

# CADAVRES EXQUIS. PROCESOS AUTOMÁTICOS EN LAS AMPLIACIONES DE EDIFICIOS DE OMA

CADAVRES EXQUIS. AUTOMATIC PROCESSES IN THE BUILDING EXTENSIONS OF OMA

JAVIER ARIAS MADERO

ORCID: 0000-0003-4090-4533

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. Universidad de Valladolid

javier.arias@uva.es

## Cómo citar:

ARIAS MADERO, J. (2024). *Cadavres exquis*. procesos automáticos en las ampliaciones de edificios de OMA. *Revista de Arquitectura*, 29(47), 27-46. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2024.73558>

## Recibido:

2024-09-17

## Aceptado:

2024-12-11

## RESUMEN

El artículo explora las afinidades entre las estrategias de ampliaciones de edificios concebidos por Rem Koolhaas y el concepto surrealista del 'cadáver exquisito'. El problema radica en cómo estas ampliaciones, concebidas como partes ideológicamente autónomas, reconfiguran el edificio como un palimpsesto colectivo. El objetivo es analizar cómo estas prácticas conectan con los principios del 'manhattanismo' descritos en *Delirious New York* y cómo evocan las excrescencias orgánicas propias del universo de Salvador Dalí. La metodología combina un análisis crítico de proyectos clave de Koolhaas con la interpretación de las 'metodologías surrealistas', evaluando su convergencia conceptual. Las conclusiones reflejan que estas ampliaciones, formalmente autónomas y aparentemente aleatorias, no solo responden a necesidades funcionales, sino que cuestionan las bases racionalistas del proyecto arquitectónico, consolidando un diálogo interdisciplinar entre arquitectura y surrealismo.

## PALABRAS CLAVE

Ampliación, cadáver exquisito, excrescencia, Rem Koolhaas, surrealismo

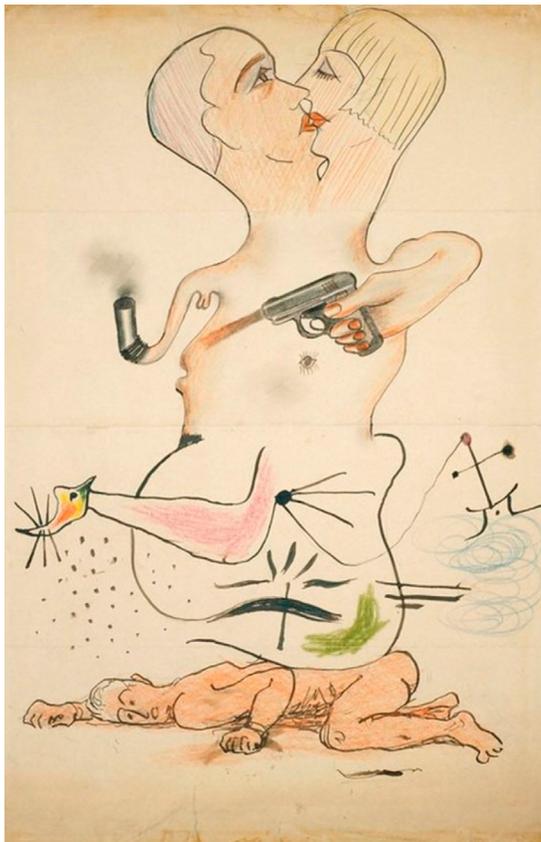
## ABSTRACT

*This article examines the affinities between Rem Koolhaas's architectural extension strategies and the surrealist concept of the 'exquisite corpse'. The problem addressed is how these extensions, conceived as ideologically autonomous components, reconfigure the building as a collective palimpsest. The objective is to analyze how these practices align with the principles of 'Manhattanism' articulated in *Delirious New York* and how they resonate with the organic excrescences characteristic of Salvador Dalí's artistic universe. The methodology employs a critical analysis of Koolhaas's key projects alongside an interpretation of surrealist methodologies, assessing their conceptual convergence. The findings indicate that these extensions, formally autonomous and seemingly random, not only fulfill functional requirements but also challenge the rationalist foundations of architectural design, establishing an interdisciplinary dialogue between architecture and surrealist art.*

## KEYWORDS

Enlargement, exquisite corpse, excrescence, Rem Koolhaas, Surrealism

**FIGURA 1**  
*Cadáver exquisito*



Nota. Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miro y Max Morise. 1928.  
 Fuente. Imagen cortesía de la Fundación Gala-Dalí.

### INTRODUCCIÓN. *LE CADAVRE EXQUIS*

En 1925, en el contexto del naciente surrealismo, Robert Desnos, André Breton y Tristán Tzara, precursores en el uso del azar como motor creativo a través del automatismo, idearon un experimento literario que se convertiría en un símbolo de la vanguardia artística del siglo XX. El juego consistía en que cada participante escribiera, de manera individual y sin conocer las aportaciones previas, una palabra o frase en un papel, que permanecía oculto hasta el final. Al concluir, el texto completo se desplegaba y leía en conjunto, revelando una obra colectiva inesperada que, lejos de ser arbitraria, daba forma a un universo creativo fruto de la interacción espontánea entre sus autores.

El término ‘cadáver exquisito’ proviene del resultado del primer ejercicio poético, *Le cadavre exquis boira le vin nouveau*. Esta frase, producto del azar y de la colaboración, fue interpretada como una manifestación del inconsciente colectivo, un fenómeno que Max Ernst describió como ‘contagio mental’. El juego trasladaba a un plano colectivo la técnica del collage verbal, previamente explorada por Lautréamont, quien defendía que la poesía debía ser un acto compartido y no la obra de un único individuo. En esencia, el cadáver exquisito se convertía en una herramienta de acceso al inconsciente, pero esta vez en su dimensión colectiva, un concepto que Carl Gustav Jung investigaría en profundidad, proponiendo la existencia de un sustrato psíquico común a toda la humanidad (Jung, 1959).

El momento culminante ocurría cuando el papel se desplegaba (Figura 1) y la obra completa se revelaba. Lo que inicialmente podía parecer una simple suma de aportaciones automáticas adquiría una coherencia inesperada, como si existiera una conexión subyacente que apuntaba a la presencia de un inconsciente común y a una creatividad colectiva, irracional y profundamente vinculante. En este sentido, Carl Gustav Jung dio un paso más allá de su maestro Sigmund Freud al sostener que el inconsciente no era solo un ámbito personal destinado a ocultar los elementos reprimidos de la psique individual. Para Jung, el inconsciente trascendía al individuo, constituyéndose como una realidad superior y autónoma, capaz de dar forma a un dominio colectivo donde se manifiestan prácticas psíquicas compartidas y de naturaleza creativa.

Entre las múltiples afinidades, ampliamente estudiadas, de la obra de Koolhaas con el surrealismo, este artículo se centrará en su actitud a la hora de abordar la ampliación en un edificio existente y de cómo esa actitud entronca en muchas ocasiones con esa idea del cadáver exquisito surrealista. OMA propondrá, en no pocas ocasiones, una nueva parte ideológicamente autónoma que supone una facción más del edificio, entendido este como como un palimpsesto colectivo. Se trata en realidad de la materialización de algunas de las premisas del manhattanismo codificadas por Rem Koolhaas en su *Delirious New York* en 1978.

