

# MODELO CINEMATOGRAFICO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL Y DISCURSO GRÁFICO EN *DELIRIOUS NEW YORK*

**JAVIER RODRÍGUEZ-GARCÍA**

Orcid: 0000-0001-7251-5706

Universidad Politécnica de Madrid

[javier.rodriguezga@alumnos.upm.es](mailto:javier.rodriguezga@alumnos.upm.es)

**ANGELIQUE TRACHANA**

Orcid: 0000-0002-4398-4543

Universidad Politécnica de Madrid

[angelique.trachana@upm.es](mailto:angelique.trachana@upm.es)

CINEMATIC INSTITUTIONAL MODEL OF REPRESENTATION AND GRAPHIC DISCOURSE IN *DELIRIOUS NEW YORK*

**Cómo citar:**

RODRÍGUEZ GARCÍA, J., Y TRACHANA, A. (2024). Modelo cinematográfico de representación institucional y discurso gráfico en *Delirious New York*. *Revista de Arquitectura*, 29(46), 31-56. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2024.73129>

**Recibido:**

2023-12-18

**Aceptado:**

2024-04-17

**RESUMEN**

El artículo rastrea la relación de los documentos del discurso gráfico de Rem Koolhaas en *Delirious New York* con el cinematográfico Modelo de Representación Institucional (MRI) que dichos documentos adoptan para enfatizar la función poética del mensaje de la 'modernización' exportado al mundo mediante el nuevo modelo de ciudad y el *American way of life*. El objetivo es confrontar el discurso gráfico y argumental koolhaasiano con películas clásicas de Hollywood, así como con dibujos, postales e imágenes que Estados Unidos elaboró según ese modelo cinematográfico para así deducir cómo se produce una comunicación eficaz a nivel cultural con fin de cambiar el imaginario popular. El poder de elementos icónicos representativos de la modernidad de EE. UU. tramados en la narrativa textual que inaugura en *Delirious...* consagran la técnica comunicativa de Koolhaas, cuya influencia está demostrada en días de estériles renderizados hiperrealistas.

**PALABRAS CLAVE**

*Delirious New York*, discurso gráfico, función poética, Koolhaas, Modelo Cinematográfico de Representación Institucional

**ABSTRACT**

The article traces the relationship between Rem Koolhaas' graphic discourse documents in *Delirious New York* and the cinematic Model of Institutional Representation (MRI) that this document takes to emphasize the poetic function of the message of 'modernization' exported to the world through the new city model and the 'American way of life'. The aim is to confront Koolhaas' graphic and argumentative discourse with classic Hollywood films, as well as drawings, postcards, and images produced by the United States according to this cinematic model, to deduce how effective communication is produced at the cultural level with a view to change the popular imaginary. The power of iconic elements representative of US modernity, woven into the textual narrative he inaugurates in *Delirious...*, enshrines Koolhaas's communicative technique, whose influence is evident in these days of sterile hyperrealist renderings.

**KEYWORDS**

*Delirious New York*, graphic discourse, poetic function, Koolhaas, Cinematic Institutional Model of Representation

### INTRODUCCIÓN

El escenario debe reforzar con su narrativa las acciones narradas convirtiéndose en un todo comunicativo. Así, en *King Kong* (Cooper, & Schoedsack, 1933) (Figura 1), la octava maravilla del mundo luchaba encaramada en el Empire State, otra de las maravillas del mundo para el estadounidense. “El ser más alto subido encima del edificio más elevado: el combate entre las fuerzas de la naturaleza y las de la civilización” (Roche Cárcel, 2019, p. 76). Construir imágenes a partir del montaje de elementos-referentes para intensificar lo que se quiere comunicar fue un paradigma del Hollywood clásico hoy casi olvidado. En *Los Vengadores* (Whedon, 2012) (Figura 1), lo que hace el escenario neoyorquino es estallar en explosiones espectaculares y flamígeras. En la actualidad, el escenario se ha disociado del mensaje restando inferencia en la estrategia comunicativa. Onfray (2023) habla del *selfie* frente a las pirámides que resultan un mero fondo para el autorretrato. Las imágenes de la arquitectura construidas con inteligencia artificial a partir de texto ponen en relieve esta pérdida de la idea de la imagen total que intensifica la función poética del discurso arquitectónico.

Hoy, en la arquitectura y en la academia, el proyecto, como si fuera una burbuja hermosa y estéril, se disocia del escenario donde se enmarca (Figura 1). Lejos quedan los paroxismos de las postales de Wright, los montajes de Mies van der Rohe o la Casa Plywood (1984) de Herzog & de Meuron (Figura 1), la cual interactúa con el escenario hasta límites inverosímiles, sucumbiendo formalmente, en planta y alzado, a la influencia de un árbol.

**FIGURA 1**  
Matriz comparativa



Nota. Escenarios que enmarcan vs. los que interactúan en el cine: *Los vengadores* frente a *King Kong*. (Línea 2) De igual manera en arquitectura, un escenario enmarca una torre frente a la Plywood house que reacciona ante él.

Fuente. Elaboración propia a partir de Roche CárceL, 2019, p. 76; Wiki C.T.M.C.U, s. f.; D. Lee et al., 2020; Hidden Architecture, 2022.

Resulta pertinente rescatar el paradigma de Rem Koolhaas y la narrativa gráfica elegida para *Delirious...*, libro donde el discurso escrito y la narración gráfica se funden en una 'práctica significativa' (Kristeva, 1975, citado en De Borba Lucas, & Rocha da Silva, 2019), que "estructura las codificaciones a través de las cuales se establece el significado (...) [y] establece una relación entre la unidad [de las representaciones] y el proceso que la precede" (p. 94). Cada representación, como un escenario sublimado, aunando *semiosis* y psicoanálisis, otorga de manera inconsciente al relato su imaginiería con su historia. Esta forma consciente de elaborar el discurso de Manhattan, documentando el proceso de gestación de una urbe paradigmática para su asimilación cultural por parte de la sociedad, es una idea que las nuevas tecnologías de la comunicación y la velocidad del cambio que producen dejan obsoleta, pues hoy las narrativas y las imágenes caducan "antes de haber podido ser comprendidas y convenientemente explotadas. (...) [y] sus consecuencias sociales y culturales asumidas" (Català Domènech, 2012, p. 11).

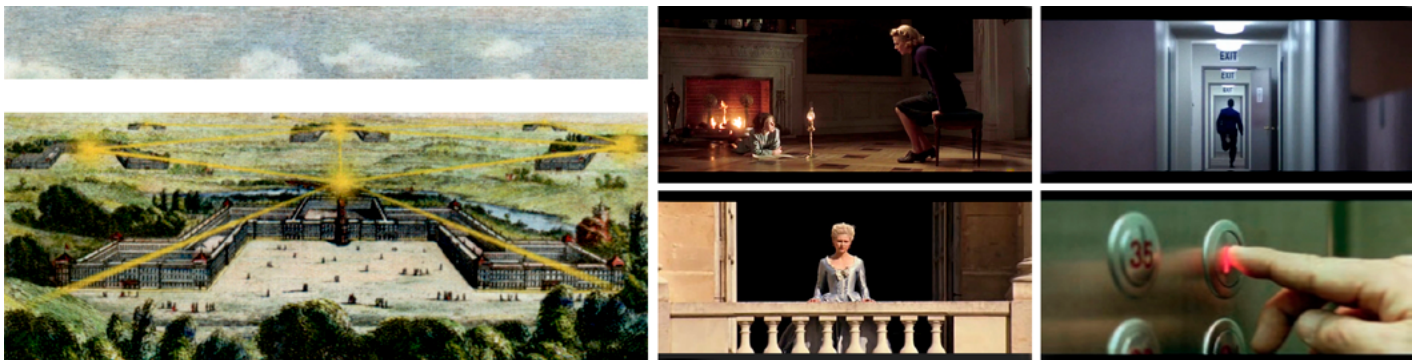
### MARCO TEÓRICO

Para ilustrar su discurso, Koolhaas tomó imágenes cuyo subtexto tenía como objetivo lanzar al mundo el mensaje de progreso y modernidad de los EE. UU, exportando la imagen de la nueva ciudad como ‘marca América’. Este objetivo se conseguía mediante estrategias de construcción de escenarios propios de Hollywood, donde se sublimaban las esencias de la ciudad. Esto es, la función poética de las imágenes. La información gráfica se construía como en un set cinematográfico intensificando su función estética. La recopilación de estas imágenes era una suerte de *Boîte-en-valise* de Duchamp (1941), una ‘maleta-museo’ que mostraba la génesis de Nueva York como modelo de modernidad. “Una auténtica labor de documentación [que] parecía incompatible con la escritura” (Koolhaas y Colomina, 2006, p. 357). Koolhaas, en vez de su obra personal, utilizó esas postales, dibujos y fotografías neoyorquinas como ‘certificados de presencia’, diría Barthes, cuya significación asociada a un código de connotación (Muñoz Jiménez, 2019) otorgaban a *Delirious...* un cierto carácter científico, al menos eso pretendía Koolhaas. Ya había utilizado imágenes preexistentes en su etapa en la Architectural Association, donde centrado en la escritura como herramienta proyectual, abandonó el dibujo, que podía ser producido por otros (Ventura Blanch, 2020) o sustituido por recursos gráficos alternativos. El discurso del nacimiento de la modernización americana, a partir de la crónica contextual de modelos y personajes, resultaba una construcción comunicativa sin precedentes, donde el contexto operaba como elemento intermedio entre la realidad y su interpretación, como subraya Lueder (2015).

