PENSADORES SOBRE LA
ARQUITECTURA

I

ANDREW
BALLANTYNE

DELEUZE Y GUATTARI

Pensadores sobre la arquitectura

Director de la colección original
Adam Sharr, *Universidad de Cardiff*

Directora de la colección española
Ester Giménez Beltrán

Los arquitectos han recurrido con frecuencia a filósofos y teóricos desde el otro lado de la disciplina en busca de inspiración para sus proyectos o bien de un marco crítico para su actividad.

Esta colección ofrece una introducción rápida y clara a algunos pensadores clave que han escrito sobre arquitectura y cuya obra puede proporcionar visiones a los proyectistas.

1. **Deleuze y Guattari sobre la arquitectura**
   Andrew Ballantyne
2. **Heidegger sobre la arquitectura**
   Adam Sharr

PENSADORES SOBRE LA
ARQUITECTURA

I

ANDREW BALLANTYNE

DELEUZE Y GUATTARI

SOBRE LA ARQUITECTURA

EDITORIAL
REVERTÉ

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO
Y FOMENTO DE LA LECTURA

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Cultura y Deporte.

Edición original: *Deleuze y Guattari for architects*
Routledge, Abingdon Oxon, Reino Unido
© 2007, Andrew Ballantyne

Traducción: © Ester Giménez Beltrán, 2022

Esta edición: © Editorial Reverté, Barcelona, 2022
ISBN PAPEL: 978-84-17963-58-3
ISBN E-PUB: 978-84-291-9689-4
ISBN PDF: 978-84-291-9690-0

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización
de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006
de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre
'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o
escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en Cedro
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189
Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

1559

Para Peter, Joanna y Penelope Klein

9 Prólogo del director de la colección original
13 Proemio de la directora de la colección española

17 I. ¿QUIÉNES?

17 Ya no somos nosotros mismos
19 Preguntas que definen el carácter
22 Líneas de fuga
27 Lejos del rebaño
30 Backgammon
32 Desterritorialización

43 I. MÁQUINAS

43 Enjambre
45 El caso Schreber
49 El libro de las máquinas
53 Abajo con los árboles
57 Máquina abstracta
58 Inmanencia
61 Red
62 El cuerpo

69 III. CASA

69 Meseta
74 Edificios reales
85 Orfeo y Ariadna
90 Consolidación
99 Casa, tierra, territorio

103 IV. FACHADA Y PAISAJE

103 Un paseo por las montañas
108 Pared blanca, agujero negro
121 Significando
124 Radomos
127 Desiertos

131 V. CIUDAD Y ENTORNO

131 Un poco de orden
135 Entorno – *milieu*
142 Desconectando
152 Forma emergente
155 Forma y marco

161 Lecturas adicionales
167 Bibliografía
181 Índice alfabético

PRÓLOGO DEL DIRECTOR DE LA COLECCIÓN ORIGINAL

ADAM SHARR

Los arquitectos han recurrido con frecuencia a los pensadores de filosofía y teoría en busca de ideas de proyecto o bien de un marco crítico para su actividad. Sin embargo, los arquitectos y los estudiantes de arquitectura pueden tener dificultades para abrirse paso en los escritos de los pensadores. Puede resultar desalentador aproximarse a los textos originales con poco conocimiento de su contexto, y las introducciones existentes apenas examinan el contenido arquitectónico con cierto detalle. Esta colección ofrece una introducción clara, rápida y precisa a pensadores clave que han escrito sobre arquitectura. Cada libro resume lo que un pensador puede ofrecer a los arquitectos, sitúa su pensamiento arquitectónico en el conjunto de su obra, presenta libros y ensayos significativos, ayuda a descifrar términos, y proporciona una referencia rápida de lecturas adicionales. Si el lector encuentra difícil la escritura filosófica y teórica

sobre arquitectura, o sencillamente no sabe por dónde empezar, esta colección le resultará indispensable.

Los libros de la colección 'Pensadores sobre la arquitectura' surgen de la propia arquitectura; buscan modos de comprensión que sean arquitectónicos y pretenden presentar a algunos pensadores a un público relacionado con la arquitectura. Cada pensador tiene un espíritu singular y distintivo, y la estructura de cada libro deriva del personaje en el que se centra. Los pensadores examinados son escritores prolíficos, y cualquier introducción breve sólo puede abordar una fracción de su obra. Cada autor (arquitecto o crítico de arquitectura) se ha centrado en una selección de escritos de un pensador, una selección de lo que el autor considera lo más relevante para proyectistas y analistas de arquitectura. Inevitablemente, muchas cosas se quedarán fuera. Estos libros serán el primer punto de referencia, más que la última palabra, acerca de un pensador concreto sobre la arquitectura; es de esperar que animen al lector a seguir leyendo, al ofrecer un incentivo para profundizar aún más en los escritos originales de un pensador en concreto.

Los primeros dos libros de la colección examinan la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y de Martin Heidegger. Conocidas figuras de la cultura, todos ellos son pensadores cuyos escritos ya han influido en proyectistas y críticos de arquitectura de maneras distintivas e importantes. Es de esperar que esta colección se extienda en el tiempo para abarcar una rica diversidad de pensadores contemporáneos que tengan algo que decir a los arquitectos.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

Agradecimientos

Gracias a las personas que me han animado y a los que han tenido paciencia conmigo mientras escribía. Incluyo a mis colegas del *Tectonic Cultures Research Group* en Newcastle University, y Emily Apter, Dana Arnold, Steve Basson, Ed Dimendberg, Jean Hillier, Neil Leach, Gerard Loughlin, Erin Manning, Brian Massumi, Sally Jane Norman, John Paul Ricco, Anne y Joseph Rykwert, Adam Sharr, Chris Smith y Anthony Vidler.

En Londres, en 1982, Peter Klein me introdujo en la obra de Deleuze y Guattari. Estábamos en una librería y había una pila de ejemplares de oferta de la primera edición americana de la obra *El Anti Edipo*. Llamó mi atención, asombrado de ver todos aquellos libros allí, apartados del resto. A pesar de su precio, parecía cara para permitirme una compra impulsiva.

–¿Es bueno? – pregunté.

–¿Qué puedo decir? –me respondió–. Cambió mi vida.

Andrew Ballantyne
Asquins 1 de enero de 2007

Créditos de las ilustraciones

Artists' Rights Society, página 70.
Andrew Ballantyne, páginas 122, 150.
Columbia Pictures, página 52.
Damien Hirst, página 28.
Gerard Loughlin, página 126.
MGM, página 98.
Reuters/Benoit Tessier, página 154.
Uexküll, 1934, página 134.
Warner Brothers, página 114.

PROEMIO DE LA DIRECTORA DE LA COLECCIÓN ESPAÑOLA

ESTER GIMÉNEZ

Desde 2007, la colección inglesa *Thinkers for architects*, dirigida por Adam Sharr, ha construido un mapa de miradas sobre el cruce entre la arquitectura y la filosofía. Esta serie de libros alimenta una visión poliédrica, de múltiples facetas, sobre la naturaleza de la arquitectura desde la perspectiva de pensadores diversos. Y lo hace mediante títulos que incluyen a filósofos de diferentes momentos históricos, lugares y líneas de pensamiento, dieciocho hasta el momento. Reunirlos es un esfuerzo sin precedentes en una compilación de libros viva que sigue publicando nuevos números año tras año. La traducción de la colección inglesa a *Pensadores sobre la arquitectura* acerca esas valiosas miradas a los lectores de habla hispana.

La colección construye la historia del cruce del pensamiento arquitectónico y filosófico. La relación compleja entre ambos saberes se hace evidente a través de innumerables con-

ceptos como las heterotopías de Michel Foucault, las líneas de fuga de Gilles Deleuze y Félix Guattari, o la intuición espacial de Sigmund Freud.

Aunque algunos de los conceptos filosóficos son frecuentemente usados por los arquitectos para describir las ideas de sus proyectos, sólo esta colección plantea, de forma didáctica, una aproximación concreta y enfocada a cada pensador. De este modo se acota el campo explicado y ello permite aportar más claridad sobre la línea de pensamiento escogida. El diálogo entre la arquitectura y la filosofía se plantea mediante una relación de ida y vuelta: es imposible separar la arquitectura de los contextos sociales y culturales donde se produce. Ambos saberes se entrecruzan y alimentan en el *Zeitgeist*, en el espíritu de cada época. El cruce no sólo explica cómo se proyecta, sino que nos ayuda a entender cómo habitamos nuestros espacios y creamos lugares.

La colección será de interés para cualquier lector que desee entender esa retroalimentación entre la arquitectura y la filosofía leyendo a pensadores clave para situarse en el mundo contemporáneo. Aunque la teoría y la crítica de la arquitectura y el urbanismo sean, *a priori*, los campos más necesitados del conocimiento de estos cruces de pensamiento, las aproximaciones de esta colección abordan tanto aspectos sociológicos como políticos, artísticos o culturales que abren la lectura hacia múltiples campos de interés.

Si algunos de los mejores arquitectos han buscado en los filósofos la inspiración para sus proyectos, esta colección quiere contribuir a mantener y ampliar esa tradición intelectual.

Madrid, primavera de 2022.

I. Gilles Deleuze y Félix Guattari trabajaron juntos en varios libros y por separado en muchos más.

¿QUIÉNES?

