

Figuración retórica en la obra de Rem Koolhaas

Alberto Nicolau

Una idea de proyecto puede considerarse como una proposición lógica formada por distintos elementos relacionados entre sí. Por consiguiente, la estructura de la idea depende tanto de los elementos como del orden que se establezca entre ellos. La sola alteración del orden será suficiente para modificar la construcción lógica de la idea y por ello es posible generar nuevas ideas de proyecto manipulando el orden interno de proposiciones ya conocidas.

Idea
Syntaxis
Retórica
Figuras
Koolhaas

A partir de esta reflexión, es fácil establecer una comparación entre los términos <oración gramatical> e <idea de proyecto> pues ambas son construcciones formadas por elementos vinculados entre sí. Si la sintaxis es “aquella parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos” (Real-Academia-Española, 2014), la manipulación del orden de los elementos de una idea de proyecto es equivalente a una operación sintáctica.

Al utilizar aquí el término sintaxis, se pretende enfatizar la construcción del orden lógico de la idea como estrategia generadora de arquitectura: la alteración del orden de las partes que conforman una idea con el fin de proponer variantes de la misma o conceptos nuevos. Esta estrategia se observa claramente en los proyectos de OMA, donde las operaciones sintácticas constituyen al mismo tiempo una operación retórica.

Desde la antigüedad, la retórica clasifica las modificaciones del uso normal de la lengua según las cuatro categorías propuestas por Quintiliano: adición, supresión, transposición y sustitución. Las figuras sintácticas son aquellas que juegan con la posición de las palabras, su omisión, redundancia, repetición, etc. En el lenguaje poético la sintaxis habitual se altera para enfatizar una idea o crear secuencias que cohesionan o dispersan la obra literaria.

Este artículo sigue el orden establecido por Quintiliano para hacer una revisión inédita de las ideas de proyecto de Rem Koolhaas.

A design concept can be considered as a logical proposition formed by different elements, related to one another. The structure of the concept depends not only on the elements that make it up, but also on the order established among them. Hence, an alteration in this order is sufficient to modify the logical construction of the concept. Consequently, one can generate new design concepts by modifying the internal order of known propositions.

Idea
Syntax
Rhetoric
Figures
Koolhaas

As a construction formed by elements connected to one another, the ‘design concept’ can be compared to a grammatical form. If syntax is “the part of grammar that shows how to coordinate and join words in order to form sentences and express concepts” (Real-Academia-Española, 2014), then manipulating the order of the elements of a design concept is a syntactic operation.

To generate new architectural concepts by making modifications in the logical order present in existing concepts can be called the ‘syntax’ strategy. Rem Koolhaas’ way of designing is a paradigmatic example of this strategy.

Since antiquity, orators and writers have resorted to the manipulation of the natural order to attract the receiver’s attention, with the aim of persuading and/or delighting him. These procedures are known as ‘figures’ and ‘tropes’ and they operate in different levels of the language. The most frequent definition of ‘figure’, inherited from antiquity and clearly defined by Quintilian, is a conscious modification of language.

Given that rhetoric lays out a number of figures as classical procedures associated with syntax, the classificatory scheme of ‘syntactic figures’ is appropriate to analyse the use of rhetorical syntax in the work of Rem Koolhaas.

Una idea de proyecto puede considerarse como una proposición lógica formada por distintos elementos relacionados entre sí. Por consiguiente, la estructura de la idea depende tanto de los elementos como del orden que se establezca entre ellos. La sola alteración del orden será suficiente para modificar la construcción lógica y por ello es posible generar nuevas ideas de proyecto manipulando el orden interno de proposiciones ya conocidas.

Como construcción formada por elementos vinculados entre sí, se puede establecer una equivalencia entre los términos <idea de proyecto> y <oración gramatical>. Si la sintaxis es “aquella parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos” (Real-Academia-Española, 2014)¹, se podría decir entonces que la manipulación del orden de los elementos de una idea de proyecto es una operación sintáctica.

Como consecuencia de su forma de entender la arquitectura y el papel del arquitecto, la forma de proyectar de Rem Koolhaas constituye un caso paradigmático del uso de la sintaxis como estrategia para generar ideas de proyecto.

Para Koolhaas la construcción de un edificio no es un hecho aislado sino que pertenece a un panorama mayor: un marco físico, social y político, cuyo alcance excede a la localización espacial del proyecto.

Con frecuencia pone el acento sobre el hecho de que la arquitectura es una actividad que ocurre en un medio y por lo tanto puede entenderse como un fenómeno de acción y reacción frente al mismo. El propósito de la arquitectura es la de contribuir a dar forma al ‘mundo’, al medio habitado, pero no como una acción movida por la voluntad individual del arquitecto, sino como una reacción a las solicitudes que emergen de quienes lo habitan. De esta forma, un rasgo que define la actitud de Koolhaas como arquitecto es su voluntad de incidir en el medio.

Un aspecto de ese medio es, evidentemente, el contexto material donde se construye la arquitectura. El emplazamiento, el lugar, el territorio, la ciudad, etc. Aquello que se podría denominar como el ‘terreno de los objetos físicos’. Pero también existe un contexto cultural donde la arquitectura tiene valor como acontecimiento, un espacio que se puede denominar como ‘el terreno de las ideas’.

Koolhaas tiene muy presente que, si bien la arquitectura sucede en un espacio físico, también acontece en un espacio cultural que considera tan importante o más que el primero. Koolhaas pretende transformar la realidad mediante la arquitectura y opina que la mejor forma de incidir en un espacio global es en el ámbito de las ideas.

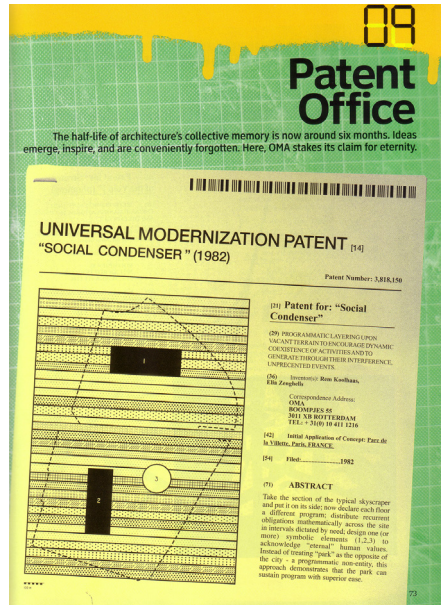
En un momento donde la transmisión y obsolescencia de las ideas parece ser cada vez más veloz, Koolhaas decide ‘patentar’ y publicar las ideas que conforman la estructura lógica de sus proyectos como el verdadero objeto cuya autoría es imperativo reclamar (Koolhaas y OMA, 2004, pp. 73-83 y 510-513).²

La arquitectura ocurre en el medio y se entiende como una respuesta al mismo, pero no se trata simplemente de reaccionar ante la situación dada. Según él mismo confiesa, su objetivo es proponer una arquitectura nueva; no basta con hacer mejor que nadie algo ya conocido, es necesario aportar una visión nueva acorde con el contexto presente.

Ahora bien, la novedad solo puede proponerse si se conocen perfectamente los antecedentes. Por definición, la novedad existe solo en contraste con lo establecido y lo uno no puede entenderse sin lo otro. Koolhaas entiende que el impacto de la arquitectura en el medio está determinado por la propia tradición de la disciplina. Por este motivo la tradición arquitectónica es al mismo tiempo la plataforma de partida y el bagaje contra el que hay que luchar para despegar. En consecuencia, la acción proyectiva de Koolhaas con frecuencia sigue el patrón de exponer primero el estado de la cuestión para después proponer una alternativa como respuesta crítica a la situación.

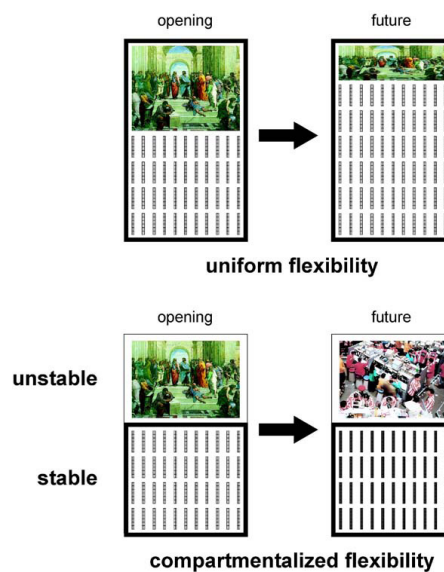
1. Primera acepción del término sintaxis según el diccionario de la RAE.

2. “The half-life of architecture’s collective memory is now around six months. Ideas emerge, inspire, and are conveniently forgotten. Here, OMA stakes its claim for eternity.” Rem Koolhaas and OMA, *Content* (Colonia: Taschen, 2004), p. 73.



F.01.
OMA / Rem
Koolhaas, Universal
Modernization Patent.
(Koolhaas y OMA,
2004, p. 73).

F.02.
OMA / Rem Koolhaas,
diagrama de análisis
para la Biblioteca de
Seattle. (Koolhaas y
AMOMA, 2007, p. 66).



El medio cultural es el lugar donde se interviene con la arquitectura pero también es el lugar de donde proviene el material con el que se piensa la arquitectura. Su proceder está así determinado por la lectura que realiza de la arquitectura como parte esencial del contexto cultural; utiliza la crítica de la arquitectura como combustible para el pensamiento creativo.

En un artículo publicado en Architectural Design en 1972, Alan Colquhoun sostiene que Le Corbusier al proyectar hace tantas referencias a la tradición arquitectónica que su mensaje arquitectónico solo puede entenderse a partir de cierto conocimiento de la misma. Colquhoun denomina la estrategia creativa de Le Corbusier como el “desplazamiento de conceptos” (Colquhoun, 1972). Este razonamiento puede aplicarse igualmente al proceso proyectivo de Rem Koolhaas como sostiene Cortés (Cortés, 2006, p. 12)³ y como el propio arquitecto reconoce (Koolhaas y OMA, 1996, p. 15).⁴

El término ‘desplazamiento’ implica que la re-interpretación de conceptos va más allá de la lectura personal de un tema conocido -como haría un interprete con una pieza musical clásica- para constituir una acción creativa mediante la redefinición de un concepto. En este caso, la re-interpretación se considera una re-elaboración. Para Colquhoun y otros autores, todo acto creativo estaría condenado a ser una re-elaboración consciente o inconsciente del pasado (Colquhoun, 1967; Colquhoun, 2008, p. 48) (Lawson, 1980).