La heterogeneidad estilística del aparato gráfico koolhaasiano consiste en el uso de una iconografía existente que ilustra su concepto incipiente de ciudad en el mensaje. Al describir “la evolución de Manhattan desde su ‘prehistoria’, antes de la ocupación europea, como experiencia de la modernidad” (Neto, 2019, p. 1), la ilustración mediante fotografías, postales y dibujos sigue el cinematográfico Modelo de Representación Institucional (MRI). Tal modelo, consistente en un conjunto de técnicas de representación normalizadas por la industria cinematográfica, fue el motor de presentación de EE.UU. al resto del mundo. El subtexto de la germinal documentación gráfica del libro coincidía con el proyecto comunicativo norteamericano pre Guerra Fría, antes de que el país se hermetizara para salvaguardar su *American way of life*; cuando, “animado por su hegemonía planetaria (...) acarició la idea de un mundo configurado a su imagen y semejanza” (Verdú, 1996, p. 26). El concepto del ‘manhattanismo’, que acuñó Koolhaas, respondía a ese modelo de forma de vida de la gran metrópolis que exportaba con su libro.

La estrategia gráfico-narrativa de *Delirious...* ha acompañado a Koolhaas hasta hoy en el análisis de las diferentes realidades a las que atiende su discurso. Demuestra su gran capacidad comunicativa, ya que gran parte de la originalidad de la historia radica en la forma de contarla y en que imagen y trama constituyan una unidad indisoluble. En esa urdimbre es donde reside el mayor peso del significado (Català Domènech, 2012). Su producción discursiva tiene esa constante estructura narrativa en la que se incorpora lo visual y escenográfico propios del cine. Sirvan de ejemplos sus últimas exposiciones. En “Elements” (2014) muestra una gran colección de fotogramas en los que se presentan esos invariantes arquitectónicos como parte de películas famosas (Figura 2); y en “Countryside” (2020), las imágenes más cercanas a las de la revista *Times* dejan espacio para otras más afines a la imaginería de *Delirious...* (Figura 2). No es de extrañar la influencia cinematográfica en el discurso visual de Koolhaas debida a su breve carrera como realizador, antes de iniciar sus estudios de arquitectura, como miembro del grupo 1,2,3 Enz Groep de donde procede también su idea anti-autorial y donde desempeñó funciones tanto de actor como camarógrafo y guionista, demostrando desde entonces talento en tratar el ‘montaje’ en lo discursivo.

**FIGURA 2**  
Matriz comparativa



Nota. Imagen de *Countryside* y de la exposición “Elements”.

Fuente. Elaboración propia a partir de Koolhaas et al., 2020, p. 200; Koolhaas & Biennale Di Venezia, 2014, p. 57.

Su producción y exposición gráfica se dirige a hacer comprensible el subtexto de la modernidad, siempre versada sobre la metrópolis moderna. Su construcción discursiva redescubría lo popular en lo propagandístico de la arquitectura de las grandes operaciones estadounidenses y el efecto que provocaron en el subconsciente. Koolhaas (1994, p. 9) declaraba: “durante mi (...) transformación de escritor a arquitecto [años 80] me vi forzado a aprender gran parte del oficio (...) Fue en 1987 cuando empezamos a descubrir cierto valor en nuestra construcción psicológica”.

### La función poética del discurso

Koolhaas hace hincapié en la función poética del discurso como acto de comunicación sujeto a las funciones del lenguaje. Jakobson, en *Lingüística y poética* (1974, citado en Puyal, 2011), relacionó los elementos de la comunicación, establecidos por Weaver y Shannon en

emisor, receptor, referente, canal, código y mensaje con las funciones referencial, apelativa, fática, metalingüística, emotiva y poética. De estas funciones del discurso, siempre prevalece la función poética. Directamente relacionada con el mensaje, es siempre predominante porque, en la composición discursiva, existe una elección entre posibilidades: una palabra o imagen puede reemplazar a otras como ocurre con la metáfora (donde un término sustituye a otro para potenciar la comunicación). La metaforización en un discurso escrito o gráfico, como subraya Puyal (2011, p. 414), es el recurso en que “la equivalencia” constituye la “secuencia”. Esa idea de que la elección y el orden de palabras o imágenes da una metaforización, de que

todo en esa secuencia lineal, contigua, tenga valor metafórico, lo que es ‘proyectar el eje de la equivalencia sobre el de la combinación’, supuso una consideración de alcances revolucionarios (...) al considerar el discurso marcado en su totalidad por el rasgo de la poeticidad (Llovet et al., 1995, p. 45).

Según Jakobson, si las demás funciones están supeditadas a esta, expresión y contenido configuran un ente indisociable en el mensaje y el sentido deriva de elementos formales y no al contrario. Esta idea sería fundamental para el desarrollo de los formalismos ruso y americano (Puyal, 2011) y tanta importancia le otorgó Koolhaas desde su formación americana que la adoptó definitivamente en su discurso.

Koolhaas discurre sobre Ferriss, el Rockefeller Center, Coney Island, el Downtown Athletic Club... autores, lugares y edificios que copan gran parte del poder icónico con el que Norteamérica lanzó su carta de presentación a Europa. La estrategia comunicativa, populista y mitificadora pretendía transmitir al mundo que la construcción de Norteamérica era heroica. “Rockefeller, Vanderbilt (...) son una suerte de santos nacionales, no importa que efectivamente robaran” (Verdú, 1996, p. 25). A sus ojos, Manhattan es un *object trouvé* del que apoderarse, participar, aprender y narrar desde lo aprendido. “Es a través del estudio que de Manhattan hace en *Delirious New York* donde Koolhaas pone fin a su formación como arquitecto (...) donde aprenderá a vivir sin caer en la tentación de la utopía” (Moneo, 2006, p. 324).

El dispositivo comunicativo americano se disparó tras los incendios de Chicago en 1871, un año después del comienzo de la ‘Gilded Age’<sup>1</sup>, Jacksonville (1901) y San Francisco (1906) que se hicieron mediáticos. Antes de la invención del cine, las pinturas que documentaban estos incidentes mostraban elementos configuradores de su imagen urbana: puentes o edificios históricos con sus *brownstones* (Figura 3) componían escenografías expresivas

<sup>1</sup> Término acuñado por Mark Twain referido a la primera expansión económica, industrial y demográfica americana.

propias de lo que sería el futuro MRI. La función poética al documentar una catástrofe consistía en evocar su renacer desde las cenizas. Esto no pasó desapercibido para Koolhaas, que ilustra el montaje de la 'Caída de Pompeya' en Dreamland, mediante un grabado del acontecimiento con los elementos característicos: Pompeya en llamas y el Vesubio manando humo y lava (Koolhaas, 2004) (Figura 3), algo similar a los cuadros del incendio de Chicago. En escritos como *Imagining nothingness* (1985) o el propio *Delirious...*, Koolhaas mostraba su fascinación por Pompeya como signo de una destrucción impactante y de gran fotogenia.

**FIGURA 3**  
Matriz comparativa



*Nota.* Incendio de Chicago y escenario de La caída de Pompeya, en Dreamland.

*Fuente.* Elaboración propia a partir del Gran incendio de Chicago, 2021; Koolhaas, 2004, p. 50.

### Iconos de la modernidad: antecedentes

Koolhaas no fue pionero en esta forma de contar historias. Las trascendentales postales dibujadas por Wright y sus *rendermans* (Figura 4), que en su composición contienen formas de postal japonesa (de las que Wright era comerciante), son precursoras de la estrategia comunicativa americana con las postales de Manhattan. Su mezcla de colorismo oriental y lenguaje occidental reflejaba un relato propio sobre una nueva arquitectura que tuvo gran calado en Europa gracias a su *Wasmuth Portfolio* (1910), y convirtió a Wright en avanzada de la comunicación y la globalización. Mies van der Rohe, que premonitoriamente patentó en EE. UU. junto con Walter Peterhans una máquina para la producción de negativos cinematográficos (Stierli, 2010), explotó la ficción escenográfica mediante fotomontajes para sus proyectos. Los edificios, dibujados con primor a carboncillo, se insertaban en fotografías urbanas llenas de cotidianidad, resultando a la percepción como un todo tal como señala Burch en relación con los montajes del MRI. Resulta paradigmático su fotomontaje escenográfico del rascacielos de la Friedrichstraße (1921) (Figura 4), donde el dibujo del edificio y la fotografía de la calle funcionan como una totalidad que es poética. Los experimentos de montajes de dibujo-fotografía de Mies evolucionaron hasta su "Museum for a Small City Project" (1941-1943) (Figura 4), donde el continente cede jerarquía al contenido y se aprecia cómo los presupuestos del MRI se cumplen hasta el extremo, ya que la percepción de unas obras de arte albergadas por las más etéreas líneas que componen el espacio genérico

‘delineado’, ocurren en el mismo plano de realidad y el espectador lo asimila como un todo. Como dice Stierli (2010, p. 64) “poca atención se le ha dado al papel del *visual media* como elemento clave del discurso arquitectónico [de Mies]”. Con esa ‘postal’, Mies inició su recorrido por el montaje más abstracto, preconizando la función poética en la fusión del contenido y la sintaxis. Koolhaas, siempre esquivo, ha intentado ‘surfear’ entre la predominancia de la sintaxis, propia de los estructuralistas frente al contenido, y del contenido de los posestructuralistas frente a la sintaxis, las dos escuelas que influyeron en su formación en los setenta, cuando estudiaba en Nueva York.