Ya no somos nosotros mismos

Su trabajo más conocido se extendió a lo largo de dos volúmenes con el título de *Capitalismo y esquizofrenia:* volumen 1, *El Anti Edipo* (1972); volumen 2, *Mil mesetas* (1980). Por separado, Deleuze (1925-1995) fue un filósofo profesional y Guattari (1930-1992) fue un psiquiatra y activista político. En su colaboración, sus voces individuales no se pueden separar y parecen disolverse una en otra. A veces la escritura cambia a un nuevo registro cuando se adopta brevemente un determinado *personaje* para dar una idea de qué aspecto tiene el tema desde un punto de vista particular; pero estos puntos de vista pueden parecer extrañamente idiosincrásicos: el de una molécula, un cinéfilo o un

hechicero. «*El Anti-Edipo* lo escribimos a dúo» –decían– «como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos».[1] En este caso la identidad personal es algo que se retoma y luego se elimina o se reformula; entonces, ¿quiénes eran realmente estos personajes escurridizos? ¿Cómo definiríamos quiénes eran? Y más importante aún, ¿por qué querríamos saberlo? Y si en algún momento sentimos que averiguamos quiénes eran, ¿qué será lo que descubriremos? Su objetivo – dicen– es «llegar no al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo».[2] La pregunta '¿quiénes?' simplemente no se planteará; no obstante, en aquel momento mantuvieron sus nombres «por rutina, únicamente por rutina»,[3] pero luego, de modo desconcertante, concluyen: «Ya no somos nosotros mismos».[4] Lo que la gente diga que son, será lo que no son. En este caso, en la página inicial de *Mil mesetas*, encontramos un desafío, sucinto pero enérgico, a nuestros hábitos de pensamiento, y que parece derivar de dos fuentes principales: el trabajo de Guattari con pacientes psiquiátricos y los hábitos mentales filosóficos de Deleuze, que buscan la lógica rigurosa, al tiempo que dejan de lado las expectativas del sentido común que normalmente nos desviarían de seguir la lógica hasta sus conclusiones. A menudo existe un papel para el sentido común en nuestras vidas, y Deleuze y Guattari se dan cuenta de que lo usaron, por ejemplo, cuando firmaron su libro con sus propios nombres. «[…] es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar.»[5]

---

1. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux* (1980); versión española: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004), página 9.
2. *Ibídem.*
3. *Ibídem.*
4. *Ibídem.*
5. *Ibídem.*

Por supuesto que sale el sol, con nuestros propios ojos podemos ver que sucede, si al amanecer vamos a un lugar de horizonte lejano hacia el este. No obstante, sabemos que la tierra orbita alrededor del sol y, desde un punto de vista más sofisticado, el *amanecer* es una descripción muy restringida y centrada en la tierra: banal y común, pero a menudo la forma más útil de decirlo. Qué pedante sería insistir en cualquier otra descripción en un acto social cualquiera. Podría ser estimulante verse en ese momento observando un sol estático mientras la tierra giraba para ofrecer una visión clara de él, pilotando la Nave Espacial Tierra, aunque probablemente esto se quede en un acto personal de la imaginación. Si el pensamiento aparece mientras estoy en la cola de una parada de autobús, no lo compartiré con la persona que esté a mi lado. Me decantaría más bien por un comentario trivial sobre la salida del sol. Si un extraño se dirige a mí y comienza a hablar sobre la Nave Espacial Tierra, creo que reaccionaría con preocupación.

Preguntas que definen el carácter

Si tratase de explicar quiénes eran Deleuze y Guattari, empezaría por pensar en las cosas que definen el carácter de lo que hicieron. Y lo que hicieron –en lo que respecta a su alcance global– fue presentar nuevas formas de conceptualizar las cosas. Existen otras formas de explicar quién es alguien. John Berendt escribió la novela *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, ambientada en Savannah, Georgia, y lo expresó de manera muy sucinta. Según uno de sus conocidos en Savannah, «Si vas a Atlanta, la primera pregunta que te harán allí es: ¿A qué te dedicas? En Macon preguntan: ¿A qué iglesia vas? En Augusta preguntan el apellido de soltera de tu abuela. Pero en Savannah, la primera pregunta que te hace la gente es ¿Qué te gustaría beber?».[6]

6. John Berendt, *Midnight in the Garden of Good and Evil: a Savannah Story* (1994); versión española: *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (2017), página 31.

Las respuestas a estas preguntas definen la identidad. Si mi abuela no es alguien conocido en Augusta, yo tampoco soy nadie: puedo comprar cosas en las tiendas y comer en los restaurantes, es de esperar que nunca me establezca del todo como parte de esa sociedad, pero si tengo nietos, ellos sí podrían lograrlo.

Si voy a Atlanta sin ninguna actividad que declarar, aparentemente no soy nadie (incluso si mi abuela nació allí). Incluso en Georgia las cosas no están tan claramente definidas como para que estas reglas se mantengan siempre. Sin embargo, las respuestas apenas importan: lo importante de la historia es que las preguntas, en sí mismas, definen las identidades de los lugares donde se plantean. Atlanta es de nuevos ricos, Augusta es esnob, Savannah es hedonista; o eso podríamos suponer a partir de su descripción. Así es como se determina la identidad de cada uno, e igualmente así es como desaparecemos de la escena si no podemos alegar una identidad que sea reconocible. Sin embargo, no es sólo en diferentes lugares, o en diferentes épocas históricas, en los que pasan a un primer plano las preguntas que definen la identidad. Las genealogías definen la identidad en sociedades aristocráticas con títulos y roles hereditarios –para los príncipes y la nobleza, por supuesto, incluso hoy en día– pero incluso los puestos de bibliotecarios en Versalles eran hereditarios, y mucho más abajo en la escala social, aunque menos legal, a menudo existía algo similar. En una sociedad muy estable que no cambia de una generación a otra, por razones que parecen más prácticas que ideológicas, la persona mejor situada para aprender las habilidades de un zapatero o un carpintero podría ser el hijo del artesano, que tuvo acceso al taller, y la más completa confianza del dueño del negocio, su padre. El hijo de un artesano habilidoso sería probablemente la persona que triunfaría en su negocio. Entonces, la ascendencia del niño parecería ser algo importante y definitorio de su carácter. En el siglo XXI hay más movilidad espacial y social que hace 50 años, y el rastreo de genealogías personales nunca ha sido más popular. Cuando descubrimos algo

II. Todo tipo de máquinas pululan por las páginas iniciales de la obra *El Anti Edipo*.

MÁQUINAS

Enjambre

Máquinas desconocidas, ensamblando, enchufando y encendiendo, conectando y desconectando, calentando, respirando, amamantando:

> **La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma). De este modo, todos «bricoleurs»; cada cual sus pequeñas máquinas. Una máquina-órgano para una máquina energía, siempre flujos y cortes. El presidente Schreber tiene los rayos del cielo en el culo. *Ano solar*. Ade-**

> **más, podemos estar seguros de que ello marcha; el presidente Schreber siente algo, produce algo, y puede teorizarlo. Algo se produce: efectos de máquina, pero no metáforas.**[1]

El texto tiene cierta notoriedad. «Félix dice que nuestro libro se dirige a personas que tienen ahora entre siete y quince años» –dijo Deleuze– «en un sentido ideal, porque de hecho es aún demasiado difícil, demasiado culto, comporta demasiados compromisos. No hemos sabido hacer algo lo suficientemente directo y claro. En cualquier caso, quiero subrayar que el primer capítulo, que pasa por ser muy difícil para los lectores favorables, no presupone ningún conocimiento previo».[2] Guattari señala, con razón, que la recepción del libro es más eficaz en personas de edad impresionable. Es absolutamente necesario que se interrumpan los patrones establecidos por el sentido común de los lectores. Si queremos encontrar esto estimulante en lugar de simplemente molesto, debemos ser receptivos a la idea de que el libro abre un mundo que estamos ansiosos por conocer, y no simplemente horrorizarnos con él (más característico de un adolescente que de un adulto). Sin embargo, como es evidente en el pasaje anterior, está claro que el texto necesita un aviso parental, está plagado de alusiones. El *ano solar* es una referencia a un texto declamatorio y surrealista de Georges Bataille. Es superficial e incluso después de leer el texto de Bataille no está muy claro por qué la utilizaron. Quizás era una versión preliminar del texto en ese momento, o bien Deleuze y Guattari leían entonces a Bataille y sólo una vez terminado hicieron un uso más serio de *La part maudite* (*La parte maldita*), 1949. No obstante, en el contexto de la obra *El Anti Edipo* vemos al sol como un cuerpo y

---

1. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Oedipe* (1972); versión española: *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1985), página 11.
2. Gilles Deleuze: *La isla desierta y otros textos* (2005), página 284.

una máquina. Una de las imágenes del texto de Bataille que resuena fuertemente en *El Anti Edipo*, es la imagen sexualizada de los pistones de una máquina de vapor: «Los dos movimientos principales son el movimiento rotativo y el movimiento sexual, cuya combinación se expresa mediante una locomotora compuesta de ruedas y de pistones. Estos dos movimientos se transforman uno en otro recíprocamente»[3] y parece que la multiplicidad de actos sexuales en la tierra es lo que la mantiene girando, o bien al revés: el giro de la tierra es lo que mueve los pistones del acoplamiento sexual. Los volcanes actúan como anos en la tierra, mientras que el sol, si lo vemos como una máquina, produce luz solar como un cuerpo humano produce excrementos. Esa idea no está expresada ni en el texto de Deleuze y Guattari, ni en el de Bataille, pero toma forma en mí cuando pienso en sus escritos. El libro actúa como una máquina cuando me conecto con él; produce en mí ideas que no habría podido tener yo solo.

El caso Schreber

Schreber, un juez alemán, publicó un relato autobiográfico de su persecución en un intento inútil de persuadir a los demás de su cordura.[4]

> **Schreber estaba convencido de que dios lo había elegido para traer al nuevo mesías al mundo y que, por lo tanto, su cuerpo se estaba convirtiendo en el de una mujer. También creía que todos los que conocía habían muerto, que lo que veía y oía eran solo imágenes fugaces de personas, apariciones fantasmales enviadas por**

3. Georges Bataille, *L'Anus solaire* (1931); versión española: *El ano solar*, en *El ojo pineal precedido de El ano solar y Sacrificios* (1996), página 16.

4. Véase Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903); versión española: *Memorias de un enfermo de nervios* (2008).

> **dios para burlarse y tentar. Cuando ya no pudo soportar las incesantes burlas de las voces agresivas, gritaba lo más fuerte que podía, lo que molestaba a los vecinos, especialmente por la noche, y tuvo que controlarse. El caso era claro: padecía una paranoia aguda, cuyo síntoma principal era el delirio. [. . . Pero] estos síntomas se aplacaron cuando, sin renunciar en modo alguno a sus delirantes convicciones, comenzó a escribir sus memorias. Con ellas quería convencer a quienes lo habían internado en una institución por su falta de cordura, y presentar sus convicciones a una audiencia más amplia.**[5]

Schreber es más conocido de lo que uno podría pensar por el interés que tuvo Freud en su texto, analizado en uno de sus casos de estudio.[6] ¿Qué relación tiene el texto de Deleuze y Guattari con esto? Sin duda, las alusiones en su texto merecen la pena, ya que permiten al lector llegar un material referenciado muy interesante. Si soy un lector *ideal*, adolescente e impresionable, no me habré cruzado con estos textos antes y me encantará poder hacerlo. Lo más importante que encontramos en las páginas iniciales, es la mirada sobre el cuerpo (independientemente de la mente en su interior), como una máquina o un enjambre de máquinas. Si seguimos esa mirada pueden surgir algunas preguntas: «Dado un efecto, ¿qué máquina puede producirlo? y dada

---

5. Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy Through the Looking Glass: Language, Nonsense, Desire* (1985), página 1. Cita traducida.
6. Véase Sigmund Freud, "Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)" en *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen III* (1911); versión española: "Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber)" en *Obras completas Sigmund Freud volumen XII* (1991).

III. Una *meseta* es un espacio donde las fuerzas interactúan entre sí de una manera relativamente estable, sin interferencias del exterior.