En el caso de Koolhaas, la re-interpretación consiste frecuentemente en una manipulación sintáctica del esquema conceptual de referencia. Es decir, que la re-elaboración de un concepto o modelo de referencia estaría basada en la manipulación del orden lógico de los elementos.

La Gramática Castellana tradicionalmente considera la sintaxis como la construcción del orden lógico del pensamiento (Carrillo Navarro, 2004)⁵. Al trasladar aquí el término sintaxis al discurso sobre el proceso creativo se pretende centrar la atención sobre la construcción del orden lógico de la idea de proyecto.⁶ El empleo de la sintaxis como estrategia de proyecto se entiende así como la alteración del orden lógico de las partes que conforman una idea conocida con el fin de generar nuevos conceptos alternativos.

Es por ello necesario incidir sobre una cuestión relevante: desde el Renacimiento las sucesivas gramáticas consideran la existencia de un orden sintáctico lógico que denominan el 'orden natural'. Entienden pues que existe un orden natural del pensamiento frente al que cabe contraponer un orden anómalo del mismo.

Esta distinción entre orden natural y anómalo resulta clave; Dado un orden natural (razonable o racional si se quiere), una alteración sintáctica implica por definición la sustitución de éste por otro alternativo. En el caso de Koolhaas, el proceso de re-elaboración de conceptos arquitectónicos implica la sustitución de un orden tradicionalmente aceptado (equivalente al orden natural de la sintaxis) por otro novedoso, que, inevitablemente, constituye una anomalía.⁷

Desde la antigüedad los oradores y escritores han recurrido a la manipulación del orden natural con el fin de mantener la atención del receptor, tanto para persuadirle como para deleitarle. Los procedimientos verbales dedicados a este fin se conocen como 'figuras' y 'tropos' y están presentes en los distintos niveles de la lengua. La acepción más frecuente de 'figura', heredada desde la antigüedad y claramente definida por Quintiliano, es la de una modificación consciente del lenguaje.

La inclusión en la definición del término "consciente" es relevante porque supone aceptar que la figura no es una corrupción accidental del lenguaje común ya que responde a una manipulación premeditada e innovadora por parte del autor. La figura es una ruptura intencionada del orden lógico que persigue sorprender al lector. La figura y el tropo son tratados como usos desviantes de la lengua, pero nunca como vicios puesto que ambos son empleados intencionadamente tanto para embellecer el texto como para persuadir al interlocutor.

Históricamente, la gramática se ha ocupado de las figuras como «anomalías del modo común de hablar». Simultáneamente, en tanto que «desviaciones intencionadas del orden lógico» se ha ocupado de ellas la retórica (Sarmiento González, 1984, p. 52). Desde éste último punto de vista, la 'figura' se entiende como un cambio, mutación o modificación del discurso no elaborado que es reconocida como una parte de la dispositio orientada a la elocutio (Lausberg, 1975).⁸

Si se aplica este mismo razonamiento al proceder proyectivo de Koolhaas, se puede comprobar cómo las manipulaciones sintácticas con las que opera pertenecen claramente al ámbito de la retórica.

En la Biblioteca de Seattle, por ejemplo, la idea de proyecto parte del análisis del orden natural asociado a una biblioteca para proponer un orden nuevo que lo sustituya. No se trata solo de hacer 'una biblioteca', lo que se persigue es la redefinición de 'la idea' de biblioteca. Se ambiciona nada menos que redefinir un concepto que pertenece al orden 'natural' y para ello es necesario que su argumentación sea absolutamente convincente. La presentación del discurso ha de ser por ello totalmente persuasiva.

3. "Koolhaas establece muchas veces en sus conceptos arquitectónicos un diálogo y confrontación con otros conceptos anteriores o coetáneos, a los que, más que simplemente negar o sustituir, 'desplaza', incluyéndolos como uno de los términos de una nueva relación estética."

4. "Pero queríamos seguir haciendo el mismo tipo de trabajo que hemos estado haciendo: mantener nuestro compromiso con la invención, con la experimentación... o mejor, con la redefinición, que es quizá un concepto más interesante que el de experimentación..."

5. Para una descripción detallada de la evolución histórica en el uso de los términos sintaxis y construcción ver Paz Carrillo Navarro, "Sintaxis Figurada: Conceptos Y Fuentes Bibliográficas," Tonos no. 8 (2004). En general, los apuntes sobre gramática que aparecen en el presente artículo son claramente deudores de ese texto.

6. En este sentido, es importante precisar que no trata aquí sobre la sintaxis desde el punto de vista del lenguaje tectónico de la arquitectura. El uso del término se limita en este caso al ámbito de los conceptos y no debería confundirse con aplicaciones en otros niveles.

7. La tradición constituye la 'normalidad', o al menos una cierta normalidad compartida culturalmente. Las lógicas que Koolhaas extrae y analiza de la realidad cultural constituyen por tanto el 'orden natural' de las cosas, el estado de la cuestión del momento y el lugar donde opera.

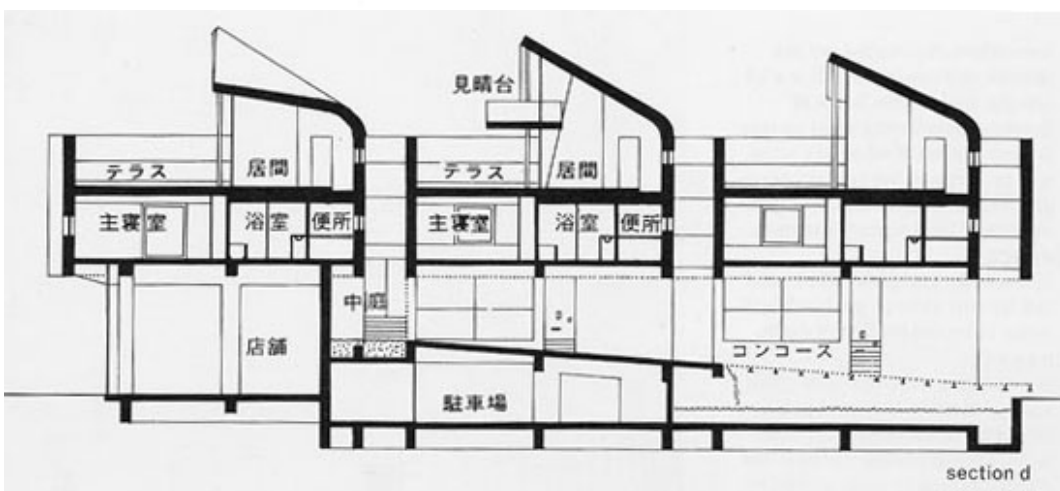
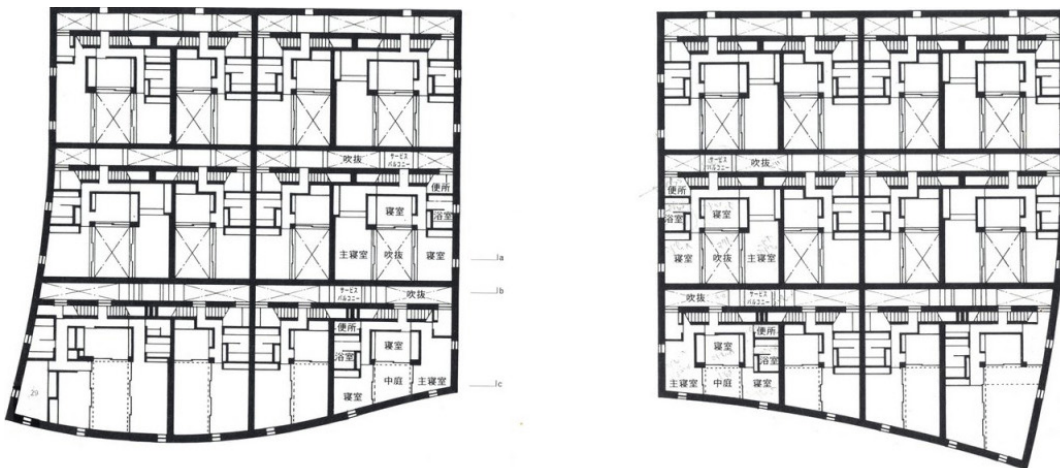
8. Lausberg mantiene en este caso el criterio que ya había enunciado Quintiliano en el siglo primero AD.



F.03.
OMA / Rem Koolhaas,
Nexus World. (www.oma.eu)

F.04.
OMA / Rem Koolhaas,
planta segunda del
complejo Nexus World
de Fukuoka.
(www.plansofarchitecture.tumblr.com)

F.05.
OMA / Rem Koolhaas,
Nexus World.
(Koolhaas y OMA,
1992)



La modificación del discurso habitual -aquello que se entiende por el orden lógico de la biblioteca convencional- y su mutación en otro discurso persiguen convencer mediante el argumento, buscan seducir. Por este motivo, se puede afirmar que se trata de una operación retórica en el sentido estricto que definía Quintiliano, una alteración de la dispositio orientada a favorecer la elocutio. Como ocurre en la literatura o en la oratoria con el empleo de la retórica, la propuesta de Koolhaas para Seattle altera el orden natural con el fin de producir la sorpresa, ofrecer al espectador la imagen de una idea nunca vista, chocante quizás, pero seductora e intrigante.

El ejemplo de Seattle no es un caso aislado, al contrario; una parte relevante de la producción creativa de Koolhaas es revisable bajo el prisma de la retórica.

Plantear ideas de proyecto a partir de la manipulación de proposiciones lógicas puede compararse con las figuras en tanto en cuanto constituyen una modificación consciente del pensamiento que persigue un propósito. Dado que la retórica plantea una serie de figuras como procedimientos verbales clásicos asociados a la sintaxis, el esquema clasificatorio de las 'figuras sintácticas' es válido para analizar el empleo de la sintaxis retórica en la obra de Rem Koolhaas. Los tratados de retórica, comenzando por el de Aristóteles y terminando por los más actuales, han reservado siempre un lugar privilegiado al estudio de las figuras retóricas incluyendo las figuras sintácticas.