Otros autores, que tuvieron *affaires* textuales con el Manhattan embrionario, inspiraron a Koolhaas. La importación de Norteamérica a Europa por medio de europeos provocó el ‘efecto llamada’ y creó el *Amerikanizm*, concepto que el constructivismo soviético moldeó entre la fascinación y el terror por la forma arquitectónica y urbanística estadounidense de la que, desde el fin de los zares hasta la decadencia de la URSS, se contagiaron. Los constructivistas como Leodinov fueron referente de Koolhaas, quien en su artículo de *Oppositions*, revista del IAUS (Institute for Architecture & Urban Studies, donde se gestó *Delirious...*), revela muchas ideas seminales del libro, como su interés en la arquitectura “no como construcción (...), sino como situaciones. Experiencias provocadas por elementos arquitectónicos” (Ventura Blanch, 2022, p. 108).

El medio cinematográfico de EE. UU., con un incipiente MRI como síntesis visual de la modernidad neoyorquina, ya se presentaba en *Amerika: bilderbuch eines architekten* de Mendelsohn (1925) (Figura 4), con sus imágenes (algunas realizadas por cineastas como Fritz Lang) en las páginas impares y texto en las pares, como predecesor de *Delirious...* Al igual que el texto *Chicago à la carte, The City as an-Energy System* de Boyarsky (1970), profesor de Koolhaas en la Architectural Association, que incorporó postales y fotografías como medio icónico expresivo alternativo (Figura 4).

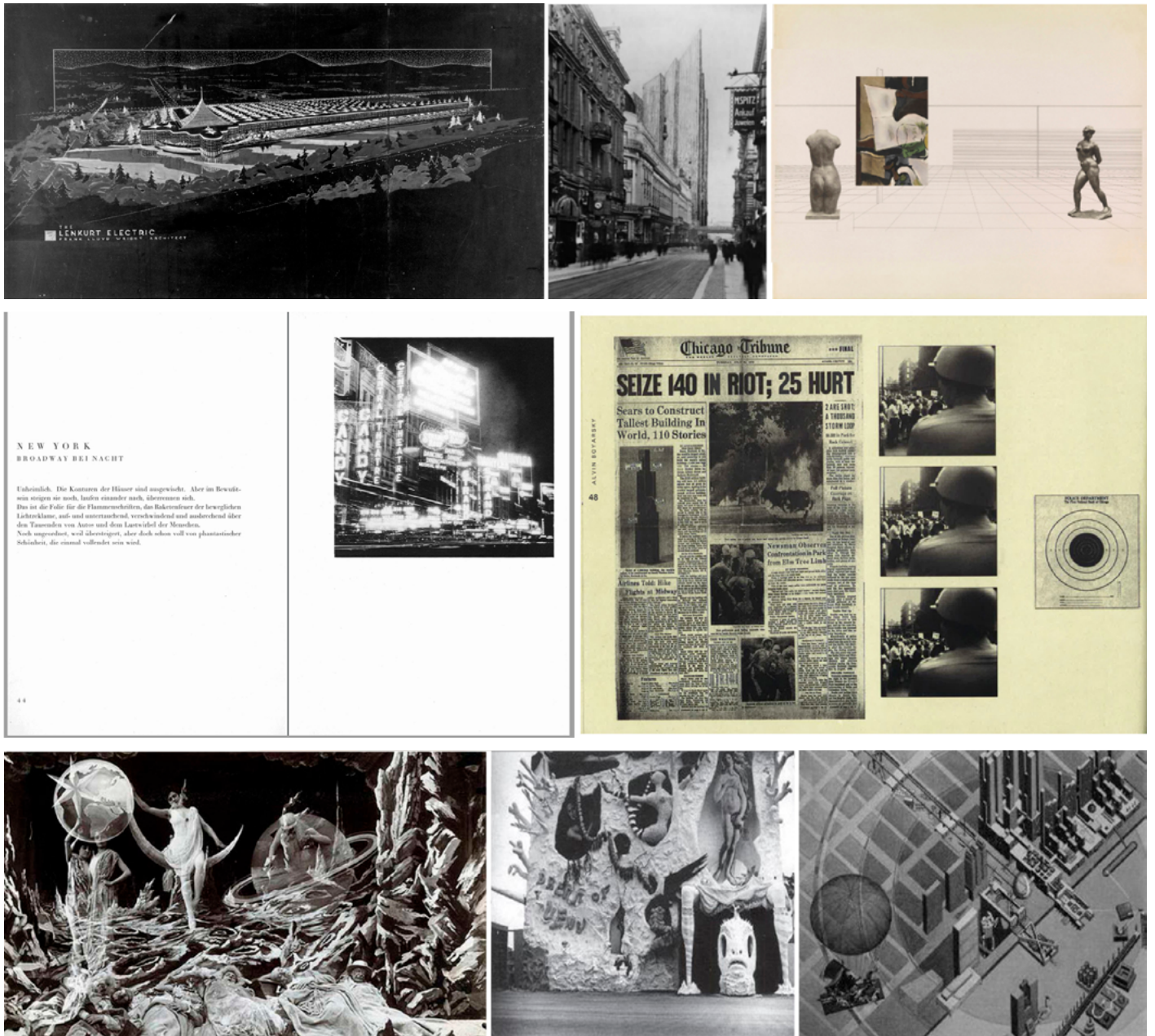
Pero antes que todos ellos, la construcción de imágenes con fines narrativos, donde la función poética prevalecía, nació con los trucos visuales de Méliès en el cinematógrafo. Sus escenas se asemejaban a postales en cuyas narrativas se juntaban figuras, símbolos e ilusionismo (Figura 4), en un jardín propio de El Bosco y con influencias *beauxartianas*, como la que tenían los primeros edificios en altura neoyorkinos. Koolhaas no pasó por alto estas postales, que junto a románticos como Gericault o el surrealista Dalí, con su mural-postal para la exposición de 1939 (Koolhaas, 2004) (Figura 4), influyeron en sus tergiversaciones icónicas, aludidas en *Delirious...* con el globo en el que viajan los personajes de Gericault en Welfare Island y Welfare Hotel Palace (Koolhaas, 2004), o en The Egg of Columbus Center (Figura 4).



INVESTIGACIÓN EN TEORÍA ARQUITECTÓNICA

MODELO CINEMATográfico DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL Y DISCURSO GRÁFICO EN DELIRIOUS NEW YORK

**FIGURA 4**  
Matriz comparativa



Nota. (Línea 1) 'Postales' de Wright y de Mies. (Línea 2) Páginas de los libros de Mendelsohn y de Boyarsky. (Línea 3) Fotograma de Méliès. Fachada 'postal' de Dalí; 'Postal' The Egg of Columbus Center.

Fuente. Elaboración propia a partir de Lloyd Wright, 1955; Lizondo Sevilla et al., 2019, p. 75; Mendelsohn, 1993, pp. 44-45; Cano-Ciborro, 2023, p. 53; Méliès, 1902; Koolhaas, 2004, p. 274; Reichardt, 1985, p. 63.

### **El cinematográfico Modelo de Representación Institucional MRI**

El Modelo de Representación Institucional es un concepto acuñado por Noël Burch (1932-) en su libro *Praxis del cine* (1970). Su esplendor ocurre entre 1910-1959. Deriva del germinal Modelo de Representación Primitivo (MRP) y es paralelo al Modelo de Representación Alternativo (MRA). Son normas gráfico-narrativas que se acordaron en el cine para dar coherencia interna a la narrativa y verosimilitud a lo representado; “un conjunto de recursos y estructuras formales (...) que se corresponde con lo que se denomina lenguaje audiovisual” (Domínguez López, 2017, p. 44). Tiene por características gráficas: el tratamiento ficcional, la interrelación de las imágenes, que la acción pueda o no ser centrípeta (ocurrir en el centro de la imagen), la jerarquía gráfica (tamaños de planos diferentes) y que todo lo filmado sirva al discurso. Otra característica del MRI es la ‘fotogenia’, la percepción del objeto filmado que, mediatizado por la expresividad inmanente a la técnica, difiere, según Delluc, de la percepción del objeto real (Matti, 2023). El MRI también introdujo los diferentes géneros narrativos en el cine.