Planteamos aquí un recorrido que parte de los orígenes de OMA y los experimentos con el automatismo del Koolhaas docente en la Architectural Association de Londres y veremos cómo esta praxis se siguió utilizando en los primeros proyectos del arquitecto holandés hasta llegar a las últimas propuestas de ampliación de edificios de OMA, donde dichos crecimientos automáticos llegaron su grado máximo de autonomía con respecto a la preexistencia, concibiéndose como auténticas excrescencias surrealistas dalinianas, volúmenes automáticos informes, casi tumorales, cuya relación con el edificio, plantea, como veremos, interesantes conflictos en distintos territorios. Este enfoque, profundamente enraizado en la incertidumbre como herramienta de proyecto arquitectónico (Jerez, 2011), desafía las estructuras racionales y permite que lo inesperado emerja como motor de innovación y cuestionamiento formal.

### **MARCO TEÓRICO INICIAL. THE DIPLOMA UNIT 9**

En 1975, Rem Koolhaas regresó a Londres para integrarse como docente en la Architectural Association. Su estancia previa en Nueva York le ha proporcionado las claves que confirman sus intuiciones sobre el crecimiento automático de las grandes ciudades y la arquitectura metropolitana. Durante los primeros años de esta nueva etapa en la capital británica, las notas, bocetos y documentos recopilados durante su experiencia neoyorquina, junto con la invaluable aportación gráfica de Madelon Vriesendorp, culminarán en una obra fundamental para el pensamiento arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX: *Delirious New York*.

En el libro, entre otras cosas, Koolhaas propone nuevas vías para la nueva arquitectura del porvenir, alternativas a más de medio siglo de racionalismo agotado: el surrealismo como doctrina, el método paranoico-crítico daliniano como técnica y Manhattan como ejemplo. Codifica en dos bloques sus ya famosos principios epistémicos de la Gran Manzana: el primer bloque relacionado con la generación de la forma: extrusión, proceso y arquitectura automática; y el segundo bloque de principios que tienen que ver con la relación entre la envolvente, los núcleos y su interior: masa crítica, lobotomía, automonumento y cisma vertical.

Para Koolhaas, el automatismo constituye uno de los fenómenos esenciales que dan forma a Manhattan. Sin embargo, podríamos afirmar que es, en realidad, la síntesis y el resultado último de todos ellos, una consecuencia directa de lo impensado y lo imprevisto. En referencia al edificio del Empire State, Koolhaas señala: “el edificio (...) es la última manifestación del manhattanismo como proceso puro e impensado, es el clímax del Manhattan subconsciente” (Koolhaas, 2005, p. 138). El arquitecto holandés no deja duda sobre su vinculación con los procedimientos surrealistas: “El edificio *Empire State* es una forma de arquitectura automática: (...) Todos los episodios de su construcción están regidos por las leyes inapelables del automatismo” (Koolhaas, 2005, p. 139).

Koolhaas comienza a impartir clases con Elia Zenghelis en el Diploma Unit 9 de la Architectural Association en el curso 1975-76. Tras el aludido aprendizaje en Nueva York sobre los procesos automáticos de generación de la ciudad (Was, 2022), no sorprende que comience una campaña frenética de implementación de metodología irracional entre los alumnos de la institución londinense. Koolhaas y Zenghelis proponen a sus alumnos proyectos en los que están trabajando en OMA, los trocean e intercambian, a la espera de resultados al margen de lo previsible.

El taller del Diploma Unit 9, que hasta entonces había sido dirigido por Leon Krier y Zenghelis, se había enfocado en el estudio de la arquitectura y del espacio urbano como tipología, con una perspectiva renovada de la historia arquitectónica y del papel de la vanguardia. Al asumir el liderazgo del taller, Koolhaas buscó transformarlo en un laboratorio experimental dedicado a la regeneración urbana, donde la arquitectura surgiera de procesos esencialmente espontáneos. Para lograrlo, encontró en el surrealismo una fuente pedagógica fundamental, convirtiéndolo en un recurso didáctico que reconfiguraría radicalmente el enfoque metodológico y la dinámica de trabajo de la Unidad. “La *Unidad*, se centrará en la rehabilitación del estilo de vida y el ideal Metropolitano. Investigará como la arquitectura puede ser un instrumento para esta operación” (Architectural Association, 1975, p. 66).

Una de las metodologías aplicadas por Koolhaas con los alumnos de la Unit 9 consistía en desarrollar proyectos a partir de una forma preconcebida, carente de significado o programa inicial. A modo de ejercicio creativo, se utilizaban figuras abstractas, como un ‘tektonik’ de Malevich, que servían de punto de partida para desencadenar propuestas arquitectónicas inesperadas y aleatorias. Como en una sesión de libre asociación de ideas, rememorando su singular etapa de periodista entrevistador (Cantero, 2023), Koolhaas invitaba a los alumnos a ‘vomitar’ de modo rápido y automático, un programa, unas

funciones inventadas para esa forma preconcebida, y como fase posterior, decidir un tamaño y una localización de la pieza como ampliación de otra arquitectura previa, para desarrollar finalmente un proyecto arquitectónico en el que alumnos y profesores se confunden, como el psicoanalista y el paciente (Zenghelis y Koolhaas, 1978). En otras ocasiones, el programa se dividía en partes asignadas a diferentes alumnos, quienes desarrollaban sus fragmentos de manera independiente y sin conocimiento del trabajo de los demás. Al final, las distintas secciones se fusionaban, replicando así el proceso colaborativo y sorprendente del juego surrealista del cadáver exquisito.