CASA

Meseta

Las condiciones pueden cambiar, pero los cambios se resolverán desde dentro. Se producen fenómenos emergentes, pero el sistema no tiene un propósito más allá de sí mismo, ni se interrumpe para satisfacer las necesidades de algo externo. Existe la idea de estabilidad perpetua, de modo que uno podría alejarse de ella, regresar y encontrarla como antes. Se asocia con estados mentales meditativos, o incluso con la catatonia, un cuerpo sin órganos también es una meseta. Deleuze y Guattari desarrollaron la idea a partir del análisis del sistema de valores de la cultura balinesa de Gregory Bateson. El autor presenta esta cultura como profundamente diferente a la cultura occidental. La cultura

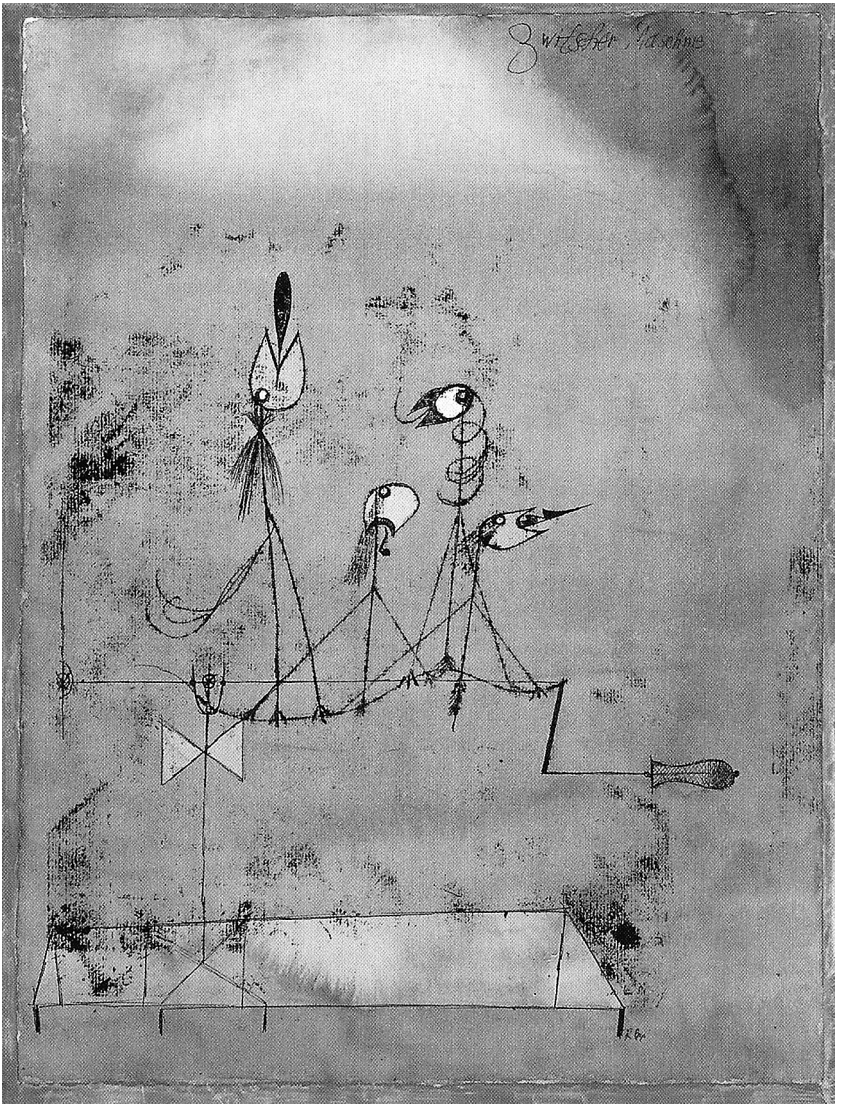

Figura 3.1. Paul Klee, *La máquina de trinos*, 1922.

balinesa tiende a buscar formas de mantener un estado estable y las fuerzas en equilibrio, en lugar de priorizar un valor por encima de otros.[1] De modo que la música es hipnótica, más que elevada, y la riqueza no se acumula, sino que se consume con alegría. La meseta también es parte de la tierra, que es un término cargado de significado en el mundo de Deleuze y Guattari (como en el término en francés *terre* de territorialización: un proceso que volvería a articular el cuerpo sin órganos en una nueva configuración).

También nos ayuda el concepto de pensamiento nómada, que deambula por *la tierra*, desterritorializando y reterritorializando. El pensamiento nómada en el mundo de Deleuze y Guattari no consiste en viajar alrededor del mundo por el simple hecho de hacerlo. Al contrario, podría suceder sin tener que salir de nuestras casas. Tiene más que ver con el estado mental de la oveja programada que se aleja de su territorio y, mientras pierde el rumbo, se convierte en nómada. La mayoría de las veces, este tipo de desterritorialización se recupera inmediatamente mediante una reterritorialización, de modo que se pasa de un régimen de sentido común a otro. Nuestro pensamiento se vuelve nómada en ese cambio, y es íntegramente nómada si uno ha vuelto *a casa* en ese estado intermedio. El proceso se vuelve habitual y definitorio de la identidad. Estar siempre entre territorializaciones, sin embargo, tendrá inconvenientes prácticos al tratar con otras personas. Será útil, por lo tanto, antes de alejarse, poder acercarse al sentido común, y hablar como todos los demás si la ocasión lo requiere (figura 3.1).

Los arquitectos hacen esto todo el tiempo, se mueven entre los diferentes mundos de las personas que participan en el devenir de un

1. Véase Gregory Bateson, Bali: the Value System of a Steady State (1949), en Andrew Ballantyne, *Architecture Theory* (2005), páginas 74–87. Bateson es citado por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004), página 159.

edificio. Un grupo de personas –ingenieros, topógrafos y constructores– trabaja conjuntamente para construir un proyecto, y cada profesión tiene su propio vocabulario, actitudes y conceptos. Los diferentes conjuntos de conceptos permiten a cada profesión desplegar su propia experiencia.

Existe también otro grupo de agentes interesados, representantes de diferentes ámbitos sociales y profesionales (urbanistas, aparejadores, responsables de seguridad y salud, etc.) que se encargan de asegurar que el edificio no pondrá en peligro a sus usuarios ni incomodará a los vecinos. Ellos también tienen sus propias formas de pensar y hablar, al igual que los promotores y los usuarios finales. Desde el punto de vista comercial, el edificio tiene que ser rentable, y cuando se configura bajo ese parámetro es algo completamente diferente al significado que tiene el edificio para el recepcionista, el limpiador o el burócrata que acaba trabajando en él. Un edificio se puede describir una y otra vez adquiriendo sentido desde varias perspectivas. Idealmente, tendrá un significado desde todas ellas, pero el enfoque, desde las diferentes realidades, puede ser muy desigual. En la terminología de Deleuze y Guattari, estas diferentes formas de pensar mapean el edificio en diferentes planos.[2] El plan que se utiliza para discutir el proyecto con el cliente es diferente del plan que se dibuja para el electricista con la intención de mostrar y situar las instalaciones necesarias. La descripción dada en el plan para la construcción de los edificios es diferente de la descripción dada en el plan para la elaboración de los presupuestos. Estos planes se cruzan. Por ejemplo, si realizo un cambio en la forma de construir el edificio, tendrá implicaciones para el presupuesto final,

2. **Nota de la traductora: Deleuze y Guattari utilizan la palabra *plan*, en francés, en referencia a tres significados en español: *plan* (proyecto, planificación), *plano* (lugar geométrico) y *planta* (del edificio).**

IV. Abrirse al exterior, donde las cosas son distintas al territorio que conocemos y habitamos, tiene sus peligros.

FACHADA Y PAISAJE

Un paseo por las montañas

Si lo convertimos en un hábito permanente, es posible que descubramos que hemos perdido el sentido de quiénes somos y nos volvamos esquizofrénicos. En *Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari siguen esta línea. Lo comprobamos con Jakob Lenz (1751-1792), que deambula por las primeras páginas del primer volumen, *El Anti Edipo*. Nació en Livonia (ahora Letonia) y formaba parte de la élite alemana del país. Estudió en Alemania y allí conecta con Goethe y el grupo de poetas románticos *Sturm und Drang*. Hoy en día es recordado principalmente como una creación literaria de Georg Büchner (1813-1837), nacido dos generaciones después, pero cuya brillante reinvención de la vida de Lenz entre

el 20 de enero y el 8 de febrero de 1778 se ha convertido en parte del canon moderno de la literatura alemana. Goethe se movió en círculos aristocráticos, pero a medida que las aflicciones mentales de Lenz se hicieron más pronunciadas, se sintió incapaz de hacer frente y se exilió a entornos más rurales antes de establecerse finalmente en Moscú, donde vivió durante los años posteriores a la publicación de su obituario en Alemania. La breve estancia de Lenz con un pastor, Johann Friedrich Oberlin, en Waldersbach, en las montañas de los Vosgos, fue documentada por el propio Oberlin. Para el pastor su visitante era sorprendente. Sus descripciones de las acciones de Lenz, respetuosas e inquietantes, retratan al visitante simplemente como una persona extraña. La primera noche, por ejemplo, Lenz molestó a los vecinos en medio de la noche subiéndose a la fuente y chapoteando en ella como un pato.[1] Büchner da una descripción muy diferente de los acontecimientos, tratando de describirlos, por así decirlo, desde el interior de la mente de Lenz. Así, mientras Lenz en la narrativa se acerca a Waldbach, en una única frase extraordinaria, Büchner evoca una estimulante confusión de imágenes de un lugar captado de forma insegura, pero experimentado con gran intensidad:

> **Sólo a veces sentía una opresión en el pecho cuando la tormenta llevaba las nubes al valle y el vapor ascendía al bosque y las voces se despertaban en las rocas, como si fueran truenos extinguiéndose a lo lejos y, después, bramaban con fuerza en alabanzas como si quisieran cantar a la tierra en su espontáneo regocijo y las nubes cabalgaban como corceles salvajes relinchando y los rayos del sol se abrían camino y llegaban y desenvainaban su reluciente espada en la superficie nevada, de modo que una luz brillante y cegadora cruzaba desde**

1. Véase Georg Büchner, *Lenz* (1839); versión española: *Lenz* (2006).

> **las cumbres al valle; o cuando la tormenta empujaba las nubes hacia abajo y se abría un mar azul claro y, entonces, el viento iba extinguiéndose y desde lo más profundo de los barrancos, desde las copas de los abetos, ascendía vibrando como una canción de cuna o un tintineo de campanas y al intenso azul le iba invadiendo un rojo suave y unas nubecillas de alas plateadas lo atravesaban y todas las cumbres de las montañas resplandecían nítidas y sólidas sobre la llanura; entonces se detenía, jadeando, el cuerpo curvado hacia delante, los ojos y la boca muy abiertos, pensaba que tenía que atraer la tormenta hacia él, atraparlo todo en sí mismo, se estiraba, se tumbaba en el suelo, escarbaba para adentrarse en el universo, era un placer que le hacía daño; o bien, se quedaba inmóvil y con la cabeza apoyada en el musgo y los ojos entrecerrados y entonces todo iba alejándose de él, la tierra desaparecía bajo sus pies, se hacía pequeña como una estrella errante y se sumergía en un torrente estrepitoso, cuya corriente cristalina tiraba de él por debajo. Pero sólo eran unos instantes y entonces se levantaba sereno, seguro, tranquilo como si unas sombras chinescas hubieran desfilado ante él, no recordaba nada más.**[2]