Desde la antigüedad, la retórica recurrió para su clasificación a las cuatro categorías de la modificación del uso normal de la lengua propuestas por Quintiliano: adición (adiectio), supresión (detractio), variación de orden o transposición (transmutatio) y sustitución (inmutatio). (Quintiliano, 1999, pp. 82-84) Las figuras sintácticas son aquellas que juegan con la posición de las palabras, su omisión, redundancia, repetición, etc. En el lenguaje poético, la sintaxis habitual se altera. Se puede enfatizar una idea, un verso, o crear secuencias que cohesionan o dispersan el poema.

Se seguirá a continuación el orden establecido por Quintiliano y ampliamente aceptado aún hoy en día, para hacer una revisión de varias ideas de proyecto presentes en la obra de Rem Koolhaas.⁹ El objetivo principal consiste en poder explicar la naturaleza sintáctica de estas ideas, el papel de la sintaxis en la conformación de las mismas y la influencia de las figuras retóricas en la construcción lógica de las ideas.

FIGURAS POR ADICIÓN

Son aquellas que están basadas en la repetición.

Isocolon o Paraelismo¹⁰

Tu solo cuerpo posible, tu dulce cuerpo pensado. Pedro Salinas.

Figura de repetición por antonomasia, consiste en la repetición de estructuras similares o idénticas.

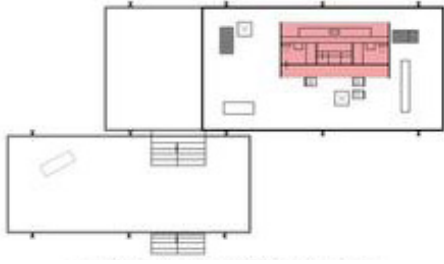
El conjunto residencial Nexus world de Fukuoka (1988-1991) contiene distintas características de las figuras de repetición. Se puede considerar como un paralelismo por ser equivalente a una frase formada por dos estructuras casi idénticas. Aunque esto se podría aplicar a todos los proyectos que plantean una simetría, aquí el paralelismo está reforzado por que cada una de las proposiciones principales está formada a su vez por la repetición de un mismo sintagma - la unidad de vivienda - que se coloca de forma yuxtapuesta, sin la ayuda de elementos conjuntivos, formando también así un asíndeton.¹¹

La clave que posibilita esta situación se encuentra en la sección. Al contrario que en una situación estándar, la yuxtaposición es posible porque las unidades se elevan permitiendo el acceso desde abajo, invirtiendo así la relación sintáctica habitual con el plano del suelo.

9. Las obras que se revisan a continuación están acreditadas a OMA como organización que incluye a muchos arquitectos además de Rem Koolhaas y también a otras figuras asociadas. En ocasiones, como ocurre con el Wylly Theater otros arquitectos como Joshua Prince-Ramus aparecen citados como autores de tal forma que es difícil discernir a quién corresponde la autoría de cada decisión o fase del proceso. Dado que finalmente ésta es una cuestión que no atañe directamente al análisis y se da por sentado que las obras son resultado del trabajo de un equipo, se continuará haciendo referencia exclusivamente a Rem Koolhaas como personaje central que representa una forma de entender y hacer arquitectura que está producida por diferentes actores.

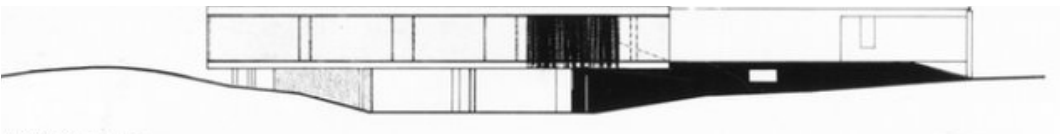
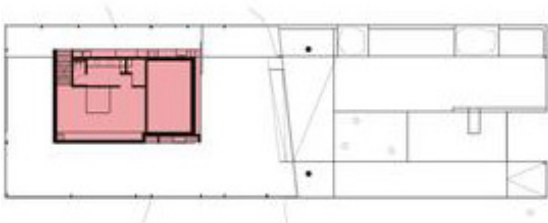
10. 2. m. Ret. Ordenación de modo simétrico de los elementos de unidades sintácticas sucesivas, como en muerto lo dejo a la orilla del río, muerto lo dejo a la orilla del vado. (Real-Academia-Española, 2014).

11. Ver la sección dedicada a esta figura más adelante.

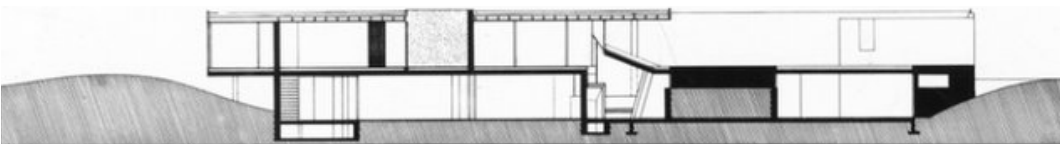


F.06. y F.07.
Mies van der Rohe,
Casa Farnsworth
(1945-1951).

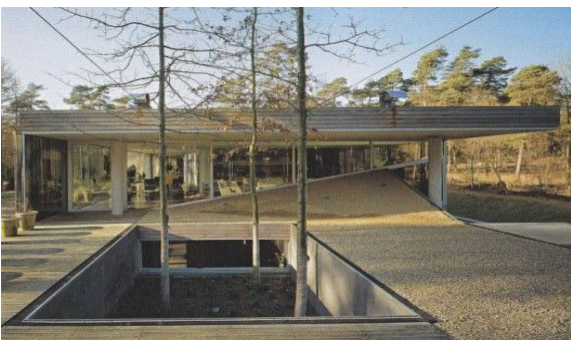
F.08. y F.09.
OMA / Rem Koolhaas,
Casa en el Bosque
(1992-1993).



F.10.
OMA / Rem Koolhaas,
Casa en el Bosque,
secciones. (Koolhaas y
OMA, 1996)

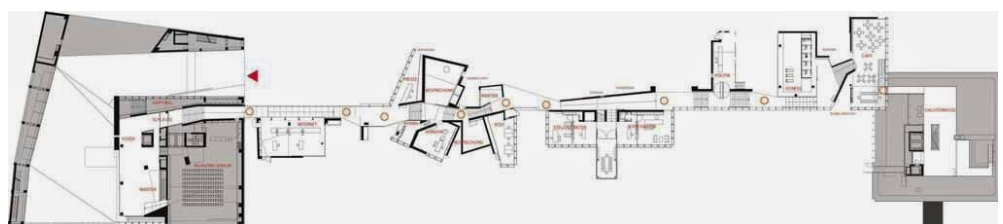
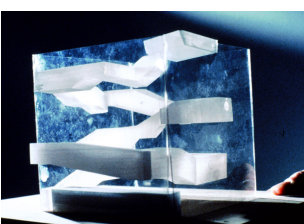


F.11. y F.12.
OMA / Rem Koolhaas,
Casa en el Bosque.
(www.archdaily.com)
(Koolhaas y OMA,
1996).



F.13.
OMA / Rem Koolhaas,
Embajada de los
Países Bajos en Berlín,
planta desplegada.
(Koolhaas y AMOMA,
2006, pp. 434-435).

F.14.
OMA / Rem Koolhaas,
Embajada de los
Países Bajos en Berlín,
maqueta de idea.
(Koolhaas y AMOMA,
2006, p. 415)



Quiasmo¹²

Quitán gusto y celos dan.

Tirso de Molina

12. Del gr. *χιασμός* *chiasmós* 'disposición cruzada en aspa', por alus. a la forma de la letra griega jií.

1. m. Ret. Disposición en órdenes inversos de los miembros de dos secuencias consecutivas, como en *se dilata el corazón y el espíritu se satisface*. (Real-Academia-Española, 2014).

13. Se podría argumentar que, en el caso de la casa patio, la similitud formal entre los proyectos de casa patio de Mies y la propuesta de Koolhaas es pequeña, al menos no es tan aparente como la que sí existe entre la pieza superior y la Farnsworth. Pero sea la referencia a Mies más o menos acertada, lo que es incuestionable es que ambos sintagmas se conforman a partir de un paradigma que pertenece al acervo cultural de la arquitectura. Así mismo, también es indudable que ambos elementos son equivalentes e inversos.

14. Del lat. tardío *polysindeton*, y este del gr. bizant. *πολυσύνδετον* *polysyndeton*.

1. m. Ret. Empleo repetido de las conjunciones en un texto para dar fuerza o energía a la expresión de aquello que se expresa, como en *y avanza y levanta espumas, y salta y confía*. (Real-Academia-Española, 2014).

15. Quizás el lector pueda objetar que la analogía planteada no es del todo convincente puesto que en el poema se recurre a la repetición de una conjunción frente a la continuidad que caracteriza al recorrido arquitectónico. Pero no se pretende realizar una traducción literal del lenguaje escrito al arquitectónico. La equivalencia es aceptable como operación sintáctica en tanto en cuanto en ambos casos se toma un elemento de una proposición lógica conocida, la conjunción en el poema y el corredor en el caso del proyecto, para otorgarle un valor desproporcionado respecto a lo habitual. La figura de referencia es la polisíndeton puesto que el elemento exagerado en ambos casos es aquel que cumple la función de vincular sintagmas en un caso y episodios que gozan de identidad propia en el otro.

Es una variante del paralelismo que consiste en cruzar los elementos del paralelismo, tendiendo a su simetría. Puede considerarse en cierto modo una figura de pensamiento, al ser un juego de relación más complejo que el paralelismo. Bajo esta denominación se alude a un tipo de esquema constructivo cuyos componentes, ordenados en una única secuencia versal de forma invertida, presentan una equivalencia sintagmática y funcional.

La idea de proyecto de la Casa en el Bosque (OMA 1992-1993) se puede considerar un claro ejemplo de quiasmo.