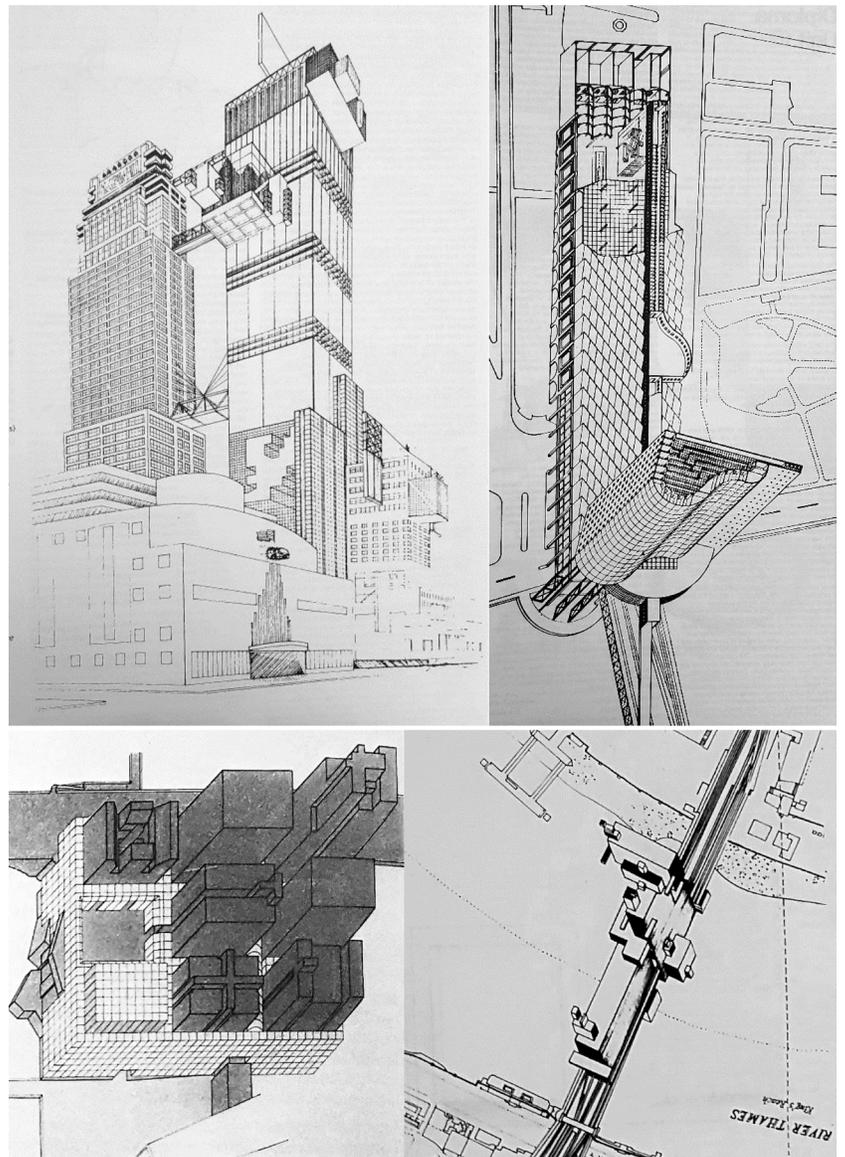
Las ampliaciones de edificios emblemáticos son unos de los temas favoritos del tándem Koolhaas-Zenghelis durante los cinco años de docencia compartida. La estación de Charing Cross y los puentes londinenses, el edificio McGraw-Hill de Nueva York, el museo Stedelijk de Amsterdam, etc. serán distintos ejemplos elegidos para ser ampliados por parte de los alumnos (Figura 2).

### **METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

La presente investigación se articula mediante una aproximación interdisciplinar que entrelaza el análisis de 'metodologías surrealistas', específicamente el concepto del cadáver exquisito, con el estudio de la praxis arquitectónica de Rem Koolhaas. Este enfoque se sustenta en un paralelismo crítico entre las estrategias creativas del surrealismo y los procesos proyectuales del arquitecto holandés, en particular, en el contexto de las ampliaciones arquitectónicas. La conexión se explora a través de un recorrido analítico que vincula las propuestas metodológicas y teóricas de Koolhaas en su obra fundamental *Delirious New York* con su praxis profesional, desde los proyectos iniciales de la Office for Metropolitan Architecture hasta sus intervenciones más recientes.

En el contexto de finales del siglo XX, las metáforas y los lenguajes conceptuales vinculados con el surrealismo, el azar y lo fragmentario se consolidaron como herramientas fundamentales en la crítica arquitectónica y el desarrollo proyectual, especialmente en oposición a las formas rígidas del racionalismo moderno. Rem Koolhaas, a través de textos como el aludido *Delirious New York*, *Mutations* (2020) o *Junkspace* (2006), desplegó un imaginario arquitectónico donde el exceso, lo accidental y lo disyuntivo eran elevados a estrategias creativas y analíticas. Estas mismas nociones también se reflejan en la obra de arquitectos contemporáneos como Bernard Tschumi, quien, en sus *Follies* para el Parc de la Villette y en su teoría de las Disyunciones, propuso la ruptura entre forma, programa y espacio como acto lúdico y subversivo. En este contexto, las referencias al cadáver exquisito y a la excrecencia surrealista

**FIGURA 2**  
 Proyectos de ampliaciones  
 de edificios de los alumnos  
 de la Unit. 9 de Koolhaas y  
 Zenghelis



Nota. De arriba abajo. Ampliación del edificio Macgraw-hill de Nueva York, Ampliación de la estación de Charing cross para museo del siglo XIX, intervención en una manzana del South Bank londinense e intervención en un puente sobre el Támesis colocando un tektonik transformado en hotel (este último proyecto es de Zaha Hadid en su época de estudiante en la A. A.). Los proyectos fueron fotografiados por el autor en el archivo de la A. A. Fuente. Imágenes cortesía de la Architectural Association.

no solo dialogan con las propuestas de Koolhaas, sino que forman parte de un lenguaje más amplio de la época, donde la arquitectura se apropia de estrategias irracionales y automáticas para cuestionar las narrativas hegemónicas.

En el libro *Rem Koolhaas y el surrealismo. Arquitectura convulsiva* (Arias, 2022), trazamos un amplio mapa de las múltiples conexiones entre la obra del arquitecto holandés y los principios del surrealismo, explorando territorios tan fascinantes como el automatismo, los sueños y la locura. Sin embargo, los hallazgos allí esbozados exigieron un viaje más profundo por cada uno de estos paisajes

conceptuales. Entre ellos, el concepto del cadáver exquisito destaca como una fuerza creativa singular, cargada de azar, sorpresa y lo inesperado, que encarna la capacidad de lo colectivo para desbordar los límites de la imaginación individual.

En este artículo, el cadáver exquisito se convierte en el epicentro de una investigación que lo despoja de su carácter introductorio para elevarlo como herramienta primordial en el vínculo entre surrealismo y arquitectura. Más que un juego, el cadáver exquisito se revela aquí como un mecanismo que transforma la fragmentación en unidad, lo imprevisible en método, y lo inconsciente en forma tangible. Al reinterpretar esta metodología en el contexto arquitectónico, Koolhaas y OMA nos proponen ampliaciones que desconciertan y asombran, el conflicto como elemento generador de la arquitectura (Cano-Ciborro, 2021).

Se propone un repaso crítico por los proyectos más emblemáticos de Koolhaas, desde los experimentos docentes en la Architectural Association de Londres hasta intervenciones paradigmáticas como la ampliación del Parlamento en Binnenhof, el Whitney Museum de Nueva York o la Torre de la Fondazione Prada. El análisis se centra en cómo estos proyectos materializan una concepción profundamente automática y aparentemente aleatoria de las ampliaciones, que conecta directamente con los postulados del manhattanismo descritos en *Delirious New York*. Este corpus arquitectónico se interpreta como la traducción tridimensional de un 'automatismo edificatorio', una suerte de excrecencia que reinterpreta el concepto daliniano de los volúmenes orgánicos e inestables.