Lenz está completamente desterritorializado, al menos durante estos *juegos de sombras*, y ciertamente escucha y sabe cómo responder al canto de la tierra, aunque no tenga mucho sentido para quienes lo rodean. Deleuze y Guattari llaman la atención sobre un contraste espacial, un movimiento del confinamiento a la expansividad, desde un pasaje donde Lenz habla con Oberlin en una habitación cerrada,

2. *Ibídem*, páginas 12-15.

que contrasta cuando Lenz luego sale a caminar afuera. Cuando Lenz está con el pastor, la conversación gira en torno a la relación con su padre y su madre, es decir, a las relaciones edípicas de la familia. El confinamiento de la habitación se correlaciona con la opresión en su mente. La reunión en la habitación territorializada y el pastor que hace ineludible esa territorialización produce una máquina incómodamente poderosa para la mente de Lenz que tiende a desterritorializar:

> **En el paseo, por el contrario, está en las montañas, bajo la nieve, con otros dioses o sin ningún dios, sin familia, sin padre ni madre, con la naturaleza. «¿Qué quiere mi padre? ¿Puede darme algo mejor? Imposible. Dejadme en paz.» Todo forma máquinas. Máquinas celestes, las estrellas o el arco iris, máquinas alpestres, que se acoplan con las de su cuerpo. Ruido ininterrumpido de máquinas. «Creía que se produciría una sensación de infinita beatitud si era alcanzado por la vida profunda de cualquier forma, si poseía un alma para las piedras, los metales, el agua y las plantas, si acogía en sí mismo todos los objetos de la naturaleza, maravillosamente, como las flores absorben el aire con el crecimiento y la disminución de la luna.» Ser una máquina clorofílica, o de fotosíntesis, o por lo menos deslizar el cuerpo como una pieza en tales máquinas. Lenz se colocó más allá de la distinción hombre-naturaleza, más allá de todos los puntos de referencia que esta distinción condiciona. No vivió la naturaleza como naturaleza, sino como proceso de producción. Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas. En todas partes, máquinas productoras o deseantes, las máquinas esquizo-**

> **frénicas, toda la vida genérica: yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada.**[3]

El sentido de Lenz de sí mismo queda completamente absorbido por el paisaje y sus elementos. No hay sensación de discontinuidad, separación o fronteras entre él y su entorno. Siente la vida profunda de todas las formas, da voz al canto de la tierra, o un fragmento de él, a través de su cuerpo o, cuando puede traducirlo en palabras disciplinadas, en sus poemas. Deleuze y Guattari relacionan esta visión del mundo a través de los ojos de un esquizofrénico con varias cosas, incluida una tendencia general a proyectar una imagen de uno mismo en los paisajes, o cualquier otra cosa. También lo vinculan con el cambio de conciencia entre cultura sedentaria y nómada. Una de las formas en que le damos sentido al mundo es viéndonos reflejados en él. Suponemos que el mundo es, en cierto modo, como nosotros, y la mayor parte del tiempo nos equivocamos. Si lo miramos desde el otro lado la comparación sería lo contrario: nos deberíamos parecer al mundo que nos rodea. El poeta inglés Lord Byron (1788-1824), que no era menos romántico que Lenz, describe en su verso épico *Childe Harold*, el sentido de su identidad como algo volátil que se vincula con un entorno cambiante. Cambia y se convierte en un tipo diferente de persona en los entornos en los que se mueve, y a veces esto es liberador y emocionante, mientras que otras son restrictivas y desagradables:

> **Yo no vivo en mí mismo, pero sé identificarme con todo lo que me rodea. Las altas montañas inspiran en mí cierta simpatía, al paso que el bullicio de las ciudades no me sirve sino de tormento. Nada veo en la Naturaleza verdaderamente odioso más que la necesidad de**

3. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1985), páginas 11-12.

> **formar, á pesar mío uno de tantos eslabones de una cadena carnal, de estar clasificado entre las criaturas, cuando el alma puede remontar su vuelo hasta confundirse, y nó en vano, con el firmamento, con la montaña, con la undulante del Oceano o con el inmenso coro de las estrellas.**[4]

Esta es la misma visión que tuvo Lenz de Büchner, pero aquí contenida porque Byron se sintió incapaz –mientras todavía era una criatura encarnada– de hacer lo que deseaba y mezclarse con el cielo, las montañas, el océano y las estrellas. Lenz ya estaba haciendo precisamente eso.

Pared blanca, agujero negro

Deleuze y Guattari establecen una correspondencia entre el rostro y el paisaje. Esta reaparece continuamente en formas fantásticamente variadas. Su *cara* se compone de dos elementos: la pared blanca y el agujero negro. La pared blanca es una pantalla reflectante: refleja cualquier información que se proyecta sobre ella. El agujero negro es el principio opuesto: no refleja nada en absoluto, pero absorbe todo en él. En la imagen de la cara, la pupila del ojo es el agujero negro, la *ventana del alma* tradicional, pero no tiene por qué ser necesariamente visible como tal. Lo importante es que hay algo desconocido detrás de la pared blanca, un *sujeto* con pensamientos y sentimientos, que sólo es reconocible a través de los signos que están inscritos o proyectados sobre la pared blanca. El *rostro* realiza la operación dual de exclusión y absorción, reflexión y recepción. Por ejemplo, la ballena

4. Lord Byron (George Gordon), *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–18); versión española: *La peregrinación de Childe Harold* (1864), canto 3, LXXII, página 110.

blanca, Moby Dick, es una pared blanca para la locura del capitán Achab, que proyecta sobre la ballena su obsesión:

> **[…] Achab había abrigado un loco deseo de venganza contra la ballena, cayendo aún más en su frenesí morboso porque acabó por identificar con la ballena no sólo todos sus males corporales, sino todas sus exasperaciones intelectuales y espirituales. La ballena blanca nadaba ante él como encarnación monomaníaca de todos esos elementos maliciosos que algunos hombres profundos sienten que les devoran en su interior, hasta que quedan con medio corazón y medio pulmón para seguir viviendo. […] Todo lo que más enloquece y atormenta, todo lo que remueve la hez de las cosas, toda verdad que contiene malicia, todo lo que resquebraja los nervios y endurece el cerebro, todos los sutiles demonismos de vida y pensamiento, todos los males, para el demente Achab, estaban personificados visiblemente, y se podían alcanzar prácticamente en Moby Dick. Sobre la blanca joroba de la ballena amontonaba la suma universal del odio y la cólera que había sentado toda su raza desde Adán para acá, y luego, como si su pecho fuera un mortero, le disparaba encima la ardiente granada su corazón.**[5]

La indiferencia de la ballena blanca hacia Achab no es, para él, una conjetura plausible. El encuentro anterior de Achab con la ballena fue traumático. Perdió su pierna y sufrió un gran dolor. Se desorientó por completo y perdió también el sentido de sí mismo: se convirtió en pura intensidad, un cuerpo sin órganos. Cuando recuperó los sen-

5. Herman Melville, *Moby-Dick, or: The Whale* (1851); versión española: *Moby Dick o La Ballena* (2007), páginas 269-270.

tidos, su identidad se reterritorializó alrededor de la ballena. En ese momento de la historia, odia con todas sus fuerzas a la ballena y la acecha. Siente que la ballena también le acecha, impulsada por los pensamientos obsesivos y malignos que su joroba blanca refleja hacia él con indiferencia.

> **Todos los objetos visibles [...]son solamente máscaras de cartón piedra. Pero en cada acontecimiento (en el acto vivo, en lo que se hace sin dudar) alguna cosa desconocida, pero que sigue razonando, hace salir las formas de sus rasgos por detrás de la máscara que no razona. Si el hombre ha de golpear, ¡que golpee a través de la máscara! ¿Cómo puede el prisionero llegar fuera sino perforando a través de la pared? Para mí, la ballena blanca es esa pared, que se me ha puesto delante. A veces pienso que no hay nada detrás. Pero basta. Me preocupa, me abruma, la veo con fuerza insultante, fortalecida por una malicia insondable. Esa cosa inescrutable es lo que odio más que nada, y tanto si la ballena blanca es agente, como si es principal, quiero desahogar en ella este odio. [...]; golpearía al sol si me insultara. Pues si el sol podía hacerlo, yo podría hacer lo otro, puesto que siempre hay ahí una especie de juego limpio [...].**[6]

Para Deleuze y Guattari «la blancura, el color es captado en un devenir-animal, que puede ser el del pintor o el del capitán Achab, al mismo tiempo que en un devenir color, un devenir-blancura, que puede ser el del propio animal. La blancura de Moby Dick es el índice especial de su devenir-solitario».[7] La brillante pared de un blanco

6. Ibídem, página 246.
7. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004), página 304.

puro es una pantalla de cine, pero no sólo eso. Es también la *pantalla de los sueños*, sobre la que se disponen nuestras imágenes oníricas, que aparentemente se identifican con un recuerdo infantil del pecho que –según Deleuze y Guattari– de cerca, llena el campo visual.[8] La condición podría abordarse en la vida posterior cuando los primeros planos de rostros se conviertan en paisajes en la pantalla del cine. «Nuestro trabajo» –dice Ingmar Bergman– «empieza con el rostro humano (…). La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine».[9]

Los manuales de rostro y de paisaje forman una pedagogía, severa disciplina, que inspira a las artes en la misma medida en que ellas le inspiran a ella. La arquitectura sitúa sus conjuntos, casas, pueblos o ciudades, monumentos o fábricas, que funcionan como rostros, en un paisaje que ella transforma. La pintura repite el mismo movimiento, pero también lo invierte, situando un paisaje en función del rostro, tratando tanto uno como otro: *tratado del rostro y del paisaje*. El primer plano cinematográfico trata, fundamentalmente, el rostro como un paisaje, así se define, agujero negro y pared blanca, pantalla y cámara. Pero eso ya sucedía en las demás artes, en la arquitectura, en la pintura, e incluso en la novela: están animadas por primeros planos que inventan todas las correlaciones. Tu madre qué es, ¿un paisaje o un rostro? ¿Un rostro o una fábrica? (Godard). No hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado; no hay paisaje que no se pueble

8. *Ibídem*, página 169.

9. Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'Image-mouvement* (1983); versión española: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984), página 147.

> **con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro o ya pasado. ¿Qué rostro no ha convocado los paisajes que amalgamaba, el mar y la montaña, qué paisaje no ha evocado el rostro que lo habría completado, qué le habría proporcionado el complemento inesperado de sus líneas y de sus rasgos?**[10]

En francés las palabras para rostro (*visage*) y paisaje (*paysage*) son eufónicas, y suenan como si estuvieran relacionadas, junto con las nuevas palabras creadas por Deleuze y Guattari, desarrolladas a partir de ellas –*visagéité* y *paysagéité*–. Aunque no es crucial para el argumento, si es significativo para la forma en que se construye. Deleuze y Guattari citan la *Leyenda del Grial de Chrétien* de Troyes, escrita a finales del siglo XII:

> **Perceval vio una bandada de ocas salvajes que la nieve había cegado (…). El halcón había encontrado una de ellas abandonada por el grupo. La atacó, chocó contra ella con tanta fuerza que cayó abatida (…). Perceval ve a sus pies la nieve en la que la oca se había posado y la sangre todavía reciente. Y se apoya en su lanza a fin de contemplar el aspecto de la sangre y de la nieve juntas. Ese color fresco le parece que es el del rostro de su amada. Olvida todo de tanto pensar en ello, pues así es como veía en el rostro de su amada el carmín sobre el blanco, igual que las tres gotas de sangre aparecían sobre la nieve (…). Hemos visto un caballero que duerme de pie sobre su montura.**[11]

---

10. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1988), página 178.
11. *Ibídem*, páginas 178-179.

Continúan con sus propias voces:

> **Todo está ahí: la redundancia específica del rostro y del paisaje, la nívea pared blanca del paisaje-rostro, el agujero negro del halcón o de las tres gotas distribuidas sobre la pared; o bien, al mismo tiempo, la línea plateada del paisaje-rostro que va hacia el agujero negro del caballero, profunda catatonía. Pero también, a veces, en determinadas circunstancias, ¿no podrá el caballero impulsar el movimiento cada vez más lejos, atravesando el agujero negro, perforando la pared blanca, deshaciendo el rostro, incluso si la tentativa vuelve a caer en la situación inicial?**[12]

La imagen de Chrétien es sorprendente y marcadamente cinematográfica. Sin duda, recuerda poderosamente a una imagen de las escenas finales en la película *Las amistades peligrosas* (1988). Tras un duelo en el que el vizconde de Valmont ha sido herido de muerte, a través de una vista aérea, vemos un plano con la escena de la carnicería desde arriba: la ropa negra y la sangre de color rojo oscuro junto con las cicatrices y los rastros que quedan en la nieve prístina circundante, el victorioso pero ingenuo Chevalier Danceny catatónico mientras el sirviente mueve suavemente la ropa de Valmont (figura 4.1). Lo interesante no es tanto que la composición de la escena parezca un rostro, sino que opera en la forma en que lo hace un rostro, estableciendo un perfil y sugiriendo a través de marcas y símbolos su expresión. La blancura del suelo nevado lleva rastros de sangre y marcas oscuras hechas al romper la superficie. Son signos que expresan lo que ha sucedido. También resuena con la imagen posterior del rostro de la marquesa de Merteuil, quien, a pesar de estar ausente del escenario, es la causa directa de esta carnicería. En el momento del

12. *Ibídem*, página 179.

Figura 4.1. Nieve blanca, ropa oscura, la huella de sangre roja en *Las amistades peligrosas* de Stephen Frears, 1988.

Figura 4.2. Piel blanqueada, ojos oscurecidos, labios rojo sangre, Glenn Close como la marquesa de Merteuil, en *Las amistades peligrosas*, dirigida por Stephen Frears, 1988.

duelo, y de su muerte, Valmont es la única persona que lo entiende, pero cuando muere entrega a su asesino los medios para destruir a la marquesa. La imagen final de la película muestra cómo se limpia el maquillaje y se despoja de su personalidad (figura 4.2). Su identidad cuidadosamente construida ya ha sido aniquilada; permanece su máscara. Su maquillaje blanquea su rostro ya pálido, y resalta sus labios rojo sangre, mientras que sus ojos, ya oscurecidos por el rímel, están en la sombra. Su rostro es el escenario de una carnicería; la escena de la carnicería es su rostro. Es evidente el paralelismo con la imagen de Chrétien: cuando se borran los intensificadores rojo y blanco de la significación, el rostro es inexpresivo y parece estar muerto. Se convierte en una pared absolutamente blanca en la que el público, puede proyectar sus sentimientos sobre lo que el personaje podría estar pensando y sintiendo.

Parece que ya no sale nada desde nuestro interior, tan sólo nuestros sentimientos reflejados en nosotros mismos.

Deleuze y Guattari mencionan otro ejemplo: la novela *Ultramarine* de Malcolm Lowry, en el que, en una escena dominada por la *maquinaria* del barco:

> **Un pichón se ahoga en el agua infestada de tiburones, *hoja roja caída sobre un torrente blanco*, que evocará irresistiblemente un rostro ensangrentado. La escena de LOWRY está incluida en elementos tan diferentes, tan especialmente organizada, que no hay ninguna influencia, sino únicamente coincidencia con la escena de Chrétien de Troyes. Lo que confirma todavía más la existencia de una verdadera máquina abstracta agujero negro o mancha roja-pared blanca (nieve o agua).**[13]

13. *Ibídem*, página 195, nota 7.

El concepto de rostro, una vez establecido, es altamente móvil y adaptable. Lo vemos en todas partes. Sin embargo, no es universal. En algún momento de nuestro pasado es un concepto que adquirimos y que el esquizofrénico puede perder.

> **Deshacer el rostro no es nada sencillo. Se puede caer en la locura. ¿Acaso es un azar que el esquizofrénico pierda al mismo tiempo el sentido del rostro, de su propio rostro y del de los demás, el sentido del paisaje y el sentido del lenguaje y de sus significaciones dominantes? La organización del rostro es muy sólida.**[14]

El rostro no se trata de la misma forma en todas las culturas. La máscara-cara que parece desprenderse de la cabeza detrás de ella es un concepto que Deleuze y Guattari identifican específicamente con Jesucristo. Las culturas que no han tenido contacto con *el hombre blanco* han encontrado otras formas de lidiar con el mundo: sus máscaras enfatizan la cabeza como parte del cuerpo, en lugar de la cara como un fantasma que flota libremente. Estas *cabezas temporales* conceptualizan el mundo y se ocupan de él sin ni siquiera dibujar en este rostro-paisaje que nos parece tan omnipresente e inevitable.[15] Un cierto tipo de relación de poder se hace posible por medio del rostro: «el poder materno que pasa por el rostro de la madre en el curso del amamantamiento, el poder pasional que pasa por el rostro del amado, incluso en las caricias; el poder político que pasa por el rostro del jefe, banderolas, iconos y fotos, incluso en las acciones de masa; el poder del cine que pasa por el rostro de la estrella y por el primer plano; el poder de la tele…».[16] «Rostro de maestra y de alumno, de padre y de hijo, de obrero y de patrón, de policía y de ciudadano, de acusado y

14. *Ibídem*, páginas 191-192.
15. *Ibídem*, página 181.
16. *Ibídem*, página 180.

de juez (el juez tenía un aspecto severo, tenía la mirada perdida…): los rostros concretos individuados se producen y se transforman en torno a esas unidades, a esas combinaciones de unidades, como ese rostro de niño rico en el que ya se puede discernir la vocación militar, la nuca de cadete de Saint Cyr. Más que poseer un rostro, nos introducimos en él.»[17] Deleuze y Guattari ven el ejemplo de Cristo como un momento crucial en el desarrollo del rostro, a medida que se facializa el cuerpo herido: «Cristo no sólo preside la rostrificación de todo el cuerpo (su propio cuerpo), la paisajización de todos los medios (sus propios medios), sino que compone todos los rostros elementales, y utiliza todas las variaciones […]».[18] En 1946, Deleuze publicó un ensayo, aparentemente su primer artículo publicado 'De Cristo a la burguesía', en el que consideraba este tipo de práctica como una condición previa para el capitalismo, y el argumento se integra en *Mil mesetas*. El cuerpo está sobrecodificado, reterritorializado; se construye un nuevo *sujeto*:

> **no hay significancia sin un agenciamiento despótico, no hay subjetivación sin un agenciamiento autoritario, no hay combinación de las dos sin agenciamientos de poder que actúan, precisamente, mediante significantes, y se ejercen sobre almas o sujetos. Pues bien, estos agenciamientos de poder, estas formaciones despóticas o autoritarias son las que proporcionan a la nueva semiótica los medios para ejercer su imperialismo, es decir, los medios para destruir a las demás y, a la vez, protegerse contra cualquier amenaza procedente del afuera. Se trata de una abolición premeditada del cuerpo y de las coordenadas corporales por las que pasaban las semióticas polívocas o**

17. *Ibídem*, página 182.

18. *Ibídem*, página 183.

> **multidimensionales. Se disciplinarán los cuerpos, se deshará la corporeidad, se eliminarán los devenires animales, se llevará la desterritorialización hasta un nuevo umbral, puesto que se saltará de los estratos orgánicos a los estratos de significancia y de subjetivación. Se producirá una sola sustancia de expresión. Se construirá el sistema pared blanca-agujero negro, o más bien se desencadenará esa máquina abstracta que debe precisamente permitir y garantizar tanto la omnipotencia del significante como la autonomía del sujeto. [...] La diferencia entre nuestros uniformes y ropas por un lado, y las pinturas y vestimentas primitivas por otro, radica en que los primeros efectúan una rostrificación del cuerpo, con el agujero negro de los botones y la pared blanca de la tela. Incluso la máscara encuentra aquí una nueva función, justo la contraria de la precedente. Pues la máscara no tiene ninguna función unitaria, salvo negativa (la máscara nunca sirve para disimular, para ocultar, ni siquiera cuando muestra o revela). La máscara, o bien asegura la pertenencia de la cabeza al cuerpo y su devenir animal, como en las semióticas primitivas, o bien, por el contrario, como ahora, asegura la constitución, la revalorización del rostro, la rostrificación de la cabeza y del cuerpo: la máscara es, pues, el rostro en sí mismo, la abstracción o la operación del rostro. Inhumanidad del rostro.**[19]

El papel de los uniformes no es banal: asume un rol en el ámbito de la significación. En condiciones asociales muy primitivas, podemos usar

19. *Ibídem*, páginas 185-186.