El quiasmo consiste en la posición cruzada de dos elementos equiparables para expresar una antítesis lo que obliga a plantear la equivalencia entre dos sintagmas. En este caso se pueden considerar como tales dos proposiciones lógicas representadas por sendos ejemplos de la arquitectura de Mies van der Rohe: la casa Farnsworth y la casa patio. La primera encarna la idea de una pieza transparente, abierta hacia el exterior, que contiene un objeto macizo en su interior. La casa patio, por el contrario, refleja la idea de una pieza opaca, introvertida, que contiene un vacío en su interior.¹³

A partir de aquí se enfrentan ambos fragmentos formando una simetría antitética. Como queda de manifiesto en la sección longitudinal las piezas se disponen sobre y bajo un plano horizontal de referencia. La pieza transparente se coloca sobre el plano enfrentada a la pieza opaca que se dispone bajo el mismo. De esta forma se cumple la singularidad del quiasmo pues toda la frase se compone exclusivamente de dos fracciones que están sincronizadas entre sí. Es decir, se usa la figura de la repetición haciendo que la segunda fracción esté dispuesta de forma sintáctica en sintonía con respecto a la primera.

Como una muestra más de la equivalencia entre la figura retórica y la idea de proyecto, la conjunción vinculante entre sintagmas se corresponde precisamente con un elemento de conexión: la rampa que se aloja en el encuentro abrupto entre las piezas enfrentadas.

Polisíndeton¹⁴

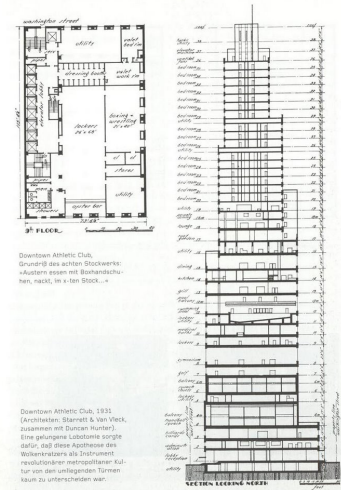
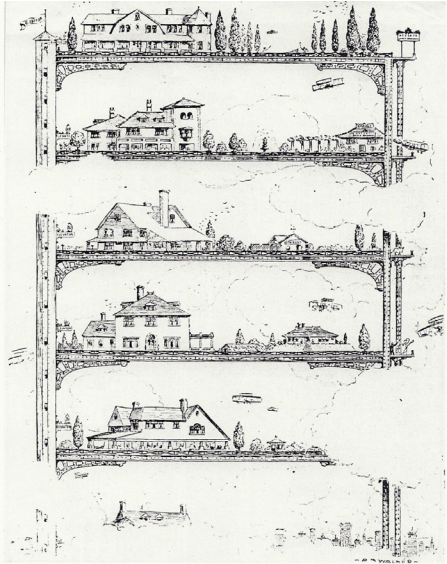
Hay un palacio y un río y un lago y un puente viejo, y fuentes con musgo y hierba alta y silencio... un silencio.

Juan Ramón Jiménez

El polisíndeton es el uso reiterativo de conjunciones frente a la norma habitual de usarlas escasamente, sólo donde son técnicamente necesarias.

En el caso de la Embajada de los Países Bajos en Berlín (1997-2003), el elemento conjuntivo se ha exagerado de forma que su presencia adquiere un protagonismo mucho mayor de lo habitual. El corredor se destaca como pieza clave que vincula episodios relevantes del proyecto.

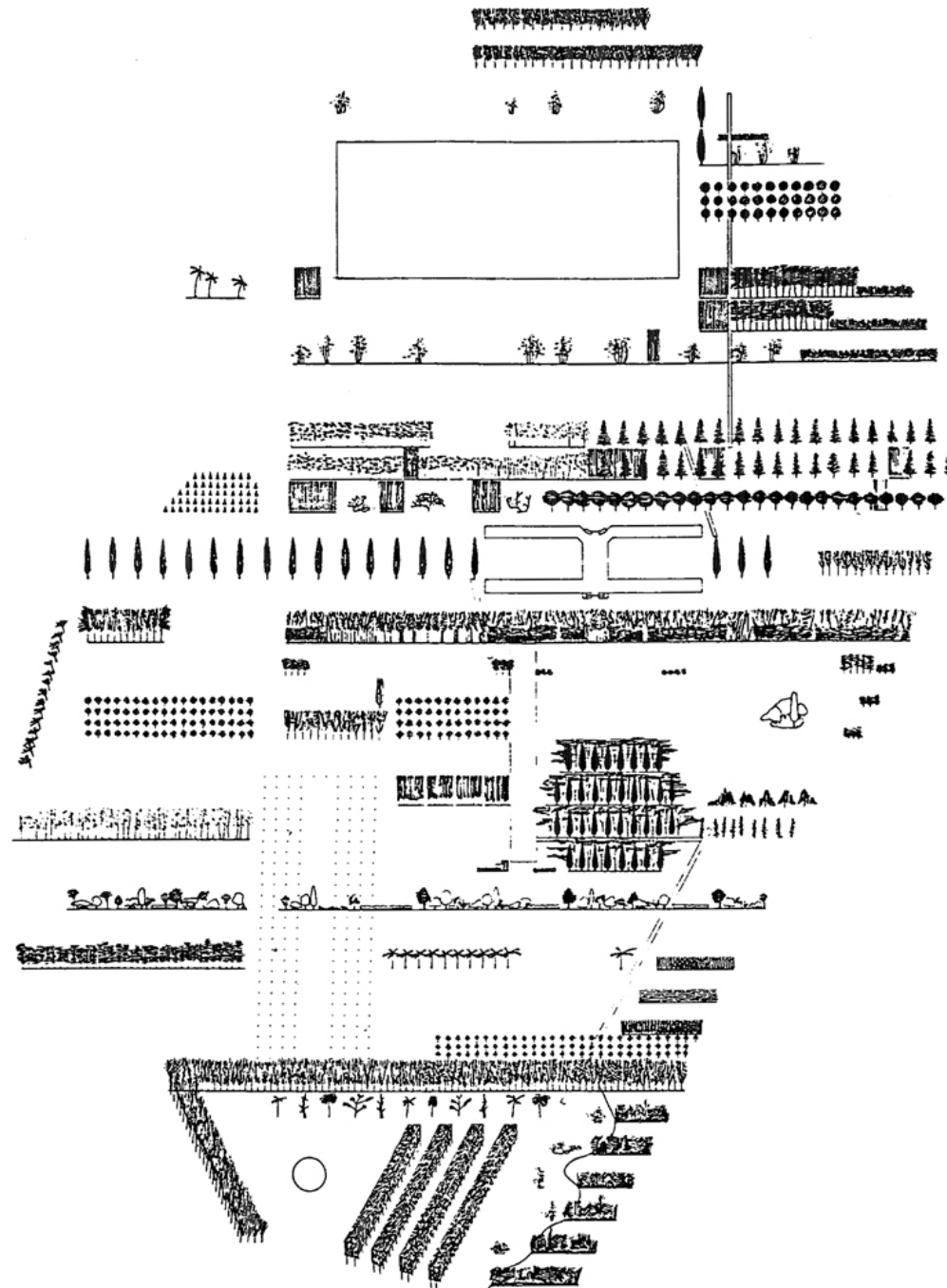
El dibujo de la planta desplegada, 'casi' podría leerse gráficamente de forma análoga al poema de Juan Ramón Jiménez, donde las piezas dibujadas son los elementos destacados del lugar que describe. Al ascender se descubre una secuencia donde hay un auditorio y una biblioteca y unas salas de reuniones y un gimnasio y un restaurante... un restaurante en el cielo.¹⁵ La promenade architecturale potencia aquellos lugares con los que entra en contacto elevando su valor como espacio de actividad compartida frente al espacio privado de las oficinas que conforma el resto del sólido capaz.



F.14.
El teorema de 1909.
Reproducido en
Delirio de Nueva York.
(Koolhaas, 2007, p. 83)

F.15.
Down Town Athletic
Club reproducido en
Delirious New York,
Koolhaas, 1978.

F.16.
OMA / Rem Koolhaas,
planta del Parque de la
Villette



FIGURAS POR SUPRESIÓN

Son aquellas que están basadas en la omisión

Asíndeton¹⁶

Acude, corre, vuela, traspasa la alta sierra, ocupa el llano.

Fray Luis de León

El asíndeton es la figura opuesta al polisíndeton. Consiste en suprimir las conjunciones coordinantes. Es una figura de rotura y no de repetición.

En su libro *Delirious New York*, Koolhaas reflexiona sobre el impacto del ascensor tanto en la configuración física del edificio en altura como en la consolidación del soporte conceptual del mismo. El ascensor elimina el vínculo directo que hasta entonces existía entre las diferentes plantas de un edificio haciendo que la relación de contigüidad o lejanía entre ellas resulte irrelevante. Desaparece así la necesidad de articulación entre plantas. (Koolhaas, 2007, p. 82)¹⁷

Koolhaas utiliza la historieta publicada por un dibujante en la antigua revista *Life* en 1909, para describir la lógica ideal del rascacielos. En ella se muestra una esbelta construcción de acero que sostiene 84 planos horizontales, todos ellos del tamaño de la parcela original. Esta estructura se plantea como una gigantesca estantería donde cada nivel se trata como un solar virgen, como si los demás no existiesen, para establecer en él un ámbito estrictamente privado en torno a una única casa de campo. Para Koolhaas, la lógica del rascacielos implica el apilamiento de diferentes realidades sin mayor relación entre ellas que su simple yuxtaposición.

El Downtown Athletic Club de Nueva York se presenta como un caso paradigmático. (Koolhaas, 2007, p. 157)¹⁸. La sección del edificio ilustra este hecho gráficamente al mostrar la diferencia de altura libre de cada planta. Así mismo, las plantas del edificio son todas distintas, repitiéndose únicamente entre ellas los núcleos de comunicaciones.