Además, el artículo establece una correlación visual y conceptual entre las propuestas arquitectónicas de OMA y las obras plásticas de Salvador Dalí, destacando cómo los apéndices surrealistas y las formas tumorales del pintor encuentran eco en las volumetrías arbitrarias y autónomas de Koolhaas. La investigación se enriquece mediante un enfoque hermenéutico que vincula las capas simbólicas y formales de estas intervenciones, explorando su capacidad para cuestionar los métodos racionalistas y proponer nuevas narrativas en la arquitectura contemporánea (Arias, 2022).

### **AUTOMATISMO COLECTIVO**

El trabajo colaborativo entre profesores y alumnos en la Unit 9 de la Architectural Association coincidió con el inicio de una línea teórica innovadora que serviría de germen para los métodos proyectuales que OMA desarrollaría en las décadas siguientes, materializándose en obras de gran relevancia. Durante los años de docencia de Koolhaas y Zenghelis, entre 1975 y 1980, las propuestas teóricas y proyectos tempranos de OMA —como la piscina flotante,

la Casa Spear en Miami, la ampliación del Parlamento de La Haya, la residencia del primer ministro irlandés en Dublín o el Museo de Fotografía en Ámsterdam— se trasladaban a las aulas como ejercicios académicos.

Estos proyectos eran fragmentados, intercambiados y manipulados por los estudiantes, en un proceso que buscaba subvertir los métodos racionales de diseño e incitar la creatividad inconsciente. En lugar de adherirse a los principios heredados de la 'caja de cristal', símbolo del racionalismo arquitectónico, Koolhaas y Zenghelis abogaban por la exploración de la 'caja negra': un espacio donde lo irracional, lo incontrolable y lo subconsciente se convertían en motores del proceso creativo.

El automatismo que Koolhaas reivindica no es el resultado directo de la mano del arquitecto, sino que brota de la propia arquitectura, como una suerte de proceso biológico en el que el proyectista funciona únicamente como un intermediario. Este fenómeno no tiene su origen en el inconsciente individual, sino que se nutre del inconsciente colectivo, un conjunto de acciones heterogéneas y desconectadas que, de forma inesperada, acaban moldeando la naturaleza misma del edificio o de la ciudad.

Para Koolhaas, la aceleración de los procesos urbanos contemporáneos favorece la aparición de un tipo de automatismo al que él se entrega deliberadamente: "me interesaba buscar una utopía subconsciente, una especie de escritura automática de la ciudad" (Colomina, 2007, p. 284). Este automatismo, que surge de forma ajena a la voluntad del arquitecto, le permite abordar de manera oblicua y provocadora una de las cuestiones más trascendentales en la arquitectura: la relación entre forma y función.

A diferencia del enfoque racionalista, que establece que la función genera la forma, Koolhaas invierte esta lógica afirmando que la forma es un elemento autónomo y previo que condiciona la función, llegando incluso a sostener que 'es la forma la que acaba creando la función'. Desde esta óptica, el arquitecto deja de ser un mero técnico encargado de resolver programas funcionales para incidir directamente en las esferas social y existencial del ser humano, poniendo en valor la capacidad de la arquitectura para transformar no solo el entorno construido, sino también la vida misma (García, 2014).

### **PRIMEROS EXPERIMENTOS EN OMA**

No resulta casual que el primer proyecto en el que colaboraron en 1972, los cuatro futuros fundadores de OMA —Koolhaas y Vriesendorp junto a Elia y Zoe Zenghelis—, *Exodus, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura*, adoptara la lógica del cadáver exquisito

**FIGURA 3**

Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis. *Exodus*. Las plazas yuxtapuestas como un cadáver exquisito. 1972

(Figura 3). Al igual que en el proceso empleado por el equipo de Hood en la planificación del Rockefeller Center, el método consistió en dividir las áreas de intervención entre las dos parejas de arquitectos, quienes las desarrollaron de manera independiente, para finalmente ensamblar todas las piezas en una composición unificada.



Nota. En la imagen podemos comparar la propuesta de Koolhaas *Exodus* de 1972 donde las plazas yuxtapuestas constituyen un verdadero cadáver exquisito como, por ejemplo, el de 1927 realizado por André Breton, Camille Goemans, Jacques Préverte, Yves Tanguy. Composición, resaltando los dobleces del papel realizada por el autor. Fuente. Imagen cortesía de OMA y André Breton, Camille Goemans, Jacques Préverte, Yves Tanguy, Cadáver exquisito, 1927; Fundación Gala-Dalí.

La difusión y el éxito de *Exodus* en 1972 impulsaron a Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia y Zoe Zenghelis a consolidar su colaboración y a proyectar un futuro profesional común. Tres años después, con la fundación de la Office for Metropolitan Architecture (OMA) en 1975, el equipo estableció un sistema de trabajo basado en la fragmentación y la producción colaborativa indiferenciada. Este enfoque metodológico, inspirado en el juego surrealista del cadáver exquisito, ya había sido explorado en sus investigaciones y proyectos sobre Londres.

Durante esta primera etapa, conceptos como los tektonik, los cadáveres exquisitos y la influencia del rascacielos de Manhattan definieron las bases teóricas del estudio, que vio en la incorporación de Zaha Hadid un refuerzo significativo. Koolhaas, además, defendió en *Delirious New York* la idea de una 'arquitectura de comité', recuperando la metodología aplicada en la concepción del Rockefeller Center como obra colectiva.

A finales de los años setenta, OMA comenzó a enfocarse en proyectos de intervención en centros históricos internacionales, reflejando su interés por el desarrollo urbano y las estrategias de fragmentación programática. El sistema operativo del estudio, consistente en dividir los proyectos en partes asignadas a distintos miembros del equipo, permitía trabajar de forma simultánea en un mismo encargo. Esta organización, además de potenciar la creatividad conjunta, respondía a la dinámica nómada e intelectual del grupo (Gargiani, 2011), cuyos miembros operaban desde Londres, Róterdam y Atenas en una época previa a las tecnologías telemáticas que hoy facilitan la comunicación.

La primera oportunidad para desarrollar el método fraccionario del cadáver exquisito en una ampliación fue en 1977 con el concurso de la ampliación del parlamento en el complejo de Binnenhof, en La Haya, en el que obtuvieron el primer premio *ex aequo*. Los arquitectos de la recién nacida OMA no solo se limitaron a redactar su propuesta, sino que, en favor de aumentar el clima creativo colectivo, incluyeron también el proyecto como ejercicio entre sus alumnos de la Architectural Association londinense.

El concurso planteaba la ampliación del complejo ubicado en el corazón de la capital holandesa, con el fin de albergar nuevas dependencias e instalaciones gubernamentales. El Binnenhof, como se conoce a este conjunto, constituye una sucesión de fragmentos y estilos arquitectónicos que, desde el siglo XIII, han ido adaptándose y transformando su uso, pasando de una función defensiva a un símbolo representativo y político. Esta acumulación progresiva de intervenciones ha dado lugar a una especie de cadáver exquisito construido, donde cada etapa histórica ha dejado su huella.