Tras los primeros registros cinematográficos de la ciudad, los estudios se percataron del potencial expresivo del plató, que además de abaratar costes, sin proponérselo, hacía una revolución en el campo de la imagen. La ‘pulsión icónica’ de la ciudad fue aprovechada, en modo de “cualidad en la que una imagen adquiere rápidamente significados polisémicos” y que, según Gubern (citado en Puyal, 2023, p. 15), permite que se aloje en el subconsciente del espectador. No se precisaban escenarios realistas o exactos, sino imágenes cuya composición sintética, mediante elementos significativos, connotaran el lugar que se pretendía comunicar. Las figuras y los fondos de los platós (fotos o *matte paintings*) compartían intenciones narrativas y contaban con que “todos los elementos de la imagen (...) se perciben como iguales en importancia” (Burch, 1970, p. 34). Esa síntesis resultaba más efectiva y fotogénica que la realidad por el poder icónico de los elementos dispuestos. Basten las palabras del director Ernst Lubitsch, que prefería la heterotopía hollywoodiense construida en estudio a la realidad (Figura 5): “Está el París-Paramount, el París-MGM y el París en Francia (...) ¡El París-Paramount es el más parisiense de todos!” (De Baecque, 2018, p. 74).

### **METODOLOGÍA**

A partir de estas referencias teóricas y documentales del discurso gráfico y argumental koolhaasiano rastreadas, se comparan fotogramas, carteles y postales de grandes hitos del Hollywood clásico, producidas según el MRI, con las postales, fotografías y dibujos con los que Koolhaas ilustró *Delirious...*, demostrando una clara similitud en su estrategia de construcción gráfica. La estrategia cinematográfica subyace en el discurso gráfico de Rem Koolhaas. La recopilación de la

información, su estudio y análisis, arrojan resultados que se organizan alrededor de la interpretación de los documentos típicos como las postales, dibujos de secciones-escenario y fotografías de temáticas como las infraestructuras y géneros como la ciencia ficción y el fantástico que el MRI trató entre sus recursos predilectos.

Estos resultados se ilustran mediante la elaboración de un conjunto de matrices comparativas que subrayan las similitudes indicadas en el texto. Las imágenes no tratan de ilustrar analogías formales entre fotogramas concretos e imágenes de *Delirious...*, sino una ‘forma de hacer’, afín entre la selección que hace Koolhaas y la hollywoodiense. Se pretende evidenciar una atmósfera poética desde unas atenciones gráficas, donde la fantasía, los encuadres y la dramatización lumínica son elementos recurrentes en ambas formas de hacer.

**FIGURA 5**  
Matriz comparativa



Nota. Los escenarios de las dos versiones de *Tú y Yo* (*An Affair to Remember*, L. McCarey, 1939 y 1957) subrayan el Empire State, de gran importancia en la trama.

Fuente. Elaboración propia a partir de Benalal, 2022.

## RESULTADOS

### La postal populista y fantasmagórica

Para su crónica americana, Koolhaas leía y “recopilaba cosas, parafernalia, reliquias de la Nueva York más populista y fantasmagórica (...) postales (...) una colección de Nueva York que ronda las 10.000” (Koolhaas y Colomina, 2006, p. 355). Las postales, que nacieron de la *Correspondenz-Karte* austriaca, una cartulina rígida con un timbre de 2 *kreuzer* impreso en la esquina superior derecha y un espacio en blanco para escribir la dirección, tomaron la idea del MRI y se convirtieron en una síntesis de aquellos elementos icónicos de una ciudad; es decir, escenarios que no eran totalmente fieles a la realidad. Fueron un modo de difusión importante, ya que “acercan las imágenes a millones de personas y convierten ‘en producto masivo de genérico consumo aquello que

había permanecido como objeto de culto para la burguesía y la élite intelectual” (Osorio Olave, 2009, p. 25). Gracias al perfeccionamiento de las técnicas, la representación de la arquitectura no tardó en evolucionar, sustituyendo las postales dibujadas por montajes que parecían auténticas fotografías, generando escenarios que eran mezcla de realidad fotográfica y ficción.

El discurso escrito de Koolhaas muestra una secuencialidad que siguen las imágenes, sobre todo las postales, que transmiten los mismos conceptos. El montaje postal como una crónica, que a modo de complot pynchoniano<sup>2</sup> conlleva intriga, que “desde un punto de vista pragmático la narración requiere” (Batlle Rodríguez, 2018, p. 129), pues “estructura y da sentido a las acciones y acontecimientos que se suceden en el tiempo” (p. 129). La selección de Koolhaas muestra erudición y el concepto que quiere demostrar es la novedad, “la invención, construir lo inesperado, uno de los dones más preciados al que puede aspirar un arquitecto” (Moneo, 1993, p. 190).

De la idea de ‘postal manipulada’, un ejemplo paradigmático es la de Madison Square que insertó en *Delirious...* Esta transmite ‘lo que es Manhattan’ como un todo a exportar (Figura 6), “en la época en que se elabora la postal, que tiene múltiples puntos de fuga y no es una simple fotografía, (...) era el centro de la vida metropolitana como Nueva York nunca lo había visto reproducido” (Koolhaas, 2004, pp. 97-98). Koolhaas ve en estas postales un recopilatorio donde “reconoce modelos (...) sabe a qué se tiene que parecer su obra (...) y, como un pintor realista, procura aproximarse a ellos” (Moneo, 2006, p. 324). En *Delirious...* se aproxima así al MRI cinematográfico, método que se hizo evidente también en otros documentos, como la fotografía del modelo para el Ayuntamiento de la Haya (OMA, 1986) (Figura 6), tomada de manera que podría estar en la presentación de *Manhattan* (Allen, 1979) (Figura 6).

### **Infraestructuras y películas de ciencia ficción, fantásticas y expresionistas**

El éxito comunicativo de la ciudad americana fue presentar sus edificios y sus infraestructuras como símbolos, constructos lingüísticos llenos de significados y, sobre todos ellos, la libertad y la creatividad. Para Koolhaas lo que propició el cambio morfológico urbano fue la torre mediante el ascensor, “protagonista de esta nueva teoría arquitectónica (...), capaz de concentrar una gran variedad de programas apilados” (Neto, 2019, p. 2). En *Delirious...* el ascensor es el tuétano de la torre y de la modernidad; un objeto que habilitaba lo imposible, figura discursiva primordial que conformaba el *ornatus* retórico junto a los *tropos* que constituyen su *elocutio*. Estas “cualidades inherentes del lenguaje que el arte de la retórica reelabora a partir del uso común y corriente (...) dotan al discurso

<sup>2</sup> El escritor Thomas Pynchon, en su libro *La subasta del Lote 49* (1994), relata cómo la agencia de carteros Tristero, supuestamente extinta, trazaba un complot, mediante símbolos y mensajes postales, para operar en la clandestinidad contra ‘el sistema’.