En el caso del rascacielos entendido como idea, el ascensor sustituye el recorrido entre las plantas por una ausencia. Quien entra en un ascensor percibe su paso por él como una ausencia en el tiempo transcurrido. La estancia en el ascensor es una espera y como dice Beckett, por boca de Estragón, “mientras se espera, nada ocurre”. (Beckett, 1995)

De esta forma, el lapso que transcurre dentro del ascensor adquiere en la estructura lógica del rascacielos el valor de una coma, es decir, el espacio que ocupa una leve espera entre los términos que se suceden. El impacto del ascensor dentro del edificio se puede entender, por tanto, como una acción equivalente a la supresión de las conjunciones en una frase.

La construcción lógica del rascacielos como idea es por tanto análoga a la de un asíndeton y, en consecuencia, opuesta a la que representa la embajada de Holanda en Berlín que, como se vio anteriormente, es equiparable a una polisíndeton.

Koolhaas aplica esta estrategia de yuxtaposición en otros proyectos como es el caso de su propuesta para el parque de la Villette en París (1982). En esencia, la propuesta de la Villette consiste en tomar la sección tipo de un rascacielos y tumbarla para posteriormente considerar el espacio correspondiente a cada planta como una franja programática (Koolhaas y Mau, 1995, p. 937).¹⁹

La misma idea se aplica también en el proyecto para Congrexpo en Lille (1990-1994). Aquí, tres elementos principales: sala de conciertos, centro de congresos y palacio de exposiciones se yuxtaponen para conformar una ‘frase’ delimitada por un perímetro ovalado. El único gesto hacia la integración del conjunto es cubrir todos los elementos con una misma cubierta. En aquellos puntos tangentes en los que las diferentes zonas entran en contacto se crean nuevas oportunidades programáticas. De esta forma, es

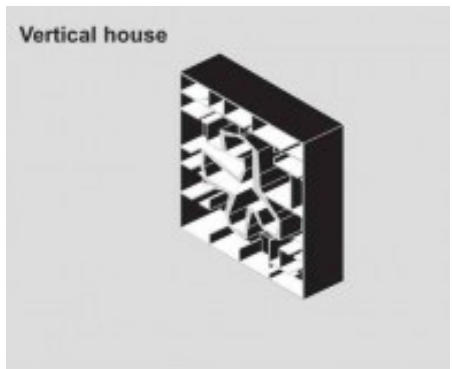
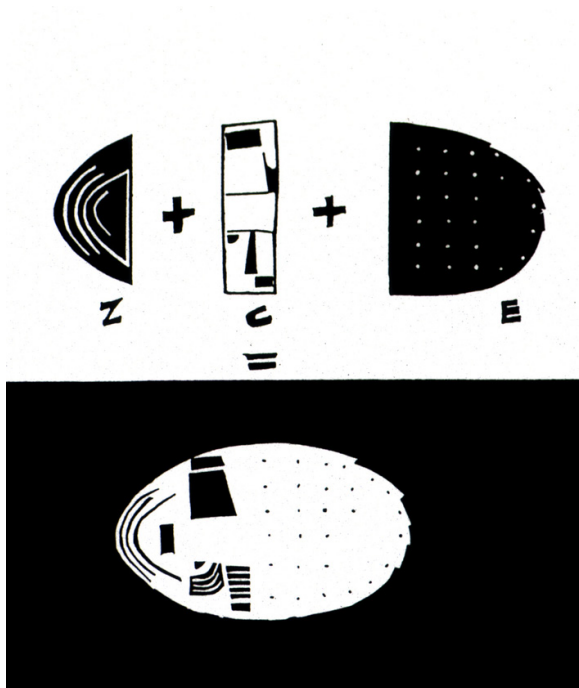
16. Del lat. tardío *asyndēton*, y este del gr. *ἀσύνδετον* *asyndeton*; propiamente ‘desligado’.

1. m. Ret. Omisión de las conjunciones en un texto para dar viveza o energía a aquello que se expresa, como en *llegué, vi, vencí*. (Real-Academia-Española, 2014)

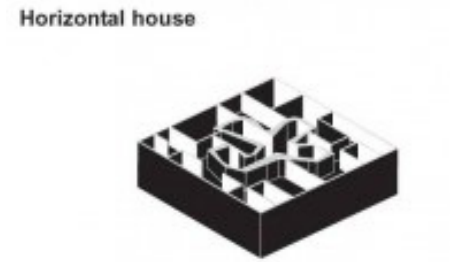
17. “El ascensor genera la primera estética basada en la ausencia de articulación.”

18. “Esta arquitectura es una forma aleatoria de ‘planear’ la vida misma: con la fantástica yuxtaposición de sus actividades, cada una de las plantas del club es un episodio independiente de una intriga infinitamente impredecible que ensalza el total sometimiento a la inestabilidad definitiva de la vida en la metrópolis.”

19. “If the essence of *Delirious New York* was the section of the Downtown Athletic Club – a turbulent stacking of metropolitan life in ever-changing configurations;(…) – La Villette could be more radical by suppressing the three dimensional aspect almost completely and proposing pure program instead, unfettered by any containment. In this analogy, the bands across the site were like the floors of the tower, each program different and autonomous, but modified and “polluted” through the proximity of all others.”

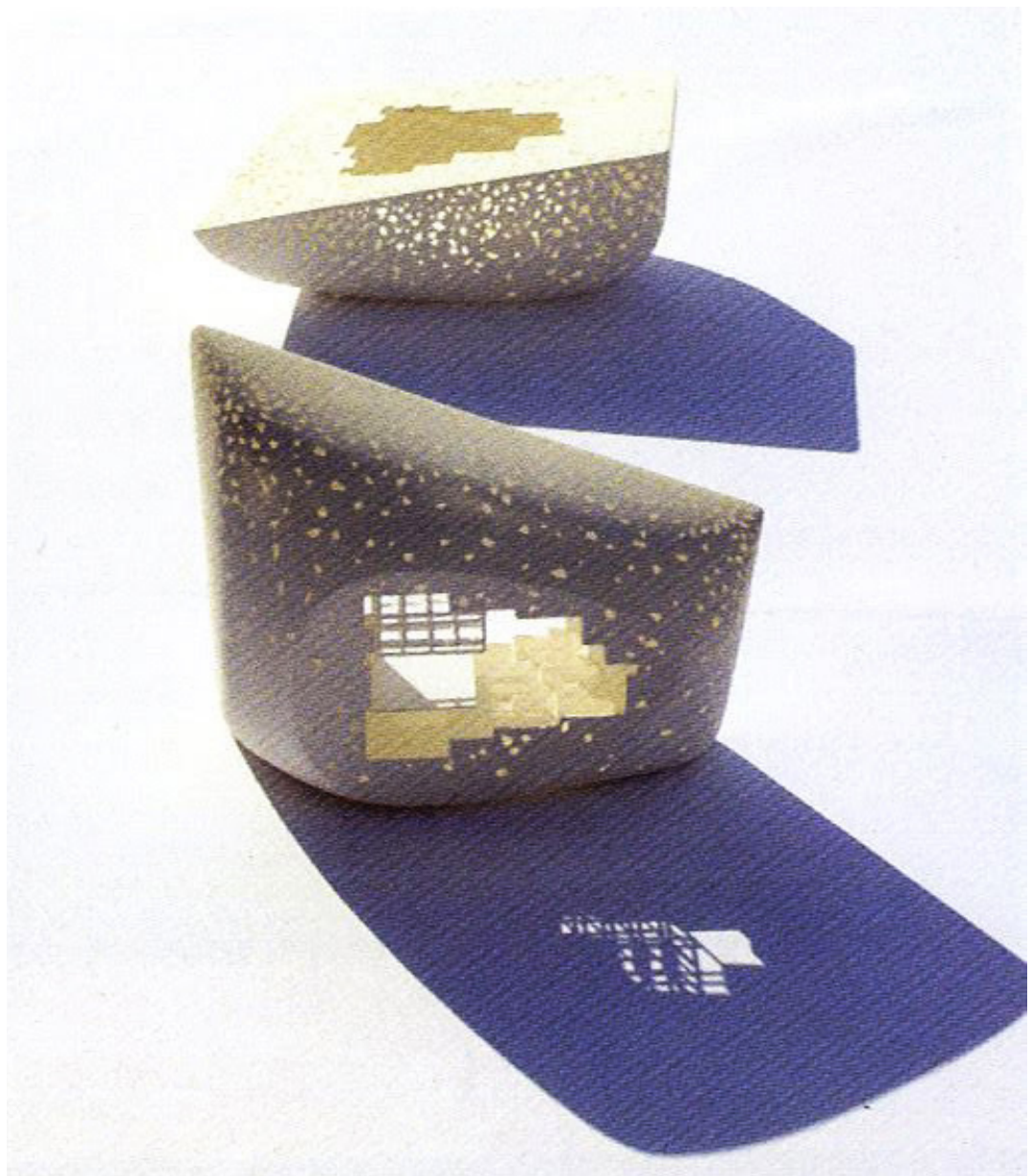


F.17.
OMA / Rem
Koolhaas, diagrama
de elementos
que componen el
Congrexpo. (Koolhaas
y OMA, 1996)



F.18.
OMA / Rem Koolhaas,
diagramas de la
Residencia Ascot.
(Koolhaas y AMOMA,
2007, p. 23)

F.19.
OMA / Rem Koolhaas,
Hafencity Hamburgo.
(Koolhaas y AMOMA,
2007)



precisamente la exagerada ausencia de elementos de conjunción lo que se utiliza como recurso capaz de generar la intensidad retórica.

FIGURAS POR TRANSPOSICIÓN

Son aquellas que están basadas en variación del orden

Anástrofe²⁰

Joined the Dark Side, Dooku has. Lies, deceit, creating mistrust are his ways now.

Maestro Yoda en *Star Wars: Attack of the Clones*

La anástrofe, del griego *anastrophé*, *inversión*, consiste en invertir el orden sintáctico habitual de dos o más palabras sucesivas en una frase. En retórica también se denomina inversión a la práctica de cambiar la posición convencional de las palabras.

Se trata de una práctica literaria típica del género de la poesía más clásica. En la literatura actual se utiliza generalmente para enfatizar -especialmente en poesía- ya que ayuda a organizar el poema de una manera que llama la atención del lector, no sólo con su contenido, sino también con su apariencia física; un resultado peculiar de la estructuración.