La propuesta de OMA se concibe como un nuevo estrato dentro de este palimpsesto temporal, aportando una capa contemporánea que se desliga de cualquier lectura historicista. En lugar de replicar estilos pasados, la intervención se infiltra entre los muros de la antigua fortaleza con un lenguaje actual y autónomo, estableciendo un diálogo innovador que revitaliza y reinterpreta el conjunto arquitectónico existente. El proyecto se articula en tres secciones claramente diferenciadas, que reflejan de manera simbólica los tres bloques programáticos principales establecidos en las bases del concurso. Cada una de estas partes fue desarrollada de manera independiente por los tres grupos que conformaban OMA: Koolhaas y Vriesendorp asumieron una, los Zenghelis trabajaron en otra, y la última estuvo a cargo de Zaha Hadid (Figura 4).

**FIGURA 4**  
*Variaciones aleatorias  
propuestas por el autor de  
composición de las distintas  
partes desarrolladas por  
cada arquitecto de OMA en  
el proyecto de ampliación  
del parlamento de La Haya*



Fuente. Elaboración propia.

### EXCRECENCIAS

Con el éxito temprano de sus proyectos, la relevancia y estructura de OMA experimentaron un crecimiento significativo, lo que llevó a una evolución de sus planteamientos iniciales. Durante la década de los noventa, el estudio atravesó una fase de debate interno en torno a la compleja y siempre problemática relación entre forma y función. Este período estuvo marcado por propuestas que, por un lado, prolongaban la idea de una forma preconcebida con una subordinación de la función, mientras que, por otro, coexistían proyectos enfocados en los aspectos funcionales, relegando la primacía formal. Estas investigaciones experimentaron con conceptos vinculados con territorios propios del surrealismo, como la tergiversación, la fragmentación y el simbolismo.

Diversos ensayos de principios de los años noventa —“La Planta Tipo. Meditación” (1993), “Grandeza o el problema de la talla” (1994), “Últimas manzanas, especulación sobre la estructura y los servicios” (1993) y “La ciudad genérica” (1994)— publicados en el influyente *S,M,L,XL* (Koolhaas, 1995), evidencian este giro hacia una arquitectura más contenida, funcional y genérica. Estas reflexiones tuvieron un impacto directo en las obras de OMA de la época, caracterizadas por una mayor sobriedad formal y un enfoque en el programa arquitectónico.

Sin embargo, hacia finales de la década y con la llegada del cambio de siglo, el estudio comenzó un retorno pendular hacia un formalismo más apriorístico. Esta tendencia dio lugar a proyectos de carácter más escultórico, donde la forma del edificio volvía a vincularse a procesos pseudoautomáticos, recuperando, en cierta medida, las posturas exploradas por OMA a finales de los años setenta. Esta reivindicación formal queda reflejada en el ensayo de Robert Somol, escrito en 2003 e incluido en *Content* (2003), titulado “Doce razones para volver a estar en forma”, donde se justifica este regreso a una forma autónoma y provocadora como herramienta arquitectónica: “con la forma, la arbitrariedad se vuelve natural a pesar de su propia violación por un interior independiente” (p. 86).

### OMA ANEX

Con el cambio de siglo y la llegada de nuevos encargos en el propio Manhattan, OMA reaviva lo que podríamos definir como un retorno al manhattanismo más ortodoxo y sus implicaciones formales. Un proyecto clave que explora la idea del crecimiento automático —un concepto central en las investigaciones de Koolhaas sobre Manhattan— es la propuesta para la ampliación del Whitney Museum de Nueva York en 2001. El proyecto se centra en la posibilidad de insertar el programa dentro de una forma preconcebida, un enfoque que le permite a Koolhaas poner en práctica, con precisión renovada, los principios formulados

en *Delirious New York*. Lo relevante aquí no es únicamente el resultado final, sino el propio proceso creativo desarrollado por OMA, un ejercicio que revela cómo la oficina llegó a definir la solución formal definitiva.

El concurso planteaban la ampliación del museo como una extensión del icónico edificio de Marcel Breuer, ocupando todo el frente de una manzana en Manhattan. Siguiendo una metodología similar a los experimentos desarrollados en la Unit 9 de la Architectural Association, OMA trabajó en múltiples propuestas, asignando a distintos miembros del equipo el desarrollo de opciones dispares, en una reivindicación clara de la 'arquitectura de comité'.

Para este proyecto, se produjo una vasta colección de maquetas de una marcada carga formal, radicalmente distintas entre sí y sin otra restricción que el volumen máximo permitido para la parcela. Muchas de estas maquetas rompían con la apariencia convencional de un edificio, asemejándose más a *ready-mades* o a objetos surrealistas que a representaciones arquitectónicas. Cada modelo resultaba de 'encuentros fortuitos' entre el edificio original de Breuer y las nuevas ideas de OMA (Figura 5).

Finalmente, entre las distintas líneas de exploración, Koolhaas seleccionó el prototipo denominado OMA Anex como base para la propuesta definitiva. Se trataba de un gigantesco poliedro irregular, una especie de protuberancia daliniana que emergía sobre las estructuras preexistentes, evocando los pódioms de 'piedra gruesa y pulimentada' del proyecto de la Ciudad del Globo Cautivo.

La inserción del programa en la forma automática del prototipo, junto con los efectos de colisión proyectual buscados por Koolhaas, da lugar a una organización espacial poco habitual. Esta disposición altera la gradación funcional tradicional entre espacios principales y servidores, incorporando "las más prosaicas de las partes de un museo: zonas comerciales, circulaciones" (Koolhaas, 2004, p. 217) entre los ámbitos principales de exposición. Estas áreas se conectan verticalmente mediante escaleras mecánicas que conducen hasta la planta superior.

La estructura del edificio, resuelta en hormigón armado, se ubica directamente en la piel del edificio, ajustándose a su geometría irregular. De este modo, se configura una red heterogénea de elementos estructurales que responde de manera precisa a los diferentes grados de sollicitación que presenta la superficie.

Los forjados cumplen la función de arriostrar el conjunto, mientras que los huecos se incorporan en la fase final del diseño, siguiendo la secuencia: forma-programa-circulación-estructura-huecos.