ropa para mantenernos calientes o para protegernos del sol, pero tan pronto como otros están involucrados, entran en juego otras funciones: ocultación y exposición, el juego de la decencia y el decoro. Pero en nuestras rutinas diarias no somos conscientes de estas funciones. Estamos más preocupados por ciertas señales que envía la ropa. Pueden tener sutiles matices y no se limitan a la selección de vestimenta que hacemos por la mañana. El cabello con mechas y el bronceado son ropa, y nos dicen algo sobre la persona que los usa. «¿Qué es para nosotros ahora la belleza de un edificio?» –preguntó Nietzsche–. Respondió a su pregunta afirmando que era «Lo mismo que el bello rostro de una mujer sin espíritu: algo así como una máscara».[20] Usamos nuestros edificios como lo hacemos con nuestros uniformes. Los artistas visten de negro. Los contables usan un tipo particular de rayas. Los conservadores visten tweed. Los arquitectos visten de negro cuando quieren parecer creativos, rayas cuando necesitan que se les confíe grandes sumas de dinero y tweed cuando los edificios son históricos. Los edificios lucen las fachadas que necesitan para transmitir al mundo exterior lo que son y a quién acomodan. «Leroi-Gourhan establecía una distinción y una correlación entre dos polos, 'mano-herramienta' y 'rostro-lenguaje'. Pero se trataba de distinguir una forma de contenido y una forma de expresión.»[21] El autor distingue entre hacer cosas y comunicarlas: en última instancia no puede sostenerse como una división clara, pero es una separación que en algunas circunstancias tiene su utilidad. Hay una distinción en Uexküll entre el *Merkwelt* de un animal, su mundo perceptivo, tal como se capta a través de sus órganos de sensación (*le monde noté*) y su *Wirkwelt*, su mundo de acciones, sus hábitos motores (*le monde agi*), los dos juntos forman su *Umwelt* (normalmente traducido al español

20. Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches* (1878); versión española: *Humano, demasiado humano* (2001), página 144.

21. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004), página 301.

como *entorno* y al francés como *milieu*).[22] Para nosotros, el *Merkwelt* se compone de la información de los ojos y los oídos, la piel, la nariz y la lengua, y es un *Merkwelt* bastante diferente al del perro, la garrapata o el murciélago, que tienen aparatos sensoriales diferentes a los nuestros. En los edificios se puede hacer una división similar: existen aspectos del edificio que nos ayudan a usarlos, albergando nuestras actividades prácticas, y otros que nos ayudan a dar significados a las cosas, comunicando mensajes. Por supuesto, la división entre estos dos ámbitos no es difícil de entender: una casa que signifique un estatus alto podría ayudarnos a encontrar pareja o tener un círculo más amplio de amigos. Sin embargo, hay un aspecto del edificio que acomoda las funciones motoras y otro que pertenece al ámbito de la significación. Si volvemos a la cabaña de John Clare, es evidente que el edificio no tiene un lugar predeterminado en un sistema de significación. Provoca satisfacción a través de los estados que crea, todos ellos relacionados con los procesos de formación del sujeto (subjetivación) a través de las relaciones familiares y los intercambios junto a la chimenea, la pipa de tabaco, el perro, el sillón cómodo, la cama y así sucesivamente. Es un agujero negro. Visto desde dentro, no parece un agujero negro, pero es invisible desde el exterior para fines prácticos y produce satisfacción doméstica a través de la subjetivación, no de la significación. Por el contrario, se ha facializado la cabaña de Marie-Antoinette. Es claramente parte de un mundo de significación y está en juego como signo desde el principio. Es menos evidente que tenga algún papel que desempeñar en cualquier proceso de subjetivación, ya que incluso las actividades prácticas que se encuentran dentro están sobrecodificadas. Su utilidad práctica se convierte en un efecto secundario insignificante respecto a lo que está sucediendo. El

22. El trabajo de Jakob von Uexküll es citado por Heidegger en Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit* (1929–30) y por Merleau-Ponty en Maurice Merleau-Ponty, *La Nature: Notes cours du Collège de France* (1995), así como por Deleuze y Guattari.

juego erótico es una parte mucho más importante de lo que sucede aquí, mucho más que la producción de leche de la lechería. Disfrazarse de lechera, es decir, con un uniforme que signifique 'lechera', es mucho más importante que hacer cualquier parte del trabajo de una lechera o que la producción de leche en este entorno particular (*milieu*). La lechería de Marie-Antoinette es más una pared blanca que un agujero negro, pero es una expresión de algo sobre lo que ella sintió la necesidad de intervenir. Existía un proceso de subjetivación en curso, pero, por supuesto, no se limitaba a la aldea: el gran edificio facializado era el palacio de Versalles, un extravagante y elaborado instrumento de subjetivación que construía la personalidad del rey y su relación con su corte. El palacio plantea una interacción ejemplar e inimaginablemente compleja de símbolos y códigos en salones dorados, bajo bóvedas pintadas, candelabros centelleantes e infinitas refracciones y reflejos. La pared blanca de la fachada del jardín, con el dormitorio del rey en su punto central, y los agujeros negros de las ventanas insinúan la enorme colectividad de subjetividades en su interior. El pequeño agujero negro en la aldea inocentemente juguetona era un satélite del gran abismo de un agujero negro en el palacio, que, en 1793, se tragaría entera a Marie-Antoinette, junto con el resto de la familia real y la institución de la Corte.

Significando

La fachada como desarrollo arquitectónico no es universal, incluso en la arquitectura de alto estatus. Dada la identificación que hacen Deleuze y Guattari de Cristo con la facialidad, parece evidente relacionarla con la iglesia, y ciertamente se encuentra en las grandes fachadas occidentales de las iglesias. La encontramos en la catedral de Salisbury o las iglesias de Lucca y Pisa, donde la fachada oeste se extiende más alta que el edificio detrás de ella para poder albergar cada vez más significación: más estatuas, más arcos y más esplendor. En la iglesia románica de San Miniato al Monte en Florencia,

Figura 4.3. Fachada de San Miniato al Monte, Florencia, 1090 en adelante.

Figura 4.4. Leon Battista Alberti, fachada del Palacio Rucellai, Florencia, 1452-1470.

el *Wirkwelt* se acomoda en una estructura de ladrillo y piedra caliza, mientras que el *Merkwelt* se establece uniendo una fina lámina de mármoles blancos y de colores a la fachada exterior y las partes del interior que pertenecen al mundo de la significación (figura 4.3). Este muro blanco volvió a aparecer en la ciudad cuando Alberti remodeló la fachada de Santa Maria Novella. También fue Alberti quien añadió una fachada finamente diseñada al palacio Rucellai, en el corazón de la ciudad: un edificio residencial que acaba deliberadamente facializado. En el palacio Rucellai, el borde irregular e inacabado de la fachada hace que parezca literalmente una máscara, por lo que expresa la idea de facialidad de manera clara (figura 4.4). Pero él no inició esta unión de pared blanca / agujero negro en la arquitectura residencial. En el mundo antiguo, los edificios residenciales parecen haber guardado su verdadero esplendor para los interiores; pero Diógenes menciona vistosos porches en las calles de Atenas, que claramente tenían una función de mejora de estatus, y que pertenecen al *Merkwelt*. La subjetivación de *Wirkwelt* de la casa privada se dio en el agujero negro interior, encontramos una facialidad doméstica, y podemos ver a Diógenes deplorándolo, o aprovechándose de él con alegría, al adoptar las calles y los pórticos como su propia morada.[23] El papel del hogar y el papel de la ciudad en la producción del sujeto se menciona en uno de los aforismos de Diógenes: «El camino de Esparta a Atenas es como el pasadizo de una casa que va de los baños de hombres a los de mujeres».[24] Las casas separaron a hombres y mujeres, que fueron encasillados según diferentes subjetividades. De la misma manera lo hicieron los ciudadanos de Esparta y Atenas, aún formados de manera diferente. La economía simbólica de Esparta se basaba en el cuerpo del guerrero, que por lo tanto estaba facializado, mientras que la de Atenas lo estaba en sus monumentos. La pared

23. Véase Diógenes de Sinope (ca. 340 a. C.); citado por Guy Davenport, *Herakleitos and Diogenes* (1979), página 41, núm. 14.

24. *Ibídem*, página 58, núm. 113.

blanca / agujero negro de la ciudad estaba en la Acrópolis: la pared blanca era el imperioso y monumental Partenón, hecho de mármol pentélico reluciente. Tenía un interior oscuro propio, pero el verdadero agujero negro era el interior del Erecteion, a poca distancia, donde las reliquias más sagradas se guardaban lejos del sol y no se veían con frecuencia. Sin embargo, fueron celebradas e imprescindibles en la construcción de la identidad de la ciudad: la túnica de Atenea, un taburete plegable hecho por Dédalo, que había ideado el laberinto para albergar al Minotauro, un horno de chimenea con forma de palmera diseñada por Calímaco (quien ideó el capitel corintio), etc. Si miramos atrás, encontramos la facialidad, no en la cueva, que es un agujero negro puro, sino en el templo egipcio con su fachada de pilones publicitarios y un segundo plano proyectado detrás de ella, más allá de un patio abierto al cielo, más allá de una sala hipóstila llena de gente y columnas y el santuario en forma de cueva de las cámaras más antiguas en el interior. Quatremère de Quincy argumentó que, en última instancia, toda la arquitectura egipcia derivaba de la cueva[25] pero estaba pensada para desempeñar un papel monumental en su exterior, excluyendo a la población desde adentro y, al hacerlo, estableciendo un rostro déspota que tenía una importante influencia y un papel social. El templo egipcio era una versión monumentalizada de las casas de la nobleza, donde la pared frontal era casi en exclusiva una pantalla de separación entre el patio y la calle. En los templos, esa pantalla se convirtió en una máscara semiautónoma, con gigantescas representaciones de los dioses de pie junto a su oscuro orificio.

Radomos

Sin embargo, la pared blanca tiene un papel más ambiguo en el *Merkwelt* cuando su rol en la reflexión de las imágenes proyectadas sobre

25. Véase Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, (1992).

ella misma es más evidente. Un ejemplo de esto son las superficies blancas de las cúpulas geodésicas en Menwith Hill en North Yorkshire.[26] Su función es proteger los mecanismos internos: instrumentos sofisticados que captan mensajes de satélites. Las cúpulas de fibra de carbono son invisibles para los instrumentos, pero, a su vez, hacen que éstos sean invisibles para los observadores desde el exterior. Su exterior es inexpresivo y cerrado, tan blanco como la joroba de Moby Dick. A partir del momento en que las percibimos como una instalación útil, que nos protege del terror y el mal, las vemos como una presencia un poco surrealista pero reconfortante: unas cúpulas blancas acurrucadas suavemente contra la ladera de la colina. Si, por otro lado, lo vemos como una presencia alienígena que escapa a los controles y las regulaciones normales, lo experimentamos como una amenaza muy inquietante para el funcionamiento de la sociedad civil. Si vamos más allá y dejamos que se convierta en una obsesión similar a la de Achab, entonces podríamos comenzar a ver las cúpulas moviéndose y acechándonos mientras nos movemos por el campo, como las bolas que acechan a Blumfeld, el personaje de Kafka.[27] Incluso cuando las cúpulas están fuera del alcance de la vista, podemos sentir que nos siguen a través de los satélites y los sistemas de navegación de nuestros coches. En cada uno de los tres casos –el benigno, el amenazador y el paranoico– el mismo edificio establece conexiones diferentes y produce experiencias múltiples para cada visitante. La arquitectura-máquina se constituye de manera distinta en cada caso, porque cada uno de los visitantes conecta un conjunto diferente de conceptos según su propia máquina de afectos (la experiencia, es decir la arquitectura). En el ejemplo de Menwith Hill las esferas blancas

26. Véase David Wood, "Territoriality and Identity at RAF Menwith Hill", en Andrew Ballantyne (ed.), *Architectures: Modernism and After* (2004), páginas 142–62.

27. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004), páginas 174-175.

Figura 4.5. RAF Menwith Hill, finales del siglo XX.

escapan a un reconocimiento inmediato como signos arquitectónicos convencionales (figura 4.5). Normalmente sabemos leer los edificios con tanta seguridad como los uniformes y, al igual que los uniformes, las fachadas de un edificio se pueden usar como disfraz. Aquí leemos los edificios como pantallas, y nos permiten proyectar en ellos nuestras esperanzas o nuestros miedos, sin ofrecer una confirmación o una negación explícita.

Desiertos

El paisaje reaparece con otro papel en la imagen del *sujeto* esquizoanalítico, si es que un *sujeto* permanece. Así como Lenz tenía un compromiso maquínico con su entorno (de modo que no separaba su *yo* y los copos de nieve, las estrellas y los picos de las montañas). Deleuze y Guattari se describen a sí mismos como desiertos, habitados por conceptos que deambulan por ellos. Ellos siguen su camino, por lo que se están reconstituyendo y rehaciendo continuamente. «Somos desiertos» –dijo Deleuze–:

> **pero desiertos poblados de tribus, de faunas y de floras. Empleamos el tiempo en colocar esas tribus, en disponerlas de otra forma, en eliminar algunas, en hacer prosperar otras. Pero todas esas poblaciones, todas esas muchedumbres, no impiden el desierto, que es nuestra ascesis misma; al contrario, lo habitan, pasan por él, sobre él. En Guattari siempre hubo una especie de rodeo salvaje, en parte contra sí mismo. El desierto, la experimentación con uno mismo, es nuestra única identidad, la única posibilidad para todas las combinaciones que nos habitan.**[28]

28. Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos* (1980), páginas 15-16.

El individuo es aquí múltiple y político, y el proceso de subjetivación se presenta como dinámico y continuo, nunca como algo finito y permanente. Para Deleuze y Guattari, vivir es siempre un proceso de devenir, nunca de contemplación de un *ser* inmutable. Deleuze describe a Guattari como «un hombre de grupo, de bandas o de tribus, y sin embargo es un hombre solo, desierto poblado de todos esos grupos y de todos sus amigos, de todos sus devenires».[29] Hay algo de la fluidez de la identidad del *hombre de la multitud* en la historia de Edgar Allen Poe, donde el hombre participa en las identidades de las diversas tribus y multitudes que pululan por la ciudad.[30] Lleva al extremo y encarna un principio propio de un personaje de ficción: no somos de una única forma aislada, sino social, y estamos constituidos por medio de ideas y prácticas que no se originan en nosotros sino que pasan a través de nosotros y nos habitan e influyen en las cosas que hacemos. No somos conscientes de ello la mayoría del tiempo. El individuo se entiende no tanto como una entidad política sino como una política en sí misma (una micropolítica) poblada y comprometida, armoniosa o conflictiva. La imagen es siempre de líneas e intensidades, planos que se cruzan y múltiples colores, atmósferas, flujos, nunca objetos duros y secos, formas delimitadas o contornos claros. Y el rostro, este conjunto de pantalla blanca / agujero negro, es un medio para relacionarse con los demás, una forma de poner en circulación ciertos tipos de significación. Nuestro pequeño parlamento, nuestro *pandemonium*, siente que el rostro lo ayudará en su camino.

29. *Ibídem*, página 21.

30. Véase Andrew Ballantyne, *Architecture Theory* (2005), páginas 204–209.

V. Si pienso en lo que sucede en mi cuerpo en este momento y me apoyo sólo en lo que puedo sentir, advierto que realmente no tengo ni idea de lo que ocurre en mi interior.

CIUDAD Y ENTORNO

Un poco de orden

Manejo cierta información sobre lo que sucede en los cuerpos. Soy consciente de mi respiración y mis latidos. Sin embargo, no me hago una idea de cómo se siente mi hígado o mi torrente sanguíneo. En algún momento aprendí que tengo corazón e hígado y que mi sangre circula, pero no son cosas que hubiese podido saber de forma natural. Mi pensamiento consciente es una parte muy pequeña de lo que soy. Pero de alguna manera la parte de mí que piensa conscientemente tiene la impresión de que el cuerpo está ahí principalmente para su beneficio. Mi hígado podría tener una impresión diferente. En lo que a él respecta, mi cuerpo es el entorno en el que se desenvuelve. De manera similar, a nivel molecular, las

diversas partes de mi cuerpo están formadas por moléculas de los alimentos que he ingerido. Hierro, calcio, hidrógeno, carbono y oxígeno, etc., han sido reorganizados por las pequeñas máquinas que tienen esa función sin que yo sea muy consciente de ello. Tengo sed o hambre, así que como y bebo, y luego los diversos tejidos y membranas clasifican lo que necesito y lo tratan sin preocuparme de cómo lo hacen ni tener que usar mi voluntad para hacerlo. Sin necesidad de mi conciencia, el cuerpo digiere y cumple sus funciones incluso introduciendo formas novedosas para su funcionamiento. Desde el *punto de vista* de una molécula, soy una intensificación de ciertos tipos de moléculas, una densificación de moléculas que están en mi entorno y en mí. Tampoco es exactamente que una molécula individual me note al pasar. Richard Dawkins ha sugerido que las especies tienen más sentido como mecanismos que aseguran la supervivencia de los genes.[1] Esta proposición no es lo que infeririámos directamente al consultar nuestros sentimientos sobre por qué hacemos las cosas. A otra escala, si busco una intensificación de los seres humanos, miro a la ciudad.

> **La ciudad es el correlato de la ruta. Sólo existe en función de una circulación, y de circuitos; es un punto extraordinario en los circuitos que la crean o que ella crea. Se define por entradas y salidas, es necesario que algo entre y salga de ella. Impone una frecuencia. Opera una polarización de la materia, inerte, viviente o humana; hace que el *filum*, los flujos pasen aquí o allá, en líneas horizontales. Es un fenómeno de *transconsistencia*, es una *red*, puesto que está fundamentalmente en relación con otras ciudades. Representa un umbral de desterritorialización, puesto que, para entrar en la red, someterse a la polarización, seguir el circuito**

1. Véase Richard Dawkins, *The Selfish Gene* (1976); versión española: *El gen egoísta* (1993).

de recodificación urbano y de ruta, es necesario que todo material esté suficientemente desterritorializado. El máximo de desterritorialización aparece con la tendencia de las ciudades comerciales y marítimas a separarse de las regiones interiores, del campo (Atenas, Cartago, Venecia…). A menudo, se ha insistido en el carácter comercial de la ciudad, pero el comercio también es espiritual, como en una red de monasterios o de ciudades-templos. Las ciudades son puntos-circuitos de cualquier naturaleza, que hacen contrapunto en las líneas horizontales; operan una integración completa, pero local, y de ciudad en ciudad. Cada una constituye un poder central, pero de polarización o de medio [*milieu*], de coordinación forzosa. De ahí la pretensión igualitaria de ese poder, cualquiera que sea la forma que adopte, tiránica, democrática, oligárquica, aristocrática… El poder de ciudad inventa la idea de *magistratura*, muy diferente del *funcionariado* de Estado [*fonctionnariat*].[2] Pero, ¿quién puede decir dónde hay mayor violencia civil?[3]

2. En todos estos sentidos, François Chatelet pone en entredicho la noción clásica de Estado-ciudad, y duda de que la ciudad ateniense pueda ser asimilada a cualquier tipo de Estado ("La Grèce classique, la Raison, l'État", en *En marge, l'Occident et ses autres*, Aubier). Problemas análogos se plantearían en el caso del Islam, y también en el de Italia, Alemania y Flandes a partir del siglo XI: en ellos el poder político no implica la forma-Estado. Por ejemplo, la comunidad de las ciudades hanseáticas, sin funcionarios, sin ejército, e incluso sin personalidad jurídica. La ciudad siempre forma parte de una red de ciudades, ahora bien, *la red de ciudades* no coincide con *el mosaico de Estados*: sobre todos estos puntos, cf. los análisis de François Fourquet y Lion Murard, *Généalogie des équipements collectifs*, 10-18, págs. 79-106 [nota de Deleuze y Guattari, en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004), página 478, nota 16].
3. *Ibídem*, página 440.

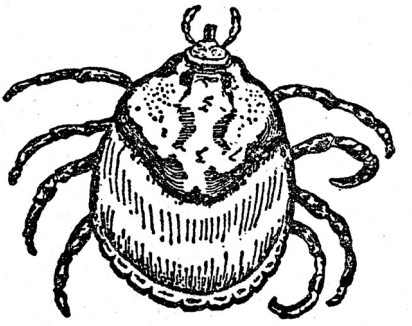

Figura 5.1. *La garrapata.*

LECTURAS ADICIONALES

¿Qué deberías leer a continuación? Por supuesto, debes leer a los propios Deleuze y Guattari. Escribieron cuatro libros juntos y muchos más por separado. Este libro ha discutido algunas de las muchas ideas en los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*, y *¿Qué es la filosofía?* La bibliografía que sigue está muy lejos de ser completa, pero si buscas en internet encontrarás rápidamente una actualizada (no cito ninguna en particular, ya que las direcciones web pueden cambiar con el tiempo). A continuación encontrarás a más filósofos que hablan de Deleuze que de Deleuze y Guattari. Uno de los problemas es que, en general, las referencias tienden a asumir que sus lectores tienen una base filosófica o que estarán interesados en las cuestiones filosóficas que surgen en la obra de Deleuze. Las notas que siguen asumen que los lectores de este libro estarán intere-

sados en cuestiones arquitectónicas y en escritos sobre arquitectura más que en filosofía.