En la arquitectura de Rem Koolhaas es frecuente que el planteamiento de un proyecto sea el resultado de invertir el orden habitual de los términos de una situación de referencia.

Por ejemplo, el caso comentado anteriormente del parque de la Villette (1982) también se puede considerar como una anástrofe puesto que la primera manipulación sintáctica que se realiza es una inversión. (Koolhaas y OMA, 2004, p. 73).²¹

Se parte de una proposición lógica cuyo eje de desarrollo es vertical y se invierte para desarrollarse en horizontal. La inversión no consiste en tumbar un objeto que permanece inalterado sino en trasponer el orden habitual de los términos de un concepto al considerar como una planta lo que antes se entendía como una sección.

En el proyecto para la residencia Ascot (2003) se realiza una operación de inversión directa al darle la vuelta al esquema de una villa-patio horizontal para ponerla de canto. Lo dibujado como la planta de distribución de estancias en torno al patio se convierte automáticamente en una sección, sin cambiar ni una línea. De esta forma se presentan dos opciones radicalmente diferentes, una casa vertical y una casa horizontal, ambas basadas exactamente en la misma configuración.

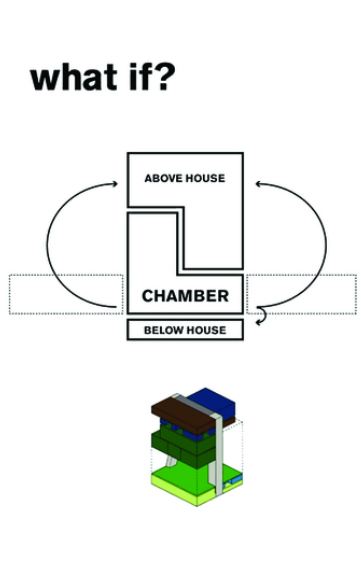
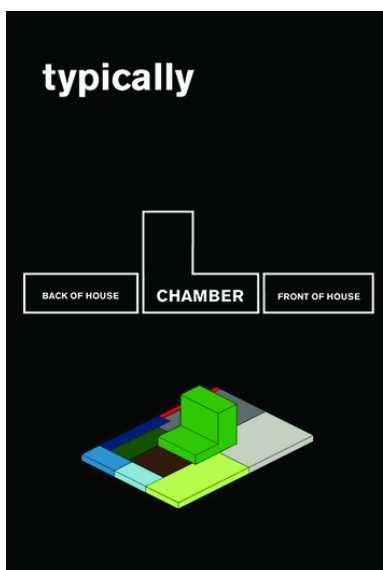
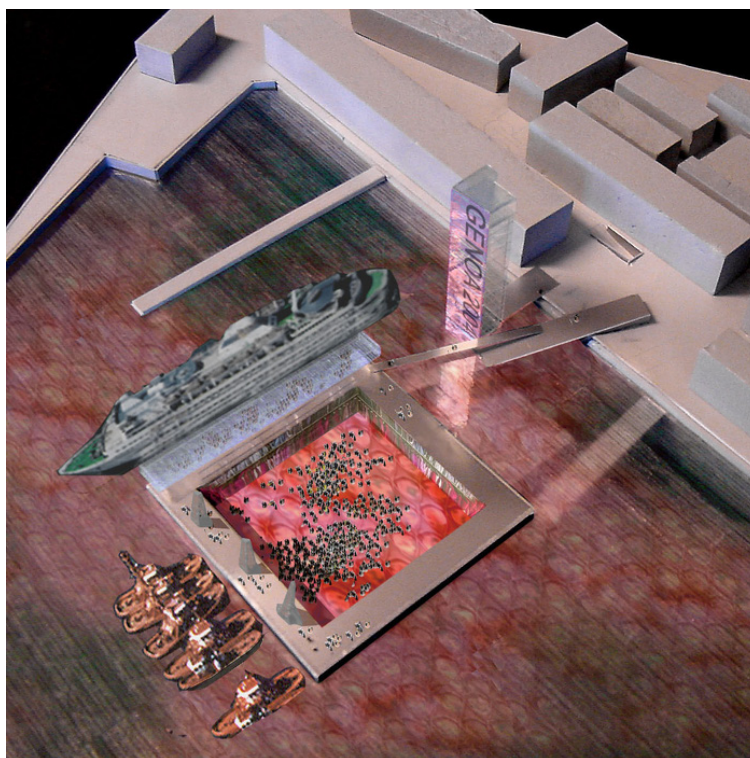
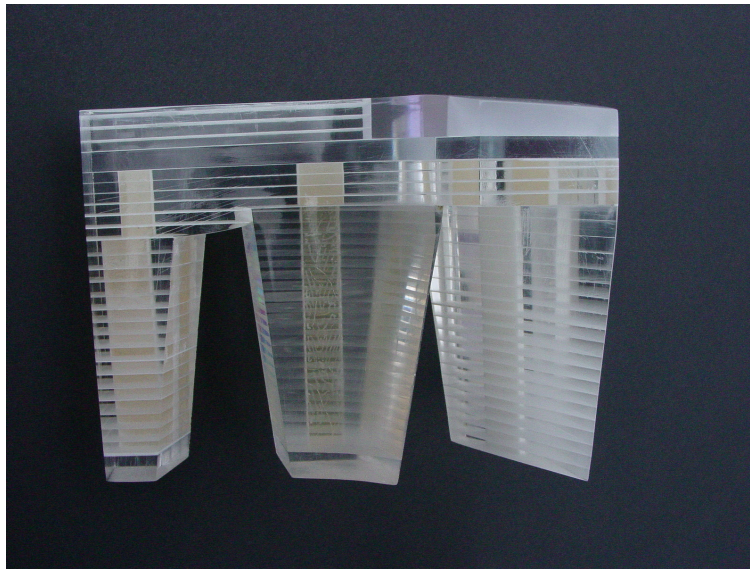
Resulta interesante comprobar que la intensidad de esta operación retórica depende inevitablemente de que ambas versiones de la misma casa se presenten juntas. Si se mostrasen de forma independiente, la figura sintáctica desaparecería y con ella toda su capacidad de seducción. Sin su gemela, cada una de las versiones parece caer en una cierta banalidad. Para que la inversión tenga sentido es necesario conocer el orden habitual de los elementos y, en este caso, esto solo ocurre cuando ambas versiones están enfrentadas. La prueba del poder retórico de esta dualidad es que meses más tarde Koolhaas utilizará el mismo recurso en otro proyecto.

Dos piezas que acogen programas radicalmente distintos –una terminal de cruceros, hotel e instalaciones para congresos en un caso y un acuario, un centro de ciencia y un gran teatro en el otro– se presentan sin embargo como un mismo objeto aunque en posición inversa.

20. Del lat. *anastrophē*, y este del gr. ἀναστροφή *anastrophé*.

1. f. Gram. Hipérbaton consistente en la inversión del orden natural de palabras inmediatamente sucesivas, como en *lo que oído habéis*. (Real-Academia-Española, 2014)

21. "Take the section of the typical skyscraper and put it on its side; now declare each floor a different program."



F.20.
OMA / Rem Koolhaas,
Koningin Julianaplein.
(www.oma.eu)

F.21.
OMA / Rem Koolhaas,
Puerto de Génova.
(www.oma.eu)

F.22.
OMA / Rem Koolhaas,
Teatro Dee & Charles
Wyly, diagrama
conceptual. (www.
oma.eu)

Acoger funciones tan distintas dentro de una misma imagen obliga a que la forma de las piezas sea indiferente a su función. Este hecho limita, en cierto sentido, la capacidad expresiva del objeto por no poder mostrar su lógica interna. Por este motivo es la figura sintáctica la que soporta la carga retórica de la propuesta. La fascinación del transeúnte es producto de la intriga que produce ver dos objetos extraños, ajenos a lo que ocurre tanto en su interior como en el exterior, pero intensamente ligados por la inversión sintáctica.

En este proyecto, el uso de una figura sintáctica desemboca en otra. Como se escribió unas páginas atrás, producto de la inversión, ambas piezas juntas forman un paralelismo de enorme carga poética.

Si el caso de Hafén City se encuentra a caballo entre la inversión y el paralelismo, tal vez se pueda considerar el proyecto de edificio para la Koningin Julianaplein de La Haya (2002) como un caso claro de anástrofe en tanto en cuanto que por sí solo muestra la inversión de una proposición lógica habitual.

La acción de unir varias torres por su cabeza es una operación inversa a la situación clásica donde aparecen unidas por la base para formar un conjunto. Con solo girar 180 grados la imagen de la maqueta de este proyecto aparece con total claridad la versión estándar de los hechos pero el orden habitual de los elementos es tan conocido que esta acción resulta innecesaria.

La propuesta realizada para el Puerto de Génova (1998) sí es un caso claro de anástrofe. Se propone excavar un agujero en el mar, una isla invertida bajo el nivel de las aguas. Se gana terreno al mar, como suele decirse, pero en lugar de aportando tierra para hacer un relleno sobre el que construir en positivo, se construye un dique cuadrado con objeto de vaciar una porción de agua. La plaza clásica que se configura como un vacío dentro de la trama construida se propone ahora como un recorte de una porción de mar.

Si bien esta propuesta puede parecer descabellada, un espacio sin escapatoria posible a merced de una crecida del agua, desde un punto de vista retórico la operación es contundente.

Hipérbaton²²

Del salón en el ángulo oscuro.
Gustavo Adolfo Bécquer

Es la figura de ruptura por antonomasia. Consiste en la ruptura del orden habitual de la estructura sintáctica de la oración.