**FIGURA 5**

Prototipos para la ampliación del Whitney Museum de Nueva York, 2001

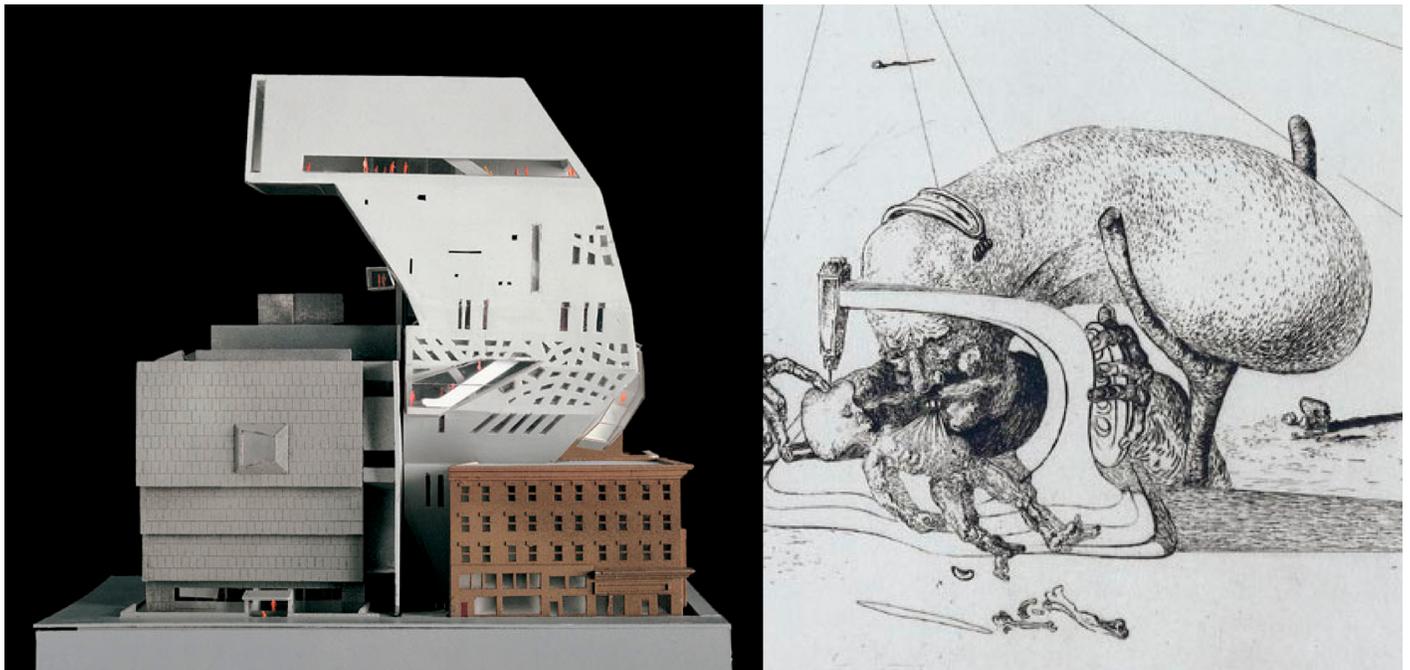


Nota. OMA exploró un amplio abanico de soluciones formales sobre el volumen del edificio de Marcel Breuer y el bloque contiguo de *brownstones* típicos de Manhattan. Las propuestas, desarrolladas sin más restricción que el límite máximo de edificación, abarcaron desde interpretaciones directas de la Ley de Zonificación hasta formas abstractas, enormes geodas, reinterpretaciones del edificio de la Casa da Música de Oporto y las distintas versiones del prototipo OMA-Anex, finalmente elegido por Kooolhaas como base para la propuesta definitiva. Fuente. Imagen cortesía de OMA.

Estos se disponen únicamente en las áreas donde la estructura lo permite, introduciendo así un grado adicional de arbitrariedad en la composición final. El resultado es una imagen desconcertante del prototipo: un volumen de apariencia tumoral, evocador de los apéndices orgánicos exagerados que caracterizan algunas pinturas de Dalí (Figura 6).

**FIGURA 6**  
El proyecto de OMA para  
la ampliación del Whitney  
Museum de 2001

La circulación, por su parte, se concibe como un recorrido ascendente que comienza en las zonas más conservadoras del programa, ubicadas en el edificio original de Breuer y en los bloques construidos con la característica piedra *brownstone*. Desde allí, el recorrido continúa por el anexo proyectado por OMA, concluyendo de manera metafórica con una vista panorámica de Manhattan, que actúa como el punto culminante del itinerario.



Nota. Se trata de un volumen tumoral similar al concebido por Salvador en *Canibalismo* de 1933. Una ilustración para los *Cantos de Maldoror* de Lautreamont. Fuente. Imagen cortesía de la Fundación Gala-Dalí.

### METACITY

La premisa central del manhattanismo ortodoxo radica en la total desconexión entre el exterior y el interior de los edificios. Para Koolhaas, la fachada —el traje, el disfraz— se entrega por completo al espectáculo de la metrópolis, mientras que el interior, como si fuera el inconsciente, permanece oculto e inexplorado: “el monolito le ahorra al mundo exterior el tormento de los cambios continuos que hacen estragos en su interior; es decir, esconde la vida cotidiana” (Koolhaas, 2005, p. 110).

Sin embargo, a partir de los años noventa, los opacos disfraces de automonumento defendidos por Koolhaas en *Delirious New York* comienzan a desintegrarse, a fragmentarse y a desvanecerse, revelando progresivamente la incógnita de esa vida cotidiana que hasta entonces permanecía confinada y oculta en el interior de los edificios.

En 1978, Koolhaas afirmará que “está claro que las leyes del baile de disfraces han regido la arquitectura de Manhattan” (Koolhaas, 2005, p. 130). Sin embargo, con el paso del tiempo, la narrativa exterior de los edificios comienza a diluirse, despojándose progresivamente en un *striptease* arquitectónico como aquellos encuentros eróticos imaginados y dibujados por Vriesendorp entre rascacielos. El concepto de ‘automonumentalidad’, que en los años setenta estaba cargado de connotaciones simbólicas, empieza a desplazarse hacia otras áreas de exploración: la arquitectura genérica, la expresión estructural a través de la piel del edificio, o la búsqueda de formas extrañas y ambiguas.

Este proceso de transformación conceptual se ve acompañado por otro fenómeno igualmente relevante. En el Manhattan original, los mecanismos fundamentales del rascacielos —lo que Koolhaas denominó ‘tácticas secundarias’, como el cisma y la lobotomía— permanecían ocultos tras la fachada lobotomizada, invisibles al exterior. A partir de este momento, estos recursos comienzan a insinuarse en la envolvente del edificio y, más aún, a formar parte activa de su imagen monumental, revelando fragmentos del inconsciente arquitectónico y trasladando al exterior lo que antes estaba reservado al ámbito interior.

Como si de un segundo manifiesto surrealista se tratara, Koolhaas recodifica este nuevo manhattanismo en 1995 a través de *S,M,L,XL*: “Las leyes del manhattanismo, purgadas de referencias surrealistas e intenciones narrativas, fueron finalmente enunciadas con la claridad y la evidencia de lo obvio casi quince años después de su *Delirious New York*” (Colmenares, 2014, p. 98). Sin embargo, cabe añadir que, aunque la componente surrealista persiste, lo que ahora se afianza con mayor fuerza es el procedimiento, que pasa a prevalecer sobre el recurso narrativo.

El proyecto *Metacity Stads Kantoor* en Róterdam (2009-2015) representa un paso más en la disolución de la ‘piel metropolitana’ respecto de los casos anteriores, exponiendo un interior desnudo y un programa apilado sin un orden aparente. Koolhaas lo sintetiza así: “Lo que ahora se necesita puede ser la sutileza y la ambigüedad en medio de una sobredosis de la forma. Proponemos un montón, sin forma” (Koolhaas, 2023, s.p.).