Al aproximarnos a un trabajo desconocido, siempre existe la sensación de no saber lo suficiente como para comprenderlo. Ocurre especialmente con el trabajo de Deleuze y Guattari, dondequiera que se comience con él. Deleuze y Guattari sienten cierto alivio con que lo que saquemos del libro no sea lo que ellos pusieron en él. El objetivo no es salir pensando en Deleuze y Guattari, sino más bien entrar en contacto con ideas que descarrilan nuestros hábitos de pensamiento habituales y nos permiten salir con energía renovada. Nuestras ideas podrían ser muy diferentes a las que Deleuze y Guattari podrían haber escrito en nuestro nombre. Creo que, en general, los arquitectos están predispuestos a ello, sin importar si el autor lo ha autorizado o no. El malentendido creativo, o la mala interpretación, es un comportamiento legítimo en el mundo de Deleuze y Guattari. Sería insatisfactorio hacer algo en nombre de Deleuze y Guattari que los traicionara y los convirtiera en sabios cuyo conocimiento se tratase con reverencia y acabase en ortodoxia. Por supuesto, esa es la tendencia de la erudición en general y de un libro como éste, que pretende ofrecer un camino hacia el mundo de Deleuze y Guattari. Es más exactamente un camino hacia el mundo de Deleuze-Guattari-y-Ballantyne, que en algunos aspectos es bastante diferente de los mundos producidos por otros lectores, conectados con otros aspectos de la obra de Deleuze y Guattari.

La primera recomendación para la lectura adicional es leer a Deleuze y Guattari, aunque sólo sea para comprender de qué trata todo este alboroto y por qué existe una demanda de explicaciones que hagan su trabajo más accesible. Los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia* son un buen punto de partida, ya que están concebidos como estímulos para la creatividad más que como cadenas de razonamientos cuidadosamente presentados. Encontramos en ellos un

razonamiento cercano, pero no se establece de la manera que uno esperaría en un texto filosófico. Los argumentos sustanciales a menudo se asumen de entrada, tal vez porque los presentan en otro contexto, ya sea Deleuze o Guattari, o por otra persona, cuyo trabajo se menciona de pasada. Su método consiste en dar ejemplos concretos de un concepto en acción, y estos ejemplos suelen ser deslumbrantes. Parte del método seguido en mi propio texto anterior es comenzar con uno de estos ejemplos, o el concepto que se presenta como ejemplificador, y ver a dónde conduce: de regreso al medio desde el cual Deleuze y Guattari lo arrebataron, adelante en las conexiones que hace en mi propia experiencia. No hay sustituto para un encuentro con *El Anti Edipo* y *Mil Mesetas*. Tampoco sirve una breve exposición o una lectura rápida. Espera leer y quedarte desconcertado, y de vez en cuando surgirá una idea que creará conexiones y generará entusiasmo, que te hará sentir que el esfuerzo ha valido la pena. Algunas ideas se alojan en la mente y permanecen allí, y llegan a ser importantes aunque no lo pareciesen al principio. Con una revisión continua, las ideas se asientan en su lugar como una red conectada. Ocurre especialmente después de haber leído algo relacionado en otra parte sobre el corpus de trabajo de Deleuze y Guattari, o de los textos que discuten. No sucede todo a la vez.

Algunos de los conceptos conectados que aparecen en *El Anti Edipo* y *Mil Mesetas* se habían desarrollado en dos de los primeros libros de Deleuze: *Diferencia y repetición* (1968) y *La lógica del sentido* (1969). Son escritos densos y no tienen las cualidades alusivas y lúdicas de *El Anti Edipo* y *Mil Mesetas*. Pero se pueden abordar desde *Gilles Deleuze: An Introduction* (2005) de Todd May, que es muy lúcido y esclarecedor, partiendo de la pregunta *¿Cómo podría uno vivir?* Es una pregunta que debería estar presente en el pensamiento de un arquitecto. *Deleuze* (2007) de Reidar Due también podría ser útil para comprender algunos de los argumentos implícitos en el trabajo colaborativo de Deleuze y Guattari; y también lo serían los libros de Deleuze de

Claire Colebrook (2002, 2006) y el estudio de Jean-Jacques Lecercle de la literatura de *délire*, *Philosophy Through the Looking Glass* (1985), que incluye material sobre Deleuze y Guattari. Estos libros no tratan de arquitectura, pero ayudarían con una orientación general en el pensamiento de Deleuze y Guattari. Lo mismo podría decirse de los ensayos y entrevistas recopilados en dos volúmenes que se publicaron después de la muerte de Deleuze: *Desert Islands* (2002) y *Two Regimes of Madness* (2003). Estos incluyen piezas periodísticas que ayudaron a explicar y promover los libros cuando se publicaron, y son de carácter menos técnico que los propios libros, por lo que hacen una introducción más accesible. Lo mismo podría decirse, pero en menor grado, de las otras colecciones de ensayos: *Negotiations* (1990) y *Essays Critical and Clinical* (1993). El libro con Claire Parnet, *Dialogues* (1977) es una introducción al pensamiento de Deleuze, en forma de descripción general, pero sería desconcertante como primera aproximación a su pensamiento.

El trabajo específicamente sobre arquitectura que incluye el pedigrí deleuziano es *Earth Moves: The Furnishing of Territories* (1995) de Bernard Cache. Cache participó en los célebres seminarios de Deleuze en Vincennes. Deleuze se refirió al trabajo entonces inédito de Cache. Según Deleuze el libro se inspiraba en la geografía, la arquitectura y las artes decorativas y era esencial para cualquier teoría del pliegue.[1] Deleuze asoció las matemáticas de Leibniz –el cálculo infinitesimal, que trata las tasas de cambio– con los pliegues infinitos del ornamento barroco, y luego con la regresión infinita de las geometrías fractales. Varias ideas sobre el pliegue, algunas deleuzianas y otras no, fueron reunidas por Greg Lynn en *Folding in Architecture* (1993). Lynn a través de tecnologías digitales, ha perseguido el desarrollo

1. Véase Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le Baroque* (1988); versión española: *El pliegue, Leibniz y el barroco* (1989).

BIBLIOGRAFÍA

ADAM, Peter. *Eileen Gray: Architect/Designer*. Nueva York: Abrams, 1987.

ARNOLD, Dana; BALLANTYNE, Andrew. *Architecture as Experience: Radical Change in Spatial Practice*. Londres: Routledge, 2004.

ARTAUD Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. París: K éditeur, 1947. Versión española: *Para acabar de una vez con el juicio de Dios y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975; traducción de María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas.

BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la durée*. París: Presses Universitaires de France, 1950. Versión española: *Dialéctica de la duración*. Madrid: Villamar,1978; traducción de Rosa Aguilar.

BALLANTYNE, Andrew. *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

— *What is Architecture?* Londres: Routledge, 2002.

ÍNDICE ALFABÉTICO

Acrópolis: 124
Achab, Capitán: 109-10, 125
Alberti, Leon Battista: 123
Antoinette, Marie: 76, 121
Ariadna: 78, 85-6-7
Aristóteles: 143
Arkwright, Richard: 51
Artaud, Antonin: 63-4

B

Bach, Johann Sebastian: 83
Bataille, Georges: 4 4-5, 141,151
Bateson, Gregory: 44-5, 141, 151
Berendt, John: 19
Bergson, Henri:36-7
Bizet, Georges: 87
Büchner, Georg: 103-4, 108
Butler, Samuel: 49, 51
Byron, George Gordon, Lord: 107-8

C

Christaller, Walter: 135
Cicerón: 32
Clare, John: 75-6

D

Dawkins, Richard: 132

E

Engels, Friedrich: 145-6-7-8
Erecteion: 124

F

Fitzgerald, Scott: 23

Florencia: 121

Foucault, Michel: 14, 35

Freud, Sigmund: 14, 30, 46

G

Gray, Eileen: 66

H

Haudricourt, André: 54

Hirst, Damien: 28

Hofstadter, Douglas: 83

J

James, Henry: 92-3, 96

Juez Schreber: 43, 45-6, 65

K

Kafka, Franz: 125

Kahn, Louis: 74

Kant, Immanuel: 36-7

Klee, Paul: 70

L

La Borde: 37

Le Corbusier: 144

Leibniz, Gottfried: 149, 164

Lenz, Jakob: 103-4-5-6-7-8, 127

Leroi-Gourhan, André: 79, 119, 139

Lowry, Malcolm: 115

Lucrecio: 35

M

Mahler, Gustav: 82, 89, 90

Manchester: 145-6-7-8

Minsky, Marvin: 61

Moby-Dick: 109-10

Müller, Jean: 137-8

O

Oury, Jean: 37

P

Partenón: 124

Pisa: 121

Platón: 32, 62

Poe, Edgar Allan: 128

Proust, Marcel: 83

Q

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome: 124

R

Rucellai, palacio: 122-3

Ruskin, John: 51

S

Salisbury, catedral: 121

San Miniato al Monte: 121-2

Santa Maria Novella: 123

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: 86

Schopenhauer, Arthur: 87

Schreber, Daniel: 43-4-5, 65

Simondon, Gilbert: 141

Smith, Adam: 48

Sócrates: 32

Spinoza, Baruch: 35, 39, 47, 55, 66

T

Tarkovsky, Andrei: 59

Troyes, Chrétien de: 112

U

Uexküll, Jakob von: 119-20, 135-6, 140

V

Versalles: 76, 121

Vitruvio: 63

W

Wagner, Richard: 86-7

Winckelmann, Johann Joachim: 89

Woolf, Virginia: 92-3

El trabajo de Gilles Deleuze y Félix Guattari ha sido siempre inspirador para arquitectos y teóricos de la arquitectura; se ha citado con frecuencia en este ámbito pero, de forma generalizada, no ha sido bien entendido.

La colaboración de Deleuze y Guattari produjo, entre otras obras, *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. El libro se tomó como un manifiesto en la escena posestructuralista. Se asoció con el espíritu de las revueltas estudiantiles de 1968. Sus ideas promueven la creatividad y la innovación, y su trabajo abarca muchos campos, es complejo y estimulante sin límites. Su mirada sobre la filosofía, la política, el psicoanálisis, la física, el arte y la literatura ha cambiado nuestras percepciones sobre todo lo que se ha cruzado en su camino. Al tomar contacto con sus ideas, la arquitectura se convierte en parte de un entramado vital, enredada en las cosas que pensamos y hacemos, estemos intentando salvar un hábitat o tarareando un estribillo en el paseo de vuelta a casa.

Este libro es una introducción perfecta para cualquiera que desee iniciarse en el pensamiento de estos autores y que esté interesado en el cruce entre arquitectura y filosofía.

Andrew Ballantyne es profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Newcastle. Es autor y editor de múltiples libros sobre la historia de la arquitectura en el contexto del desarrollo cultural de la humanidad. Su obra *Architecture: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2002) ha sido traducida a veintitrés idiomas.

EDITORIAL REVERTÉ

Disponible en e-book