**FIGURA 6**  
Matriz comparativa

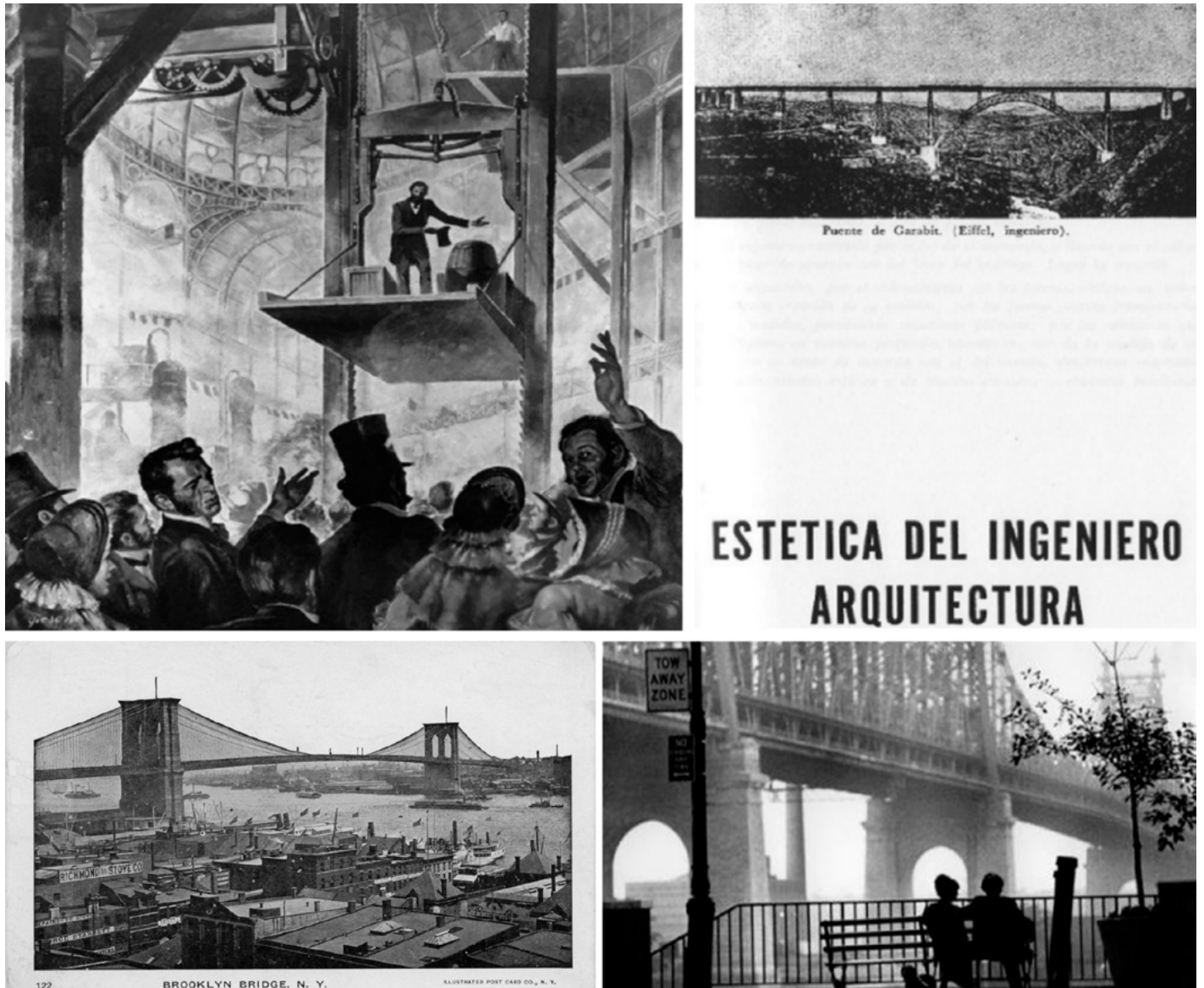


Nota. (Línea 1) Postal 'construida' de Madison Square incluida en *Delirious...* (Línea 2) Ayuntamiento de la Haya propuesto por OMA y fotograma de *Manhattan*.

Fuente. Elaboración propia a partir de Koolhaas, 2004, p. 97; *Hidden Architecture*, 2022; Isis, 2015.

de mayor fuerza persuasiva" (Ramírez Vidal, 2006, p. 147). Hay una reminiscencia argumentativa lecorbusieriana sobre la ciudad nueva generada por pulsos económicos e inventos de ingenieros. Le Corbusier (1998, p. 4), en *Vers une architecture* escribió con premeditada provocación: "estética del ingeniero y arquitectura, dos entes solidarios (...) uno en pleno desarrollo, otro en penosa regresión. El ingeniero, inspirado por (...) la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía"; y lo ilustró con una hermosa panorámica del puente de Eiffel en Garabit (Figura 7).

**FIGURA 7**  
Matriz comparativa



Nota. (Línea 1) Presentación del ascensor en la Feria incluida en *Delirious... y puente de Garabit* en *Hacia una arquitectura*. (Línea 2) Postal del puente de Brooklyn y su presencia icónica en el cine.

Fuente. Elaboración propia a partir de Koolhaas, 2004, p. 24; Le Corbusier, 1998, p. 16; Brooklyn Bridge City View, 1904-1907; O'Brien, 2016, p. 123.

Si para el suizo Eiffel fue referente, Elisha Otis lo fue para Koolhaas al honrar la máxima provocativa de que “todo inventor que se precie tiene un 50 % de erudito y un 50 % de feriante” (Groening et al., 1993). La ilustración que eligió es el dibujo del anuncio con el que se presentó el invento en la Feria (2004) (Figura 7), una escenografía levitante, digna de Méliès, ante el pasmo del gentío. Koolhaas alababa por igual invento, escenografía y exposición (Koolhaas, 2004), exaltando la función poética de este elemento como germen de toda esa nueva ciudad. Años después lo volvería a reivindicar en el volumen de *Elements* (2014), “Elevator”.

Le Corbusier, con su estética maquinista, metáfora del progreso, celebró el puente de EE. UU. frente a los rascacielos, cuya estética no le agradaba. Del ascensor, Koolhaas olvidaba la estética, por ir en las entrañas del edificio, el invento carecía de ella; pero el mensaje revolucionario es que el ascensor tenía una función poética. El descubrimiento koolhaasiano equiparaba al ascensor con el puente como germen infraestructural del desarrollo urbanístico americano y les confería potencial en la comunicación; poder semiótico. La estética del puente se expandía sin necesitar el discurso de Le Corbusier, mediante la estrategia comunicativa del cine norteamericano (Figura 7), las postales (Figura 7) y teóricos como Trachtenberg (1965), que ya lo habían convertido en un símbolo. Como señala Schlereth (1982, p. 52) tiene “dos modos de existencia (...): una localización específica en el tiempo y el espacio y el otro en la imaginación colectiva del americano. (...) El puente de Brooklyn (...) una ‘major’ [producción hollywoodiense] (...)”; un vehículo para conceptos y sentimientos coligados con lo nuevo al unir “el hecho con sentimientos de enorme alteración en sus vidas como comunidad, (...) un símbolo para ellos” (p. 52). Fue así hasta tal punto que la literatura, el cine y las postales incluyeron su proceso constructivo como un relato de la proeza humana.

Al igual que el ascensor, en *Delirious...* la Feria Internacional de Nueva York (1953) y las torres son exhibidas como postales escenográficas y futuristas que aluden a la construcción de un mundo futuro extraído de relatos de Verne, de filmes de naturaleza fantástica como *El mago de Oz* (Fleming, 1939) (Figura 8) o *La mujer en la luna* (Lang, 1929) (Figura 8) que, a pesar de ser una producción alemana, contenía mucho del MRI. En la selección gráfica de Koolhaas hay predilección por las imágenes expresionistas, de acusados blancos y negros y gran expresividad escenográfica. Aquí, el MRI denota formas geométricas exageradas y de gran escala, mientras las personas se dibujan aproximándose a las colosales construcciones.

Los dibujos de representación de las torres, de corte expresionista, así como las fotografías, son similares a las tomas de situación que se hacían en el cine con códigos propios del MRI: planos a pie de calle y desde cierta distancia. Las postales de la Feria o de Coney Island (Figura 8) hechas mediante fotografías o dibujos, tienen la estética de escenografías de películas de ciencia ficción, tales como *Cohete K1* (Newmann, 1951) o *Forbidden Planet* (Wilcox, 1956).

Inspirándose en Coney Island, Koolhaas introdujo también el tipo de postales que tienen eco de musicales (2004) (Figura 9) como *Sombrero de copa* (Sandrich, 1935) (Figura 9), película de la que cita: “me pongo sentimental cuando veo qué perfecta puede ser la perfección” (Koolhaas,

**FIGURA 8**

Matriz comparativa entre las postales incluidas en *Delirious... con decorados de películas fantásticas y de Sci Fi*



Fuente. Elaboración propia a partir de Koolhaas, 2004, pp. 31, 26, 40; Kirby, 2010, p. 55; Gómez y Gomar, 2019, p.10; Hancock et al., 2011, p. 26.



2004, p. 161). Son postales de decorados de Dreamland, que emulan una supuesta Venecia, de un *art decó* tan estilizado, que resulta casi un sueño abstracto, tal como la escenografía del musical protagonizado por Fred Astaire y Ginger Rogers, y otros decorados inmortalizados en postales (Koolhaas, 2004) (Figura 9) que llegan hasta el lenguaje inverosímil del dibujo animado de Disney (Figura 9).

### **Dibujos expresionistas y secciones-escenario en el MRI**

La relación del aparato gráfico de *Delirious...* con el lenguaje expresionista tiene su principal conexión en Hugh Ferriss “maestro de las tinieblas (...) *piloto automático* del manhattanismo” (Koolhaas, 2004, p. 279). Koolhaas escogió entre sus dibujos aquellos que demostraban cómo Manhattan regulaba la congestión urbana mediante las Leyes de Zonificación (1916). Esta secuencia de imágenes aludían a diseños de decorados de cine expresionista. El *renderman* otorgaba a sus obras, desde un *flou* artístico muy personal (Figura 9), toda la fotogenia escenográfica y cinemática que captaba en Manhattan.

Los dibujos de Ferriss seleccionados por Koolhaas son auténticas ‘postales’ de una especulación formal tal, que muestran escenas espectaculares y dramáticamente iluminadas con luz artificial de la ciudad como una escenografía cinematográfica expresionista (Figura 9), similar a las de las películas de Lang o Murnau, que habían importado a Hollywood este tipo de luces y escenarios desde las vanguardias europeas. Incorporadas al MRI, una de las más representativas películas, *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) (Figura 9), se inspiraba en estas imágenes de Manhattan y en Mies. Los diseñadores de “esas ‘altísimas montañas de esplendor’ (...), se inspiraron en edificios neoyorkinos y en proyectos de arquitectos alemanes, pero (...) no propusieron avances o innovaciones formales, como las que, por ejemplo, había propuesto Mies en 1922 con su rascacielos de cristal” (Gorostiza, 2001, p. 171), prefirieron aludir a imágenes populares arraigadas en el subconsciente.