La acumulación y condensación de módulos con funciones diversas, la presencia de luces encendidas o apagadas y el movimiento constante de las personas configuran la verdadera imagen del edificio. Incluso el aislamiento del cerramiento se resuelve mediante superficies transparentes, permitiendo una visión completa del interior y haciendo de esta transparencia un manifiesto visual de su programa dinámico y expuesto.

El proyecto constituye una ampliación del Stadstimmerhuis, un sobrio inmueble municipal de los años cincuenta del siglo XX, diseñado para albergar nuevas dependencias del ayuntamiento, así como oficinas y viviendas. La apariencia aparentemente automática de esta expansión, con su aspecto de excrecencia súbita e impredecible, no deriva, como podría suponerse, de una disposición arbitraria de las unidades, sino de un análisis minucioso del entorno inmediato. Esta estrategia permite articular la coexistencia entre la heterogeneidad estilística de los edificios vecinos sin imponer un lenguaje formal nuevo.

La estructura del conjunto, resuelta mediante una malla tridimensional tipo *Vierendeel*, concentra la mayor intensidad programática en el núcleo central, liberando las plantas bajas y el nivel del suelo. Esta configuración posibilita la creación de un amplio espacio urbano accesible, que se integra fluidamente con su contexto. Apoyando la idea de un organismo adaptable y dinámico, la estructura está formada por componentes atornillados, lo que facilita intervenciones futuras, como la adición o eliminación de módulos, y permite modificar el volumen del edificio en función de las necesidades del programa (Figura 7).

**FIGURA 7**  
OMA. *Stadskantoor*.  
Rotterdam. 2009



Nota. Ampliación del Stadstimmerhuis de la década de los cincuenta del s. XX.  
Fuente. Imagen cortesía de OMA.

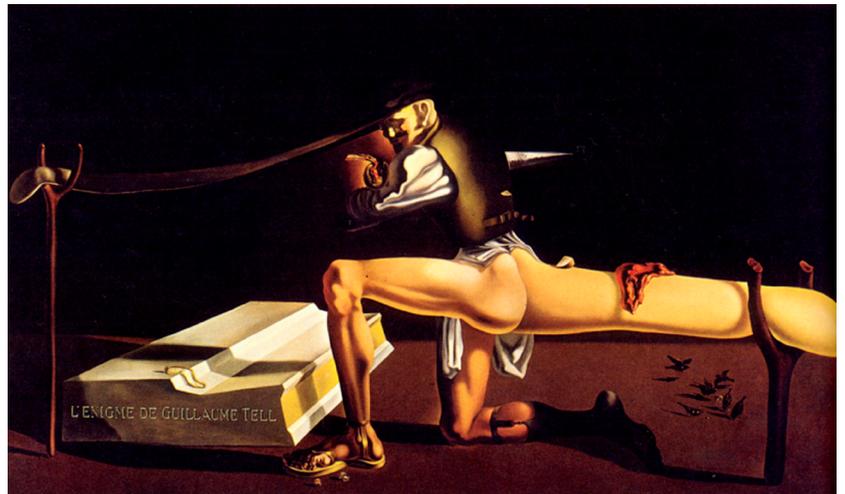
## **TORRE**

Concluimos este breve recorrido de ampliaciones de OMA con la denominada Torre, la última parte inaugurada en 2018 del complejo artístico y cultural de la Fondazione Prada en Milán, la tercera parte de la reforma de la destilería de ginebra situada en la capital italiana de la moda. El nombre propio de Torre es el más adecuado para este

crecimiento vertical de hormigón blanco de forma facetada, de planteamiento material exterior opuesto al del resto del complejo: lo genérico y estereotómico, frente a lo tectónico, metálico y noble, en clara consonancia con el espíritu de la casa que dirige Miuccia Prada.

Nueve plantas dedicadas a salas de exposiciones y espacios culturales, un auditorio, un restaurante y una terraza panorámica desde donde contemplar la ciudad. La considerable altura de la pieza destaca en la horizontalidad del complejo y del entorno circundante, dotando a la torre de una autonomía volumétrica que modifica el skyline circundante. Claramente cumple la misión de un tótem informativo, un sorprendente cuerpo emergente a medio camino entre una instalación fabril y un edificio, visible en la lejanía y cuyos amplios huecos se iluminan al anochecer permitiendo adivinar la actividad interior.

**FIGURA 8**  
Salvador Dalí. *El enigma de Guillermo Tell*. 1930



Fuente. Imagen cortesía de la Fundación Gala-Dalí.

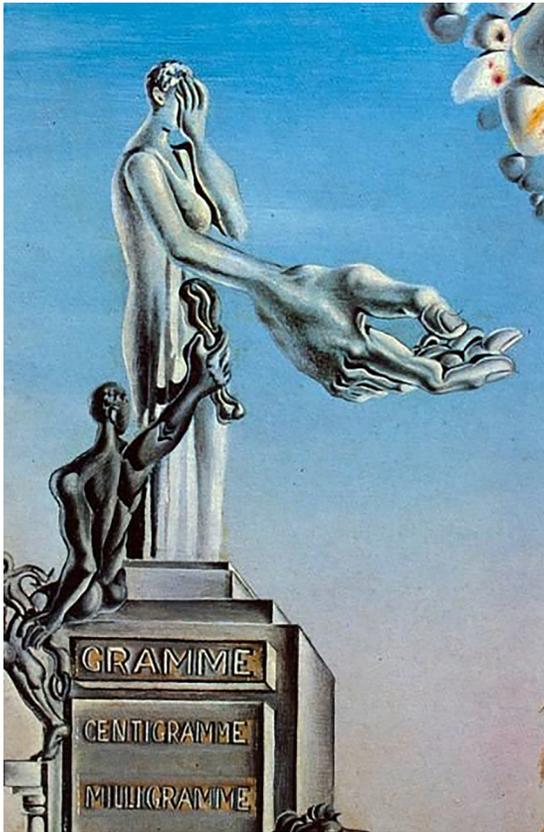
**FIGURA 9**  
OMA. *La Torre en la Fondazione Prada*. 2018



Fuente. Imagen cortesía de OMA.

**FIGURA 10**

Salvador Dalí. *El juego lúgubre* (detalle). 1929.



Fuente. Imagen cortesía de la Fundación Gala-Dalí.

Torre es en realidad una excusa para elaborar un experimento arquitectónico irracional y surrealista. Su pequeño tamaño en planta lo convierte en realidad un una *folie* estirada a la que se le dota de actividad, casi como una atracción de feria, de viaje único y recorrido azaroso y retorcido, donde recorrer una vez más un apilamiento de usos dispares como a los que nos tiene acostumbrados Koolhaas en muchos de sus edificios públicos e institucionales. La autonomía de la pieza con el resto de complejo la permite adscribirla a esta colección de tumoraciones automáticas de las que venimos hablando en estas líneas, geométricamente se vincula en planta con el remate de una de las naves existentes rehabilitadas en fases anteriores, pero de una escala exageradamente superior y de un léxico completamente dispar. Frente a una arquitectura horizontal y estable, de nuevo una excrescencia inestable (Figura 8) que se apoya dolosamente en la pieza adyacente con un puntal diagonal, una muleta daliniana, que perfora su cubierta hasta el interior (Figura 9).