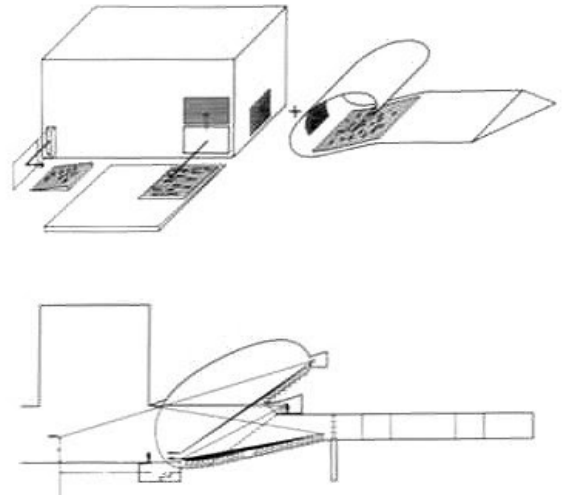
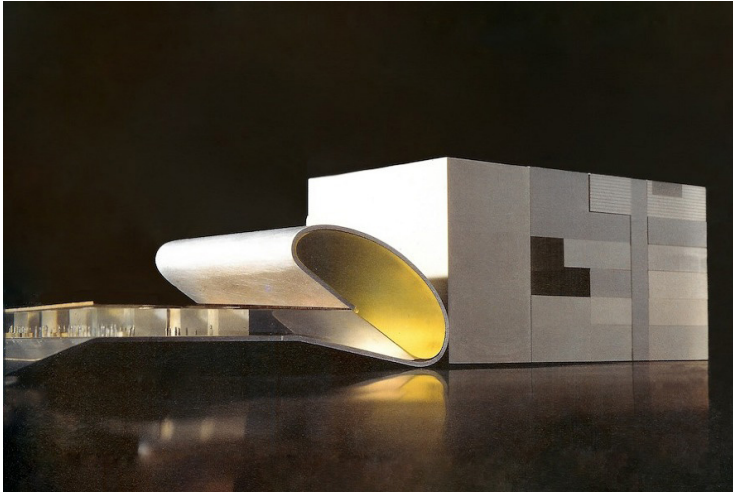
El caso del Teatro Dee & Charles Wyly (2001-2009) probablemente sea el ejemplo perfecto de hipérbaton. Tan solo el párrafo inicial de la descripción del proyecto publicada en el croquis (Koolhaas y AMOMA, 2007, p. 120) contiene por sí mismo todas las claves que justifican esta afirmación.

“En un teatro convencional, las funciones asociadas a las áreas accesibles al público y las relacionadas con el espacio entre bastidores aprisionan la sala. Mediante la colocación de todos estos espacios de apoyo por debajo y por encima, la sala del Wyly Theatre se libera de su cautiverio para entablar relación con la ciudad. La totalidad del edificio se convierte en una gran torre de telares, en una ‘máquina teatral’ donde se ha eliminado la tradicional diferenciación entre escenario y auditorio.”

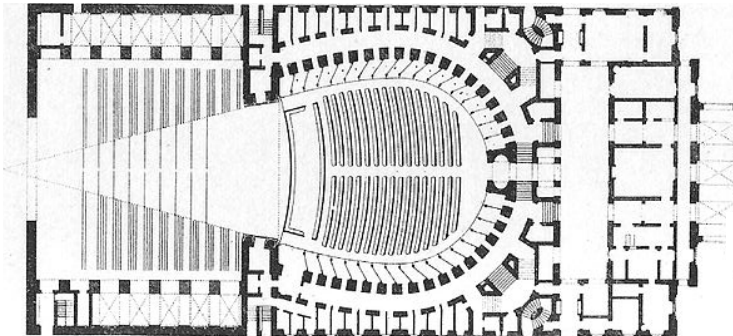
Se parte de la noción de ‘teatro convencional’ que se plantea como una proposición lógica que representa el orden natural de las cosas. La proposición <teatro convencional> es equivalente por lo tanto al orden habitual de las palabras en un discurso. A partir de esta premisa, la acción que se realiza es un cambio en la colocación de las piezas de la

22. Del lat. *hyperbāton*, y este del gr. ὑπερβατόν *hyperbatón*.

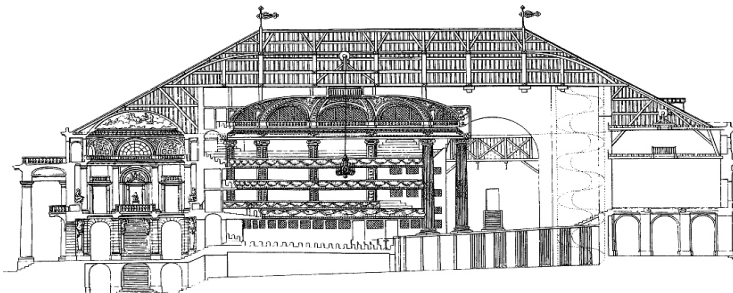
1. m. Ret. Alteración del orden que las palabras tienen habitualmente en el discurso, como en *por mi mano plantado tengo un huerto*. (Real-Academia-Española, 2014)



F.23. y F.24.
OMA / Rem Koolhaas,
Ópera de Cardiff.
(Koolhaas y OMA,
1996, p. 177; p. 178)

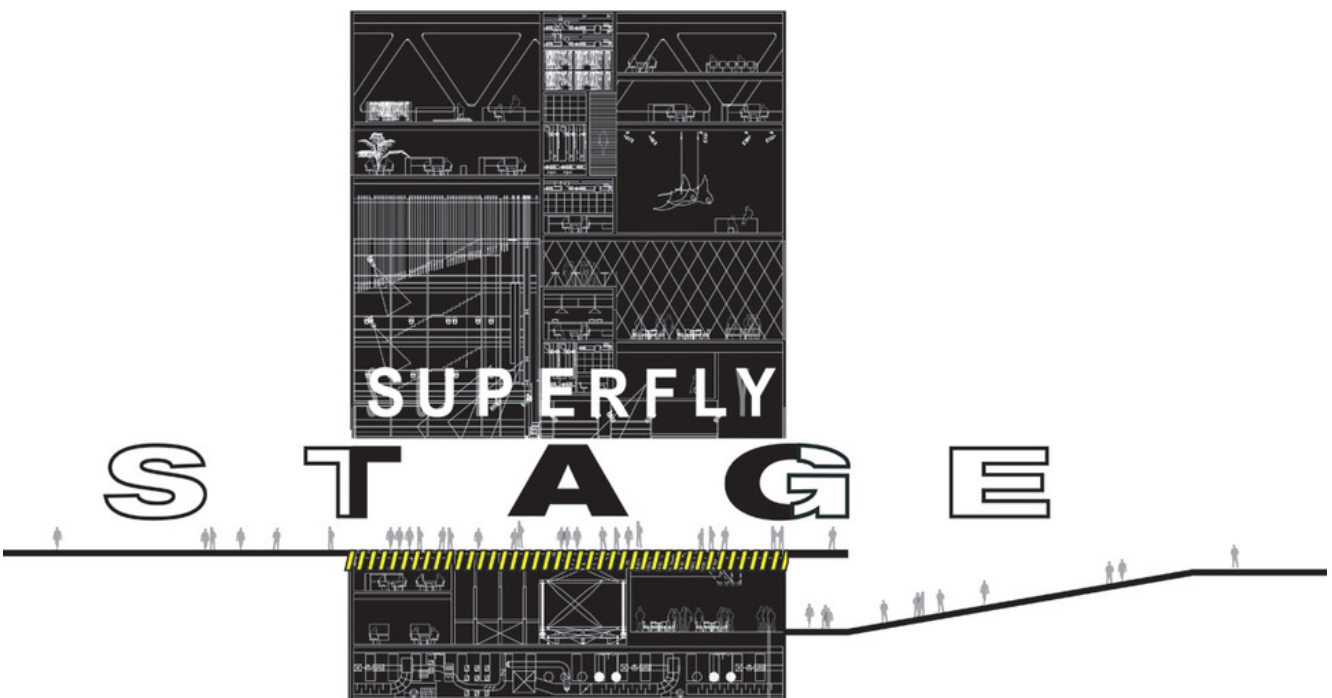


F.25.
Teatro de La Scala
de Milán. Planta de
Gaetano Mercoli, 1789.
(www.pinterest.com)



F.26.
Sección longitudinal
del Teatro Odeón de
París

F.27.
OMA / Rem Koolhaas,
Teatro Dee & Charles
Wyly, diagrama
conceptual.
(Koolhaas y AMOMA,
2007, p. 121)



proposición de partida, cosa que es totalmente equiparable a la alteración del orden de las palabras de una frase. Este cambio se realiza con el propósito de eliminar la relación tradicional entre los distintos espacios y cuestionar las secuencias convencionales del funcionamiento de un teatro. Existe por tanto una clara intención retórica que pretende provocar la sorpresa y admiración en el espectador mediante un cambio en el orden esperable de los acontecimientos. La idea de proyecto del Teatro Wyly es, antes que nada y por encima de todo, una operación sintáctica.

La idea de este proyecto tiene un antecedente en otra anterior que OMA plantea para el proyecto de la Ópera de Cardiff (1994).²³ En aquel caso se produce una primera operación que consiste en realizar un análisis sintáctico de la proposición <teatro convencional> con el fin de determinar cuales son los 'sintagmas' relevantes.

Históricamente el modelo del teatro ha sido objeto de múltiples variaciones que han dado lugar a diferentes tipos clásicos. Cuando en la cita anterior Koolhaas se refiere al teatro 'convencional' en realidad está haciendo referencia tan solo a una de las configuraciones más comunes, aquella que deriva del modelo italiano desarrollado en el siglo XVIII como la Scala de Milán.

El ejercicio de distinguir los 'sintagmas' o piezas fundamentales del modelo de teatro es relevante puesto que predispone la consiguiente acción de alterar su orden.

Frente a la solución clásica donde un solo objeto contiene todas las piezas formando una unidad, como es el caso del teatro del Odeon en París y de tantos otros ejemplos, Koolhaas busca en Cardiff una contradicción de las lógicas asumidas.

Volviendo al caso del Teatro Wyly, en la conformación de la idea de este proyecto se pueden observar varias operaciones sintácticas superpuestas.