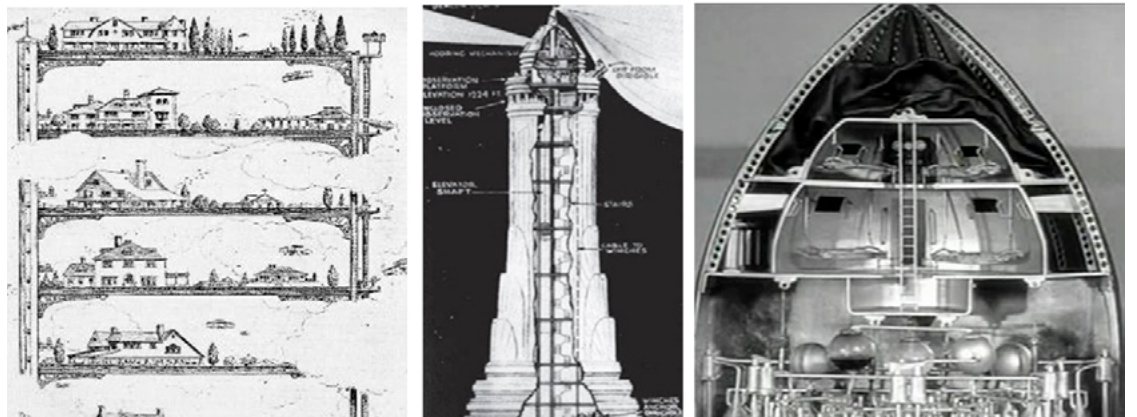
En el MRI también aparecieron escenografías que eran secciones espaciales que resultaban ‘reales’ a la percepción del espectador. Koolhaas incluye este tipo de documentos alejándolos del lenguaje arquitectónico ortodoxo y aproximándolos al cinematográfico. Imágenes de torres y secciones urbanas representaban con espectacularidad el futurismo que pretendían transmitir. Uno de los ejemplos más celebrados fue el ‘teorema’ (Koolhaas, 2004), que mostraba una escenografía en sección que representaba el anhelo americano de una porción de terreno para cada individuo y que superaba el escollo de la ocupación apilando los terrenos en vertical mediante una estructura *art decó*. Estas ‘secciones teatrales’, aunque aparentemente alejadas del MRI por su ortogonalidad, son un claro ejemplo de cómo los montajes de Méliès o Lang con el cohete de

**FIGURA 9**  
Matriz comparativa



Nota. (Línea 1) Postal de Coney Island y decorado de *Top Hat*. (Línea 2) Postal de Coney Island y *Cazadores de Fantasmas*. (Línea 3) Dibujos de Ferriss y fotograma de *Metropolis*. (Línea 4) Las secciones-escenario guardan similitud con el de *La mujer en la luna*.

Fuente. Elaboración propia a partir de Koolhaas, 2004, pp. 54, 83, 116, 142; Sandrich, 1935; Gillet, 1937; Tallón, 2015, p. 83; Lang, 1929.



la *Mujer en la luna* (Figura 9) fueron precursores del MRI de forma excepcional, porque la ficcionalidad y la negación consentida de la realidad (concepto de percepción fílmica, fotográfica y pictórica) hacen de la proyección de varios elementos reales, sobre una imagen irreal, algo verosímil. *Delirious...* incluye muchas de estas imágenes (Koolhaas, 2004) (Figura 9), algunas próximas a Ferriss y al expresionismo, y otras que se asocian a la descripción planimétrica como auténticos escenarios de la urbe de descripción cuasi anatómica. Las secciones de calles-tipo incluidas en *Delirious...* son un MRI que relata la arquitectura de la ciudad mediante los sistemas que las vinculan.

### **Fotografías y fotorrealismo**

El MRI iba a sufrir una transformación en los años setenta, cuando Koolhaas llegó a Manhattan con una beca Harkness. Los *mass media* invadían la ciudad y el MRI se trasladaba a la calle convirtiéndola en un plató. Fotógrafas como Cindy Sherman (1954-) y sus *film stills* (Figura 10) convertían la ciudad en escenario cinematográfico al fusionar personajes femeninos estereotipados como la mujer fatal o la bañista, entre otros del Hollywood de los años cuarenta y sesenta, con ambientes metropolitanos reales “utilizando su propio cuerpo como soporte para representar diversos estereotipos de mujeres que han sido creados, exhibidos y potenciados por los *mass media*” (Pietro Millán, 2016, p. 129); otras, como Vivian Maier (1926-2009), documentaba la ciudad consolidada a través de autorretratos. La voluntad de mostrar realidad apoyándose en géneros cinematográficos, como el *noir* o el melodrama, que el MRI explotó, hacían que se atendiera al contexto como parte integrante de esa nueva realidad narrada.

En la segunda parte de *Delirious...* Koolhaas quiso hacer crónica de esa ciudad consolidada convirtiéndola en un actor más. En su apartado gráfico, toma la idea de ciudad-personaje propia del cine de los setenta, cuando los cineastas salieron a la calle para absorber la vida urbana mostrando los escenarios urbanos como esas islas dentro de una isla de O.M. Ungers (1926-2007), sugiriendo la ‘vida de la forma’ como personaje; o como el *fatto urbano* de Aldo Rossi (1931-1997), donde se integran como fragmentos del tiempo construyendo su relato. La función poética se complejiza y la ciudad, repleta de flujos, movimiento e información, alcanza a los edificios de la que forman parte simbiótica con lo percibido en las calles.

En *Delirious...* fotografías documentales que muestran a los creadores de Manhattan, como a Ferriss en su estudio, o la Comisión para el Rockefeller Center (2004) (Figura 10), se utilizan bajo los mismos planteamientos que en el cine para presentar personajes en acción (Figura 10). También las hay de eventos como los arquitectos de Manhattan disfrazados de ‘La silueta de Nueva York’ (Figura 10), con Edna Cowan disfrazada de ‘Chica

Lavabo' (2004); y de los escenarios metropolitanos como Coney Island (2004) o esta misma destruida (2004). Todas propias de documentales cinematográficos. También lo son aquellas mostradas en el libro como metáforas: un técnico de escenario en la cabina de control (2004, p. 212), que junto con la sala del Radio City Music Hall atestada de público (2004, p. 209) simbolizan que la diversión metropolitana se puede controlar (Figura 10). Los encuadres e iluminación de estas imágenes evidencian un claro lenguaje cinematográfico.

La estrategia gráfica basada en fotografías, sobre todo en la segunda parte del libro, junto con los dibujos y postales elegidas, constatan la transformación de la idea de Manhattan en realidad. De la definición gráfica con el *flou* vibrante de Ferriss, o las ilustraciones más inverosímiles de la primera parte, se pasa a documentos fotorrealistas que muestran su esencia en planos y fotografías que siguen asemejándose a escenas y carteles de películas hollywoodienses y, en menor medida, fotografías de maquetas de conjunto como la del Estudio para la Comisión del Plan Regional (Figura 10), que recuerdan, por su limpieza volumétrica e iluminación de foco, a los *Arquitectones* de Mallewich (Figura 10) intensificando la fuerza icónica de los edificios neoyorquinos como decorados que constituyen atmósferas iluminadas artificialmente.

### CONCLUSIONES

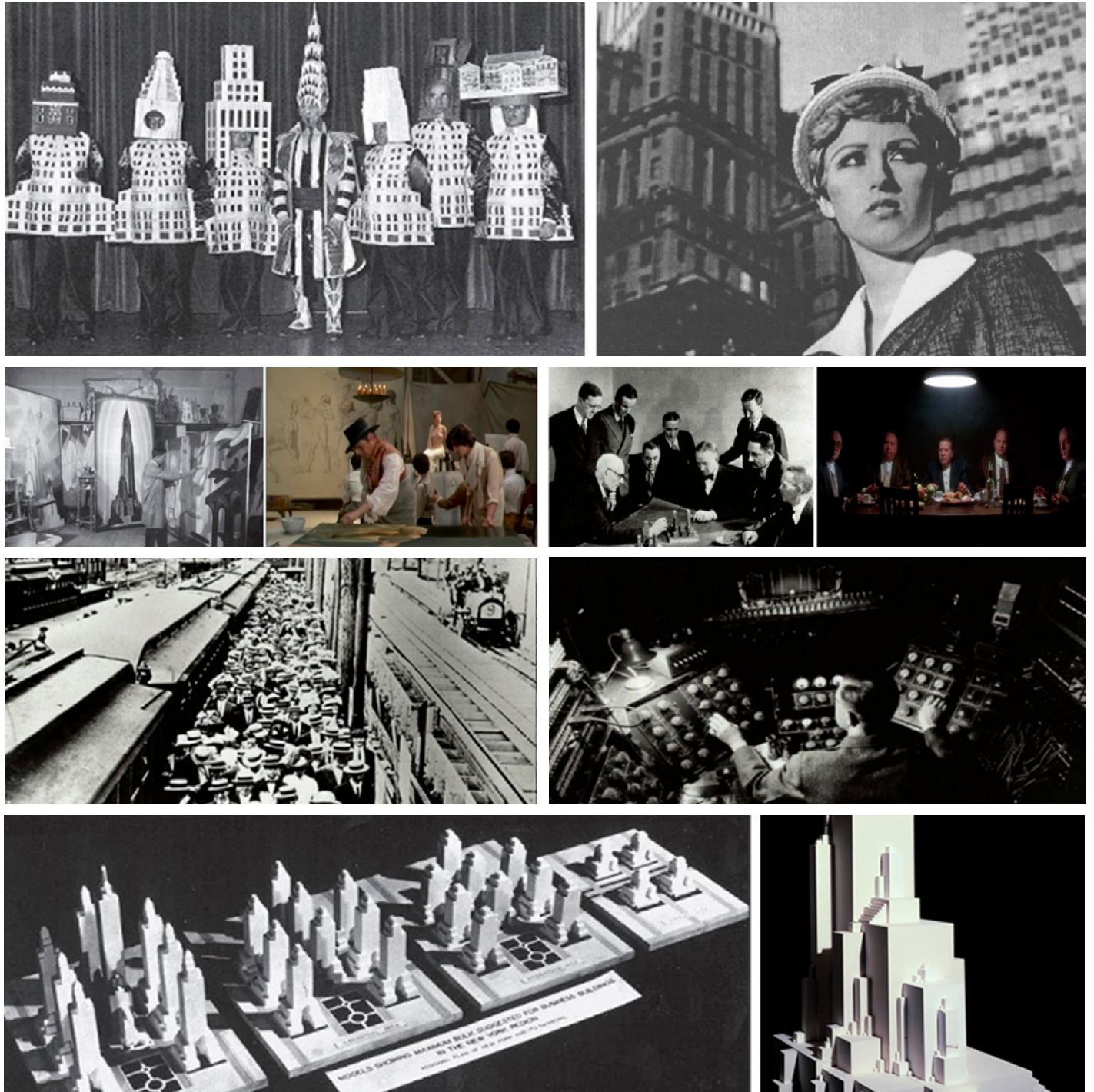
Hoy día, en la comunicación arquitectónica, las imágenes descuidan la función poética, que atañe al mensaje con su realismo renderizado que disocia figura y fondo, por lo que resulta oportuno recuperar la representación poética de Koolhaas en *Delirious New York* como un caso de 'reaprendizaje'. La representación del imaginario de la metrópolis contemporánea a través de imágenes 'recogidas' que se trenzan con su discurso escrito se aproxima, como se ha demostrado, al cinematográfico Modelo de Representación Institucional hollywoodiense. Esa forma de construir el sentido narrativo de su especulación teórica en torno al 'manhattanismo' como paradigma de la metrópolis contemporánea se ha convertido en seña identitaria del propio Koolhaas, su propio modelo de representación.