**CONCLUSIÓN**

La integración de Salvador Dalí en el surrealismo en 1929 marcó un punto de inflexión en las prácticas y objetivos del movimiento liderado por André Breton. Su obra *El juego lúgubre* (Figura 10), concebida como un acto de provocación y transgresión, introduce una narrativa visual que explora los territorios más oscuros e incómodos del inconsciente. Elementos como las excresencias patológicas, los deseos reprimidos y la representación explícita de lo prohibido amplían el vocabulario surrealista hacia una expresión personal y visceral, que más tarde se convertiría en emblemática de la producción de Dalí.

La mano hinchada y grotesca del personaje avergonzado en *El juego lúgubre* no solo simboliza el deseo reprimido, sino que también se convierte en una manifestación visual de lo inconsciente colectivo. Este mismo concepto encuentra un paralelismo directo en las estrategias proyectuales de OMA, donde las ampliaciones arquitectónicas se materializan como excresencias automáticas que operan al margen de las normas racionalistas. Estas intervenciones arquitectónicas desafían la cohesión estilística y funcional tradicional, transformándose en volúmenes autónomos que, al igual que las excresencias dalinianas, parecen emerger de un inconsciente colectivo arquitectónico.

En este recorrido se han identificado varios hallazgos clave. Primero, las ampliaciones diseñadas por OMA se construyen bajo un marco conceptual que privilegia la autonomía formal sobre la integración contextual, abordando el proyecto arquitectónico como un proceso de acumulación y disrupción en lugar de continuidad. Esta estrategia

encuentra su raíz teórica en los postulados del manhattanismo de *Delirious New York* y se traduce en una práctica que reinventa el edificio como un palimpsesto colectivo, un espacio de negociación entre lo existente y lo nuevo.

Segundo, se ha demostrado que las metodologías proyectuales de OMA, influenciadas por el surrealismo, recurren al concepto de cadáver exquisito no solo como un recurso pedagógico, sino como una herramienta operativa en el diseño arquitectónico. La fragmentación programática y formal, desarrollada a través de un trabajo colaborativo e indiferenciado, deriva en composiciones que evocan una aleatoriedad automática, pero que, en realidad, están profundamente calculadas para cuestionar y reconfigurar las nociones convencionales de función y forma.

Finalmente, las excrecencias formales de OMA, ejemplificadas en proyectos como el Whitney Museum Annex o la Torre de la Fondazione Prada, no solo son manifestaciones arquitectónicas sino también ejercicios críticos. Estas ampliaciones se imponen sobre lo preexistente como volúmenes disruptivos, desprovistos de ornamentación y en constante tensión con su contexto, obligando al observador a replantear la relación entre el edificio y su entorno.

La investigación concluye que las ampliaciones en la obra de Koolhaas, al igual que las excrecencias dalinianas, no son meros caprichos formales, sino respuestas profundamente críticas y conceptuales a la praxis arquitectónica contemporánea. Al igual que Dalí desbordó los límites del surrealismo para explorar el deseo, el miedo y la disrupción, Koolhaas trasciende los límites de la arquitectura racionalista para redefinir el edificio como un artefacto de conflicto y provocación. Este diálogo interdisciplinar entre surrealismo y arquitectura no solo abre nuevas vías de interpretación para el trabajo de OMA, sino que también ofrece un marco teórico robusto para entender cómo la ampliación arquitectónica puede operar como un acto crítico y poético en la contemporaneidad. Las ampliaciones de OMA, al desafiar la integración con lo preexistente, evidencian una arquitectura concebida como un proceso colectivo y no lineal, capaz de absorber tensiones y redefinir su contexto. En este sentido, el cadáver exquisito actúa no solo como herramienta proyectual, sino como una crítica implícita a los dogmas modernos, abriendo nuevas vías de exploración arquitectónica.

#### **CONFLICTO DE INTERESES.**

El autor no tiene conflicto de intereses que declarar.

#### **DECLARACIÓN DE AUTORÍA.**

**Javier Arias Madero:** Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Supervisión, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

## REFERENCIAS

- Architectural Association. (1975). *Prospectus. Programa anual de las distintas unidades docentes de la Architectural Association*. Autor.
- Arias, J. (2022). *Rem Koolhaas y el surrealismo. Arquitectura convulsiva*. Diseño Editorial. [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2020\)\(v14\)\(08\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2020)(v14)(08))
- Cano-Ciborro, V. (2021). El delirio de Lagos no es el de Nueva York: Rem Koolhaas y el protagonismo del autor-arquitecto en territorios conflictivos. *Ra. Revista de Arquitectura*, (23), 162-173. <https://doi.org/10.15581/014.23.162-173>
- Cantero, A. (2023). Un entrevistador arquitecto: el periodismo artístico de Rem Koolhaas. *Revista 180*, (52), 45-58.
- Colmenares, S. (2014). La planta única como tipo resistente a la escala. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (10). <https://doi.org/10.12795/ppa.2014.i10.06>
- Colomina, B. (2007). Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas. *El Croquis* (134-135), 348-377.
- García, C. (2014). *Atlas de Exodus* [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Madrid, España.
- Gargiani, R. (2011). *OMA/ Rem Koolhaas. The Construction of Merveilles*. EPFL Press.
- Jerez, F. (2011). El dibujo de la indeterminación. Programa, acontecimiento y tiempo en cedric price y rem Koolhaas. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 16(18), 242-251. <https://doi.org/10.4995/ega.2011.1109>
- Jung, C. G. (1959). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Trotta.
- Koolhaas, R. (Ed.). (1995). *S, M, L, XL*. The Monacelly Press.
- Koolhaas, R. (Ed.). (2004). *Content AMOMA/ REM KOOLHAAS/ &&& Simon Brown & Jon Link, Köln*. Taschen.
- Koolhaas, R. (2005). *Delirious New York*. Gustavo Gili.
- Koolhaas, R. (2006). *Junkspace*. Quodlibet.
- Koolhaas, R., Boeri, S., Kwinter, S., Fabricius, D., Ulrich Obrist, H., & Tazi, N. (2020). *Mutations*. Actar.
- Koolhaas, R. (4 de junio de 2023). *Whitney Museum Extension*. <https://www.oma.com/projects/whitney-museum-extension>
- Was, C. (2022). Discontinuity in the Development of Modern Cities in Rem Koolhaas' Theories. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*. <https://journals.ltn.lodz.pl/Art-Inquiry/article/view/1830/1615>
- Zenghelis, E. y Koolhaas, R. (1978). *Architettura della metropoli planetaria. Diploma School: Unit 9. L'architettura nell'universita'*. *Lotus internacional* (21).