

Castellanos, R. (2010). "Poché o la representación del residuo" en *EGA, Revista de expresión gráfica arquitectónica, n.º 15*

Tamargo, L. (2010). "Rem Koolhaas: del programa al espacio" en *REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura, n.º 2*,

Zaera, A. (1996). "Biografía" en *El Croquis 079 OMA-Rem Koolhaas*

Revistas

El Croquis - OMA / Rem Koolhaas / 1987-1992, Núm. 53, 1992. Madrid: El Croquis Editorial

El Croquis - OMA / Rem Koolhaas / 1982-1996, Núm. 79, 1996. Madrid: El Croquis Editorial

REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura, Núm. 2, 2010. Madrid: REIA Editorial

Tesis y trabajos fin de máster

Juberías Vidal, J. (2013). P*royectar con el delirio. Del Método Crítico Paranoico al gueto de Varsovia a través de Coney Island*. Tesis Fin de Máster. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid

López Rodríguez, S. (2005). *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*. Tesis Doctoral. Granada: Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes Alfonso Cano, Universidad de Granada

Santiago Martín, M. P. (2009). *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. Tesis. Valencia: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia

Conferencias

Acevedo, J. (2006). "Heidegger: de la fenomenología a la experiencia" en seminario *La exploración de la mente en la ciencia y el budismo* (mayo 2006). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cmQP6nRWcPs>

Documentales

Rem Koolhaas y la arquitectura moderna (*Rem Koolhaas, a kind of architect*. Dir. Markus Heidingsfelder y Min Tesch). History Channel. 2007.

Webs

Real Academia Española. (2014). En Diccionario de la lengua española (23 ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/>

Películas

Key Largo (*Cayo Largo*. Dir. John Hutson). Warner Bros. 1948.

Room Service (*El hotel de los líos*. Dir. William Seiter y James Anderson). RKO Pictures. 1938.

395_5
354_4
354_2

07

Créditos fotográficos

Fig. 1. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 236.

Fig. 2. Rubio garrido, A. (2015). *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura*. Valencia: Línea de fuga, p. 17.

Fig. 3. <https://i.pinimg.com/564x/7f/2d/b7/7f2db7d639268ae9e24c68318a88dcc0.jpg>

Fig. 4. *El Croquis - OMA / Rem Koolhaas / 1987-1992*, Núm. 53, 1992. Madrid: El Croquis Editorial, p. 20.

Fig. 5. <https://i.pinimg.com/564x/5e/f0/1b/5ef01b3fbead986e19e562ca37a3a94d.jpg>

Fig. 6. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 295.

Fig. 7. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 84.

Fig. 8. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 116.

Fig. 9. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 122.

Fig. 10. De Molina, S. (2014). *Collage y Arquitectura*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, p. 52.

Fig. 11. De Molina, S. (2014). *Collage y Arquitectura*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, p. 60.

Fig. 12. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 28.

Fig. 13. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 133.

Fig. 14. <http://thebirdfeednyc.com/wp-content/uploads/2013/12/Radio-City-Music-Hall.jpeg>

Fig. 15. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 102.

Fig. 16. <https://i.pinimg.com/736x/99/a3/07/99a3071ea00747c00f1953b9a87b9dd7--rockefeller-center-architectural-drawings.jpg>

Fig. 17. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 154.

Fig. 18. Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL*. Nueva York: The Monacelli Press Inc, p. 933.

Fig. 19. *El Croquis - OMA / Rem Koolhaas / 1987-1992*, Núm. 53, 1992. Madrid: El Croquis Editorial, p. 71.

Fig. 20. Tamargo, L. (2010). "Rem Koolhaas: del programa al espacio" en *REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura, n.º 2*, p. 186.

Fig. 21. *El Croquis - OMA / Rem Koolhaas / 1987-1992*, Núm. 53, 1992. Madrid: El Croquis Editorial, p. 113

Fig. 22. *El Croquis - OMA / Rem Koolhaas / 1987-1992*, Núm. 53, 1992. Madrid: El Croquis Editorial, p. 117

Fig. 23. *El Croquis - OMA / Rem Koolhaas / 1987-1992*, Núm. 53, 1992. Madrid: El Croquis Editorial, p. 319

Fig. 24. Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL*. Nueva York: The Monacelli Press Inc, p. 430.

Fig. 25. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rotterdam_Kunsthal.jpg>

Fig. 26. Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 72.

Fig. 27. Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL*. Nueva York: The Monacelli Press Inc, p. 768-769.