El discurso gráfico de *Delirious...* presenta un 'todo' montado por unidades independientes, fragmentos que describen aspectos diferentes de la metrópolis neoyorquina y que apoyan el texto con un poderoso simbolismo de la modernidad y la modernización que significa Manhattan. La heterogeneidad gráfica de *Delirious...* retrata el proyecto americano de ciudad que tiene como subtexto la modernidad reivindicada por Koolhaas. Imágenes y texto se funden creando una imagen urbana poética con el aura de modernidad y progreso del modelo americano de ciudad difundido por todo el mundo. La síntesis de elementos configura el relato de una heterotopía más atractiva que la realidad que trata de representar.

## INVESTIGACIÓN EN TEORÍA ARQUITECTÓNICA

## MODELO CINEMATográfico DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL Y DISCURSO GRÁFICO EN DELIRIOUS NEW YORK

**FIGURA 10**  
Matriz comparativa



Nota. (Línea 1) Ficciones en la fotografía norteamericana tienen su reflejo en los arquitectos vestidos de edificios. (Línea 2) Retratos de 'artistas y jefes' incluidos en *Delirious...* frente a retratos de 'artistas y jefes' en películas. (Línea 3) Fotografías metafóricas en *Delirious...* (Línea 4) Las maquetas incluidas en *Delirious...* recuerdan a los *Arquitectones* de Mallewich.

Fuente. Elaboración propia a partir de Yazici, & Durmus Ozturk, 2023, p. 230; Koolhaas, 2004, pp. 69, 77, 111, 118, 179; Fabris, 2003, p. 70; Scorsese, 1995; David Dave (1h36m42s); Roca, 2006, p.105.

Postales, dibujos y fotografías seleccionados por Koolhaas se ‘conformaban’ según el cinematográfico Modelo de Representación hollywoodiense, como imágenes construidas en platós mediante elementos significantes normativos; imágenes de una sublimación narrativa de lo más significativo que subraya el texto. Así, aunque no premeditada, porque como el propio Koolhaas señaló a Colomina (2006), no existían otro tipo de documentos más que microfilms, archivos personales y postales, *Delirious...* tiene una deuda con el Modelo de Representación Institucional cinematográfico al presentar modelos fotogénicos como la feria, el parque, la torre..., como elementos icónicos representativos de la modernidad de EE. UU. que eran, a la vez, invariantes del MRI americano y que, como diría Català Domènech (2012), muestran una hibridación entre lo narrativo y lo dramático propiamente cinematográfica.

*Delirious...* representa la hibridación entre la narrativa textual y las imágenes como paradigma de una comunicación eficaz de la construcción discursiva de la arquitectura y la ciudad, que hoy puede reconsiderarse porque implica que la disciplina no es ajena a las expresiones del arte, la cultura y el pensamiento.

#### **CONFLICTO DE INTERESES**

Los autores no tienen conflictos de interés que declarar.

#### **DECLARACIÓN DE AUTORÍA**

**Javier Rodríguez García:** Conceptualización, Investigación, Metodología, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

**Angélique Trachana:** Conceptualización, Investigación, Metodología, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

## REFERENCIAS

- Allen, W. (Director). (1979). *Manhattan* [Película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.
- Batlle Rodríguez, J., González Argüello, M. V. y Pujolà Font, J.-T. (2018). La narrativa como elemento cohesionador de tareas gamificadas para la enseñanza de lenguas extranjeras. *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*. <https://doi.org/10.7410/1357>
- Benalal, N. (3 de octubre de 2022). 'Tú y yo', 'Algo para recordar' y la tradición de declararse en el Empire State. *RTVE.es*. <https://www.rtve.es/television/20221003/tu-yo-cary-grant-remake-meg-ryan-empire-state/2203380.shtml>
- Boyarsky, A. (1970). Chicago à la carte. The city as an energy system. *Architectural Design*, 595-640.
- Brooklyn Bridge City View. (1904-1907). [Postal]. Illustrated Post Card Co. <https://jstor.org/stable/community.35986316>
- Burch, N. (1970). *Praxis del cine*. Fundamentos.
- Cano-Ciborro, V. (2023). Alvin Boyarsky y la influencia de *Chicago á la carte* en la revolución docente de la Architectural Association. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 13(1), 45-55. <https://doi.org/10.18861/ANIA.2023.13.1.3362>
- Català Domènech, J. M. (2012). Narrative and Cognition / Narració i cognició / Narración y cognición. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 5. <https://doi.org/10.7238/a.v0iM.1498>
- Copper, M. y Schoedsack, E. (Directores). (1933). *King Kong* [Película]. RKO Radio Pictures.
- David Dave. (18 de marzo de 2016). *Danton* (1983). [Fotograma]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=u-b7Rtu-nuk>
- De Baecque, A. (2018). París vista por Hollywood. *Revista de la BNF*, 57, 74-83. <https://doi.org/10.3917/rbnf.057.0074>
- De Borba Lucas, C., & Rocha da Silva, A. (2019). Kristeva e Butler: significância, performatividade e produção como parâmetros para uma semiótica crítica. *Galáxia*, 41, 89-100. <https://doi.org/10.1590/1982-25542019238332>
- Domínguez López, J. J. (2017). El sonido en vilo. La voz en off en el cine: el caso de "El muerto y ser feliz". *DeSignis*, 27, 33-44. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6697108>
- Fabris, A. (2003). Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. *Estudos Feministas*, 11(1), 61-70. <http://www.jstor.org/stable/24327267>
- Fleming, V. (Director). (1939). *El Mago de Oz* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Gillet, B. (1937). *Los fantasmas solitarios*. [Fotograma]. *Barefoot Justine*. <https://barefootjustine.files.wordpress.com/2013/11/4large.jpg>
- Gómez, F. G. y Gomar, C. (2019). Experimentación, vanguardia y desviaciones de la norma en el cine clásico de Hollywood. *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, 27, 7-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6904135>
- Gorostiza, J. (2001). Vista de la ciudad del futuro desde el pasado. *Nosferatu. Revista de cine*, (34), 169-176. <http://hdl.handle.net/10251/41216>
- Gran incendio de Chicago. (19 de noviembre de 2021). [Pintura]. En Wikipedia. [https://es.wikipedia.org/wiki/Gran\\_incendio\\_de\\_Chicago#/media/Archivo:Chicago\\_in\\_Flames\\_by\\_Currier\\_&\\_Ives,\\_1871\\_\(cropped\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Gran_incendio_de_Chicago#/media/Archivo:Chicago_in_Flames_by_Currier_&_Ives,_1871_(cropped).jpg)