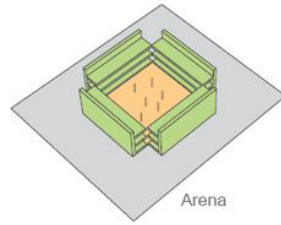
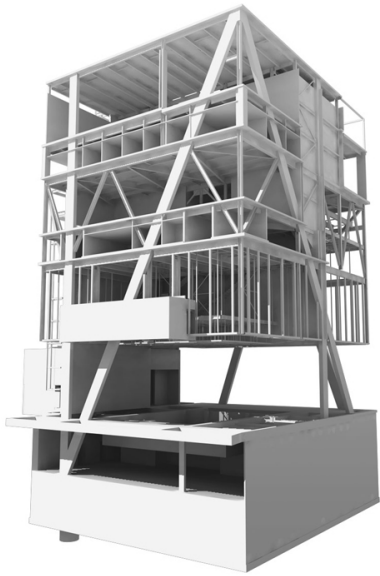
La primera de ellas es la de una inversión; si el desarrollo de la proposición lógica convencional ocurre principalmente en planta, en la disposición de los elementos sobre el plano, en el Wyly se le da la vuelta al diagrama y se pone en pie para convertir casi el mismo esquema anterior en una sección. Esta inversión permite que el modelo de teatro convencional pueda sustituirse por el de un teatro en torre. Si en el modelo clásico que representa el Odeon se accede a la entrada subiendo una escalera representativa, acorde con el carácter palaciego del modelo, en el Wyly se accede a la entrada marcada como principal descendiendo por un plano inclinado, como ocurre en el Centro Pompidou de París.

Pero una consecuencia principal de las operaciones sintácticas del Wyly es precisamente forzar una situación en la que desaparece el concepto de entrada procesional al teatro. La secuencia espacial clásica de acceso / foyer representativo / platea / escena se ve sustituida por una yuxtaposición abrupta entre el exterior y la escena. Al poner el nivel del binomio platea / escena a pie de calle, al tiempo que se le libera de constricciones laterales, el acceso al teatro puede plantearse de diferentes formas según convenga a la dirección artística.

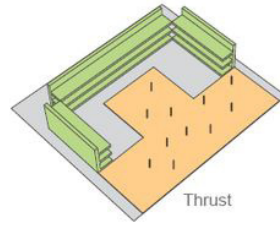
El argumento principal con el que OMA justifica la idea de proyecto del Wyly es el de permitir la máxima flexibilidad y libertad para generar todo tipo de situaciones teatrales, desde la escena frente a la platea hasta el teatro de estudio.

La búsqueda de esta multifuncionalidad se resuelve convirtiendo toda la planta principal del teatro en una única caja escénica capaz de adoptar múltiples combinaciones. Esta acción no deja de ser una hipérbole, puesto que se exagera el valor de uno de los elementos, la caja escénica, haciendo que el proyecto pueda entenderse como una gran maquinaria escénica que atiende a lo fundamental del programa. La metáfora de un teatro como una máquina de producir ficciones cobra así fuerza como la esencia lógica del proyecto, pero a esta metáfora se llega como fruto de las operaciones sintácticas.

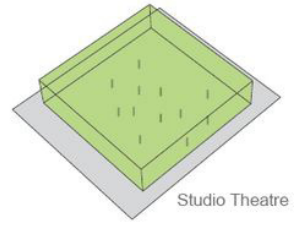
23. Cabe mencionar que otros proyectos de OMA como el Teatro Luxor en Róterdam o la Ópera de Guangzhou también comparten en lo esencial la idea del proyecto de Cardiff.



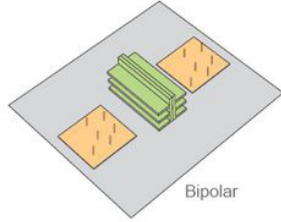
Arena



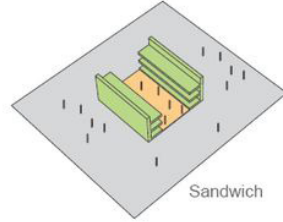
Thrust



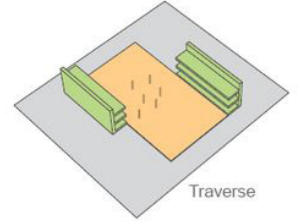
Studio Theatre



Bipolar



Sandwich



Traverse

© 2007 OMA

F.28.
OMA / Rem Koolhaas,
Teatro Dee & Charles
Wyly.
(www.oma.eu)

F.29.
OMA / Rem Koolhaas,
Teatro Dee & Charles
Wyly, diagrama de
posibles situaciones
teatrales.
(www.oma.eu)

F.30.
OMA / Rem Koolhaas,
Teatro Dee & Charles
Wyly.
(Koolhaas y AMOMA,
2007, p. 125)



La operación sintáctica, de reordenación de los elementos conduce a generar la imagen de que se elimina o reduce todo aquello que no pertenece al núcleo del concepto; la máquina de generar ficciones. El resto de funciones y actividades programáticas: camerinos, almacenes, salas auxiliares, etc. están ahí, sin duda, pero se camuflan al limitar su expresión como parte del engranaje de la máquina. La idea se representa por lo tanto como una gran máquina que flota sobre un espacio vacío, un objeto complejo que produce magia allí donde no hay nada.

Las ideas de proyecto son instrumentos clave del pensamiento creativo. Constituyen un elemento fundamental tanto para la gestación y desarrollo de la obra como para potenciar su capacidad de comunicación. El uso de la sintaxis como estrategia para generar conceptos a partir de otros obliga a referirse a la tradición, ya sea para reafirmarla o para contradecirla. Por ello la re-elaboración de conceptos opera en un marco cultural explícito o implícito donde las ideas propuestas solo tienen sentido en contraste con aquellas proposiciones base que utiliza como referencia. De esta forma, la estrategia sintáctica contrasta claramente con la lógica proyectiva ‘diagnóstico-solución’ frecuentemente asociada al movimiento moderno. La lógica interna de estas operaciones sintácticas vincula el pensamiento propositivo con la retórica.

El análisis de esta serie de ideas de proyecto planteadas por Rem Koolhaas permite comprobar la naturaleza sintáctica de las mismas. La estructura lógica de sus planteamientos es claramente el resultado de la re-elaboración de conceptos conocidos que desplaza mediante manipulaciones del orden gramatical. Además, al proponer situaciones alternativas al ‘orden natural’ presente en la tradición arquitectónica, las figuras analizadas en la obra de Rem Koolhaas muestran claramente el empleo intencionado de la retórica como mecanismo para incidir en el medio cultural en el que opera.

Idea / Sintaxis / Retórica / Figuras / Koolhaas

BIBLIOGRAFÍA:

- | | | | |
|---|--|--|--|
| BECKETT, Samuel:
<i>Esperando a Godot</i> . Tusquets Ed., Barcelona, 1995. | JIMÉNEZ, Juan Ramón:
<i>Jardines lejanos (1904)</i> . Visor libros Ed., Madrid, 2007. | KOOLHAAS, Rem; OMA:
<i>El Croquis 79 O.M.A / Rem Koolhaas 1992-1996</i> . El Croquis Editorial Ed., Madrid, 1996. | QUINTILIANO, Marco Fabio:
<i>Sobre la formación del orador. Obra completa en doce libros</i> . Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca y Caja Duero Ed., Salamanca, 1999. |
| BÉCQUER, Gustavo Adolfo:
<i>Rimas</i> . Reino de Cordelia Ed., Madrid, 2015. | KOOLHAAS, Rem:
<i>Delirious New York</i> . Oxford University Press Ed., Oxford, 1978. | KOOLHAAS, Rem; OMA:
<i>Content</i> . Taschen Ed., Colonia, 2004. | Real-Academia-Española:
<i>Diccionario de la lengua española</i> . 23. ^a ed. EspasaEd. Madrid, 2014. |
| CARRILLO NAVARRO, Paz:
<i>Sintaxis figurada: conceptos y fuentes bibliográficas</i> . En Tonos, 8, 2004. | KOOLHAAS, Rem:
<i>Delirio de Nueva York</i> . Gustavo Gili Ed., Barcelona, 2007. | LAUSBERG, Heinrich:
<i>Elementos de retórica literaria</i> . Gredos Ed., Madrid, 1975. | SALINAS, Pedro:
<i>La voz a ti debida</i> . Signo Ed., Madrid, 1933. |
| COLQUHOUN, Alan:
<i>Tropolgy and Design Method</i> . En Arena, 83, 1967. | KOOLHAAS, Rem;
AMOMA: <i>El Croquis 131/132 AMOMA / Rem Koolhaas 1996-2006 [I]</i> . El Croquis Editorial Ed., Madrid, 2006. | LAWSON, Bryan:
<i>How Designers Think. The Design Process Demystified</i> . Architectural Press - Elsevier Ed., Oxford, 1980. | SARMIENTO GONZÁLEZ, Ramón:
<i>Introducción a la edición facsímil</i> . En <i>Gramática de la lengua castellana compuesta por la RAE de 1771</i> , Editora Nacional Ed., Madrid, 1984. |
| COLQUHOUN, Alan:
<i>Displacement of Concepts in Le Corbusier</i> . En <i>Architectural Design</i> , 43, 1972. | KOOLHAAS, Rem;
AMOMA: <i>El Croquis 134/135 AMOMA / Rem Koolhaas 1996-2007 [II]</i> . El Croquis Editorial Ed., Madrid, 2007. | LEÓN, Fray Luis de:
<i>Profecía del Tajo</i> . En <i>Poemas</i> , Red Ediciones Ed. Barcelona, 2016. | |
| COLQUHOUN, Alan:
<i>Collected Essays in Architectural Criticism</i> . Black Dog Publishing Ed., Londres, 2008. | KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce:
<i>S,M,L,XL</i> . 010 Publishers Ed., Róterdam, 1995. | LUCAS, George:
<i>Star Wars: Attack of the Clones</i> . 142 minutos, EEUU, 2002. | |
| CORTÉS, Juan Antonio:
<i>Delirio y Más: I. Las Lecciones del Rascacielos</i> . En <i>El Croquis</i> , 131/132, 1996/2003 AMO OMA Rem Koolhaas, Madrid, 2006. | KOOLHAAS, Rem; OMA:
<i>El Croquis 53 O.M.A / Rem Koolhaas 1987-1992</i> . El Croquis Editorial Ed., Madrid, 1992. | MOLINA, Tirso de:
<i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i> . Castalia Ed., Madrid, 2011. | |