- Groening, M., Brooks, J.L. y Simon, S., (Productores ejecutivos) (1989-). *Los Simpson* [Serie de Televisión]. Grazie Films; 20th Century Fox Television; Film Roman; The Curiosity Company; Fox Television Animation.
- Hancock, P. A., Billings, D. R., & Schaefer, K. E. (2011). Can you trust your robot? *Ergonomics in Design*, 19(3), 24-29. <https://doi.org/10.1177/1064804611415045>
- Hidden Architecture. (29 de enero de 2022). Plymouth House (1984). [Planimetría y fotografía]. *Hidden Architecture*. <https://hiddenarchitecture.net/plywood-house/>
- Isis, L. (2 de abril de 2015). *High rise: Skyscrapers on film*. Pinterest. <https://www.pinterest.es/pin/565905509404126853/>
- Kirby, D. (2010). The Future is Now: Diegetic Prototypes and the Role of Popular Films in Generating Real-world Technological Development. *Social Studies of Science*, 40(1), 41-70. <https://doi.org/10.1177/0306312709338325>
- Koolhaas, R. (1994). OMA-Rem Koolhaas, 1987-1993 (3ª ed. Ampl). *El Croquis*, (53).
- Koolhaas, R. (1985). *Imagining Nothingness*. En R. Koolhaas, B. Mau, & J. Sigler (Eds.) (1995), *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture: Rem Koolhaas and Bruce Mau* (pp. 199-204). Taschen.
- Koolhaas, R. (2004). *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili.
- Koolhaas, R. y Colomina, B. (2006). La arquitectura de las publicaciones. En R. Koolhaas (Ed.), *AMOMA Rem Koolhaas [II]: 1996-2007* (pp. 134-135). *El Croquis*.
- Koolhaas, R., & Biennale Di Venezia. (2014). *Elements of architecture*. Marsilio.
- Koolhaas, R., Armstrong, T., & Office for Metropolitan Architecture. (2020). *Countryside, a report*. Taschen.
- Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis* [Película]. U.F.A.
- Lang, F. (Director). (1929). *La mujer en la luna* [Película]. U.F.A.
- Lang, F. (1929). *La mujer en la luna* [Fotograma]. *Perlegator*. [https://4.bp.blogspot.com/-gOzY4htFzAE/WNRyLWE3ITI/AAAAAAAAIUw/ZlmXG4FaTEMZfc4j4Ee-OUgZ-sqjE9ydQCLcB/s1600/5%2B14390694585\\_c287e72d47\\_z.jpg](https://4.bp.blogspot.com/-gOzY4htFzAE/WNRyLWE3ITI/AAAAAAAAIUw/ZlmXG4FaTEMZfc4j4Ee-OUgZ-sqjE9ydQCLcB/s1600/5%2B14390694585_c287e72d47_z.jpg)
- Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*. Apóstrofe.
- Lee, D., Shen G., Xu, W., & Yuan, X. (2020). Epidemic Babel: Healthcare Emergency Skyscraper. [Fotomontaje]. *Evoló*. <https://www.evoló.us/wp-content/uploads/2020/03/vertical-emergency-skyscraper-2.jpg>
- Lizondo Sevilla, L., Santatecla Fayos, J. y Garcia-Requejo, Z. (2019). El museo en la arquitectura docente de Mies van der Rohe. *Boletín Académico (Escola Técnica Superior de Arquitectura de Coruña)*, 9(9), 69-92. <https://doi.org/10.17979/bac.2019.9.0.4636>
- Llovet, J., Carner, R., Catelli, N. Martí, A. y Viñas, D. (1995). *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel.
- Lueder, C. (2015). Proximity: The Unfolding of a Koolhaasian Hypothesis in Book Space and Architectural Space. *Journal of Architectural Education* (1984), 69(2), 187-196. <https://doi.org/10.1080/10464883.2015.1063395>
- Matti, F. A. (2023). Photogénie o qué expresa la imagen del cine mudo. *Tábano*, 21, 64-80. <https://doi.org/10.46553/tab.21.2023.p64-80>



- Méliès, G. (1902). El viaje a la luna. [Fotograma]. *El síndrome de Stendhal*. <https://www.elsindromedestendhal.com/el-mago-de-montreuil/>
- Mendelsohn, E. (1993). Erich Mendelsohn's "Amerika": 82 photographs. Dover Books.
- Moneo, R. (1993). Elías Torres/Martínez Lapeña. *El Croquis*, (61). Croquis.
- Moneo, R. (2006). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar.
- Muñoz Jiménez, J. (2019). Fotografía, memoria e identidad. [Photography, memory and identity]. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 49, 123-140. <http://doi.org/10.15198/seeci.2019.49.123-140>
- Neto, F. L. (2019). Aesthetic Delirious Urbanism. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 603, (3), 032057, 1-7. <http://dx.doi.org/10.1088/1757-899X/603/3/032057>
- Neumann, K. (Director). (1951). *Cohete K-1* [Película]. Lippert Production.
- O'Brien, G. (2016). Nostalgia for the present: Woody Allen's 'Manhattan' In *Screen education (St Kilda, Vic.)* (81), 122-128. Australian Teachers of Media. <https://link.gale.com/apps/doc/A453295672/AONE?u=googlescholar&sid=blookmark-AONE&xid=b7638bee>
- OMA. (1986). Ayuntamiento de la Haya. [Maqueta]. *Hidden Architecture*. <https://hiddenarchitecture.net/city-hall-the-hague/>
- Onfray, M. (28 de noviembre de 2023). Michel Onfray: "El mayor problema de nuestra sociedad es el narcisismo: gente que se hace selfis delante de las pirámides de Luxor o del Coliseo romano" [Entrevista]. *El Cultural*. <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2023/11/27/65648536fc6c834b4b8b459d.html>
- Osorio Olave, A. (2009). *Postales del centenario: imágenes para pensar el porfiriato*. UAM.
- Prieto Millán, S. (2016). Cindy Sherman y la subversión de la identidad. *Aisthesis: revista chilena de investigaciones estéticas*, 59(59), 125-141. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812016000100008>
- Puyal, A. (2011). El pensamiento cinematográfico de Roman Jakobson. *Arbor-ciencia Pensamiento y Cultura*, 187(748), 411-420. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2019>
- Pynchon, T. (1994). *La subasta del lote 49*. Tusquets.
- Ramírez Vidal, G. (2006). El ornatus en la retórica griega clásica. *Nova Tellus*, 24(2), 147-165. <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2006.24.2.180>
- Reichardt, J. (1985). An artist in an Architectural Context. Paintings by Zoe Zenghelis. *AA Files*, 10, 61-65. <http://www.jstor.org/stable/29543475>
- Roca, M. (2006). Arquitectons: Kasimir Malévích (1923). *DC (Barcelona, Spain)*, 15-16. <http://hdl.handle.net/2099/9416>
- Roche Cárcel, J. (2019). Imaginario social, crisis y miedo en King Kong (1933). *Universitas Humanística*, 87(87), 55-86. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh87.iscm>
- Sandrigh, M. (Director). (1935). *Sombrero de copa* [Película]. RKO Radio Pictures.
- Sandrigh, M. (1935). *Sombrero de Copa*. [Fotograma]. 1001 películas. <https://m.blog.hu/ez/ezer1film/image/velence8cc2e1199460f42f1587c6e36fb74ee4.jpg>
- Schlereth, T. J. (1982). American Studies and American Things. *Pioneer America*, 14(2), 47-66. <http://www.jstor.org/stable/29763638>

- Scorsese, M. (1995). *Casino* [Fotograma]. Imdb. <https://www.imdb.com/title/tt0112641/mediaviewer/rm869076481/>
- Stierli, M. (2010). Mies Montage. *AA Files*, 61, 54-72. <http://www.jstor.org/stable/29546066>
- Tallón, A. (2015). Rem Koolhaas y la nueva Babel. De la torre metropolitana al monumento al vacío. *Revista Indexada de Textos Académicos*, 3, 82-87. [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2015\)\(v3\)\(03\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2015)(v3)(03))
- Ventura Blanch, F. (2020). La relación entre el dibujo y la escritura en la formación como arquitecto (1968-1972) de Rem Koolhaas. *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25(40), 254-265. <https://doi.org/10.4995/ega.2020.13242>
- Ventura Blanch, F. (2022). El descubrimiento de Ivan Leonidov por Rem Koolhaas. *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 27(45), 104-115. <https://doi.org/10.4995/ega.2022.16700>
- Verdú, V. (1996). *El planeta americano* (Argumentos 180). Anagrama.
- Whedon, J. (Director). (2012). *Los vengadores* [Película]. Marvel Studios; Paramount Pictures.
- Wiki, C.T.M.C.U. (s. f.). *Battle of New York*. [Fotograma]. *Marvel Cinematic Universe*. [https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/wiki/Battle\\_of\\_New\\_York?file=New\\_York\\_Battle.PNG](https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/wiki/Battle_of_New_York?file=New_York_Battle.PNG)
- Wilcox, F. (Director). (1956). *Forbidden Planet* [Planeta prohibido] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Wright, F. Ll. (1910). *Ausgeführte bauten und entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Ernst Wasmuth.
- Wright, F. Ll. (1955). *Lenkurt Electric Company* (San Carlos, California). *Schemes 1 & 2, unbuilt project* [Dibujo]. <https://www.jstor.org/stable/community.28601896>
- Yazici, M., & Durmus Ozturk, S. (2023). An analysis of Rem Koolhaas's discourses on architecture and urban design using a corpus-based model. *Frontiers of Architectural Research*, 12(2), 222-241. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2022.08.003>